



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Panorama als visuelles
Wahrnehmungsmuster und Text organisierendes
Element in der Literatur des 19. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by

Bettina Scheidl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Annegret Pelz

Diese Arbeit ist all jenen gewidmet, die an ihre Träume glauben.

Ich möchte mich besonders bei meinen Eltern Ingrid und Josef,
meinem Freund Lukas und meinem Bruder Bernhard bedanken, die mich
während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit
immer geduldig unterstützt haben.

Außerdem möchte ich Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Annegret Pelz für ihre
außerordentlich engagierte Betreuung und ihre vielen hilfreichen Anregungen
meinen herzlichen Dank aussprechen.

Inhaltsverzeichnis

1.) Einleitung

- 1.1) Anmerkungen zu Themenwahl und Forschungsinteresse
sowie Aufbau der Masterarbeit Seite 7-13

2.) Einführung: Das Panorama als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts

- 2.1) Das Panorama als Massenmedium der Moderne Seite 14-24
- 2.2) Zur Entwicklung des Sehens und Veränderung der Wahrnehmung mit Aufkommen des Panoramas in Literatur und Kunst Seite 25-33

3.) Literarische Analyse: Das panoramatische Sehen als spezifische Blickform bei E.T.A. Hoffmann und Adalbert Stifter

- 3.1) Effekte panoramatischen Sehens als spezifische Blickform in der Literatur des 19. Jahrhunderts Seite 34-39
- 3.2) Überblick über den Marktplatz: „Des Vettters Eckfenster“ von E.T.A. Hoffmann (Erscheinung: 1822) Seite 40-52
- 3.3) Ausblick auf die Stadt: „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansthurmes“ von Adalbert Stifter (Erscheinung: 1844) Seite 53-73

4.) Literarische Analyse: Das Panorama als Text organisierendes Element am Beispiel Karl Gutzkows „Die Ritter vom Geiste“ (Erscheinung: 1850-1851)

- 4.1.) Karl Gutzkows „Roman des Nebeneinanders“ als „modernes Erzählkonzept“ Seite 74-83
- 4.2) Karl Gutzkows „Roman des Nebeneinanders“ als gesellschaftlicher „Rundumblick“ Seite 84-90
- 4.3) Analyse eines ausgewählten Textauszugs: Szene der Gründung des Ritterbundes im Hinblick auf textuelle und soziale Effekte des Panoramas (Kapitel 7 bis 10, 6. Romanbuch) Seite 91-107

5.) Conclusio Seite 108-111

6.) Literaturverzeichnis Seite 112-114

7.) Anhang

- 7.1.) Abstract in deutscher Fassung Seite 115-117
- 7.2.) Abstract in englischer Fassung Seite 118-119
- 7.3.) Curriculum Vitae Seite 120-121

1.1) Anmerkungen zu Themenwahl und Forschungsinteresse sowie Aufbau der Masterarbeit

Der Begriff „Panorama“ umfasst heute Medien, Feuilleton oder Werbung und weist einen nahezu grenzenlosen Verwendungskontext auf – der Ausdruck für das einstige Massenmedium des 19. Jahrhunderts stellt gegenwärtig ein geflügeltes Wort dar, das heute sowohl den idyllischen Ausblick über eine Alpenlandschaft als auch die Chronik-Rubriken der österreichischen Tageszeitungen „Die Presse“¹ und „Der Standard“² bezeichnen kann. Auf den vielfältigen Gebrauch und die unterschiedlichen Bezeichnungsmöglichkeiten des Wortes verweist auch Literaturwissenschaftler Stephan Oettermann in seinem Werk „Das Panorama – Die Geschichte eines Massenmedium“³:

Wem wäre [...] noch niemals eine Zeitschrift, ein Buch untergekommen, mit dem Titel ‚Panorama der deutschen Literatur‘ oder ‚Panorama der modernen Musik‘; wer wäre noch niemals über einen ‚Panoramaweg‘ spaziert und hätte nie ein ‚wunderbares Panorama‘ genossen?⁴

Die unterschiedlichen Bereiche, Objekte und Zustände, die die Bezeichnung „Panorama“ demnach umfassen kann, haben eines gemein: Allesamt verweisen auf einen umfassenden Einblick, einen weit reichenden Überblick oder umfangreichen Ausblick, die - so Stephan Oettermann - den LeserInnen, Musikinteressierten, Wandernden oder SpaziergängerInnen durch genannte Werke, Wege oder Formen der Aussicht zu teil werden sollen. Damit wird über die „Begriffsgeschichte des uns heute so geläufigen, in vielen Fällen nur schwer ersetzbaren Wortes ‚Panorama‘“⁵ hinaus auf den Stellenwert und die weit reichende Signifikanz des ersten Massenmediums der Moderne verwiesen, das 1787 von Robert Barker zum Patent angemeldet wurde und das im Bereich der visuellen Wahrnehmung und malerischen Präsentation von Kunst wahrnehmungsprägend wirkte: „Wohl kein Medium hat die Sehweise der Menschen des 19. Jahrhunderts so beeinflusst wie das Panorama [...]“⁶,

¹ „Die Presse“ Verlags-Gesellschaft m.b.H. & Co KG, 1030 Wien, Hainburger Straße 33, www.diepresse.com, Aufruf am 25. 05. 2015.

² „Der Standard“ Verlagsgesellschaft m.b. H, Vordere Zollamtsstraße 13, 1030 Wien, www.derstandard.at, Aufruf am 25. 05. 2015.

³ Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980.

⁴ Ebd., S. 7.

⁵ Ebd., S. 7.

⁶ Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 128, in Anlehnung an: Oettermann (1980).

hält auch Eva-Sophie Wiedemann fest. Darüber hinaus ist das Panorama ein visuelles Medium, das eine spezifisch literarische Blickform ausbildete und das für das 19. Jahrhundert bis in den literaturwissenschaftlichen Forschungskontext des 20. und 21. Jahrhunderts von Bedeutung ist. So sind Karl Gutzkows „Die Ritter vom Geiste“⁷ (1850-1851), Dolf Sternbergers „Panorama. Ansichten des 19. Jahrhunderts“⁸ (1938) oder Ulrike Draesners „Sieben Sprünge vom Rand der Welt“⁹ (2014) aus drei unterschiedlichen historischen Kontexten zu nennen, deren formale Organisation an die Struktur panoramatisch operierender Literatur erinnert und auf diese Weise das Panorama als Text organisierendes Element ersichtlich macht. Die drei AutorInnen realisieren die panoramatische Textorganisation auf unterschiedliche Weise, wie ein zunächst kurzer Blick auf die genannten Werke zeigt: Karl Gutzkow verfolgt getreu seiner Erzähltheorie „Roman des Nebeneinanders“¹⁰ das Ziel, seiner Leserschaft einen umfassenden Einblick in die erzählte Zeitspanne und deren Gesellschaft um 1850 zu geben. Aus diesem Grund werden keinerlei Details des Handlungsverlaufs ausgeklammert, wie Karl Gutzkow bereits in der Einleitung seines Werks betont:

[...] lebenslange Strecken liegen zwischen einer That und ihren Folgen! Wieviel drängt sich nicht zwischen einem Schicksal hier und einem Schicksal dort! Und Ihr verbandet es doch? Und was dazwischen lag, Das warft Ihr sorglos bei Seite? [...] Der neue Roman ist der Roman des Nebeneinanders. Da liegt die ganze Welt! Da ist die Zeit wie ein aufgespanntes Tuch!¹¹

Dolf Sternberger versucht mit seinem Werk „Panorama. Ansichten des 19. Jahrhunderts“¹² hingegen, schriftliche Einblicke in ausgewählte Ereignisse zwischen 1800 und 1900 zu geben, um diese vor den Augen seiner Leserschaft zu einer umfassenden Gesamtansicht zusammenzufügen. Ulrike Draesner wiederum entwirft in „Sieben Sprünge vom Rand der Welt“¹³ „ein Kaleidoskop der Erinnerungen, die sich zu immer neuen Bildern fügen“¹⁴, um

⁷ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁸ Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Hamburg: H. Goverts Verlag 1938.

⁹ Draesner, Ulrike: Sieben Sprünge vom Rand der Welt. München: Luchterhand Literaturverlag 2014.

¹⁰ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

¹¹ Ebd., S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

¹² Sternberger (1938).

¹³ Draesner (2014).

¹⁴ <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/ulrike-draesner-sieben-spruenge-vom-rand-der-welt-a-956826.html>, Aufruf am 10.03.2015.

auf diese Weise „ihr großes, zeitgeschichtliches Panorama aufzublättern, das vier Generationen umspannt.“¹⁵

Das Panorama wirkt literarisch bis heute fort, die Hochblüte des visuellen Mediums und die erstmalig zentrale Bedeutung für die Literaturgeschichte sind jedoch im Zeitraum zwischen 1800 und 1850 anzusiedeln. Die Ausbildung und Anfänge des visuellen Mediums sowie die Auswirkungen des Panoramas als Blick prägende Sehform und Text organisierendes Element stellen für die damals zeitgenössische Literatur einen massiven Umbruch im visuellen wie literarischen Kontext des 19. Jahrhunderts dar, der im Fokus dieser Arbeit steht.

Das Forschungsinteresse der Masterarbeit liegt in der Literatur des 19. Jahrhunderts, ihr Gegenstand ist die Erläuterung der Entstehungszusammenhänge des Panoramas sowie dessen Funktions- und Wirkungsweisen im Kontext der visuellen Wahrnehmung und Rezeption von Literatur und Kunst. Die Grundlage dieser wissenschaftlichen Arbeit bildet die theoretische Einführung, die das zweite Kapitel „Das Panorama als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts“ umfasst.

Nicht nur im optisch-visuellen Bereich setzte das Panorama zu Anbeginn des 19. Jahrhunderts neue Maßstäbe: Die daraus entwickelte Sehform des „panoramatischen Blicks“¹⁶ hatte auch Effekte auf die damals zeitgenössische Literatur, die in ausgewählten Werken durch spezifisch realisierte Blickformen sowie formale Strukturierungskonzepte in Erscheinung traten und dabei eng mit dem visuellen Medium des Panoramas in Verbindung standen. Im Hinblick auf diese panoramatische Form des Blicks verdeutlicht Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Hauser:

Wie [...] der Guckkasten das Vorbild für ein literarisches Muster der Wahrnehmung [abgibt], so realisiert das Panorama, das Rundbild, den Idealfall des panoramatischen Blicks in der Literatur.¹⁷

Den „panoramatischen Blick[]“¹⁸ und seine literarische Umsetzung kennzeichnen eine erhöhte Betrachtungsplattform, die den Betrachtern eine

¹⁵ Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/ulrike-draesner-sieben-spruenge-vom-rand-der-welt-a-956826.html>, Aufruf am 10.03.2015.

¹⁶ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

¹⁷ Ebd., S. 107.

¹⁸ Ebd., S. 107.

allumfassende und grenzenlose Übersicht über präsentierte Inhalte und Darstellungen gewährt. Die literarische Realisation erlaubt eine „neuartige Perspektivführung, [] die ‚Mithineinnahme‘ des Betrachters“¹⁹, wodurch der „Eindruck einer panoramatischen Sicht sowie eines illusionsstiftenden und rahmenlosen Rundumblicks“²⁰ hervorgerufen wird. Die Analyse der beiden Werke „Des Veters Eckfenster“²¹ (1822) von E. T. A. Hoffmann und „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“²² (1844) von Adalbert Stifter, die dieses insbesondere literarisch umsetzen, bilden daher den Schwerpunkt des dritten Kapitels „Das panoramatische Sehen als spezifische Blickform in ausgewählten Werken des 19. Jahrhunderts“. Der Fokus der Untersuchung liegt auf der literarischen Umsetzung der panoramatischen Sehform mitsamt ihrer Merkmale. Hierbei wird kurz auf den bisherigen literaturwissenschaftlichen Rezeptionskontext der beiden Werke eingegangen, woraufhin eigenständige Interpretationszugänge folgen.

Mit dem Medium des Panoramas und dessen Merkmalen und Funktionen geht jedoch nicht nur eine spezielle Blickform einher, sondern auch spezifische inhaltliche und formale Strukturierungskonzepte, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Quelle panoramatisch operierender Literatur werden. Als bestimmendes Element der Textorganisation prägt das Panorama etwa den Feuilletonroman, der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in europäischen Großstädten wie Paris und London ausbildete.

Im vierten Kapitel wird der Roman „Die Ritter vom Geiste“²³ von Karl Gutzkow einerseits auf die genannten visuellen Merkmale der panoramatischen Blickform hin analysiert, die, so Achim Ricken, „das Panorama als ‚Schule des Blicks‘ auf den Roman [] übertragen [...]“²⁴ Im

¹⁹ Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): *Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung* 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 129.

²¹ Hoffmann, E.T.A.: *Des Veters Eckfenster*. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): *Der Zuschauer*. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

²² Stifter, Adalbert: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes*. In: Stifter, Adalbert (Hg.): *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. Pesth: 1844.

²³ Gutzkow, Karl: *Die Ritter vom Geiste*. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus, 1850-1851.

²⁴ Ricken, Achim: *Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist*. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 91.

dritten Teil des vierten Kapitels sollen andererseits panoramatische Merkmale und Verfahrensweisen des Romans „Die Ritter vom Geiste“, der als exemplarisches Beispiel eines panoramatisch operierenden Werks gilt, eingehend erläutert sowie Zusammenhänge mit der Gattung des Feuilletonromans dargelegt werden. Der Roman trägt Züge der durch das Medium Panorama bedingten soziokulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die bei genauer Betrachtung der Strukturierung und inhaltlichen Abhandlung des Werks anhand Karl Gutzkows Romantheorie „Der Roman des Nebeneinander“²⁵ ersichtlich werden. Demnach kann der Panoramaroman auch als Versuch eines gesellschaftlichen „Rundumblicks“²⁶ sowie eines zeitgenössischen „Spiegel des Lebens“²⁷ gelesen werden.

Karl Gutzkows Theorie eines „Roman[s] des Nebeneinanders“²⁸ räumt der Erzählung scheinbarer Banalitäten und Nebensächlichkeiten überaus viel Platz ein, um einen komplexen und vielschichtigen Einblick in Gesellschaft, Zustände und Verhältnisse der erzählten Zeitspanne zwischen August 1849 und Herbst 1851 zu geben. In diesem Zusammenhang verweise ich in einem kleinen Exkurs auf Dolf Sternbergers „Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert“²⁹: Ausgewählte Rückblicke und geschilderte Episoden kennzeichnen die sieben Kapitel des Werks und repräsentieren auf diese Weise gewissermaßen Einzelbeobachtungen, die in zusammengesetzter Anordnung eine Ansicht auf das 19. Jahrhundert ergeben. Wie Dolf Sternberger in seinem Vorwort betont, erhebt sein Versuch einer „Ansicht vom 19. Jahrhundert“³⁰ jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da dies grundsätzlich nicht möglich ist:

[...] daß nämlich hier und dort in diesem Versuch Wichtiges, am Ende sogar das meiste ausgelassen, und also die ganze Wahl der Zitate und die Kombination der geschichtlichen Züge zufällig sei. Daß dem so ist, kann nicht bestritten werden.³¹

²⁵ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

²⁶ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

²⁷ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 254.

²⁸ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

²⁹ Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Hamburg: H. Goverts Verlag 1938.

³⁰ Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt: Insel 1981, S. 7.

³¹ Ebd., S. 10.

Einen vollständigen Einblick in die Geschichte des 19. Jahrhunderts kann und will Dolf Sternberger auch deshalb nicht geben, da „in der Geschichtsschreibung nicht nur die Wahl“³² und die damit verbundene „Zusammensetzung eines geschichtlichen Gegenstandes durch Elemente zufällig zum Verhältnis des endlosen ‚Ganzen‘ einer geschichtlichen Zeitspanne“³³ ist, sondern auch das „‚Ganze‘ der Geschichte“³⁴ an sich: „Es handelt sich um die Zufälligkeit der Geschichte selber, die in der zufälligen Wahl der Zitate [...] nur aufgefangen und aufbewahrt ist.“³⁵ Ausgewählte Darstellungen der „geschichtlichen Zeitspanne“³⁶ wie wiederum die von Dolf Sternberger auserkorenen „Ansichten des 19. Jahrhunderts“³⁷ geben somit Einblicke in einzelne Aspekte einer Zeitspanne, die eine zusammengesetzte Gesamtansicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit ergeben. Betrachtet man Karl Gutzkows „Die Ritter vom Geiste“ unter diesen Gesichtspunkten, kann festgehalten werden, dass darin getreu der Romantheorie des „Nebeneinanders“³⁸ ebenfalls der Versuch unternommen wird, einen allumfassenden Einblick in Stadt, Volk sowie soziale und gesellschaftliche Zustände der Jahre 1849 bis 1851 zu geben. Da für Dolf Sternberger jedoch nie ein vollständiger Einblick in geschichtliche Zeitspannen, sondern immer nur in ausgewählte Ausschnitte gegeben werden kann³⁹, kann auch die Umsetzung von Karl Gutzkows Vorhaben, in seinem Werk keinen einzelnen „Abschnitt des Lebens“⁴⁰, sondern „de[n] ganze[n] runde[n], volle[n] Kreis“⁴¹ sowie „die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, die ganze Wirklichkeit, die Widerspiegelung, die Reflexion aller Lichtstrahlen des Lebens“⁴² zu präsentieren, als nahezu unmöglich betrachtet werden. Angesichts dessen stehen im vierten Kapitel, der literarischen Analyse des panoramatisch operierenden Werks „Die Ritter vom Geiste“, ebenfalls nur einzelne

³² Vgl. Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt: Insel 1981, S. 10.

³³ Vgl. Ebd., S. 10.

³⁴ Ebd., S. 10.

³⁵ Ebd., S. 10.

³⁶ Ebd., S. 10.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 7.

³⁸ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

³⁹ Vgl. Sternberger (1981), S. 10.

⁴⁰ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

⁴² Ebd., S. 4, Aufruf am 10.03.2015.

inhaltliche Kapitel mit repräsentativen Handlungssträngen im Mittelpunkt der Untersuchung – der Anspruch auf eine vollständige und abgeschlossene Analyse der im Werk erzählten dreijährigen Zeitspanne kann im Rahmen dieser wissenschaftlichen Masterarbeit nicht erhoben werden.

Im fünften Kapitel, dem *Conclusio*, sollen die Ergebnisse und Erkenntnisse der Forschungsarbeit zusammengetragen und abschließend betrachtet werden.

2.) Einführung: Das Panorama als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts

2.1) Das Panorama als erstes Massenmedium der Moderne

Am 19. Juni 1787 von Robert Barker zum Patent angemeldet, revolutionierte die Erfindung der „optisch-technischen Kunstform“⁴³ Panorama von da an die Welt des Sehens, der visuellen Wahrnehmung und die gesellschaftliche Auffassung des freien und unbegrenzten Überblicks als Moment und gleichsam Symbol der subjektiven Selbstbestimmtheit des Individuums. Robert Barkers erstes Panorama präsentiert die Ansicht Edinburghs, die sich vom Carlton Hill aus zeigt. Die rahmenlose Bildfläche des Gemäldes war halbkreisförmig gekrümmt⁴⁴ und an der Innenseite eines Rundbaus, der so genannten „Panoramarotunde“⁴⁵, angebracht. Dieses Panorama stellte eine vollkommen neue Art und Weise der Präsentation eines Bildsujets dar: Mit der realistischen Abbildung Edinburghs in Form eines Rundgemäldes wurde „zum ersten Mal in der Geschichte der Malerei eine Landschaft im vollen Rundumblick von 360 [Grad] [dargestellt]“⁴⁶, wie Stephan Oettermann anmerkt.

Inwieweit Robert Barker gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Panorama eigenständig und ohne Rückgriff auf Vorläufer eine völlig neue „Kunstform ohne jede Tradition“⁴⁷ erschuf oder dieses als umgesetzte „Konsequenz einer über mehrere Jahrhunderte andauernden Entwicklung der Zeichentechnik in der bildenden Kunst“⁴⁸ gesehen werden kann, ist in der literatur- und geschichtswissenschaftlichen Erforschung dieses Phänomens umstritten.⁴⁹ Stephan Oettermann betont, dass das Medium und die damit verbundenen malerischen Rundgemälde zwar an bereits bekannte Techniken der europäischen Malerei wie etwa an das Wissen um die Konstruktion einer Zentralperspektive anknüpfte, das Panorama sich jedoch nicht auf bisherige

⁴³ Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 7.

