

Patricia Czeziór

Das Biedermeier: Rückzug in die Innerlichkeit in Kunst und Leben

*Ich habe die Heimat durchflogen,
Ich bin in die Ferne geflohn.
Ich habe die Meere durchzogen,
Was habe ich nun davon?*¹

In obigen Versen klingt zunächst das Credo der Romantik an: das Streben in die Ferne, immer weiter der nie erreichbaren Linie des Horizonts hinterher, bis sie sich im Unendlichen verliert. Die Suggestion des Szenarios wird aber durch die banale Bestandsaufnahme im letzten Vers durchbrochen, die bereits nahelegt, dass eine nüchterne Soll-und-Haben-Bilanzierung dieses Lebensmodell negativ bewerten muss. Dem Eskapismus der Romantiker, die inmitten der Napoleonischen Kriege (1792/1798–1815) und der auf die Revolutionsjahre folgenden gesellschaftlichen Umwälzungen ihr Sinnbild in Novalis' (1772–1801) unerreichbarer *Blauer Blume* finden,² folgt nun in der Restaurationszeit (1815–1848) eine andere Kompensationsstrategie: eine gewisse Abkehr von der Öffentlichkeit zugunsten der Aufwertung eines überschaubaren, geschützten, vorrangig privaten Raums.

Der Begriff des ›Biedermeier‹ geht zurück auf eine Parodie über den deutschen Spießbürger von Adolf Kußmaul (1822–1902) und Ludwig Eichrodt

¹ Erste Strophe des Gedichts »Weltschmerz (Krummnasig)« in: Ludwig Eichrodt, *Biedermeiers Liederlust. Lyrische Karikaturen*, Stuttgart: Reclam 1981, S. 21.

² Dieses zentrale Motiv der Romantik erscheint erstmals prominent in dessen Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1802).

(1827–1892) mit dem Titel *Die Gedichte des schwäbischen Schullehrers Gottlieb Biedermaier und seines Freundes Horatius Treuherz*. Die Gedichte, denen auch oben zitierte Strophe entstammt, erschienen zunächst in den Münchner *Fliegenden Blättern* als Biedermaiers Liederlust (1850–1865), später dann gesammelt auch in Buchform (1869).³ Aus einer Typenkarikatur wurde dann ein Epochenbegriff, der jene künstlerischen und geistigen Ausprägungen der Zeit zwischen dem Wiener Kongress 1815 und der 1848er-Revolution beschreiben sollte, die eine Gegenposition zu politischer Aktion und Stellungnahme markierten. In der neueren kulturgeschichtlichen Forschung wird hingegen als Epochenbezeichnung ›Vormärz‹ präferiert,⁴ ein Begriff, der die Gegensätzlichkeit der Strömungen und Phänomene in sich einschließt, ›Biedermeier‹ als Etikett für bestimmte Werke und Autoren wird weitgehend vermieden.

Will man das Biedermeier mehr als »kulturhistorische Physiognomie einer Epoche« begreifen,⁵ scheint es dennoch möglich, in der Literatur und Kunst von Motiven und Ausdrucksformen desselben zu sprechen, im Sinne einer stilistischen Konkretisierung und eben ohne ein Werk im Ganzen einseitig zu klassifizieren. Nicht zuletzt markiert das Biedermeier den Beginn einer in der Breite der Bevölkerung angekommenen Bürgerlichkeit, die von sich selbst ein gewisses Selbstverständnis erlangt (wie es über mehr als ein Jahrhundert hinweg beispielsweise die Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* (1853–1984) dokumentiert) und deren Verhaltensmuster, Werte und Brauchtümer sich bis heute fortsetzen.

.....
³ Vgl. Norbert Otto Eke, *Einführung in die Literatur des Vormärz*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 15.

⁴ Dieser aus der Geschichtswissenschaft übernommene Terminus umfasst die Zeit zwischen dem Ende der Napoleonischen Kriege (1815) und der deutschen Märzrevolution (1848) und wurde dann auch auf die verschiedenen literarischen Phänomene der Zeit übertragen.

⁵ Ursula Neumann, *Adalbert Stifter*, Stuttgart: Metzler 1979, S. 15.