⁴⁴ Vgl. Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 53.

⁴⁵ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 279.

⁴⁶ Oettermann (1980), S. 9.

⁴⁷ Ebd., S. 19.

⁴⁸ Ricken (1991), S. 17.

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 16.

Traditionen aus dem Bereich der bildenden Kunst bezog, sondern mit der Geschichte der Malerei in vielfacher Weise bricht.⁵⁰ Das neue Medium entspricht mit seiner Finanzierung durch die Eintrittsgelder der breiten Masse jedoch mit Sicherheit dem Unternehmergeist der zu dieser Zeit aufkommenden Industriellen Revolution. Achim Ricken erklärt in diesem Zusammenhang weiter:

Der bzw. die Maler malten nicht mehr nach einem Auftrag durch einen begüterten Mäzen, sondern nahmen ein hohes finanzielles Risiko auf sich, um dann später einen umso größeren Gewinn, finanziert durch die breiten Volksmassen, einzustreichen. Genau dies ist der entscheidende Unterschied zu den Rundgemälden vergangener Jahrhunderte, [...]⁵¹

Große Erfolge kurz nach der Patentierung des Panoramas blieben zunächst aus. Erst mit der überdimensionalen Darstellung einer russischen Kriegsflotte vor Spithead, die in perspektivischer Konstruktion an den Wänden einer Panoramarotunde angebracht war⁵², gelang Robert Barker 1794 schließlich der Durchbruch:

In der Mitte des Rundbaus ließ Barker das Deck einer Fregatte nachbilden, von dem aus die Zuschauer das Rundbild betrachten konnten. Der Erfolg [...] war durchschlagend. Das erste Panorama [...] war geboren. Gleichzeitig war es innerhalb der Stadt zu einer festen Einrichtung geworden.⁵³

Das visuelle Phänomen Panorama weitete sich mit Anbeginn des 19. Jahrhunderts über Schottland, Irland und Frankreich bis nach Deutschland aus und war vor allem in europäischen Metropolen wie London, Paris, Wien und Berlin beliebt. Das große Interesse der städtischen Bevölkerung für das neue Seh-Erlebnis sowie die enorme Nachfrage führten schließlich zur ersten Hochblüte der Panorama-Kultur, die bis etwa 1830 andauerte. Dass das Panorama vor allem für die industrialisierte Kultur der Großstädte des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle einnahm, unterstreicht auch Stephan Oettermann, wenn er betont:

⁵⁰ Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 19.

⁵¹ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 18.

⁵² Vgl. Ebd., S. 53.

⁵³ Ebd., S. 53.

Die Geschichte des Panoramas umfaßt ein Jahrhundert, das neunzehnte – und nur dieses. Vor- und Nachläufer lassen sich wie überall finden, sie sind bedeutungslos.⁵⁴

Um näher auf die visuellen Prinzipien des Panoramas einzugehen zu können, sei zunächst erwähnt, dass im Inneren der angefertigten Rundbauten unter anderem historische Ereignisse wie Kriegsszenen oder Schlachten in Form malerischer Rundgemälde ausgestellt wurden. Neben bekannten Stadtansichten zählten weiters Naturimpressionen, die dem „neueitliche[n] Stadtmensch[en]“⁵⁵ inmitten des modernen Großstadtdaseins „Landschaft als ästhetisches Phänomen“⁵⁶ präsentierten, zu den beliebtesten Ausstellungsmotiven.

Das Ansinnen des Panoramas nach absoluter Detailgenauigkeit und real-historischer Übereinstimmung mit den abgebildeten Bildsujets führte beispielsweise dazu, dass vor der Abbildung einer Schlachtszene umfangreiche Uniformstudien oder Porträts involvierter Persönlichkeiten angefertigt sowie Rekonstruktionen von Augenzeugenberichten, Schlachtplänen, Geländekarten und Heeresberichten vorgenommen wurden⁵⁷, um im panoramatischen Rundgemälde sämtliche Details realitätsgetreu wiedergeben zu können. Zudem war es für dieses Unterfangen wichtig, von der abzubildenden Stadt oder Landschaft eine exakte Vorzeichnung oder Camera Obscura-Aufnahme anzufertigen⁵⁸, um die zeitlichen wie räumlichen Wirklichkeitsausschnitte anschließend maßstabs- und standpunktgetreu auf die großflächige Rundleinwand übertragen zu können.

Nun möchte ich kurz auf die einzelnen Bestandteile des Panoramas und deren Funktionsweise eingehen: Gegen Bezahlung und durch einen verdunkelten Eingang erhielten die BesucherInnen Zutritt zu den Panoramarotunden, dessen räumlicher Grundriss einem Kreis entspricht. Über eine Treppe gelangte das Publikum schließlich auf eine erhöhte Betrachtungsplattform im Mittelpunkt des Rundbaus. Aus dieser Position war es möglich, über einen umfassenden Rundblick im Ausmaß von 360 Grad auf das malerischen Rundgemälde zu

⁵⁴ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 7.

⁵⁵ Ociepa, Gabriela: Nach dem Untergang: Narrative Stadtentwürfe: Kasack - Nossack – Jünger. Dresden, Wrocław: Neisse 2006, S. 13.

⁵⁶ Ebd. S. 12.

⁵⁷ Vgl. Oettermann (1980), S. 44.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 43.

verfügen, das laut Stephan Oettermann auf einer 100 bis 120 Meter langen und 13 bis 18 Meter breiten Leinwand⁵⁹ entlang der Panoramarotunde angebracht war. Die BetrachterInnen konnten nicht nur die realistischen Abbildungen genießen, sondern ihren Blick auch nach freiem Ansinnen über die bis zu 2000 Quadratmeter große Bildwand⁶⁰ schweifen lassen:

Nirgendwo kann der Blick, [...] Gemaltes mit Realem vergleichen. Nach wenigen Minuten, wenn die Erinnerung ans Draußen verblaßt und die Augen sich ans leichte Dämmerlicht gewöhnt haben, meint man vollends aus einem Pavillon auf einem kleinen Hügel in weite Landschaft und [...] heitere Ferne zu blicken.⁶¹

Die künstlerische Präsentation des malerischen Rundgemäldes erfolgte nach den Techniken der illusionistischen „Trompe-d’oeil-Malerei“⁶², die sich auf das Prinzip der Simulation von Wirklichkeit durch die absolut präzise Wiedergabe abzubildender Realitäten beruft – so versucht die Trompe-d’oeil-Malerei etwa mittels perspektivischer Berechnung die Darstellung von Dreidimensionalität vorzutäuschen.

Dadurch wurde den BetrachterInnen der Eindruck vermittelt, sich tatsächlich inmitten der abgebildeten Natur oder Weltstadt zu befinden⁶³, wie Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Hauser betont:

Die Herstellung eines Panoramas [...] verlangt gründliche Kenntnis aller Regeln der künstlichen Perspektive – und aller Mittel, die entwickelt worden sind, um das Auge [...] zu täuschen, [...]⁶⁴

Die realistische Wirkung der malerischen Rundgemälde wurde Götz Großklaus nach durch illusionistische Effekte oder technische Vorrichtungen, die etwa Eisenbahnbewegungen oder Tages- und Nachteinbruch imitierten, sowie plastische Gestaltungsobjekte wie Steine oder Pflanzen in direkter Nähe des Rundgemäldes noch zusätzlich verstärkt.⁶⁵ Die realen Elemente des so genannten „Faux Terrains“⁶⁶ dienten dazu, einen möglichst nahtlosen

⁵⁹ Vgl. Oettermann, Stephan: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 44.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 42.

⁶¹ Ebd., S. 43.

⁶² Ebd., S. 41.

⁶³ Vgl. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): *Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung* 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

⁶⁴ Hauser, Susanne: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁶⁵ Vgl. Großklaus, Götz: *Medien-Zeit, Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 114.

⁶⁶ Oettermann (1980), S. 42.

Übergang zwischen zweidimensionaler Bildebene und dreidimensionalen Objekten im räumlichen Bildvordergrund herzustellen, um potenziell ersichtliche visuelle Bruchstellen zu umgehen.⁶⁷ Das „Velum“⁶⁸ wiederum, ein schimartiges Dach oberhalb der Betrachtungsplattform inmitten der Rotunde, erfüllte die Aufgabe, die Oberkante des rahmenlosen Gemäldes aus dem Sichtfeld der BetrachterInnen zu verbannen.⁶⁹ Der „Rundumblick in die Ferne“⁷⁰ vom Mittelpunkt des Panoramas aus sollte durch keinerlei visuelle Einschränkungen oder Störfaktoren beeinträchtigt werden.

Die eindrucksvolle Ansicht des jeweiligen Bildsujets, das sich den BesucherInnen in umfassender Übersicht darbot, kann somit als Synergie verschiedenster visueller und räumlicher Faktoren und als „Ergebnis einer mit viel Aufwand hergestellten optischen Simulation“⁷¹ angesehen werden. Sämtliche Aspekte der räumlichen Installation und künstlerischen Präsentation des Panoramas als „möglichst perfekte[s], täuschende[s] Blendwerk“⁷² unterstreichen damit die Intention des Mediums, den Eindruck von Realität „durch die möglichst getreue, illusionistische Darstellung der ikonischen Repräsentation“⁷³ erzeugen und dadurch „vollkommene Illusion“⁷⁴ erlangen zu wollen. Durch den Besuch der panoramatischen Darbietungen sollte dem Publikum einerseits Teilhabe an bedeutsamen Ereignissen und bekannten Städteansichten suggeriert werden, andererseits sollte ermöglicht werden, für wenig Geld und ohne mühevollen Reisen Städte oder Landschaften aus verschiedensten Teilen der Welt kennenzulernen - ein Gedanke, von dem sich die breite Masse der städtischen Bevölkerung angezogen fühlte. Durch die Intention des Panoramas, beim Publikum die Illusion von Wirklichkeit hervorzurufen, kann eine Öffnung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion beziehungsweise räumlicher Nähe und Ferne⁷⁵ beobachtet werden – zum

⁶⁷ Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 42.

⁶⁸ Ebd., S. 41.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 41-42.

⁷⁰ Ebd., S. 43.

⁷¹ Segeberg, Hanno: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, Seite 122.

⁷² Ehlers, Monika: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist - Stifter - Poe. Bielefeld: transcript 2007, S. 90.

⁷³ Vgl. Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 114.

⁷⁴ Oettermann (1980), S. 41.

⁷⁵ Vgl. Großklaus (1995), S. 114-115.

einen, da sich die BesucherInnen der Panoramarotunden unmittelbar im „Bildraum“⁷⁶ befinden und damit zu „fiktiven TeilnehmerInnen des Bildgeschehens“⁷⁷ werden, wie Götz Großklaus betont:

Es ist, *als ob* er [der Betrachter] dem Geschehen aus unmittelbarer *Nähe* beiwohnt. Die Grenzverwischung und das Moment des *Als Ob* verweisen auf den simulatorischen Charakter der Inszenierung. Die verwischten bzw. aufgehobenen Grenzen zwischen Betrachter und Bild, zwischen Fiktion und Realität zielen ab auf eine ganzheitliche, einbeziehende Wahrnehmungsweise, [...] ⁷⁸

Durch die Möglichkeit, die realistisch anmutende Darstellung einer weit entfernten Stadt oder Landschaft im Panorama aus unmittelbarer Nähe betrachten zu können, fühlte sich nicht nur das Publikum an den präsentierten Ort versetzt, sondern vollzog sich auch die Grenzöffnung zwischen räumlicher Nähe und Ferne – als Medium des frühen 19. Jahrhunderts verweist das Panorama damit auf zukünftige Möglichkeiten der Überwindung „raumzeitlicher Distanzen“⁷⁹, wie Götz Großklaus unterstreicht:

Ein in die Zukunft deutendes Moment der simulatorischen Grenzverwischung ist schließlich auch die Grenzaufhebung zwischen Nahraum und Fernraum; simulatorisch wird die Nähe des Fernen erzeugt: ein Stück Alpenlandschaft mitten in Paris etwa. Die Simulation des Panoramas [...] löst die raumzeitlichen Distanzen auf und nimmt simulatorisch das vorweg, was bald realtechnisch möglich war: [...] binnen kürzester Frist von Paris aus in den Alpen zu sein, [...] ⁸⁰

Die kommerzielle Ausrichtung des Panoramas, die sich etwa in Eintrittsgeldern oder der Konsumation durch eines städtisches Publikum zeigt, ließen es zu einem modernen Massenmedium werden. Auch die präsentierten Bildsujets der Rundgemälde trafen den Geschmack der zahlenden Volksmasse und den Nerv der Zeit, denn das Panorama fungierte als

[...] erste Kunstform, die adäquat und ausschließlich auf die optischen Bedürfnisse einer anonymen Großstadtmasse antwortete, in den Themen, die sie zur Darstellung brachte, in der Art, in der sie diese präsentierte. ⁸¹

Das Massenmedium Panorama kennzeichnen um 1800 auch veränderte Ausstellungspraxen und gesellschaftlichen Zugänge zu bildender Kunst: Waren Gemäldemalereien Stephan Oettermann nach zuvor eher in privaten

⁷⁶ Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 68.

⁷⁷ Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 114.

⁷⁸ Ebd., S. 114.

⁷⁹ Ebd., S. 115.

⁸⁰ Ebd., S. 115.

⁸¹ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 38.

oder fürstlichen Sammlungen zu finden⁸², wo sie lediglich einem ausgewählten Publikum zugänglich waren, erreichten die ausgestellten Rundgemälde in den Panoramarotunden eine breite Öffentlichkeit. Das Panorama kann damit als „bürgerliche Antwort auf die obsolet gewordenen und verkrusteten Formen feudaler Kunst und [der] sich aus ihr ergebenden Konsequenzen“⁸³ gesehen werden: Im Gegensatz zu „mythologischen oder allegorischen Darstellungen“⁸⁴, die als Bestandteil adeliger Sammlungen nur von VertreterInnen gebildeter Schichten rezipiert werden konnten, erfuhren im Panorama realistische Stadt- und Landschaftsdarstellungen sowie politisch oder historisch bedeutsame Ereignisse Beachtung, wofür neben der adeligen Gesellschaft auch das städtische Volk intellektuelles Verständnis und Interesse zeigte. Das panoramatische Gemälde einer Schlachtszene ermöglichte etwa sämtlichen Gesellschaftsschichten, eigenständige Beobachtungen im Vergleich zur realistischen Vorlage zu machen:

Die kleinste Ungenauigkeit des auf Präzision abzielenden Panoramas fiel auf, [...] und wurde vom Publikum beanstandet. Landadelige diskutierten die Rasse der dargestellten Pferde, Frauen betrachteten mit Kennerblick die Garderobe der Figuren, Seeleute entdeckten an den gemalten Schiffen Fehler [...]⁸⁵

Die ausgewählten Bildinhalte, das rasche Wachstum der Städte seit Beginn des 19. Jahrhunderts, das aufkommenden Zeitalter der Industrialisierung und die kommerziellen Strukturen des Panoramas können als Voraussetzungen dafür gesehen werden, „daß sich aus der reinen maltechnischen Möglichkeit eines Rundumgemäldes das Massenmedium Panorama entwickeln konnte.“⁸⁶ Zur Entstehung des visuellen Mediums trugen jedoch auch bahnbrechende Veränderungen im Bereich der bildenden Kunst sowie soziokulturelle Tendenzen der Zeit bei – so etwa die malerische wie gesellschaftliche „Entdeckung des Horizonts.“⁸⁷ Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde diesem nicht nur vermehrt in Gemälden, sondern auch im gesellschaftlichen Kontext Bedeutung beigemessen, wie die beginnende Popularität von Turm-

⁸² Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 26.

⁸³ Ebd., S. 20.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 26.

⁸⁵ Ebd., S. 44.

⁸⁶ Ebd., S. 38.

⁸⁷ Ebd., S. 12.

und Gipfelbesteigungen zur „Befriedigung der allgemein gewordenen Seh-Sucht“⁸⁸ zu dieser Zeit zeigt.

Durch die Verwendung ausgewählter Fluchtpunkte war es in der Malerei bereits seit dem 15. Jahrhundert möglich, perspektivische Konstruktionen anzufertigen. Die Einführung der horizontalen Ebene als Symbol der „Eroberung des Tiefenraums“⁸⁹ veränderte die Darstellungsweisen in der bildenden Kunst entscheidend: „In den vorperspektivischen Bildern waren die dargestellten Dinge quasi übereinandergestapelt, jetzt ordnen sie sich hintereinander. Dadurch wird der Raum als neue Dimension gewonnen.“⁹⁰ In weiterer Folge entwickelte sich vor allem das Prinzip der Zentralperspektive zu einer absoluten Instanz der klassisch perspektivischen Gemäldemalerei zwischen 15. und 18. Jahrhundert.⁹¹ Diese malerische Konstruktionsform ging davon aus, „daß jeweils nur ein Betrachter das Bild vom einzig richtigen, [] dem Augenpunkt gegenüberliegenden Standpunkt aus anschauen kann.“⁹² Diese Annahme impliziert von vornherein eine Exklusion weiterer BetrachterInnen, da „[...] alle Personen bis auf eine – privilegierte – von der Betrachtung [ausgeschlossen werden].“⁹³ Dieser Aspekt fügt sich nahtlos in den erwähnten gesellschaftlichen Paradigmenwechsel bildender Kunst ein, wonach erst mit dem Panorama und dessen öffentlicher Ausstellung von Rundgemälden eine Hinwendung an die breite Masse stattfand. Im Gegensatz zu den bisher herrschaftlichen Kunstsammlungen, die nur ausgewählten BetrachterInnen zugänglich waren, rief dies einen öffentlichen Zugang zu bildender Kunst hervor:

Verlangt die Ansicht in der Malerei vom Rezipienten das passive Zusehen, so fordern die monumentalen Rundpanoramen, [...] zur aktiven Wahrnehmung auf. Auf der Zuschauertribüne im Zentrum des Rundgemäldes stehend, kann der Betrachter nicht mehr den einen idealen Sehpunkt einnehmen, wie er ihn [...] in den gerahmten Ansichten fand, denn die ‚zentralperspektivische Konstruktion‘ ist durch die ‚Polyperspektive des Panoramas‘ ersetzt.⁹⁴

⁸⁸ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 11.

⁸⁹ Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 49.

⁹⁰ Oettermann (1980), S. 10.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 9-10.

⁹² Ebd., S. 26.

⁹³ Ebd., S. 26.

⁹⁴ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 114-115.

Die panoramatischen Darbietungen verfügten durch die Verbindung mehrerer zentralperspektivisch konstruierter Tafelbilder in Form eines abgeschlossenen Kreisbogens über unendlich viele Augenpunkte, die sich zur Horizontlinie zusammenschlossen.⁹⁵ Die entstandene „Polyperspektive des Panoramas“⁹⁶ bot „bis zu 150 BesucherInnen“⁹⁷ gleichzeitig unendlich viele Möglichkeiten, das umfassende Rundgemälde von unterschiedlichen Betrachtungsstandpunkten aus zu rezipieren. Dieses Phänomen liegt im erweiterten Blick auf den Horizont und der „perspektivischen Öffnung des Bildraumes“⁹⁸ begründet, wie auch Ralph Köhnen anmerkt:

Der fest gefügte Horizont, der traditionell [...] das Begrenzende der Aussicht bedeutet, wird endgültig ab 1800 aufgebrochen – Fluchtpunkte oder Grenzlinien dehnen sich aus, auf die der Blick bis dahin meist noch gezwungen war.⁹⁹

Der malerisch wirkende „Tiefensog des Horizonts und [die] seitliche Ausdehnung des Rahmens“¹⁰⁰ können dabei als „[...] [Ausdruck] [eines] [...] unaufhörlichen [...] Einzug[s] der Betrachterposition in den totalisierten Bildraum“¹⁰¹ gesehen werden, der letztlich im Panorama gipfelt. Hier findet die „Tendenz zur Weitwinkelleinstellung“¹⁰² „ihre technologische Realisierung“¹⁰³, indem „[...] [der] Besucher vo[n] Bildraum und künstliche[m] Horizont umschlossen [ist].“¹⁰⁴

In der Forschungsliteratur wird das Phänomen der „Polyperspektive des Panoramas“¹⁰⁵ häufig mit der „Demokratisierung des Blicks“¹⁰⁶ in Verbindung gebracht und damit die Beschaffenheit des Panoramas als modernes Medium der Masse unterstrichen: Die visuelle wie gesellschaftliche Demokratisierung kennzeichnet sich nicht nur durch den Versuch des

⁹⁵ Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 26.

⁹⁶ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 115.

⁹⁷ Oettermann (1980), S. 26.

⁹⁸ Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 49.

⁹⁹ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens.

München: Fink 2009, S. 303.

¹⁰⁰ Koschorke (1990), S. 68.

¹⁰¹ Vgl. Ebd., S. 68.

¹⁰² Ebd., S. 67.

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 67.

¹⁰⁴ Ebd., S. 67.

¹⁰⁵ Vonhoff (2000), S. 115.

¹⁰⁶ Oettermann (1980), S. 20.

gleichberechtigten Sehens, sondern auch durch die öffentliche Zugänglichkeit, wie Stephan Oettermann betont:

Mit dem ‚Augenaufschlag des Bürgertums‘ verlangte jeder im zahlenden Publikum gleichberechtigt zu sehen. Man könnte von einer allmählichen ‚Demokratisierung des Blicks‘ sprechen.¹⁰⁷

Die weitreichenden Veränderungen zwischen zentralperspektivisch und polyperspektivisch konstruierten Malereien bringen eine differenzierte Rezeptionsweise mit sich: Auf das „gläubige Aufschauen“¹⁰⁸ des Publikums und deren eingeschränkte Rezeptionsmöglichkeit nach vorgegebenen Richtlinien folgte die „musternde Bestandsaufnahme der umgebenden Natur“¹⁰⁹, die im Panorama nach individuellen Gesichtspunkten erfolgte. Damit stand nicht mehr das Kunstwerk, sondern der Betrachtende im Fokus des Seh- und Rezeptionsprozesses, der panoramatische Rundgemälde auf selbstbestimmte Weise erschließen konnte.

Die malerische „Entdeckung des Horizonts“¹¹⁰, die sich ab dem 15. Jahrhundert vollzog, entwickelte sich zur visuellen Erfahrbarkeit des Horizonts, die der Stadtbevölkerung im Panorama durch den umfassenden Weit- und Überblick aus erhöhter Position zu Teil wurde. Die Option, diesen „neuen, überwältigenden Eindruck eines scheinbar unendlichen Horizonts“¹¹¹ unmittelbar erleben zu können, kann als Grund für die rasche Etablierung und die „nachhaltige Popularität“¹¹² des modernen Mediums gesehen werden: Das Panorama ermöglichte nicht nur die Erforschung des Horizonts für eine breite Öffentlichkeit, sondern erfüllte auch deren Wunsch nach umfassendem Sehen:

Das Panorama war die Reaktion der Kunst auf die Entdeckung des Horizonts. [...] Wie im Labor, quasi unter idealen experimentellen Bedingungen [...] werden im Panorama die einzelnen, zum Erlebnis des Horizonts notwendigen Elemente nachgebaut. Da ist die Plattform, [...] mal ist sie als Turm, mal als Hügel, [...] gestaltet; von hier aus hat man den freien und ungehemmten Blick auf den Horizont [...]¹¹³

Das Panorama kann somit als Möglichkeit gesehen werden, neue visuelle Erfahrungen zu machen, von denen die breite Volksmasse bislang

¹⁰⁷ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 20.

¹⁰⁸ Ebd., S. 21.

¹⁰⁹ Ebd., S. 21.

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 9.

¹¹¹ Ebd., S. 12.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 26.

¹¹³ Ebd., S. 12.

ausgeschlossen war – ein Aspekt, der den Anbruch des 19. Jahrhunderts und die Ära des neuen Massenmediums markiert:

Als Auftakt zur Moderne ließ sich das simulatorische Vermögen in mechanischer Hervorbringung von Totalität, von Teilnahme, Einbezogenheit und Grenzaufhebung für die visuelle Inszenierung des Panoramas nachweisen.¹¹⁴

¹¹⁴ Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 124.

2.2) Zur Entwicklung des Sehens und Veränderung der Wahrnehmung mit Aufkommen des Panoramas in Literatur und Kunst

Mit der Etablierung des Panoramas als Massenmedium der Moderne geht das Phänomen einer völlig neuen visuellen Anschauungsform einher, die sich ab Beginn des 19. Jahrhundert als zeitgenössisch prägende Sehform etabliert und bei der großstädtischen Bevölkerung Europas eine „wahre Sehsucht“¹¹⁵ entfacht.

Jene neue Sehform steht eng mit der visuellen Wahrnehmung inmitten des Panoramas in Verbindung, wo im Zusammenwirken zwischen malerischen, plastischen und technischen Elementen ein umfassender Rund- und Überblick über die realistisch dargestellten Bildsujets der öffentlich ausgestellten Rundgemälde und den unendlich wirkenden Horizont simuliert wird:

Das technische Kunstmedium [des Panoramas] entspricht mit seinem ‚malerischen Zaubereyen‘, wie es im zeitgenössischen *Journal des Luxus und der Moden* heißt, einer allgemeinen Intention des Sehens seit 1800, das [...] anthropologisch nach dem ‚ganzen Menschen‘ fragt. Es handelt sich um den Versuch einer souveränen Welthabe, einer Beherrschung des Gesehenen aus olympischer Distanz, [...] um einen zentralisierten Blick der Macht [...]¹¹⁶

Den „Panorama-Blick als Wahrnehmungsdispositiv ab 1800“¹¹⁷ kennzeichnet somit nicht nur die Möglichkeit des allumfassenden „Rundumblicks“¹¹⁸, sondern auch das unmittelbare Teilhabe der BetrachterInnen am Wahrnehmungsprozess. Der Ausblick von erhöhter Position vermittelt „olympische Distanz“¹¹⁹, da betrachtete Details in weiter Ferne dem Blick von oben herab unterworfen zu sein scheinen. Diese visuelle „Beherrschung des Gesehenen“¹²⁰ kann auch als „zentralisierte Blickform der Macht“¹²¹ verstanden werden, die das wahrnehmende Individuum in den Mittelpunkt des Sehvorganges stellt. Der „panoramatische[] Blick“¹²² beziehungsweise

¹¹⁵ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 37.

¹¹⁶ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 280.

¹¹⁷ Ebd., S. 297.

¹¹⁸ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

¹¹⁹ Köhnen (2009), S. 280.

¹²⁰ Ebd., S. 280.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 280.

¹²² Ebd., S. 300.

„Panoramablick“¹²³ wird damit zum „Inbegriff des subjektiven Sehvermögens“¹²⁴, mit dem sich eine vollkommen konträre Anschauungsform zu bisherigen Wahrnehmungskonzepten etabliert. Am neuen Sehkonzept der Moderne und dessen Beteiligten lässt sich ein „Prozess der Modernisierung“¹²⁵ erkennen, der sich zum einen durch die veränderte Rolle zeigt, die dem wahrnehmenden Individuum zukommt, wie Jonathan Crary erklärt: „[...] ein betrachtendes Subjekt, [...] das *zugleich* Ergebnis der Moderne [...] war *und* sie konstituierte.“¹²⁶ Diese Veränderung manifestiert sich auch „im Bereich der Literatur und Kunst“¹²⁷ des 19. Jahrhunderts, wo nicht nur die „Konzeption[] des subjektiven Sehens“¹²⁸, sondern auch die individuelle „Produktivität des Betrachters“¹²⁹ in den Mittelpunkt des Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozesses rückt. Anders als der mediale Vorläufer Guckkasten, der ab etwa 1750 als Blick prägendes Medium einer breiten Masse fungierte und sich an der „ausschnittshafte[n] Sehform“¹³⁰ der „Rahmenschau“¹³¹ orientierte, präsentiert das Panorama seinem Publikum ab 1800 ein selbstbestimmtes Sehprinzip, das den BetrachterInnen bei der visuellen Rezeption panoramatischer Rundgemälde oder ausgestelltter Kunstobjekte eine völlig neue Funktion zu teil werden lässt. Diese einschneidende Entwicklung, die sowohl visuelle als auch gesellschaftliche Gesichtspunkte umfasst, zeigt sich im medialen Vergleich zwischen Guckkasten und Panorama deutlich – nicht nur, da sich die visuellen Prinzipien der Rahmenschau beziehungsweise des allumfassenden „Rundumblick[s]“¹³² besonders stark voneinander unterscheiden.

¹²³ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 307.

¹²⁴ Ebd., S. 300.

¹²⁵ Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne um 19. Jahrhundert. Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 21.

¹²⁶ Ebd., S. 21.

¹²⁷ Vgl. Ebd., S. 21.

¹²⁸ Ebd., S. 21.

¹²⁹ Ebd., S. 21.

¹³⁰ Vgl. Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 20. Ersterscheinung: Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Reihe Deutsche Arbeiten der Universität Köln 6. Jena: Eugen-Diedrichs Verlag 1934.

¹³¹ Ebd., S. 5.

¹³² Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

Der Guckkasten war der breiten Masse vor allem als „Jahrmarktbelustigung [und] als optisches Gerät zur Betrachtung von Bildern und Kupferstichen“¹³³ bekannt und lässt sich in seiner technischen Beschaffenheit als „achteckige Röhre“¹³⁴ verstehen, durch dessen Guckloch die Präsentation des ausgestellten Bildes von jeweils einer Person verfolgt werden kann:

Ohne jede Ablenkung ist der Blick auf den hellbeleuchteten, scharfumrahmten Ausschnitt konzentriert, der in der Regel das virtuelle Bild des Gegenstandes im Plan- oder seltener auch im Hohlspiegel erscheinen läßt, eine meist vorhandene Sammellinse unterstützte das Auge.¹³⁵

Als Merkmale der visuellen Rahmenschau nennt August Langen die Begriffe „Umrahmung, Bewegungslosigkeit und Zusammenschau.“¹³⁶ Unter „Umrahmung“¹³⁷ versteht Langen „die Absonderung und Einrahmung des Erkenntnisobjektes“¹³⁸, wodurch dieses „aus der Fülle der in den Gesichtskreis fallenden Dinge [herausgehoben wird].“¹³⁹ Erst die räumliche Isolation eines Gegenstandes lenkt die Aufmerksamkeit auf diesen. Als zweites Merkmal nennt Langen die „Bewegungslosigkeit des Gegenstandes“¹⁴⁰, die als „Voraussetzung klaren, eindeutigen Erfassens“¹⁴¹ verstanden werden kann: „Dieses [Grundprinzip] sucht den Gegenstand im Zustand der Ruhe zu erfassen (Porträt, Gemälde), oder aber den bewegten [Gegenstand] zur Starrheit zu verfestigen (Situation).“¹⁴² Durch die räumliche und zeitliche Arretierung eines Objekts können die Eigenschaften eines Sujets genau dargestellt und betrachtet werden, wie auch Susanne Hauser ausführt:

Die Zeit, die eine Stillstehung des Objekts läßt, ist die benötigte zur Erfassung der Eigenschaften eines Gegenstandes, zur Bildung der richtigen Vorstellung von ihm, indem viele seiner Eigenschaften erfaßt werden.¹⁴³

Die „konzentrierte Zusammenschau“¹⁴⁴, das dritte Merkmal der Rahmenschau, kann als „gleichzeitige [Überschau] des an sich Verstreuten im

¹³³ Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 31-32.

¹³⁴ Ebd., S. 32.

¹³⁵ Ebd., S. 32.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 8-9.

¹³⁷ Ebd., S. 8.

¹³⁸ Ebd., S. 8.

¹³⁹ Ebd., S. 8-9.

¹⁴⁰ Ebd., S. 9.

¹⁴¹ Ebd., S. 9.

¹⁴² Ebd., S. 9.

¹⁴³ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 90.

¹⁴⁴ Vgl. Langen (1965), S. 9.

Rahmen eines Bildes“¹⁴⁵ verstanden werden. Diese Form der Ansicht führt zur verknüpften Gesamtansicht der einzelnen Elemente, die dadurch auf unmittelbare Weise Verbindung erfahren.

Für das Publikum brachte das visuelle Verfahren des Guckkastens ein eingeschränktes Sichtfeld sowie eine einseitige und vorgegebene Rezeptionsweise des ausgestellten Bildes mit sich, da der „[...] ‚Standpunkt‘ des Beobachters sowie [der] ‚Augenpunkt‘ des Objekts eindeutig [bestimmt waren].“¹⁴⁶ Die Ausrichtung des Gucklochs legte somit die Blickrichtung und die Perspektive der BetrachterInnen auf die präsentierten Kunstobjekte fest, gleichzeitig wurde nur ein bestimmter Ausschnitt der Gesamtansicht präsentiert. Bedeutete der Anblick des Bildes durch das vorgegebene Loch vorbestimmtes und „ausschnittthaftes Sehen“¹⁴⁷, geriet die Wahrnehmung mit der Etablierung des Panoramas zu Beginn des 19. Jahrhunderts schließlich in Bewegung: „Der Betrachter ist nicht mehr als einäugiges, distanzierendes Subjekt in einem abgegrenzten Raum, in dem innen und außen klar getrennt sind, verortet, vielmehr wird das visuelle Feld [...] neu strukturiert.“¹⁴⁸ Das Publikum des modernen Massenmediums befand sich nun im Bildraum, wo es inmitten der monumentalen Übersicht galt, eine visuelle Strukturierung des sich bietenden Überblicks vorzunehmen:

Das Panorama macht eine Blickverteilung erforderlich und trainiert sie zugleich: Es ist nicht mit einem Blick simultan erfassbar, sondern erfordert die Drehung um 360 Grad und ermöglicht dann ein kontinuierliches Gleiten des Blicks über die riesige Bildfläche. Zwischen Einzelteil und Bildgesamt muss eine Pendelbewegung vollzogen werden, bei der das Zentrum aufgelöst und alleinig von den Blickpräferenzen des Betrachters festgelegt wird. Die Ubiquität des Blickes ist dabei das eine Merkmal; ein anderes ist die Möglichkeit, an jedem einzelnen Punkt zum Blick, [...] anzusetzen.¹⁴⁹

Die visuelle Organisation des „panoramatischen Blicks“¹⁵⁰, die durch die subjektive „Blickpräferenz des Betrachters“¹⁵¹ gekennzeichnet ist, markiert die tragende Rolle des Individuums, die auch den BesucherInnen des

¹⁴⁵ Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 9.

¹⁴⁶ Ebd., S. 32.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁴⁸ Ehlers, Monika: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld: transcript 2007, S. 17.

¹⁴⁹ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 296.

¹⁵⁰ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

¹⁵¹ Köhnen (2009), S. 296.

Panoramas zu Teil wurde: „Damit wird dem Betrachter eine Allmacht, auch eine Omnipräsenz suggeriert, die derjenigen des souveränen Erzählens vergleichbar ist, der die Fäden zieht. [...]“¹⁵² Mit der panoramatischen Sehform macht sich auch eine „Entgrenzung des Blicks“¹⁵³ bemerkbar: Durch die Möglichkeit, nach subjektivem Ermessen zwischen umfassender Übersicht und Fokussierung auf Bilddetails zu wechseln, konnte das Publikum seinen Blick ohne den Einfluss äußerer Faktoren über die panoramatischen Rundbilder beziehungsweise den dargebotenen Ausblick schweifen lassen. Die Sehform des frühen 19. Jahrhunderts hob sich damit entscheidend vom starren Tunnelblick des Guckkastens sowie der vorgegebenen Ansicht von Gemäldemalereien nach zentralperspektivischer Konstruktion ab.

Der fundamentale Wandel vom begrenzten zum allumfassenden Sehen lässt sich am Übergang zum 19. Jahrhundert auch auf literarischer Ebene erkennen: Im Hinblick auf das „Prinzip der Rahmenschau“¹⁵⁴ sei erneut auf August Langen verwiesen, der jene „ausschnittthafte Sehform“¹⁵⁵ „als typisches Sehprinzip der Zeit des Rationalismus“¹⁵⁶ und zugleich als bedeutendes „Strukturelement des Schrifttums im 18. Jahrhundert“¹⁵⁷ bezeichnet:

Eine solche Sehweite, die das umrahmte kleine Feld der schärfsten Apperzeption zur Grundform der Aufnahme und Wiedergabe machte, mußte von größter Bedeutung für die Literatur des 18. Jahrhunderts werden.¹⁵⁸

Ähnlich der begrenzten Sehform der Rahmenschau, die dem Publikum des Guckkastens einen festgelegten Bildausschnitt präsentiert, erkennt Langen in der „[B]eschreibung, Darstellung und Ausdeutung“¹⁵⁹ eines ausgewählten Bildes Anknüpfungspunkte an die Literatur des 18. Jahrhunderts:

¹⁵² Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 307.

¹⁵³ Ebd., S. 290.

¹⁵⁴ Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 5.

¹⁵⁵ Ebd., S. 20.

¹⁵⁶ Vgl. Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Reihe Deutsche Arbeiten der Universität Köln 6. Jena: Eugen-Diedrichs Verlag 1934. Zitiert nach: Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 89.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd. Zitiert nach: Ebd., S. 89.

¹⁵⁸ Vgl. Langen (1965), S. 45.

¹⁵⁹ Ebd., S. 45.

Ein sehr wesentlicher Teil der Literatur ist dem Prinzip nach Bildbeschreibung, Darstellung und Ausdeutung des kleinen umrahmten Feldes, und es gibt kaum eine literarische Gattung, die für den strukturellen Aufbau des Schrifttums der Aufklärung so bezeichnend wäre, wie diese Form, die sich im 18. Jahrhundert [...] entwickelt.¹⁶⁰

Auf literarischer Ebene verfolgt das Prinzip der Rahmenschau zum einen die „objektive[] Beobachtung und Darstellung, einer [...] möglichst unpersönlich[en] registrierenden Aufnahme und Wiedergabe des Geschehen.“¹⁶¹ Diese Art der Darstellung findet sich laut August Langen nur in „literarischen Gattungen [wieder], denen solch sachlicher Bericht eigentümlich ist“¹⁶² – „[darunter] das beschreibende und darstellende, das erzählende Schrifttum.“¹⁶³ Dazu zählt August Langen vorrangig epische Formen mit Ausprägungen wie Versepos und „beschreibende[n] [,] „malende[n] Gedicht[en].“¹⁶⁴ Zwischen 15. und 16. Jahrhundert tritt auch der „deutsche Roman“¹⁶⁵ hinzu, ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgt der rationalistische Roman. Mit der Etablierung des Romans ab 1750 gewinnt das Prinzip der Rahmenschau auch im Bereich der literarischen „Menschendarstellungen“¹⁶⁶ an Bedeutung, die wie „im Rahmen [eines] kleinen Ausschnittbildes äußerlich [] erfaßt und [dargestellt] [werden]“¹⁶⁷, hält August Langen fest: „Erst hier [im Roman] entfaltet das Bildprinzip alle seine Vorzüge. Die Beschränkung auf das kleine Apperzeptionsfeld gestattet innerhalb derselben schärfste Beobachtung.“¹⁶⁸

Als gemeinsames Merkmal der genannten literarischen Formen lässt sich die strukturelle „Komposition als [...] Bilderkette [sehen], die der rationalistische Guckkastenmensch an sich vorüberziehen läßt.“¹⁶⁹ Ihre erzähltheoretische Struktur kennzeichnen erläuterte Einzelbilder, die Inhalte in verschiedensten Darstellungsformen abbilden. Bei der Schilderung einer Situation etwa wird

¹⁶⁰ Vgl. Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 45.

¹⁶¹ Ebd., S. 45.

¹⁶² Ebd., S. 45.

¹⁶³ Ebd., S. 45.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 46.

¹⁶⁵ Ebd., S. 47.

¹⁶⁶ Ebd., S. 47.

¹⁶⁷ Ebd., S. 47.