So skizziert die Schriftstellerin und Salonière Caroline Pichler (1769-1843) einen Moment typischen geselligen Beisammenseins im heimischen Umfeld:

An [...] stillen Abenden, wenn nur ein kleiner Kreis sich versammelte, wurde entweder Musik gemacht oder vorgelesen oder auch nur geplaudert, indem wir Frauen mit unseren Handarbeiten um den runden Tisch herum saßen, die Herren zwischen oder hinter uns Platz fanden, und die Gesellschaft ein Ganzes ausmachte, dessen Seele die Frau vom Hause vorstellte. [...] Die neuere Gewohnheit, daß die Frauen ebensowenig wie die Herren eine Arbeit zwischen den Fingern haben, und also wie diese nur auf das Gespräch, und nicht auf ein allgemeines, sondern auf das von einer oder zwei Personen angewiesen sind, die der Zufall neben sie geführt – diese neue Gewohnheit scheint mir der höheren Geselligkeit gar nicht günstig zu sein.⁶

Der Übergang von den in der Romantik statthabenden und in der Literatur geschilderten Salonabenden erscheint fließend, ins Auge fällt allerdings die Betonung der Häuslichkeit, die durch die permanente Handarbeit der Frauen mitunter einen Nützlichkeitsaspekt erhält. Ferner ist die Trennung der beiden Geschlechtersphären auffällig, Männer und Frauen mögen zwar gemeinsam beisammensitzen, doch die Frauen haben offenbar nur teilweise und nur nebenbei an den Gesprächen der Gatten teil, ja eine ausschließliche Konzentration auf den Diskurs nach Art der Männer hält die Autorin bezeichnenderweise im Sinne der »Geselligkeit« für hinderlich. Fast könnte man hinter diesem Kommentar eine leise Ironie vermuten, wäre da nicht wieder die klischeehafte »Erhöhung« der Hausfrau zur »Seele« der Abendgesellschaft. Trotz der »freien« Geselligkeit herrschen also gewisse Konven-

⁶ Irmtraud Jo. Himmelheber, *Leben im Biedermeier*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 169. Himmelheber dokumentiert durch zahlreiche Zeitzeugnisse den kulturhistorischen Facettenreichtum der Epoche, ein interessantes Beispiel der history from below.

tionen und Normen, die zwar wie oben am Rande thematisiert, aber in ihrem Kern nicht hinterfragt werden.

Hinsichtlich des sozialen Status kann festgehalten werden, dass eine relative Homogenität der Gruppe vorauszusetzen ist, Salonabende mit Hausmusik und gemeinsamer Lektüre setzen einen gewissen Wohlstand und Bildungshintergrund voraus, prototypische Teilnehmer sind höhere Beamte, die sich gegebenenfalls neben ihrem Brotberuf künstlerisch engagieren, und ihre Ehefrauen.⁷

Es soll nun exemplarisch noch ein kurzer Blick auf Adalbert Stifters (1805-1868) Erzählung *Turmalin* (1848), Teil der Sammlung *Bunte Steine* (1853), geworfen werden.⁸ Stifter wurde von der älteren Forschung gemeinhin dem Biedermeier zugerechnet, zumal seine Prosa zu einem nicht geringen Teil in der Zeit der Restauration entstanden ist. Ferner richtet er sein Augenmerk auf die gewöhnlichen und im Weltgeschehen gewissermaßen randständigen, alltäglichen Erscheinungen, die er aus mikroskopischer Perspektive präsentiert, wie er seiner *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* darlegt. So ist ihm das »Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne« in ihrem gleichförmigen Dasein mehr wert als spektakuläre Naturereignisse.⁹ Freilich darf dieses poetologische

⁷ Vgl. Peter Seibert, *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 102-203.

⁸ Die Bezeichnung *Bunte Steine* und die dadurch hervorgerufene Assoziation des zufällig am Wegrand Aufgesammelten muss im Übrigen auch vor dem wissenschaftstheoretischen Diskurs der Zeit bewertet werden: »Der Titel »Bunte Steine«, das Streben, den Geschichten Steinnamen zu geben, und die in der Einleitung entwickelte Poetologie des Findens verweisen auf den Diskurs der Geologie, die sich als eigenständige Wissenschaft um 1800 aus der Physik herauszubilden begann« (Matthias Göritz, »Topographie und Wissen in Stifters »Bunte Steine«, in: *TEXT KRITIK Adalbert Stifter*, Heft 160 (2003), S. 21-35, hier: S. 25).