¹⁶⁸ Ebd., S. 47.

¹⁶⁹ Ebd., S. 46-47.

„das Prinzip der Rahmenschau [] auf ein äußeres Geschehen [angewandt]“¹⁷⁰, wie August Langen erklärt:

Die Handlung zerfällt in eine Folge von Bildern, deren jedes einen kleinen Ausschnitt erfaßt und im Rahmen heraushebt. Die zeitliche Dauer [...] ist auf einen kurzen, in sich geschlossenen Handlungsablauf begrenzt, [...] ¹⁷¹

Auch die Beschreibung einer „Handlungssituation“¹⁷² umfasst den „transitorische[n] Ausschnitt eines [...] augenhaft aufgenommenen Geschehens“¹⁷³, wie dieses „im Rahmen [eines] Guckkastenbildes“¹⁷⁴ wahrgenommen werden kann. Im Roman zeigt sich die „Handlungssituation“¹⁷⁵ als literarisierte „Folge von Guckkastenbildern“¹⁷⁶, die durch die Verknüpfung verfestigter „Einzelbildchen [zu einer] Kette“¹⁷⁷ zustande kommt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Etablierung des Panoramas und des „Panorama-Blick[s]“¹⁷⁸ markiert einerseits einen Wendepunkt in der Geschichte der visuellen Wahrnehmung. Indem das Massenmedium der Moderne bei der Ausstellung der realistischen Rundgemälde die Andeutung eines Rahmens vermied und deren Bildstatus vergessen ließ, verabschiedete es „Rahmenschau und Zentralperspektive als ästhetische Prinzipien des 18. Jahrhunderts.“¹⁷⁹

Andererseits wirkt sich der fundamentale Wandel vom begrenzten zum allumfassenden Sehen zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch auf literarischer Ebene aus: Das Verlangen nach grenzenlosem Sehvermögen zeigt sich in Texten der literarischen Moderne auf unterschiedliche Weise. Zum einen bricht die panoramatische Perspektive mit dem gerahmten Erzählschemata des Romans des 18. Jahrhunderts, der die strukturelle Komposition einer erzählten „Bilderkette“ verfolgt, die sich aus der Verknüpfung verfestigter und

¹⁷⁰ Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 55.

¹⁷¹ Ebd., S. 55.

¹⁷² Ebd., S. 55.

¹⁷³ Ebd., S. 55.

¹⁷⁴ Ebd., S. 55.

¹⁷⁵ Ebd., S. 58.

¹⁷⁶ Ebd., S. 58.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 58.

¹⁷⁸ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 303.

¹⁷⁹ Ehlers, Monika: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld: transcript 2007, S. 90.

aufeinanderfolgender Einzelbilder ergibt.“¹⁸⁰ Im Kontext des Romans verfolgt das Prinzip der erzählten Einzelbilder die Beschränkung auf ausgewählte Handlungsdetails, womit sich Verbindungen zu den visuellen Prinzipien der Rahmenschau ergeben. Ab 1800 wird die Erzählstruktur literarischer Texte jedoch teilweise insofern panoramatisch geprägt, als dass „das Thema des panoramatischen Blicks [...] die Form des teilweise montierten Erzählens [hervorbringt], das aus verschiedenen Perspektiven“¹⁸¹ eine weitreichende Gesamtansicht auf die erzählte Welt entwirft. Durch die Schilderung zeitgleich ablaufender Handlungsstränge wird beispielsweise in Karl Gutzkows Werk „Die Ritter vom Geiste“¹⁸² nicht auf ausschnittshafte, sondern auf vielschichtige Weise Einblick in die dargestellte Zeit gewährt.

Zum anderen bildet sich im Kontext etablierter „Nervenlehren, [] bemannte[r] Ballonfahrt und kunsttechnische[r] Erfindung des Panoramas“¹⁸³ im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert ein unbändiger „Wille zur Überschau“¹⁸⁴ aus, der den allumfassenden „Rundblick[]“¹⁸⁵ schließlich als spezifische Blickform auf literarischer Ebene etabliert. Das Interesse an der visuellen Überschau entsteht gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der soziokulturellen „Entdeckung des Horizonts“¹⁸⁶ – die Begeisterung für den „Blick auf den Horizont“¹⁸⁷ zeigt sich in realhistorischen Gipfel- und Turmbesteigungen des Bürgertums oder in ersten Versuchen, den „überwältigenden Eindruck“¹⁸⁸ in Worte zu fassen:

Die Erfahrung des Horizonts wurde geradezu gesucht. [...] Berichte über Turmbesteigungen finden sich gehäuft in der um 1800 erschienenen Literatur, in Briefen und Memoiren; kaum eine Reisebeschreibung kommt ohne ausführliche Schilderung von Turmblicken aus.¹⁸⁹

¹⁸⁰ Vgl. Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 58.

¹⁸¹ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 307.

¹⁸² Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

¹⁸³ Köhnen (2009), S. 268.

¹⁸⁴ Ebd., S. 268.

¹⁸⁵ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

¹⁸⁶ Ebd., S. 12.

¹⁸⁷ Ebd., S. 12.

¹⁸⁸ Ebd., S. 12.

¹⁸⁹ Ebd., S. 10.

Mit der Etablierung des „ästhetischen Blick[s] auf die Landschaft um 1770“¹⁹⁰ und der vorherrschenden Landschaftsmalerei zeigen sich in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts zunächst vermehrt Versuche der inszenierten Überschau auf naturhafte Ansichten. Rund- und Weitblicke von erhöhten Standpunkten auf Gipfelausblicke, Landschaftsimpressionen oder Stadtansichten des frühen 19. Jahrhunderts verdeutlichen den Stellenwert der „Ästhetik des alles umgreifenden Höhenblicks“¹⁹¹: Der „panoramatische[] Blick[]“¹⁹² reüssiert zur „Sehhaltung [], die zum Dispositiv des Betrachters im 19. Jahrhundert wird.“¹⁹³ Der Blick von oben herab befähigt, „[...] alles mit einem Blick zu übersehen“, einen Standpunkt zu wählen, der es dem Auge ermöglicht, simultan alles ‚mit [einem Mal] fassen‘ zu können.¹⁹⁴

In Texten der Moderne, vor allem bis etwa 1850, spiegelt sich dieser umfassende „Rundumblick[]“¹⁹⁵ aus erhöhter Position in der Realisierung einer spezifischen Blickform wieder, die Protagonisten oder Erzählerfiguren nach visuellen Merkmalen des „Panoramablick[s]“¹⁹⁶ ausbilden. Besonders exemplarisch zeigt sich dies in den Texten E.T.A. Hoffmanns und Adalbert Stifters, die im nachfolgenden Kapitel hinsichtlich ihrer literarischen Inszenierung der panoramatischen Sehform analysiert werden. Während in „Des Vettters Eckfenster“¹⁹⁷ ein „Rundumblick[]“¹⁹⁸ auf den städtischen Marktplatz zu Füßen der Erzählerfigur gegeben wird, inszeniert Stifter in „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“¹⁹⁹ einen weitreichenden Überblick vom „höchste[n] Punkt der Stadt“²⁰⁰ auf Wien und die angrenzende Umgebung.

¹⁹⁰ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 268.

¹⁹¹ Ebd., S. 269.

¹⁹² Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

¹⁹³ Köhnen (2009), S. 269.

¹⁹⁴ Ebd., S. 269.

¹⁹⁵ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

¹⁹⁶ Köhnen (2009), S. 292.

¹⁹⁷ Hoffmann, E.T.A.: Des Vettters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

¹⁹⁸ Oettermann (1980), S. 43.

¹⁹⁹ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

²⁰⁰ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 96.

3.) Literarische Analyse: Das panoramatische Sehen als spezifische Blickform in ausgewählten Werken des 19. Jahrhunderts

3.1) Effekte panoramatischen Sehens als spezifische Blickform bei E.T.A. Hoffmann und Adalbert Stifter

Die Verbreitung des panoramatischen Sehprinzips als spezifische Blickform in der Literatur des 19. Jahrhunderts kann in Verbindung mit der Etablierung des Panoramas und dessen Innovationen auf visueller Ebene sowie hervorgerufenen Umbrüchen im Bereich der bildenden Kunst gesehen werden. Darüber hinaus tragen zeitgenössische Phänomene der Moderne wie Großstadt oder Menschenmenge zur Ausbildung dieser neuen Sehform bei.

Besonders exemplarisch zeigt sich der Einfluss dieser Faktoren in den Werken „Des Veters Eckfenster“²⁰¹ von E. T. A. Hoffmann sowie „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“²⁰² von Adalbert Stifter, in denen die panoramatische Wahrnehmung als spezifische Blickform präsentiert wird.

Die panoramatische Sehform entwickelte sich ab 1800 zum „Wahrnehmungsdispositiv“²⁰³ eines gesamten Jahrhunderts, das weite Teile des Kunst- und Literaturbereichs entscheidend prägte, wie Ralph Köhnen erklärt:

Der Panorama-Blick wird nach 1800 zum Wahrnehmungsdispositiv, das verschiedene Bereiche bestimmt. Das wissenschaftliche Selbstverständnis, [...] Bildungs- und Unterhaltungsbereiche – all diese Faktoren affizieren die Wahrnehmung, was in Bildtechniken und literarischen Sprechweisen gleichermaßen zum Ausdruck kommt.²⁰⁴

Bei der Darstellung spezifischer Wahrnehmungsmuster bedienen sich literarische Konzeptionen an Konzepten der bildenden Kunst oder des optisch-technischen Bereichs, wie Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Hauser erklärt. Erste Tendenzen interdisziplinärer Übertragungsprozesse verortet Susanne Hauser im Kontext der modernen Großstadtliteratur des 18. Jahrhunderts, als „die meisten Muster der Wahrnehmung, die zu dieser Zeit

²⁰¹ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

²⁰² Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

²⁰³ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 297.

²⁰⁴ Ebd., S. 297.

dem literarischen Diskurs als Vorbilder zur Verfügung standen, [] ebendiesem nicht ursprünglich eigen waren“²⁰⁵:

Häufig finden sich Adaptionen von Wahrnehmungsmustern, die aus dem Bereich der Physik, der optischen Technik oder der bildenden Künste stammen. Sie werden aber spezifisch für den literarischen Diskurs aufgenommen und ‚übersetzt‘.²⁰⁶

Die Fortsetzung dieser Übersetzungsstruktur zeigt sich im literarischen Diskurs des 19. Jahrhunderts, wie Susanne Hauser erläutert: Genauso „wie das malerische Tableau oder der Guckkasten das Vorbild eines literarischen Musters der Wahrnehmung abgeben“²⁰⁷, „realisiert das Panorama, das Rundbild, den Idealfall des panoramatischen Blicks in der Literatur“²⁰⁸, wobei das „Muster der panoramatischen Wahrnehmung“²⁰⁹ „Regeln des Blicks [verfolgt], die sich ein Beobachter gibt.“²¹⁰ Indem visuelle Merkmale der panoramatischen Wahrnehmung auf Sichtweisen einzelner Figuren übertragen oder Aussichts- und Überblicksformen nach Kriterien der panoramatischen Sehform realisiert werden, reüssiert das Panorama und dessen ausgebildete Form des visuellen Rund- und Überblicks zu einem bestimmenden Faktor in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Die panoramatische Wahrnehmung kann somit als umfassende Sehform verstanden werden, „[die] sich über den weiten Horizont erstreckt oder von erhöhtem Punkt aus gerichtet wird“²¹¹ – visuelle Merkmale, die bei der literarischen Umsetzung dieser Sichtweise eine zentrale Rolle einnehmen und im Zusammenhang mit dem literarischen Motiv der Großstadt gesehen werden können. Im Zeitalter von Industrialisierung und Urbanisierung stellt die Metropole ein zentrales Sujet der literarischen Moderne dar:

Lebensraum für zahlreiche Menschen, Handels-, Verwaltungs- und Kulturzentrum, sozialer Raum von großer Vielfalt, [...] Zentrum überregionalen Verkehrs, Ursprung komplexer Wahrnehmungsreize, braucht die Großstadt ihren Anspruch auf literarische Darstellung offenbar gar nicht erst zu begründen: ihre Wichtigkeit ist evident.²¹²

²⁰⁵ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 82.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 82.

²⁰⁷ Ebd., S. 107.

²⁰⁸ Ebd., S. 107.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 107.

²¹⁰ Ebd., S. 107.

²¹¹ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 307.

²¹² Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 8.

Doch nicht nur die zunehmende gesellschaftliche Bedeutung der Großstädte, die oft gleichzeitig „den Lebensraum der Autoren, [und] die Erfahrungsdomäne der Leser ausmacht“²¹³, lässt die neue Erfahrungswelt zu einem zentralen Thema der zeitgenössischen Literatur werden. Dazu trägt neben der literarischen Auseinandersetzung mit Chancen und Möglichkeiten der soziokulturellen Umbrüche in Alltags- und Arbeitsleben der städtischen Bevölkerung auch die Thematisierung von negativen Konsequenzen wie sozialem Elend oder Agglomeration bei – die Metropole kann somit als Symbol „neuer Freiheit“²¹⁴ gesehen werden, die sowohl „Reiz als auch Risiko“²¹⁵ mit sich bringt. Gleichzeitig übt das Motiv Großstadt Einfluss auf literarische Wahrnehmungsmuster der Moderne aus – diesen Zugang unterstreicht auch Heinz Brüggemann, der davon spricht, dass dem „neuen sozialen Erfahrungsraum ‚Menge‘ mit literarischen Techniken des Sehens begegnet wird“²¹⁶, die sich in „literarischen Wahrnehmungsweisen der Großstadt“²¹⁷ zeigen. So stellen etwa technischer Fortschritt und die konzentrierte Population der Großstädte als gesellschaftliche Auswirkungen des „neuen Erfahrungsraums ‚Menge‘“²¹⁸ die Bedeutung des Subjekts als individuellen Teil des Gesamtgefüges infrage:

Die Großstadt ist [...] ein Erfahrungsraum von eigener Qualität. [...] Die Stadt wird, zur Großstadt geworden, unüberschaubar, der Mensch fühlt sich fremd und ist so vielfältigen Reizen ausgesetzt, dass er [...] nur mit Abschirmung reagieren kann [...]²¹⁹

Als entscheidendes Merkmal der panoramatischen Sehform in literarischer Umsetzung kann daher die Inszenierung eines „Blick[s] von oben“²²⁰ gesehen werden, der zum Einen als Ausdruck der Bewahrung des Subjekts und zum Anderen als Verfahren der Blickorganisation über die großstädtische Masse verstanden werden kann. Indem das Individuum „einen erhöhten Standpunkt

²¹³ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 8.

²¹⁴ Ebd., S. 10.

²¹⁵ Vgl. Ebd., S. 10.

²¹⁶ Vgl. Brüggemann, Heinz: „Aber schickt mir keinen Poeten nach London!“ Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen. hg. von Beck, Johannes und Heinz Boehncke u.a. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 19.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 21.

²¹⁸ Vgl. Ebd., S. 19.

²¹⁹ Corbineau-Hoffmann (2003), S. 9.

²²⁰ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 303.

ein[nimmt] und die Stadt ‚von oben‘ [] betrachte[t]“²²¹, gelingt es diesem nicht nur, den Überblick über die Menschenmenge zu bewahren, sondern sich diese auch visuell anzueignen, ohne dabei im großstädtischen Treiben unterzugehen. Die erhöhte Position der BetrachterInnen impliziert damit, „sich gleichsam über die Dinge zu stellen und aus einer Perspektive höherer Ordnung das Geschehen zu sichten“²²², erläutert Literaturwissenschaftlerin Angelika Corbineau-Hoffmann.

„Des Veters Eckfenster“²²³ und „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“²²⁴ können somit im „Verhältnis[] wechselseitiger Aneignung zwischen wahrnehmenden Subjekt, Autor und wahrgenommenem Objekt, der modernen Großstadt“²²⁵ gesehen werden. Aufgrund der Entstehung der Texte zwischen „Anbeginn und Mitte des 19. Jahrhunderts“²²⁶ ist auch die Inszenierung der „literarische[n] Wahrnehmungsweise[]“²²⁷ entscheidend, „mit [der] die Autoren dieser neuen, ebenso abstoßenden wie anziehenden Erfahrungswirklichkeit der Großstadt begegnen“²²⁸, hält Literaturwissenschaftler Heinz Brüggemann fest. Zu diesem Schluss kommt Heinz Brüggemann in Anbetracht eigenständiger literarischer Untersuchungen zur Geschichte des Dreiecksverhältnis „Autor, wahrnehmender Figur und wahrgenommener Großstadt.“²²⁹

Damit ist die Verbindung zwischen Metropole und Menschenmasse im 19. Jahrhundert nicht nur für das Massenmedium des großstädtischen Publikums, sondern auch für die literarische Umsetzung des „panoramatischen Blicks“²³⁰ von Interesse. Bei E.T.A. Hoffmann und Adalbert Stifter präsentieren sich Aussichten auf Teile europäischer Metropolen, die die Protagonisten aus

²²¹ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 14.

²²² Ebd., S. 14.

²²³ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

²²⁴ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

²²⁵ Vgl. Brüggemann, Heinz: „Aber schickt mir keinen Poeten nach London!“ Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen. hg. von Beck, Johannes und Heinz Boehncke u.a. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 9.

²²⁶ Vgl. Ebd., S. 9.

²²⁷ Ebd., S. 9.

²²⁸ Vgl. Ebd., S. 9.

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 9.

²³⁰ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

erhöhter Perspektive wahrnehmen. Der „panoramatische[] Blick[]“²³¹ manifestiert sich hierbei auf besonders prägnante Weise: Kennzeichnet die Erzählung Hoffmanns ein umfassender Überblick über das städtische Leben auf einem Berliner Marktplatz, so zeigt sich in Stifters Text ein literarisch arrangierter Ausblick vom Gipfel des „St. Stephansturmes“²³² auf die Stadt und Landschaft Wiens. Wie die nachfolgende Untersuchung der Werke zeigen wird, folgt die literarische Verwirklichung des „panoramatischen Blicks“²³³ in beiden Fällen dem Konzept des „panoramatischen Schreibverfahrens“²³⁴ nach Alexander von Humboldt. Dieses Konzept ist Literaturwissenschaftlerin Eva Sophie Wiedemann zufolge durch eine charakteristische Blick- und Perspektivführung der Leserschaft gekennzeichnet. In Humboldts „Kosmos“²³⁵ wird eine „neuartige (Seh-)Lenkung des Betrachters“²³⁶ als Konsequenz der „(schreib-)malerischen Verarbeitung des Panoramas“²³⁷ präsentiert, die Merkmalen der panoramatischen Wahrnehmung zugrunde liegt:

Das Panorama war [...] das ‚Illusionstheater‘ des 19. Jahrhunderts. Humboldt erkannte sogleich dessen ‚Einsatzmöglichkeit‘ für sein *Kosmos*-projekt. [sic!] [...] So zu schreiben, daß sich dieser panoramatische Effekt einstellt, das ein illusionsstiftender rahmenloser Rundumblick erzielt wird, war Humboldts narratologische Absicht.²³⁸

Sein Vorhaben, ein „panoramatisches Schreibverfahren“²³⁹ zu inszenieren, setzt Alexander von Humboldts durch die visuelle Steuerung seiner LeserInnen über die panoramatische Sehform des Erzählers um: „Mittels dieser Perspektivlenkung nimmt der Betrachter dieselbe Sehposition ein wie die Besucher der Panoramaplattformen des 19. Jahrhunderts.“²⁴⁰ Durch „die

²³¹ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

²³² Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

²³³ Hauser (1990), S. 107.

²³⁴ Vgl. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

²³⁵ Humboldt, Alexander von: Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Fünf Bände. Tübingen u.a.: Cotta 1845-1865.

²³⁶ Wiedemann (2009), S. 130.

²³⁷ Ebd., S. 130.

²³⁸ Ebd., S. 128-129.

²³⁹ Ebd., S. 129.

²⁴⁰ Ebd., S. 130.

„Mithineinnahme“ des Betrachters²⁴¹ gelingt es auf textueller Ebene, „den Eindruck einer panoramatischen Sicht“²⁴² auf Details der Gesamtansicht oder präsentierte Aussichten zu erzeugen:

Das zeigt bereits der erste Teil des *Kosmos*, der mit dem Blick in den Weltraum einsetzt [...] Der Erzähler führt den Leser in den Makrokosmos des Weltalls und läßt ihn einen Rundblick tun. Der Blick des Lesers wird gelenkt: „Wir sehen“.²⁴³

Durch spezielle sprachliche Konstruktionen, die Blickrichtungen oder Perspektivenwechsel vorgeben, wird bei den LeserInnen das Gefühl hervorgerufen, unmittelbar in visuelle Entdeckungsprozesse eingebunden zu sein. In „Kosmos“²⁴⁴ heißt es beispielsweise:

Wir sehen die Materie teil zu rotierenden und kreisenden Weltkörpern [...] Betrachten wir zuerst die Nebenflecke, [...] so scheint derselbe in steter Veränderung seines Aggregatzustandes begriffen.²⁴⁵

Die Formulierungen „Wir sehen“ oder „Betrachten wir“ verdeutlichen die Hinwendung an die Leserschaft und deren ausgeprägten Einbezug in das Handlungsgeschehen, wie Wiedemann abschließend unterstreicht: „Über die Perspektive des erzählenden Ichs sieht der Rezipient mit den Augen der vermittelnden Figur“²⁴⁶.

E.T.A. Hoffmanns „Des Veters Eckfenster“²⁴⁷ und Adalbert Stifters „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“²⁴⁸ können damit nicht nur als exemplarische Texte für visuelle Effekte und Auswirkungen des panoramatischen Sehprinzips auf literarische Blickkonstruktionen des 19. Jahrhunderts betrachtet werden, sie belegen auch den Einfluss zeitgenössischer Entwicklungen auf die Literatur der Moderne, wie zu zeigen sein wird.

²⁴¹ Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): *Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung* 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

²⁴² Ebd., S. 129.

²⁴³ Ebd., S. 130-131.

²⁴⁴ Humboldt, Alexander von: *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Fünf Bände. Tübingen u.a.: Cotta 1845-1865.

²⁴⁵ Ebd. Zitiert nach: Wiedemann (2009), S. 130.

²⁴⁶ Ebd., S. 131.

²⁴⁷ Hoffmann, E.T.A.: *Des Veters Eckfenster*. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): *Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung* 49-52. Berlin: 1822.

²⁴⁸ Stifter, Adalbert: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes*. In: Stifter, Adalbert (Hg.): *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. Pesth: 1844.

3.2) Überblick über den Marktplatz: „Des Veters Eckfenster“²⁴⁹ von E.T.A. Hoffmann (Erscheinung: 1822)

E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Des Veters Eckfenster“²⁵⁰ wurde erstmals 1822 in der Berliner Zeitschrift „Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung“ unter Herausgeber Johann Daniel Symanski publiziert und stellt zwei Monate vor Hoffmanns Tod dessen letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählung dar. Der Text thematisiert den Lebensalltag eines populären deutschen Schriftstellers, der aufgrund seiner fortschreitenden Erkrankung auf Rollstuhl und Krücken angewiesen ist, um sich innerhalb der eigenen vier Wände fortzubewegen. Das Dasein des Schriftstellers wird maßgeblich von der Beobachtung des Marktplatzes zu Füßen seiner Wohnung bestimmt. Innerhalb der Erzählung tritt der kranke Schriftsteller als Vetter auf, der Ich-Erzähler fungiert als dessen Vetter, der seinen Verwandten in der Wohnung über den Dächern der Stadt besucht:

Ich. [...] Es ist nötig zu sagen, daß mein Vetter ziemlich hoch in kleinen niedrigen Zimmern wohnt. [...] Dabei liegt aber meines Veters Logis in dem schönsten Teile der Hauptstadt, nämlich auf dem großen Markte, der von Prachtgebäuden umschlossen ist [...].²⁵¹

Das letzte Vergnügen, das dem schwerkranken Vetter geblieben ist, stellt die Betrachtung des Platzes und der darauf stattfindenden Ereignisse während des Markttages dar, die er vom Fenster seiner empor gelegenen Wohnung aus verfolgen kann: „Dieser Markt“, sprach der Vetter, „ist [...] ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens. Rege Tätigkeit, das Bedürfnis des Augenblicks trieb die Menschenmasse zusammen; [...]“²⁵²

Abseits der vergnüglichen Momente am Fenster bestimmen jedoch Schmerzen und triste Zukunftsaussichten das Dasein des kranken Schriftstellers, was an E.T.A. Hoffmanns Verfassung kurz vor seinem Tod erinnert: Nicht nur, dass den Autor zum Entstehungszeitpunkt seiner Erzählung ähnlich wie den kranken Vetter Bettlägerigkeit und Lähmung plagten, auch die topographische Lage seiner letzten Wohnung in der Taubenstraße nahe dem Berliner

²⁴⁹ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr.1980, S. 4-5.

²⁵² Ebd., S. 37.

Gendarmenmarkt weist frappierende Ähnlichkeit mit dem Wohnsitz des kranken Veters auf.²⁵³ Der Protagonist ist genauso wie E.T.A. Hoffmann mit dichterischem Geschick ausgestattet und gilt als beliebter Schriftsteller seiner Zeit, wie der Erzähler zu Beginn des Textes betont:

Die Leute lesen gerne, was er schreibt; es soll gut sein und ergötzlich; ich verstehe mich nicht darauf. Mich erlabte sonst des Veters Unterhaltung, und es schien mir gemütlicher, ihn zu hören, als ihn zu lesen.²⁵⁴

In der Darstellung des kranken Veters, der „durch eine hartnäckige Krankheit den Gebrauch seiner Füße gänzlich verloren hat“²⁵⁵, lassen sich Parallelen zu E.T.A. Hoffmann und dem Protagonisten der Erzählung „Scarron am Fenster“²⁵⁶ von Karl Friedrich Kretschmann ziehen, wie der Erzähler erläutert: „So wie Scarron schriftstellert mein Vetter; so wie Scarron ist er mit [...] lebendiger Laune begabt und treibt wunderlichen humoristischen Scherz auf seine eigne Weise.“²⁵⁷ Kretschmann erschuf seine Hauptfigur einst in Anlehnung an den französischen Schriftsteller, der das Leben zuletzt nur mehr im Rollstuhl vom Fenster seiner Wohnung aus beobachten konnte:

Mit der Erwähnung Scarrons und der gleichartigen Krankheit des Veters hat Hoffmann übrigens selbst einen gewichtigen Hinweis auf sein Vorbild gegeben. [...] denn das Schicksal des Veters entsprach auch dem seinigen. Wenn er ihn überdies zu einem Schriftsteller kreierte, dem Humor, Scherz und lebendige Laune eigen ist, dann hat sich der Autor zweifelsohne ganz bewußt mit seiner literarischen Gestalt identifizieren wollen. Hoffmann macht kein Hehl daraus [...]: Mehrmals lässt er durchblicken, daß der Vetter eine Art Selbstbildnis ist.²⁵⁸

Im Fokus der weiteren Erzählung stehen nicht nur die visuellen Entdeckungen auf dem Marktplatz, die der Vetter und später auch sein Verwandter vom empor gelegenen Eckfenster aus machen, sondern auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung – „der Akzent liegt auf dem *Schauen*“²⁵⁹, wie Günter Oesterle anmerkt. Dies unterstreicht auch Volker Hummel, wenn er betont,

²⁵³ Vgl. Kozielek, Gerald: Nachwort. In: Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Stuttgart: Philipp Reclam jr.1980, S. 46.

²⁵⁴ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozielek. Stuttgart: Philipp Reclam jr.1980, S. 3.

²⁵⁵ Ebd., S. 3.

²⁵⁶ Kretschmann, Karl Friedrich: Scarron am Fenster. In: Becker, W. G. (Hg.): Almanach und Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Leipzig: Gleditsch 1798, S. 47-67. sowie: Kretschmann, Karl Friedrich: Scarron abermals am Fenster. In: Becker, W. G. (Hg.): Almanach und Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Leipzig: Voß 1799, 42-79.

²⁵⁷ Hoffmann (1980), S. 3.

²⁵⁸ Kozielek (1980), S. 46.

²⁵⁹ Oesterle, Günter: E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: Der Deutschunterricht 39/1 (1978), S. 86.

„[...] daß es in der Geschichte weniger um bestimmte Figuren oder Handlungen [] als [] um eine bestimmte Art des Schauens, eine ganz spezifische Wahrnehmungskonstellation [geht].“²⁶⁰ Tatsächlich bietet sich den Vettern der umfassende Überblick über den Marktplatz in Form eines „panoramatischen Blick[s]“²⁶¹ aus erhöhter Position, der durch die räumliche Ausrichtung des Eckfensters beziehungsweise die topografische Lage der Wohnung gegenüber dem Stadttheater ermöglicht wird:

Dabei liegt aber meines Veters Logis in dem schönsten Teile der Hauptstadt, nämlich auf dem großen Markte, der von Prachtgebäuden umschlossen ist und in dessen Mitte das kolossal und genial gedachte Theatergebäude prangt. Es ist ein Eckhaus, was mein Vetter bewohnt, und aus dem Fenster eines kleinen Kabinetts übersieht er mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes.²⁶²

Als Beobachter des Marktplatzes nehmen die beiden Vetter dieselbe Rolle wie BesucherInnen von Panoramen ein: Das Eckfenster fungiert ähnlich der Betrachtungsplattform inmitten des Mediums als räumlicher Mittelpunkt der Erzählung, von dem aus die Protagonisten ihren Blick frei und selbstbestimmt über den Marktplatz schweifen lassen können. Dabei stellt der Marktplatz in Anlehnung an das malerische Rundbild entlang der Panoramarotunde das präsentierte Bildsujet der Erzählung da. Das „kolossal und genial gedachte Theatergebäude“²⁶³ fungiert als dessen Mittelpunkt und zugleich als Zentrum des Geschehens. In Anbetracht dieser Metapher erscheinen die Menschen auf dem Marktplatz als Akteure eines Schauspiels, welches das „ewig wechselnde Leben“²⁶⁴ zum Inhalt hat – der Platz vor dem Theater wird damit zur Kulisse des städtischen Treibens, welches die zwei Vetter vom Eckfenster aus besonders genau beobachten können.

Das Eckfenster im Kabinett der Wohnung bietet dem erkrankten Vetter die Möglichkeit, „das ganze Panorama des grandiosen Platzes“²⁶⁵ sowie sämtliche Einzelheiten der darauf stattfindenden Ereignisse zu beobachten. Das Eckfenster gibt dem Vetter auch neuen Lebensmut, seit die Lähmung seiner Finger die Übertragung schriftstellerischer Gedanken zu Papier verhindert,

²⁶⁰ Hummel, Volker: Panoramatische Wahrnehmungsstrukturen in E.T.A. Hoffmanns Erzählung "Des Veters Eckfenster". <http://home.foni.net/~vhummel/Hoffmann/inhalt.html>, Aufruf am 14.04.2015.

²⁶¹ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 300.

²⁶² Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Koziellek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 4-5.

²⁶³ Ebd., S. 5.

²⁶⁴ Vgl. Köhnen, (2009), S. 301.

²⁶⁵ Hoffmann (1980), S. 5.

was den Autor anfangs in „schwärzeste Melancholie“²⁶⁶ verfallen ließ, wie der Erzähler weiß: „Sowie mein Vetter etwas aufschreiben wollte, versagten ihm nicht allein die Finger den Dienst, sondern der Gedanke selbst war verstorben und verfolgt.“²⁶⁷ Erst die Entdeckung des weitreichenden Ausblicks änderte die Lebenseinstellung des kranken Veters schlagartig, wie dieser erklärt:

[...] ich kann mich nicht aus der Stelle rühren und karre mich in diesem Räderstuhl hin und her auf anmutige Weise, [...] Aber dies Fenster ist mein Trost, hier ist mir das bunte Leben aufs neue aufgegangen [...].²⁶⁸

Diesen Zugang unterstreicht auch Günter Oesterle: „Dem Kranken gewährt der Fensterblick auf das Markttreiben einen neuen Zugang zur Realität, Trost und Therapie; [...]“²⁶⁹ Auch der Erzähler bemerkt beim Besuch des Veters dessen „neuerweckte Lebenskraft“²⁷⁰, nachdem sich dieser für einige Zeit gänzlich von der Außenwelt abgeschottet hatte:

Seit der Zeit ließ sich mein Vetter weder vor mir, noch vor irgendeinem andern Menschen sehen. [...] Nicht wenig erstaunte ich, als mir aus diesem Fenster das wohlbekanntere rote Mützchen entgegenleuchtete, welches mein Vetter in guten Tagen zu tragen pflegte. Noch mehr! [...] es gelang mir, seine Aufmerksamkeit auf mich zu ziehen, er nickte freundlich. Was für Hoffnungen! [...] Alles deutete auf wiedergekehrte Hoffnung, auf neuerweckte Lebenskraft.²⁷¹

Die Möglichkeit des „Rundumblicks“²⁷² aus erhöhter Position kann hier im Kontext der „Demokratisierung des Blicks“²⁷³ gelesen werden: Im Gegensatz zum alltäglichen Leben, von dem der Protagonist aufgrund seiner körperlichen Beeinträchtigung isoliert ist, kommt ihm als Beobachter des Marktplatzes nicht nur ein hohes Maß an Selbstbestimmtheit, sondern auch unmittelbares Teilhabe am Geschehen zu. Hindern Krankheit und Lähmung den Vetter daran, seiner schriftstellerischen Tätigkeit nachzukommen, gibt es im Bereich der visuellen Wahrnehmung keinerlei Einschränkungen. Das Eckfenster und

²⁶⁶ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 4.

²⁶⁷ Ebd., S. 4.

²⁶⁸ Ebd., S. 6.

²⁶⁹ Oesterle, Günter: E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: Der Deutschunterricht 39/1 (1978), S. 85.

²⁷⁰ Hoffmann (1980), S. 5.

²⁷¹ Ebd., S. 4-5.

²⁷² Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

²⁷³ Ebd., S. 20.

die „gewonnene Blickfreiheit“²⁷⁴ des Vettters markieren jedoch auch eine Grenze zwischen innerer und äußerer Umwelt: Gleichsam wie den BesucherInnen der Panoramen ist es dem kranken Mann aufgrund seines Sehvermögens zwar möglich, Anteil am dargebotenen Treiben zu nehmen, jedoch bleiben andere Sinne von dieser Erfahrung ausgeschlossen, wie Volker Hummel beschreibt:

Er kann das Treiben auf dem Markte weder schmecken noch fühlen, und er kann es nur begrenzt hören und riechen. Seine Wahrnehmung ist fast ausschließlich auf visuelle Details reduziert, genau wie die der Panoramenbesucher.²⁷⁵

Die panoramatische Sichtweise wird wenig später auch dem Erzähler zu teil, als dieser zu ersten Mal aus dem Eckfenster der Wohnung blickt:

Ich setzte mich, [...] auf ein kleines Taburett, das gerade noch im Fensterraum Platz hatte. Der Anblick war in der Tat seltsam und überraschend. Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischengeworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, [...] in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, [...] ²⁷⁶

Dem Erzähler wird damit eine völlig neue Seherfahrung zu teil – ganz im Gegensatz zu seiner vorherigen Wahrnehmungsperspektive, die ihm inmitten der städtischen Menschenmasse auf dem Weg zu seinem Vetter zu teil wurde: „Es war gerade Markttag, als ich, mich durch das Volksgewühl durchdrängend, die Straße hinab kam, wo man schon aus weiter Ferne meines Vettters Eckfenster erblickt.“²⁷⁷ Fortan erlebt der Erzähler eine Sehform, die bei „aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen [kann], der dem nicht unangenehmen Delieren des nahenden Traums [gleicht]“²⁷⁸, wie dieser anmerkt.

„Das Tableau“²⁷⁹ des Marktplatzes, das sich den Protagonisten von oben herab wie ein offen gelegtes, großflächiges Bild gleich der panoramatischen Rundgemälde des 19. Jahrhunderts darbietet,

²⁷⁴ Hummel, Volker: Panoramatische Wahrnehmungsstrukturen in E.T.A. Hoffmanns Erzählung "Des Vettters Eckfenster". <http://home.foni.net/~vhummel/Hoffmann/inhalt.html>, Aufruf am 14.04.2015.

²⁷⁵ Ebd., Aufruf am 14.04.2015.

²⁷⁶ Hoffmann, E.T.A.: Des Vettters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Koziellek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 6.

²⁷⁷ Ebd., S. 5.

²⁷⁸ Ebd., S. 6.

²⁷⁹ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 106.

[...] stellt den Blick auf [den gesamten Marktplatz] [] über eine Textorganisation [her], die das Heterogene zusammenfasst und aus Mosaiksteinen von Einzelbeobachtungen das Gesamtbild entwirft [,][...] ²⁸⁰

wie sich in Anlehnung an Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Hauser festhalten lässt. „Der Blick von oben“²⁸¹ offenbart den Protagonisten sowohl die komprimierte Gesamtansicht des Marktplatzes in Form eines nahezu vollkommenen Rundblicks als auch die Detailansicht einzelner Punkte, die vom Eckfenster aus in den Blick genommen werden können. Die Vetter entdecken den überblickshaften „Anblick eines sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeiten bewegten Volks“²⁸² genauso wie „die etwas fremdartig gekleidete Person“²⁸³ mit „zitronenfarbige[m] Tuch nach französischer Art“²⁸⁴, den „schlanggewachsene[n] Jüngling mit kleinem rotem, silbergestrickten Mützchen“²⁸⁵ oder den „winddürre[n] Mann mit dreieckigem Hütchen“²⁸⁶, die allesamt als Beispiele einer konzentrierten Detailsicht gesehen werden können. Die „Einzelbeobachtungen“²⁸⁷ werden vom kranken Vetter stets in die Gesamtansicht eingegliedert, um auch bei der Betrachtung ausgewählter Details nicht den Überblick zu verlieren, wie die räumliche Verortung der anvisierten Punkte innerhalb „[des] Gesamtbild[es]“²⁸⁸ verdeutlicht:

Der Vetter. [...] er [schlank gewachsener Jüngling] naht sich der großen Obstbude, in der die schönste Ware appetitlich aufgetürmt ist, und scheint nach den Früchten zu fragen, [...] Mag der Musensohn liebeln und Apfelsinen wählen, so viel er will; mich interessiert das nicht, und zwar um so weniger, da mir dort an der Ecke der Hauptfronte des Theaters, wo die Blumenverkäuferinnen ihre Ware feilbieten, das Engelskind, [...] von neuem aufgestoßen ist.²⁸⁹

Zur Entstehung „[des] Gesamtbild[es]“²⁹⁰ tragen auch die detaillierten Beschreibungen und kreierte Geschichten des kranken Veters bei, die auf Observationen einzelner Personen oder Szenarien auf dem Marktplatz

²⁸⁰ Vgl. Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 106.

²⁸¹ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 303.

²⁸² Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Koziellek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 7.

²⁸³ Ebd., S. 7.

²⁸⁴ Ebd., S. 7.

²⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 15.

²⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 21.

²⁸⁷ Hauser (1990), S. 106.

²⁸⁸ Ebd., S. 106.

²⁸⁹ Hoffmann (1980), S. 16.