Selbstbekenntnis zum Perspektivwechsel keinesfalls als absichtslose Schlichtheit missdeutet werden. Denn gerade die nach dem vielgestaltigen Mineral des Turmalin benannte Novelle gilt als »ein[e] der enigmatischsten Erzählungen in Stifters Werk«. ¹⁰ Handlung und Figuren können in diesem Kontext nicht näher behandelt werden, vielmehr sei nur die Bedeutung und Gestalt der Räume angesprochen, in denen sich das Geschehen abspielt.

Die auffällig »ausufernden Beschreibungen der Innenräume« ¹¹ nehmen ihren Anfang in der musealen Wiener Stadtwohnung des »wunderliche[n] Mensch[en]«, ¹² der dann samt seiner Tochter weniger zum Protagonisten denn zum Hauptbetrachtungsobjekt wird. Der Weg in sein Domizil beginnt mit einem »Gang, der mit einem eisernen Gitter verschlossen« ist, ¹³ dahinter bedarf es einer Wohnungstür, um über ein Vorzimmer und damit eine weitere Tür in die skurrile private Gemäldegalerie des Hausherrn vorzudringen, in der er »Bildniss[e] berühmter Männer« ausstellt, umgeben von Utensilien eines bildungsbürgerlichen Haushalts (ein »Flügel« sowie weitere Musikinstrumente, eine »Staffelei«, im Nebenzimmer dann ein von Papieren überhäufter Schreibtisch und ein »Bücherkasten«). ¹⁴ Die weltabgewandte Verslossenheit dieser Räumlichkeit, die aber immerhin noch in gewisser Weise präsentabel ist und in der auch gelegentlich Besuche empfangen werden, wiederholt sich am Ende der Erzählung in gestei-

⁹ Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Erzählungen*, hg. v. Helmut Bachmaier, Stuttgart: Reclam 1994, S. 8 (= Vorrede).

¹⁰ Tim Albrecht, »Turmalin«, in: *Stifter-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. v. Christian Begemann und Davide Giuriato, Stuttgart: Metzler 2017, S. 87-91, hier: S. 89.

¹¹ Tim Albrecht, »Turmalin«, S. 89.

¹² Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Turmalin*, S. 126.

¹³ Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Turmalin*, S. 126.

¹⁴ Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Turmalin*, S. 127-128.

gerter und negativ überzeichneter Form: Der vom Unglück verfolgte »Rentherr« haust mit seiner Tochter, die eine leichte Behinderung entwickelt hat, mittlerweile als »Pförtner« im Kellergeschoss eines alten, heruntergekommenen Anwesens in der Vorstadt, das »Perronsche Haus« genannt, in dem ansonsten nur ein die morbide Ruhe hochachtender Professor lebt. Auch der Zugang zu diesen Räumen ist verwinkelt und von außen kaum einsehbar, die Kellerwohnung des Pförtners offenbart sich dann als spartanisch eingerichtetes Zimmer, das mit der üppig ausgestatteten Wiener Wohnung nichts mehr gemeinsam hat und klar den sozialen Abstieg markiert. Das Eingeschlossensein in die bedrückende Enge des Kellers wird zumindest für die Tochter zu einer Tatsache, denn ihr Vater verriegelt die Tür, wenn er alleine loszieht, um Essen zu beschaffen, und ihr bleibt nur der sehnsuchtsvolle Blick durch die »Drahtlöcher des Fensters hinaus« auf die Straße, wo sie gerade einmal Rocksäume und Stiefel erkennen kann.¹⁵ Bei eben diesem Unterfangen, also bei dem versuchten Blick hinaus ins Freie, erleidet ihr Vater dann einen tragischen Unfall: Er stürzt von der Leiter und verstirbt.

Einem freiwilligen Rückzug in eine exklusive Privatheit steht hier ein Ausder-Gesellschaft-Herausfallen gegenüber, die noch erlebbare Öffentlichkeit wird zu einem perspektivisch verfremdeten Ausschnitt, und der Versuch, den Innenraum auch nur in der Wahrnehmung zu erweitern, endet im Unglück, ließe sich in überspitzter Deutung des tragischen Endes des Rentherrn sagen. In diesem Sinne zeigt Stifter also bereits ein pathologisches Zerrbild des Biedermeier, dessen Wunsch nach einer idyllischen Überschaubarkeit der Lebensverhältnisse eben auch die Ausblendung der Komplexität der Wirklichkeit in Kauf nimmt – mit entsprechenden politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen.

.....
¹⁵ Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Turmalin*, S. 164.