²⁹⁰ Hauser (1990), S. 106.

basieren. Die verschiedenen Anblicke geben dem kranken Schriftsteller immer wieder Anreiz für die Schilderung neuer Erzählungen – in Momenten der Beobachtung und des Fingierens „allerlei anmutige[r] Geschichten“²⁹¹ scheint dieser regelrecht aufzublühen. Wenn es um die Erzählung seiner fantasievollen Geschichten geht, fehlen dem Vetter nie die Worte – „die Unterhaltung wird für ihn zum Medium seiner Einfälle und Geschichten“²⁹², wie auch der folgende Textauszug verdeutlicht:

Der Vetter. [...] Jener Markt bietet dir nichts dar, als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes. Hoho, mein Freund, mir entwickelt sich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens, und mein Geist, [...] entwirft eine Skizze nach der andern, deren Umrisse oft keck genug sind.²⁹³

Bei der Betrachtung des städtischen Treibens üben die beiden Männer jedoch unterschiedliche Funktionen aus, wie Günter Oesterle bemerkt:

Der junge Mann, [...] [der] sich gern unterhält und belehren läßt, beschreibt die Szenen; der ältere Vetter, im Beobachten geübt und der Gewohnheiten der beschriebenen Personen kundig, gibt die jeweiligen Deutung, bestimmt ihre soziale Stellung und psychische Dimension.²⁹⁴

Diese Rollenverteilung unterstreicht auch folgender Dialog, der sich zwischen den beiden Vettern entspinnt:

Ich. [...] Gott sei bei uns! Was die seidene Person für wütende Blicke um sich wirft, mit welcher Wut sie eindringt in die dicksten Haufen – wie sie alles angreift, [...] wie sie alles beügelt, betastet, um alles feilscht [...] Der Vetter. Ich nenne diese Person, die keinen Markttag fehlt, die rabiate Hausfrau. Es kommt mir vor, als müsse sie die Tochter eines reichen Bürgers, vielleicht eines wohlhabenden Seifensieders sein, deren Hand nebst annexis ein kleiner Geheimsekretär nicht ohne Anstrengung erworben.²⁹⁵

Während der Erzähler also einzelne visuelle Ausschnitte des Marktplatzes schildert, interpretiert der kranke Vetter die Erläuterungen und formt diese zu Geschichten. Durch diese Form der Verknüpfung entsteht vor dem geistigen Auge der Leserschaft letztlich ein „Gesamtbild“²⁹⁶ des Marktplatzes, das weit

²⁹¹ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr.1980, S. 4.

²⁹² Steigerwald, Jörg: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 267.

²⁹³ Hoffmann (1980), S. 7.

²⁹⁴ Oesterle, Günter: E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: Der Deutschunterricht 39/1 (1978), S. 86.

²⁹⁵ Hoffmann (1980), S. 9.

²⁹⁶ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 106.

über die bloße Zusammensetzung der „Einzelbeobachtungen“²⁹⁷ hinausgeht – den Deutungsversuchen des Veters kommt somit eine zentrale Rolle zu, wie auch der Erzähler unterstreicht:

Von allem, was du da herauskombinierst, lieber Vetter, mag kein Wörtchen wahr sein, aber indem ich die Weiber anschau ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, [...] ²⁹⁸

Den fortlaufenden Wechsel zwischen visueller Detail- und Gesamtansicht innerhalb der Erzählung streicht auch Ralph Köhnen hervor:

[...] panoramatische Sicht und isolierende Details ergänzen einander: Präzise gleitet das Auge an den Einzelheiten entlang und kann alle Strategien der Perspektivlenkung oder des Zoomes ausprobieren [...] ²⁹⁹

Unterschiedliche visuelle Techniken wie Perspektivenwechsel, Überschau und fokussierte Detailsicht erinnern an das Medium des Panoramas, „[das] eine Blickverteilung erforderlich [macht], [da auch dessen Rundgemälde] [] nicht mit einem Blick [] erfassbar [ist].“³⁰⁰ Daher ist ein „kontinuierliches Gleiten des Blickes über die riesige Bildfläche“³⁰¹ von Nöten, so Ralph Köhnen:

Zwischen Einzelteil und Bildgesamt muss eine Pendelbewegung vollzogen werden, bei der das Zentrum aufgelöst und alleinig von den Blickpräferenzen des Betrachters festgelegt wird. Die Ubiquität des Blickes ist dabei das eine Merkmal; ein anderes ist die Möglichkeit, an jedem einzelnen Punkt zum Blick, [...] anzusetzen. ³⁰²

Für BetrachterInnen sind sowohl Sprünge in Perspektive als auch Blickausrichtung unverzichtbar, um das gesamte Bildsujet eines panoramatischen Rundbilds erfassen zu können, wie Volker Hummel unterstreicht:

Wie der Blick des Panoramenbesuchers über die Leinwand hüpfet, zum Hüpfen geradezu gezwungen ist, so ermuntert auch der Vetter seinen Besucher zum beständigen Wechsel der Perspektive. ³⁰³

Ebenso verhält es sich beim dargebotenen Rundblick über den Marktplatz, im Zuge dessen einzelne Punkte der Gesamtansicht durch die

²⁹⁷ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 106.

²⁹⁸ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 11.

²⁹⁹ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 301.

³⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 296.

³⁰¹ Ebd., S. 296.

³⁰² Ebd., S. 296.

³⁰³ Hummel, Volker: Panoramatische Wahrnehmungsstrukturen in E.T.A. Hoffmanns Erzählung "Des Veters Eckfenster". <http://home.foni.net/~vhummel/Hoffmann/inhalt.html>, Aufruf am 14.04.2015.

„Perspektivlenkung“³⁰⁴ des kranken Vettters und den „Effekt des Zooms“³⁰⁵ anvisiert werden, wie folgender Textausschnitt darlegt:

Ich. Sieh, sieh, Vetter! Dort an der Kirche entsteht Lärm. Zwei Gemüseweiber sind [...] in heftigen Streit geraten [...] Das Volk läuft zusammen – ein dichter Kreis umschließt die Zankenden – immer stärker und gellender erheben sich die Stimmen – [...] gleich wird es zu einem Faustkampf kommen – die Polizei macht sich Platz – wie? Plötzlich erblicke ich eine Menge Glanzhüte zwischen den Zornigen – im Augenblick gelingt es den Gevatterinnen, die erhitzten Gemüter zu besänftigen – aus ist der Streit – [...] ruhig kehren die Weiber zu ihren Gemüsekörben zurück – das Volk, welches nur einigemal, [...] durch lautes Aufjauchzen seinen Beifall zu erkennen gab, läuft auseinander.³⁰⁶

Genauso wie dem Publikum des Panoramas, kommt den Vettern bei der visuellen Erschließung des Marktplatzes aufgrund ihrer subjektiven Blickausprägung eine zentrale Rolle zu, wie Jörg Steigerwald im Hinblick auf die Rolle des Schriftstellers und des Malers und deren „Möglichkeit[en] der ‚Darstellung‘ bzw. Darstellbarkeit von Unsichtbarem, nämlich Geistigem bzw. Erdachtem“³⁰⁷ anmerkt: „Das Bild bildet nichts und damit zugleich alles ab, es wird bei und durch jeden Besucher neu geschaffen und vollendet.“³⁰⁸ Auch die Vetter entscheiden sich nach individueller „Blickpräferenz“³⁰⁹ und freiem Ansinnen dazu, die Frau mit „grell zitronenfarbige[n] Tuch nach französischer Art“³¹⁰ ins Visier zu nehmen, obgleich es möglich wäre, „an jedem einzelnen Punkt zum Blick [...] anzusetzen.“³¹¹ Die Sehform der Figuren rückt somit in den Mittelpunkt des Wahrnehmungsprozesses und vermittelt Selbstbestimmtheit und Autonomie – zentrale Merkmale des „panoramatischen Blicks“³¹², der als „Inbegriff des subjektiven Sehvermögens“³¹³ gilt.

Für den Erzähler stellt die panoramatische Sehform anfangs ein Novum dar, weshalb ihm fokussierte Details als „kleine[] Flecke[]“³¹⁴ erscheinen; auch der

³⁰⁴ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 301.

³⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 301.

³⁰⁶ Hoffmann, E.T.A.: Des Vettters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 32-33.

³⁰⁷ Steigerwald, Jörg: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 268.

³⁰⁸ Ebd., S. 268.

³⁰⁹ Köhnen (2009), S. 296.

³¹⁰ Hoffmann (1980), S. 7.

³¹¹ Köhnen (2009), S. 296.

³¹² Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

³¹³ Köhnen (2009), S. 300.

³¹⁴ Hoffmann (1980), S. 6.

Anblick „des ganze[n] Markt[es]“³¹⁵ macht zunächst den Eindruck einer „dicht zusammengedrängte[n] Volksmasse“³¹⁶ – diese Art der Wahrnehmung ändert sich jedoch im weiteren Verlauf der Erzählung durch die stetige Entwicklung seiner visuellen Fähigkeiten. Dabei unterstützt ihn der erkrankte Vetter maßgeblich, der beim Besuch des Erzählers verkündet, ihn in der visuellen Wahrnehmung unterrichten zu wollen: „Auf Vetter! ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen beibringen kann. Sieh einmal gerade vor dich herab in die Straße; [...]“³¹⁷ Dieser Ankündigung fügt der kranke Vetter noch folgenden Vorsatz hinzu:

Doch statt dich auf langweilige Weise in einer Kunst unterrichten zu wollen, die kaum zu erlernen, laß mich lieber dich auf allerlei Ergötzliches aufmerksam machen, welches sich vor unseren Augen auftut.³¹⁸

Den Entwicklungsprozess des Erzählers betont auch Literaturwissenschaftler Thomas Eicher, der auf die ausgeprägte visuelle Fähigkeit des kranken Vetters verweist, die es ihm ermöglicht, den Blick seines Verwandten auf gezielte Art und Weise zu lenken:

In Hoffmanns Marktplatz-Panorama tritt als Regisseur und Schulmeister des Blicks der Vetter auf, der die Gesamtszenerie lange schon kennt und darum auf einzelne Szenen aufmerksam machen kann. Er ist es, den der Ich-Erzähler aus seinem undifferenzierten Überfliegen des ‚Tulpenbeets‘ herausreißt. Dazu setzt er ‚dem Anblick eines [...] sinnverwirrenden Gewühls‘ [...] die Aufforderung zum Segmentieren des Panoramas entgegen: ‚das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen‘ [...]³¹⁹

Fortan wird der Erzähler bei der Betrachtung des Marktplatzes größtenteils von seinem Vetter angeleitet, für den die Beobachtung der städtischen Szenerie bereits zur Routine geworden ist. Einerseits sind diesem die agierenden Personen, die sich regelmäßig auf dem Marktplatz befinden, bestens bekannt, wie folgender Textauszug zeigt: „Ich nenne diese Person, die keinen Markttag fehlt, die rabiate Hausfrau. [...] ungefähr jeden vierten Tag

³¹⁵ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 6.

³¹⁶ Ebd., S. 6.

³¹⁷ Ebd., S. 7.

³¹⁸ Ebd., S. 8.

³¹⁹ Eicher, Thomas: „Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes“. Panoramatische Strukturen in „Des Veters Eckfenster“. In: Poetica München 25 (1993), S. 368.

wird sie von einer andern Magd begleitet.“³²⁰ Andererseits sind dem Vetter die Vorgänge auf dem Platz vertraut, die er stets akribisch verfolgt:

Vor vier Wochen bestand ihr [dicke, gemütliche Frau] ganzer Kram in ungefähr einem halben Dutzend feiner baumwollener Strümpfe und ebensoviel Trinkgläsern. Ihr Handel steigt mit jedem Markt, und da sie keinen bessern Stuhl mitbringt, die Hände auch noch ebenso unter die Schürze steckt wie sonst, so zeigt das, daß sie Gleichmut des Geistes besitzt und sich durch das Glück nicht zu Stolz und Übermut verleiten läßt.³²¹

Indem der erkrankte Vetter den Blick des Erzählers lenkt, tritt dieser gewissermaßen als Lehrer auf, der seinem Schützling „die Primizien der Kunst zu schauen“³²² beibringen möchte – die visuelle Ausrichtung und Blickfolge des Erzählers orientiert sich in erster Linie an den Instruktionen des Veters, der sich dies zur Aufgabe gemacht hat. So wird der Erzähler von seinem Verwandten immer wieder dazu aufgefordert, einzelnen Details in den Blick zu nehmen, was sich in unterschiedlichen Formen des Appells bemerkbar macht, wie jene Textbeispiele zeigen: „Sieh einmal gerade vor dich herab in die Straße;“³²³, „Versuche, Vetter, ob du ihren Lauf [einer beobachteten Frau] in den verschiedensten Krümmungen verfolgen kannst, ohne sie auf dem Auge zu verlieren;“³²⁴, „Schau einmal, lieber Vetter, eine Zeitlang hin und sag mir, was du gewahrst.“³²⁵

Die bewusste Blickführung des kranken Veters lehnt sich an das Verfahren des „panoramatischen Schreibens“³²⁶ nach Alexander von Humboldt an, der damit beabsichtigte, „über eine neuartige Perspektivführung [] [beziehungsweise] über die ‚Mithineinnahme‘ des Betrachters“³²⁷ „den Eindruck einer panoramatischen Sicht“³²⁸ zu erzeugen. Die „Perspektivlenkung“³²⁹ des Erzählers nach Vorgaben des Veters leitet nicht nur diesen zu einer noch nie erlebten Sehform an – durch die spezifische

³²⁰ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr.1980, S. 9.

³²¹ Ebd., S. 12.

³²² Ebd., S. 7.

³²³ Ebd., S. 7.

³²⁴ Ebd., S. 8.

³²⁵ Ebd., S. 28.

³²⁶ Vgl. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

³²⁷ Ebd., S. 129.

³²⁸ Vgl. Ebd., S. 129.

³²⁹ Ebd., S. 130.

Blickführung wird auch bei der Leserschaft der Eindruck eines „panoramatischen Blicks“³³⁰ erweckt.

Einzelne Ausschnitte der Gesamtansicht werden vom Erzähler auch durch ein Fernglas betrachtet, das der Vetter ihm reicht, um Details besser in den Blick nehmen zu können: „Doch sieh, sieh, Vetter! wie gefällt dir das Mädchen, das soeben dort [...] daherkommt? Nimm mein Glas, nimm mein Glas, Vetter!“³³¹ Im Hinblick auf den ergänzenden Gebrauch einer optischen Sehhilfe merkt Thomas Eicher an:

Der gelähmte Voyeur braucht das Fernglas offenbar nicht mehr, um Einzelheiten isolieren zu können. Sein Auge ist bereits am Anschauungsmaterial des ‚anmutige[n] Bild[es] der Wohlbehaglichkeit‘ [...] geschult. Darum kann er immer wieder den Blick seines Schülers auf wechselnde Bildausschnitte verweisen.³³²

Durch die tägliche Schulung des Auges hat das Wahrnehmungsvermögen des kranken Veters ein außerordentlich hohes Niveau erreicht, das keinesfalls mit dem Sehpotenzial des Erzählers verglichen werden kann. Dennoch können hinsichtlich des Vorhabens, diesem die „Kunst zu schauen“³³³ näher zu bringen, erste Erfolge verbucht werden, wie beispielsweise die Reaktion des kranken Veters auf den eigenständigen Versuch der Detailsicht des Erzählers zeigt:

Ich. [...] Überhaupt, je länger ich das Mädchen beobachte, desto mehr fällt mir eine gewisse Eigentümlichkeit auf, [...] Es ist wahr, sie macht, [...] mit sorglicher Emsigkeit ihre Einkäufe, [...] mir ist aber, als wolle sie noch etwas anderes als eben Hausbedürfnisse einkaufen. – Der Vetter. Bravo, bravo, Vetter! dein Blick schärft sich, wie ich merke.³³⁴

Auch der Erzähler findet an der neu erlernten Sichtweise Gefallen, wie er gegenüber seinem Lehrmeister bekundet:

Wahrhaftig, lieber Vetter, du hast mich jetzt schon besser schauen gelehrt. Indem ich meinen Blick in dem bunten Gewühl der wogenden Menge herumschweifen lasse, fallen mir hin und wieder junge Mädchen in die Augen, [...]³³⁵

Abschließend lässt sich das panoramatische Sehprinzip in seiner literarischen Umsetzung als spezifische Blickform in „Des Veters Eckfenster“³³⁶ als

³³⁰ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

³³¹ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr. 1980, S. 13.

³³² Eicher, Thomas: „Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes“. Panoramatische Strukturen in „Des Veters Eckfenster“. In: Poetica München 25 (1993), S. 368-369.

³³³ Hoffmann (1980), S. 7.

³³⁴ Ebd., S. 15.

³³⁵ Ebd., S. 12.

umfassende und selbstbestimmte Form des Überblicks aus erhöhter Position verstehen, die es den Protagonisten von oben herab ermöglicht, das städtische Treiben auf dem Marktplatz zu beobachten. Im Kontext der Moderne kann diese Sichtweise als „aufgeklärte Sehform“³³⁷ verstanden werden, die den Vettern gleichsam wie den BesucherInnen der Panoramen zu Teil wird, und dabei das Hervorbringen einer neuartigen visuellen Anschauungsform in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts markiert.

³³⁶ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

³³⁷ Vgl. Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 302.

3.3) Ausblick auf die Stadt: „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“³³⁸ von Adalbert Stifter (Erscheinung: 1844)

Das Prosastück „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“³³⁹ stellt den einleitenden Text des Sammelwerks „Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben“³⁴⁰ dar, der 1844 unter der Redaktion Adalbert Stifters veröffentlicht wurde und insgesamt zwölf Beiträge des Autors enthält. Des Weiteren beinhaltet der Sammelband Texte von Daniel Friedrich Reiberstorffer, Franz Stelzhammer und Karl Edmund Langer. In der Vorrede des Sammelbandes wird den LeserInnen in direkter Anrede die Intention des Autorenkollektivs dargelegt:

Es ist Zweck und Ziel dieser Blätter, nicht etwa eine S t a t i s t i k Wiens zu bringen, sondern in ernsten und heitern Bildern, wie in einem Kaleidoskop Szenen dieser Hauptstadt vorüber zu führen, die nur i h r zukommen, so daß sich dem Leser nach und nach ein Bild des Lebens und Treibens dieser Residenz zusammen male, welches dem, der es nie selbst gesehen, eine Vorstellung gibt [...]³⁴¹

Deklariertes Ziel der Autoren ist es, durch verschriftlichte Eindrücke und die Beschreibung von „Szenen“³⁴², die den Alltag der Stadt Wien und des ansässigen Volks widerspiegeln, vor dem geistigen Auge der Leserschaft ein Gesamtbild „des Lebens und Treibens“³⁴³ hervorzurufen – ein Vorhaben, das auch Adalbert Stifter zu Beginn seines Beitrags „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“³⁴⁴ hervorhebt:

So entrollen wir denn vorerst vor dem geneigten Leser dieser Blätter die ungeheure Tafel, auf der dies Häusermeer hinauswogt, ein Leben in sich tragend, so bunt und heiter, daß man wähnt, es diene nur dem Augenblicke und der Stunde, und die Göttin, die hier herrschet, sei die Freude [...]³⁴⁵

Bereits die „ungeheure Tafel“³⁴⁶, die der Leserschaft sämtliche Facetten des „bunten und heiteren Lebens“³⁴⁷ eröffnet, erinnert an die Präsentation eines malerischen Rundgemäldes inmitten eines Panoramas, welches das dargestellte Bildsujet ebenfalls in sämtlichen Einzelheiten abbildet. Kurz

³³⁸ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

³⁴¹ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 1.

³⁴² Ebd., S. 1.

³⁴³ Ebd., S. 1.

³⁴⁴ Stifter (1844).

³⁴⁵ Stifter (2005), S. 3.

³⁴⁶ Ebd., S. 3.

³⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 3.

darauf wird das erläuterte Vorhaben Stifters in die Tat umgesetzt: Die LeserInnen werden durch die direkten Anreden des Erzählers in das städtische Geschehen einbezogen und erleben fortan angeleitete Formen des visuellen An- und Ausblicks:

Nun lieber Leser, schau dir noch einmal im Geiste dieses bewegte Leben an, und es wird dir bedeutungsvoller scheinen, als vordem, und dann, wenn du dein Herz vorbereitet hast zu Erhabenheit und Scherz, zur Freude, wie zur Betrübnis – dann folge mir, daß wir unsere Augen schweben lassen über dieser Riesenscheibe, die da wogt und wallt und kocht und sprüht, und sich ewig rührt in allen ihren Theilen.³⁴⁸

Die Aufforderungen und Anweisungen in Richtung der LeserInnen markieren nicht nur deren unmittelbare Inklusion, sondern auch eine imaginäre Blicklenkung des Erzählers: Durch das sprachliche Einbeziehen der Leserschaft entsteht der Eindruck eines betrachtenden Kollektivs. Angelika Corbineau-Hoffmann sieht den Leser sogar „als Partner des Autors“³⁴⁹, der „mit [ihm] zusammen aus erhöhter Perspektive die Stadt betrachtet [...]“³⁵⁰ Dieser Eindruck lässt sich auch mit Alexander von Humboldts Konzept des „panoramatischen Schreibverfahrens“³⁵¹ in Verbindung bringen, dessen Prinzipien Eva Sophie Wiedemann wie folgt erklärt: „Der Blick des Lesers wird vom Erzähler gelenkt [...] Über die Perspektive des erzählenden Ichs sieht der Rezipient mit den Augen der vermittelnden Figur.“³⁵² Der Effekt der „Mithineinnahme [der Leserschaft]“³⁵³ wird in Adalbert Stifters Text genauso wie in Alexander von Humboldts „Kosmos“³⁵⁴ über die „vermittelnde Figur“³⁵⁵ erzielt. Das Bestreben, die LeserInnen direkt in die erzählerische Darstellung der Großstadt einzubeziehen, betont auch Angelika Corbineau-Hoffmann in Bezug auf Stifters Text: „Der Leser, [...] wird in das Anschauen der Stadt mit einbezogen, als sich Wien in seiner ganzen Größe und [...]

³⁴⁸ Stifter, Adalbert: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben* (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3-4.

³⁴⁹ Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S.36.

³⁵⁰ Ebd., S. 35.

³⁵¹ Vgl. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): *Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung* 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

³⁵² Ebd., S. 131.

³⁵³ Vgl. Ebd., S. 129.

³⁵⁴ Humboldt, Alexander von: *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Fünf Bände. Tübingen u.a.: Cotta 1845-1865.

³⁵⁵ Vgl. Wiedemann (2009), S. 131.

Vielzahl seiner Gebäude dem Blick erschließt.“³⁵⁶ In Stifters Prosastück lenkt der Erzähler den Blick der LeserInnen über die Perspektive des ortsfremden „Landbewohner[s]“³⁵⁷, der zum räumlichen Mittelpunkt der Stadt – der „schlanke[n], zarte[n] [,] luftige[n] Pappel“³⁵⁸ namens „St. Stephansturm[]“³⁵⁹ – geführt wird:

[...] so mag der Wanderer kommen von welcher Weltgegend immer, und er wird, bevor er noch ein Atom von der großen Stadt erblicken kann, schon jene schlanke zarte luftige Pappel erblicken, die still und ruhig in einem leichten blauen Dufte steht, und die Stelle anzeigt, an der sich die noch nicht gesehene riesige Stadt hindehnet, [...] ³⁶⁰

Der „schlanke[] riesige[] Stift“³⁶¹ stellt das Ziel des Wanderers entlang der „endlose[n] Gasse[n]“³⁶² und „Häuserparthie[n]“³⁶³ dar, sein anfänglich wirrer Weg durch die Stadt wird dabei vom Erzähler beschrieben. Der Wanderer findet sich rasch in der Menschenmenge des großstädtischen Treibens wieder, das sich in unmittelbarer Nähe des „St. Stephansturm[]“³⁶⁴ verdichtet:

[...] dann, wenn er weiter geht, reitet oder fährt, münden sich allerwärts Straßen, wie Adern zusammen, der Gefährten werden immer mehr, die schneller oder langsamer theilnahmslos an ihm vorüberjagen, wie Treibholz, demselben Strudel zu, bis sich endlich rechts und links, nahe und ferne, die Massen der Stadt heben, [...] Eine endlose Gasse nimmt ihn auf; ein Strom, der schmutzige und glänzende Dinge treibt, wird immer dichter, und immer lärmender, je näher er jener Pappel kömmt, [...] dort tritt sie vor, ein [...] riesiger Stift in der glänzenden Luft [...] ³⁶⁵

Den „theilnahmslos vorüberjagenden Gefährten“³⁶⁶, die sich zu einem „dichten lärmenden Strom“³⁶⁷ formieren, fühlt sich der Wanderer nicht zugehörig, auch sein eigentliches Ziel rückt inmitten des hastenden „Strudel[s]“³⁶⁸ aus seinem Sichtfeld. Der zu durchschreitende Weg gleicht einem Verwirrspiel: Als unbedeutender Teil der Menge verliert sich der Wanderer in den verschlungenen Straßen und engen Gassen der Stadt, da sich

³⁵⁶ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 36.

³⁵⁷ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 4.

³⁵⁸ Ebd., S. 4.

³⁵⁹ Ebd., S. 3.

³⁶⁰ Ebd., S. 4.

³⁶¹ Ebd., S. 4.

³⁶² Ebd., S. 4.

³⁶³ Ebd., S. 4.

³⁶⁴ Ebd., S. 3.

³⁶⁵ Ebd., S. 4.

³⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 4.

³⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 4.

³⁶⁸ Ebd., S. 4.

die visuelle Orientierung am emporragenden „St. Stephansturm[]“³⁶⁹ als unmöglich erweist. Der Blick des Wanderers aus der untersten Ebene der Stadt bietet keinerlei Strukturierungsmöglichkeiten des Sichtfelds:

[...] nein sie [die Pappel] ist es nicht; denn weiter rechts steht mit einem Male eine noch größere, [...] – diese ist's – [...] Jetzt tritt wieder eine Häuserparthie dazwischen – die Gasse will kein Ende nehmen; allerorts Drängen und Brausen, [...] in dieser tosenden Wüstenei. Fast betäubt geht er weiter; mit einem Male ist die Gasse zu Ende, und auch die Stadt. Ein weiterer grüner Platz voll Laubgrün [...] steht vor ihm, [...] die ewig unerreichbare Pappel wieder in ihrer Mitte tragend – [...] hier und dort taucht wohl ihre Spitze ein wenig vor, dann wieder lange nicht, dann wieder auf ein Mal an einem ganz anderem Orte.³⁷⁰

Als Teil des „Schwalle[s]“³⁷¹ gelingt es dem Wanderer nicht, sich in der Großstadt Wien zurechtzufinden, geschweige denn den „St. Stephansturm[]“³⁷² zu erreichen. Der Wanderer irrt ergebnislos von einem Ort zum anderen – ein Zustand, der ihn beinahe zur Weißglut treibt, wie der Erzähler anmerkt:

Er [der Wanderer] geht darauf zu [auf die zuvor erspähte Pappel], weicht ein wenig an dieser Ecke ab, dann an jener, es kömmt Gasse an Gasse, aber er erreicht sie nicht – ja dort sieht die Spitze wieder hervor, gerade hinter ihm - Sind ihrer [der Pappel] denn unzählige?³⁷³

Als Retter in der Not schaltet sich schließlich der Erzähler ein, der die Müdigkeit des Wanderers bemerkt und ihm folgenden Vorschlag unterbreitet:

[...] siehe hier [...] ist eine Herberge: da ruhe aus, [...] dann morgen früh im Tagesanbruch geh mit mir, ich führe dich bis zur Spitze deiner geliebten Pappel empor, und zeige dir von dort herab die Zauberei dieser Welt.³⁷⁴

Die anknüpfende Sequenz lässt sogleich den Ausblick vom „St. Stephansturm[]“³⁷⁵ erkennen. Der plötzlich einsetzende „Übergang zum eigentlichen ‚Turmblick‘“³⁷⁶ markiert dabei eine entscheidende strukturelle wie inhaltlich wichtige Stelle des Textes:

³⁶⁹ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

³⁷⁰ Ebd., S. 4.

³⁷¹ Ebd., S. 5.

³⁷² Ebd., S. 3.

³⁷³ Ebd., S. 4-5.

³⁷⁴ Ebd., S. 5.

³⁷⁵ Ebd., S. 3.

³⁷⁶ Vgl. Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 101.

So. Die Sonne ist noch nicht aufgegangen. Es werden Wenige sein von allen denen, die jetzt noch unter uns schlummern, welche schon den Anblick genossen haben, der unser harret; denn sie können das Bett nicht verlassen, oder haben Niemand, der ihnen dazu verhelfen könnte, schon so früh heroben auf dieser Spitze sein zu können.³⁷⁷

Der räumliche Aufstieg zur Spitze des „St. Stephansturmes“³⁷⁸ kennzeichnet einerseits einen Wechsel innerhalb der Erzählperspektive des Beitrags: Kommentiert der Erzähler den Weg des Wanderers zuvor aus beschreibender Perspektive, so spricht er die Leserschaft ab der Äußerung seines Vorhabens, vom Turm „herab die Zauberei dieser Welt [zu zeigen]“³⁷⁹, fortan ausschließlich auf direkte Weise an. Anfangs kommentiert der Erzähler: „je näher er [der Wanderer] jener Pappel kömmt, die er aber jetzt nirgends sieht [...]“³⁸⁰ oder „[...] eine Versammlung glänzender Palläste tritt um ihn [den Wanderer] herum, und nimmt ihn in die Mitte, [...]“³⁸¹ Unmittelbar nach der Turmbesteigung folgen direkte Hinweise in Richtung des Wanderers sowie explizite Aufforderungen des Erzählers, bestimmte visuelle Details der dargebotenen Aussicht ins Auge zu fassen, wie jener Textauszug zeigt: „[...] wirf noch einen Blick weiter hinaus über die Grenzen der eigentlichen Stadt – siehe dort ist ein seltsamer Garten [...]“³⁸²

Gleichzeitig kennzeichnet „die Besteigung des Turms“³⁸³ einen weiteren Wendepunkt: Die baulichen und fortan gesellschaftlichen Einzelheiten der Stadt sowie der umliegenden Landschaft werden nun nicht mehr von einem ebenerdigen, sondern von einem erhöhten Standpunkt aus wahrgenommen. Dieser Perspektivenwechsel bringt für Wanderer und LeserInnen die Möglichkeit eines freien und „entgrenzten Blicks“³⁸⁴ aus erhöhter Position mit sich. Der Wanderer, der sich zuvor als einer von vielen seinen Weg durch die „Massen der Stadt“³⁸⁵ bahnen musste und dabei sowohl den Überblick als auch sein eigentliches Ziel aus den Augen verlor, erlebt nun von der

³⁷⁷ Stifter, Adalbert: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben* (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 5.

³⁷⁸ Ebd., S. 3.

³⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 5.

³⁸⁰ Ebd., S. 4.

³⁸¹ Ebd., S. 4.

³⁸² Ebd., S. 8.

³⁸³ Vgl. Riha, Karl: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“*. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 101.

³⁸⁴ Vgl. Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. München: Fink 2009, S. 302.

³⁸⁵ Stifter (2005), S. 4.

„geliebten Pappel“³⁸⁶ herab einen uneingeschränkten Aus- sowie geordneten Überblick über Wien. Bereits durchquerte Plätze, die zuvor nur beiläufig wahrgenommen wurden, werden nun bewusst betrachtet und in ihrer räumlichen Lage und Beschaffenheit verortet, wie jener Textauszug zeigt:

[...] siehe dort ist ein seltsamer Garten, in den du [der Wanderer] gestern gelangtest, als plötzlich die lange Vorstadtgasse abbrach. Wie ein breiter, grüner Gürtel läuft er um die Stadt herum, einst Glacis der Festung, nun in der That ein anmuthiger Garten, mit grünen Rasenplätzen bedeckt, nach allen Richtungen von Alleen durchschnitten, ein wohlthätig Luftreservoir, dahin sich in der Abendkühle gerne und zahlreich die Bevölkerung ergießt, [...]³⁸⁷

Der Anblick aus der „Höhe der Vogelperspective“³⁸⁸ bietet sich in Form eines panoramatischen „Rundumblicks“³⁸⁹ im Ausmaß von 360 Grad dar, wobei der „St. Stephansturm“³⁹⁰ ähnlich der BesucherInnenplattform inmitten des Panoramas als räumlicher Mittelpunkt der Stadt fungiert. Vom „höchste[n] Punkt der Stadt“³⁹¹ aus richtete sich der Blick des Wanderers zunächst über die Dächer Wiens sowie den belebten Platz unterhalb des Bauwerks:

Der Theil gerade zu unsern Füßen ist die [...] Stadt. Wir sehen sie, wie eine Scheibe um unsern Thurm herumliegen, ein Gewimmel und Geschiebe von Dächern, Giebeln, Schronsteinen, Thürmen, [...] In der That, von dieser Höhe der Vogelperspective angesehen, hat selbst für den Eingeborenen seine Stadt etwas Fremdes und Abentheuerliches, [...] Senkrecht im Abgrund unter uns liegt der Platz des St. Stephans, die Menschen laufen auf dem lichtgrauen Pflaster wie dunkle Ameisen herum [...]³⁹²

Die neue Seherfahrung, die dem Wanderer zu Teil wird, ist erneut durch die spezifische Blickführung des Erzählers gekennzeichnet, der über die Perspektive des „Landbewohner[s]“³⁹³ der Leserschaft den Eindruck einer „panoramatischen Sicht“³⁹⁴ auf die fokussierten Aspekte der Großstadt vermittelt. Im Gegensatz zur vorangegangenen Perspektive des Wanderers

³⁸⁶ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 5.

³⁸⁷ Ebd., S. 8.

³⁸⁸ Ebd., S. 7.

³⁸⁹ Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

³⁹⁰ Stifter (2005), S. 3.

³⁹¹ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 96.

³⁹² Stifter (2005), S. 7.

³⁹³ Ebd., S. 4.

³⁹⁴ Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

stellt der „panoramatische[] Blick[]“³⁹⁵ aus der „Vogelperspective“³⁹⁶ auf die um den Turm herumliegende „Scheibe der Stadt“³⁹⁷ eine vollkommen konträre Sehform dar, die eine verfremdende Sichtweise mit sich bringt, wie jene Anmerkungen des Erzählers zeigt: „Dort, nur durch eine dünne Häuserschicht von uns getrennt, steht die schöne schwarze Kuppel St. Peters, von dieser Höhe erst sichtbar, wie weit sie die Häusermassen überragt [...]“³⁹⁸ Der weit reichende Ausblick vom „St. Stephansturm[]“³⁹⁹ gibt dem Wanderer Einblick in die umliegende Landschaft in weiter Ferne, die im frühen Morgengrauen langsam erwacht:

Dort gegen Norden hinaus, wo die leichten weißen Nebel ruhen und ziehen, ist die Donau, und die dunklen Streifen, die sich im Nebel zu wälzen und mit ihm zu ziehen scheinen sind schöne Auen, durch die der edle Strom waltet – Weiter hinaus, [...] ist das Marchfeld, und jener blaue Hauch durch den Himmel, [...] sind die Karpathen, und die Berge gegen Ungarn. [...] Aber was ist jener Berg gleich rechts [...] ? Er steht eine Tagesreise weit von hier gegen Südwesten, und ist der Schneeberg, [...] ⁴⁰⁰

Kurz darauf erhebt sich die Morgensonne über dem Horizont, die zuerst den empor gelegenen Turm, wenig später auch das Stadtzentrum in seiner gesamten räumlichen Ausdehnung erfasst:

[...] hui! ein Blitz fliegt an unsern Thurm: die Sonne ist herauf! Die unten aber haben sie noch nicht – jetzt – ganz draußen brennt plötzlich ein Theil der Stadt an; [...] Jetzt brennts auch dort, jetzt dort, jetzt in der ganzen Stadt, ihr Rauch vermehret sich und wallt, wie ein goldner trüber Brodem in die Morgenglut hinein. Ganze Gassen schimmern im Morgenglanze, ganze Fensterreihen belegen sich mit Gold – Thurmkreuze und Kuppeln funkeln [...] ⁴⁰¹

Im Lichte der Morgensonne zeigen sich nicht nur die räumlichen wie baulichen Bestandteile der Stadt, sondern auch die ersten Einwohner Wiens – das großstädtische Treiben wird aufs Neue entfacht:

In den Gassen regt sich; schwarze Punkte werden sichtbar und bewegen sich, und schießen durcheinander, sie werden immer mehr [...] das Rollen, Rasseln und Prasseln wird immer dichter, [...] bis ein einziges dichtes, dumpfes, fortgehendes Brausen unausgesetzt durch die Stadt geht. S i e i s t e r w a c h t. Indeß schwingt sich die Sonne siegend [...] immer höher über das wirre Babel empor. ⁴⁰²

³⁹⁵ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

³⁹⁶ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 7.

³⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 7.

³⁹⁸ Ebd., S. 7.

³⁹⁹ Ebd., S. 3.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 5.

⁴⁰¹ Ebd., S. 6-7.

⁴⁰² Ebd., S. 7.

Unmittelbar nach dem geschilderten Überblick über die räumliche Umgebung der Stadt und ihren ersten Eindrücke im Morgenrauen stehen Bauten und Sehenswürdigkeiten Wiens im Blickpunkt des Ausblicks – der Fokus wird vom Erzähler wie folgt auf die räumlichen Aspekte der Großstadt gerichtet:

Und nun, da der Tag Alles ins Klare gebracht hat, lasse unsere Blicke durch dieß schöne Schauspiel wandern, ehe der Wind sich hebt, und der Staub seinen schmutzigen Schleier über ganze Theile der Stadt, und jenen schönen Schmelz der Fernsicht legt.⁴⁰³

Die angekündigte „Rundschau“⁴⁰⁴ über die Stadt und die räumliche Umgebung beginnt bei der „schöne[n] schwarze[n] Kuppel St. Peters“⁴⁰⁵ und endet mit dem Einblick in Wiener „Vorstädte wie Josephstadt, Neubau oder Leimgrube.“⁴⁰⁶ Zwischen dem Ausgangs- und Endpunkt des geschilderten Überblicks zeigen sich Elemente wie „der freundliche Thurm der Schottenabtei“⁴⁰⁷, links daneben „das schlanke Stift St. Michaels“⁴⁰⁸, daraufhin „die Augustiner, die Kapuziner [Kirche], und zwischen ihnen allen – (selber eine kleine Stadt) die ehrwürdigen Gebäude der kaiserlichen Hofburg.“⁴⁰⁹ Darüber hinaus offenbart der Rundblick den LeserInnen Eindrücke wie „die Häusermasse[n] des Kärntnerviertels, durchschnitten von dem sanften Bogen der Kärtnerstraße“⁴¹⁰, die „empor ragende Franziskanerthürme“⁴¹¹, „die zart durchbrochne Spitze von Maria am Gestade“⁴¹² sowie „das Schloß zu Bel vedere [sic!]“⁴¹³, „[w]eiter vorn [] [den] Sommerpallast des Fürsten zu Schwarzenberg, und rechts davon die gewaltige Kuppel der Kirche des heiligen Karolus mit ihren zwei schlanken, fast orientalischen Säulen [...]“⁴¹⁴ Einige Augenblicke später ist man am Ende der „Rundschau“⁴¹⁵ angelangt, wie der Erzähler erklärt:

⁴⁰³ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 7.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 14.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 7.

⁴⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 14.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 7.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 7.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 7-8.

⁴¹⁰ Ebd., S. 8.

⁴¹¹ Vgl. Ebd., S. 8.

⁴¹² Ebd., S. 8.

⁴¹³ Ebd., S. 10.

⁴¹⁴ Ebd., S. 10-11.

⁴¹⁵ Ebd., S. 14.

Willst du nun wieder zur Stelle gelangen, von der wir unsere Rundschau begonnen haben, so schreite von der Inselstadt links, dann über den kleinen gewundenen Strom [...] durch eine Masse von Vorstädten [...] Nun gehe noch jenen Schutt von Häusern durch, der links sich über die Höhe lagert, ein Gewirr vielnamiger Vorstädte [...] So, und nun siehst du wieder den sanft grünen Rücken mit der kleinen Säule, den Wienerberg, und unsere Rundschau ist vollendet.⁴¹⁶

Die dargebotene Ansicht der räumlichen Struktur Wiens umfasst mehrere Seiten, was sowohl die Vielzahl an anvisierten Objekten als auch deren detaillierte Schilderung verdeutlicht:

Der Blick geht aus der Altstadt in der Tiefe hinaus auf die Vorstädte und überstreicht in mehrfacher Drehung die ganze Scheibe der Stadt, die man [...] am Turm des Stephansdomes wie an einem Stift emporheben könne.⁴¹⁷

Der beschriebene Rundblick stellt jedoch nur eine der zahlreichen Sichtweisen vom „höchste[n] Punkt der Stadt“⁴¹⁸ dar, die den Text kennzeichnen: So fasst Karl Riha etwa den „Blick in die Tiefe“⁴¹⁹, den „Blick durchs Fernrohr“⁴²⁰ sowie die Vorgänge des „Fernrücken[s] und Näherrücken[s]“⁴²¹ als „verschiedene Aufspaltungen des einen ‚Blicks von oben‘“⁴²² auf, wodurch die vielfältigen visuellen Möglichkeiten aus panoramatischer Perspektive unterstrichen werden:

[...] die unterschiedlichen Bild- und Vorstellungskomplexe geben eine ungefähre Vorstellung vom Perspektivenreichtum des Standorts [St. Stephanthurm], den der Verfasser beim Entwurf seines ‚Panoramas‘ einnimmt. [...] Perspektivenreichtum und Perspektivenwechsel, am zentralen Moment des ‚Turmblicks‘ aufgewiesen, kennzeichnen den Aufsatz als ganzen.⁴²³

Der „Blick in die Tiefe“⁴²⁴ offenbart sich dem Wanderer, als dieser von der Spitze des „St. Stephansturmes“⁴²⁵ die räumliche Anordnung Wiens wahrnimmt: „Wie eine ungeheure Wabe von Bienen liegt sie [die Stadt] unten, durchbrochen und gegittert allenthalben, und doch allenthalben zusammenhängend, [...]“⁴²⁶ Erspähte Personen und beobachtete Vorgänge

⁴¹⁶ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 14.

⁴¹⁷ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 101.

⁴¹⁸ Ebd., S. 96.

⁴¹⁹ Ebd., S. 100.

⁴²⁰ Ebd., S. 100.

⁴²¹ Ebd., S. 100.

⁴²² Ebd., S. 100.

⁴²³ Ebd., S. 100.

⁴²⁴ Ebd., S. 100.

⁴²⁵ Stifter (2005), S. 3.

⁴²⁶ Ebd., S. 7.

erscheinen dabei äußerst abstrakt und in minimierter Größe – ein Aspektes, der auch den Vorgang des „Fernrücken[s]“⁴²⁷ kennzeichnet:

[...] Menschen laufen [...] wie dunkle Ameisen herum, und jene Kutsche gleitet wie eine schwarze Nußschale vorüber, von zwei netten Käferchen gezogen, und immer mehr und mehr werden der Ameisen und [...] der gleitenden Nußschalen.⁴²⁸

Der Effekt des „Fernrücken[s]“⁴²⁹ vollzieht sich bei der Betrachtung einzelner Objekte aus weiter Distanz – diesem versucht der Erzähler an einigen Textstellen durch den Einsatz eines Fernrohrs entgegen zu wirken. Da es das optische Gerät aufgrund seines eingeschränkten Sichtfeldes schafft, ausgewählte Elemente der visuellen Gesamtübersicht isoliert und gleichzeitig vergrößert abzubilden, rücken auch räumlich entlegene Objekte in den Mittelpunkt des Sehprozesses, wie der folgende Textauszug zeigt: „Und da du das Rohr einmal in Händen hast, so gehe nun damit etwas links – siehst du am Rande der Stadt jenes palastähnliche Gebäude?“⁴³⁰ Das Fernrohr ermöglicht, auch „außerhalb der Stadt Liegendes, [den] ganze[n] Horizont, [] Vorgänge, die vor den Toren der Stadt spielen“⁴³¹ in den weitreichenden Überblick über städtische und landschaftliche Aspekte Wiens einzugliedern.

Der panoramatische „Rundumblick[]“⁴³² aus erhöhter Position gibt zudem Einblick in soziale Aspekte der betrachteten Großstadt: Um „[e]in Panorama, ein Gesamtbild der Großstadt zu entwerfen“⁴³³, werden vom Erzähler unmittelbar nach dem topografischen Überblick über den bisherigen „Schauplatz“⁴³⁴ Leben und Dasein des Wiener Volkes betrachtet, wie dieser ankündigt: „Den Schauplatz haben wir durchgegangen [...] und nun, welch ein Volk wohnt und treibt in diesen tausend Mauern?!“⁴³⁵ Für Karl Riha repräsentiert jene inhaltlich richtungweisende Fragestellung Stifters einen

⁴²⁷ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 100.

⁴²⁸ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 7.

⁴²⁹ Riha (1970), S. 100.

⁴³⁰ Stifter (2005), S. 9.

⁴³¹ Riha (1970), S. 99.

⁴³² Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁴³³ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 40.

⁴³⁴ Riha (1970), S. 100.

⁴³⁵ Stifter (2005), S. 15.

weiteren „Wendepunkt“⁴³⁶ des Textes, der die nunmehrige Fokussierung auf gesellschaftliche Aspekte der Metropole kennzeichnet:

Eine grobe, inhaltliche Gliederung läßt ihn [den Aufsatz] in zwei Teile zerfallen, die sich aus der Tradition der Städteliteratur als ‚Wien von außen‘ und ‚Wien von innen‘ belegen.⁴³⁷

Karl Riha verdeutlicht: „Dem ‚Tableaux‘ der Stadt in ihren äußeren Ausmaßen folgt das ‚Tableaux‘ der versteckten menschlichen Verhältnisse in ihr.“⁴³⁸ Der Begriff „Tableaux“⁴³⁹ kann an dieser Stelle als umfassende Abbildung der Stadt verstanden werden, die sowohl den räumlichen als auch sozialen Facettenreichtum Wiens einfängt. Als „äußere[s] Bild [] Wien[s]“⁴⁴⁰ kann demnach der „Handlungsraum der Menschen“⁴⁴¹ und die angrenzende Umgebung der Großstadt verstanden werden, die im Rahmen des Rundblicks geschildert werden. Mit Tagesanbruch nimmt der Erzähler die noch ausstehende Charakterisierung des Wiener Volkes vor, die das „innere[] Bild Wiens“⁴⁴² offenlegt:

Es ist ein tausendgestaltig, ein seltsam Volk, durcheinandergewürfelt mit allen Vortrefflichkeiten und Tugenden, und mit allen Leidenschaften und Lastern, [...] Diese Stadt muß wie ein kostbares Nachessen, langsam, Stückchen für Stückchen [...] ausgekostet werden [...] ehe der ganze Reichthum ihres Inhaltes und die Reize ihrer Umgebungen dein Eigenthum geworden sind. Nur der langsamen und anhaltenden Beobachtung gibt sie sich hin, aber dann tief und innig und nachhaltig.⁴⁴³

Zu Beginn des morgendlichen „Treibens auf dem Platze“⁴⁴⁴ unterhalb des Turms, das durch erste Fiakerfahrten und Milchlieferungen sowie die Öffnung von Geschäften und Marktständen gekennzeichnet ist, werden vom Erzähler einzelne Ereignisse oder Personen inmitten des „ununterbrochene[n] schwarze[n] Strom[s] von Menschen“⁴⁴⁵ in den Blick genommen, wie Angelika Corbineau-Hoffmann festhält: „[...] fortan bestimmen [] die Reflexionen über menschliches Vermögen und menschliches Verhalten den

⁴³⁶ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 100.

⁴³⁷ Ebd., S. 100.

⁴³⁸ Ebd., S. 104.

⁴³⁹ Ebd., S. 104.

⁴⁴⁰ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 36.

⁴⁴¹ Ebd., S. 36.

⁴⁴² Vgl. Ebd., S. 36.

⁴⁴³ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 15.

⁴⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 15.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 16.

Gang des Diskurses.“⁴⁴⁶ Die ersten Akteure und Ereignisse, die sich nach dem Sonnenaufgang auf dem Stadtplatz zeigen, werden vom Erzähler auf folgende Weise in den Blick genommen:

[...] da gehen die Mägde mit ihren reinlichen Einkaufskörbchen, und tauchen hinein in das wogende Gesurre - - siehe auch schon eine Karosse, die über den Platz rollt – und all die Geschäftsleute erscheinen, und die Beamten, die in ihr Bureau gehen - - und es mehrt sich Rauch und Staub über der Stadt; der Wagen und Kutschen werden immer mehr, so daß ein unausgesetztes Donnern gedämpft heraufschlägt zu unserer luftigen Einsamkeit [...]⁴⁴⁷

Im Hinblick auf die moderne Großstadtliteratur und dem Phänomen der Masse erinnert Karl Riha daran, dass sich auch Adalbert Stifter bei der Thematisierung urbaner Lebensbereiche, wie etwa des städtischen Wirtschaftslebens, „nur [für] das ‚Massenhaftere‘ [interessiert]“⁴⁴⁸:

[...] als erstes Lebenszeichen des schlafenden Ungeheuers regen sich die Fuhrwerke, die dem ungeheuren Magen seine heutige Nahrung zuführen, [...] Später: ‚Da fahren die Wagen, und bringen in tausend kleinern Gefäßen das Weltmeer ‚Milch‘, das heute verzehrt werden soll [...]⁴⁴⁹

In Adalbert Stifters Text zeigen sich somit drei unterschiedliche Perspektiven auf die Stadt: Auf der Suche nach dem „St. Stephansturm[]“⁴⁵⁰ zieht es den Wanderer zunächst quer durch die Straßen Wiens, von wo aus er die räumlichen Elemente der Hauptstadt nicht in geordneten Strukturen wahrnehmen kann. Dies verdeutlicht die anfänglich verworrene und rastlose Suche des Wanderers nach dem baulichen Wahrzeichen inmitten der Masse: Erst der angeleitete Weg des Erzählers führt den Suchenden zum „St. Stephansturm[]“.⁴⁵¹ Der räumliche Aufstieg zur Spitze des Bauwerks gewährt dem Wanderer die zweite Perspektive auf Wien: Aus der „Vogelperspektive“⁴⁵² offenbaren sich dem Wanderer im uneingeschränkten „Rundumblick[]“⁴⁵³ sämtliche räumliche Details der Stadt und der näheren Umgebung in der umfassenden Übersicht. Diese Form des Ausblicks

⁴⁴⁶ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 36.

⁴⁴⁷ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 16.

⁴⁴⁸ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 102.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 102.

⁴⁵⁰ Stifter (2005), S. 3.

⁴⁵¹ Ebd., S. 3.

⁴⁵² Ebd., S. 7.

⁴⁵³ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

ermöglicht zwar eine weitreichende Ansicht naher wie ferner Bauten, landschaftlicher Plätze oder städtischer Abläufe zu Füßen des „St. Stephansturmes“⁴⁵⁴, erlaubt jedoch keinen gesellschaftlich tiefergehenden Einblicke in die Stadt. Dies ermöglicht erst der „Blick in die Tiefe“⁴⁵⁵, der das Wiener Volk und gesellschaftliche Aspekte der Stadt fokussiert, um vor dem geistigen Auge der Leserschaft ein „inneres Bild Wiens“⁴⁵⁶ zu erschaffen.

Während der anfängliche Rundblick über Wien für den Wanderer klare Instruktionen und präzise Vorgaben des Erzählers bereithält, weist die Betrachtung des städtischen Volkes einen eher unstrukturierten Ansatz auf, der sich in sprunghaften Einblicken des Erzählers oder unbestimmten Erwähnungen „des Einen, des Anderen oder des Eitlen“⁴⁵⁷ zeigt:

Der eine trägt schon den Gewinn in der Tasche, und hastet weiter; der Andere trägt ein furchtbar pochend Herz; [...] da geht der Gewerbsmann aus der fernen Vorstadt und trägt die fertige Arbeit den Kunden zu – der Müssiggänger treibt sich – der Eitle hat die schönsten Kleider an und zeigt sie – ihm vorüber, [...] geht der Dichter, und trägt ein Himmelreich durch das Getöse – und der Liebende hat eben die zwei Augen leuchten gesehen – [...] ein unglücklich jammernd Frauenherz sucht den kühlen dunklen Dom unter uns, [...]⁴⁵⁸

Die Schilderung der erspähten Personen, die von „Grenadiere[n]“⁴⁵⁹ über „reiche Private“⁴⁶⁰ bis zu „Geizhalse[n]“⁴⁶¹ reichen, erfolgt in Form einer stichwortartigen Auflistung, die die jeweilige visuelle Entdeckung punktuell beschreibt und kurzzeitig in den Fokus des Sehvorganges stellt. Diese Form der Fokussierung liegt im anfänglichen Bestreben des Erzählers begründet, ähnlich der „Überschau“⁴⁶² über die räumlichen Elemente der Stadt einen weitreichenden Einblick in die städtische Masse geben zu wollen. Indem einzelne Personen inmitten des „wallende[n], brodelnde[n] Kessel[s]“⁴⁶³ aufeinanderfolgend in den Blick genommen werden, steht das Vorhaben einer geordneten Gesamtansicht zwar im Raum, stößt jedoch aufgrund der enormen

⁴⁵⁴ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

⁴⁵⁵ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 100.

⁴⁵⁶ Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 36.

⁴⁵⁷ Vgl. Stifter (2005), S. 19.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 19.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 16.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 16.

⁴⁶¹ Ebd., S. 18.

⁴⁶² Ebd., S. 14.

⁴⁶³ Ebd., S. 16.

Dimension der städtischen Masse an seine Grenzen. Ein räumliches oder visuelles Ordnungsgefüge, wie sich dieses beim Überblick über die topografischen Aspekte der Stadt zeigt, findet sich beim Anblick des Wiener Lebens nicht vor, unterstreicht Angelika Corbineau-Hoffmann:

Konnte die Stadt, zumal mit dem Stephansturm in ihrem Mittelpunkt, geometrisch vermessen und klarer Strukturierung unterworfen werden, so entzieht sich das Leben der Menschen einem solchen Ordnungsfaktor und kann nur durch eine sprachlich ungeordnete, in Satzketten daher kommende Aufzählung überhaupt in die Darstellung einbezogen werden: [...] ⁴⁶⁴

Bei der Schilderung „Wiens von innen“⁴⁶⁵ verfolgt Adalbert Stifter das „Modell[] der Moralsatire, der älteren Rede von der großen Stadt als „Zusammensatz vom Guten und Bösen“⁴⁶⁶, wie Karl Riha festhält. In ihrer Synergie repräsentieren die „Grundkräfte der Menschheit“⁴⁶⁷, zu denen neben „Schicksalsmächte[n] wie Glück und Unglück, [] Freude und Jammer [] [und] Zustände[n] wie Armut und Elend [...] [auch] Verschwendung, Eitelkeit, Habsucht, Gier [und] Müßiggang“⁴⁶⁸ zählen, „Schaubilder“⁴⁶⁹, die weiter Einblick in die „Innensicht der Stadt“⁴⁷⁰ geben, wie jener Textausschnitt zeigt:

Da ist die breite, mächtige, schmählige Basis der Menschheit, die Habsucht mit ihrer Stiefschwester, der Verschwendung – Ihre Opfer siehst du zu Tausenden unten gestachelt rennen, [...] Der eine trägt schon den Gewinn in der Tasche, und hastet weiter; der Andere trägt ein furchtbar pochend Herz; denn alles kann heute noch verloren sein – und Erwerben, Erraffen, Erlisten den ganzen Tag so fort und fort, und morgen wieder von Neuem begonnen – Dann ist der Hunger, [...] der bleiche und schmutzige Geselle – da geht die Grisette und läßt Wimpel und Flagge fallen, daß sie nur die Gier anlocke, die in müßiger Weile herumslauert, um sich zu sättigen und zu ekeln – [...] ⁴⁷¹

Gemeinsam mit den gesellschaftlichen Beobachtungen im zweiten Teil des Aufsatzes, die „Sitten- oder Lebensbild[er]“⁴⁷² des städtischen Volkes darstellen, ergibt sich letztlich eine umfassende Gesamtansicht „Wien[s] von innen“⁴⁷³, die weit über die Beschreibung der räumlichen Anordnung und Struktur der Stadt hinausgeht.

⁴⁶⁴ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 36.

⁴⁶⁵ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 105.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 105.

⁴⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 105.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 105.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 105.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 105.

⁴⁷¹ Stifter (2005), S. 19.

⁴⁷² Riha (1970), S. 103.

⁴⁷³ Ebd., S. 100.

Darüber hinaus lässt sich der Aufsatz in Verbindung mit Stifters Text „Ein Gang durch die Katakomben“⁴⁷⁴ sehen, der ebenfalls Bestandteil seines Sammelbandes ist. Der „St. Stephansturm“⁴⁷⁵ fungiert als zentrales Element und damit als Bindeglied beider Texte, die darin ausgebildeten Perspektiven und soziokulturellen Schilderungen können im Kontext der barocken „Welttheater-Vorstellung“⁴⁷⁶ interpretiert werden: In den Erzählungen Stifters stehen sich nicht nur der umfassende „Rundumblick“⁴⁷⁷ „vom höchste[n] Punkt der Stadt“⁴⁷⁸ und der Blick aus der Tiefe im Untergrund des „St. Stephansturmes“⁴⁷⁹, sondern auch die Präsentation des Wiener Volkes auf dem Platz zu Füßen des Bauwerks und der „Totenstadt“⁴⁸⁰ in den Tiefen der Stadt gegenüber. Das „Welttheater-Konzept“⁴⁸¹ geht zum einen von der inhaltlichen Darstellung einer „kleine[n] moralische[n] Welt“⁴⁸² aus, die sich in ihren sozialen und gesellschaftlichen Zusammenhängen vor allem in literarischen Dramen- und Theaterproduktionen des 17. und 18. Jahrhunderts zeigt und an folgenden Grundpfeilern festhält:

Das Welttheater eröffnet einen Spielraum im wörtlichen Sinne: Der Raum des Theaters ist Schauplatz des Weltspiels. Die Vorstellung wirft Fragen nach der Gestalt der Wirklichkeit, nach dem Verhältnis von Illusion und Wahrheit, nach Spielenden und Zuschauenden, nach Regie und Handlung des Weltspiels auf. Eine vertikale [...] und eine horizontale Dimension treten ins Blickfeld.⁴⁸³

„Der Raum des Theaters [wird zum] Schauplatz des Weltspiels“⁴⁸⁴, indem das barocke Theater „die ganze Welt [in all ihren Ausprägungen] auf [der] Bühne“⁴⁸⁵ abbildet, wie Richard Alewyn anmerkt: „Es gibt [...] nichts, [...]“

⁴⁷⁴ Stifter, Adalbert: Gang durch die Katakomben. In: Stifter, Adalbert (Hg): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 3.

⁴⁷⁶ Vgl. Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 107.

⁴⁷⁷ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁴⁷⁸ Riha (1970), S. 96.

⁴⁷⁹ Stifter (2005), S. 3.

⁴⁸⁰ Riha (1970), S. 115.

⁴⁸¹ Vgl. Pieper, Irene: Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Schriften zur Literaturwissenschaft 13. Berlin: Duncker & Humblot 2000, S. 19.

⁴⁸² Riha (1970), S. 107.

⁴⁸³ Pieper (2000), S. 20.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 20.

⁴⁸⁵ Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Verlag C. H. Beck 1989, S. 68.

auf oder über oder unter der Erde, in Natur oder Geschichte oder Gesellschaft, dem sich die barocke Bühne verschlossen hätte [...]“⁴⁸⁶

Zum „Schauplatz des Weltspiels“⁴⁸⁷ mit „umfassende[r] Perspektive auf die Welt“⁴⁸⁸ wird in „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des „St. Stephansturmes“⁴⁸⁹ der Stadtplatz zu Füßen des Bauwerks: Durch stattfindende Begegnungen oder Ereignisse auf dem Platz werden nicht nur der gesellschaftliche „Zusammensatz vom Guten und Bösen“⁴⁹⁰, sondern auch die „Grundkräfte an der ‚Basis der Menschheit‘“⁴⁹¹ thematisiert, zu denen neben „Schicksalsmächte[n] wie Glück und Unglück“⁴⁹² auch Tugenden wie „Eitelkeit oder Gier sowie Verhältnisse wie Armut und Elend zählen.“⁴⁹³

Der inhaltlich hohe Stellenwert der „eigenkräftigen Schicksalsmächte[]“⁴⁹⁴ und deren Darstellung durch personalisierte TrägerInnen unterstreichen die Ansicht Karl Rihas, Stifter operiere in seinem Text mit der „Welttheater-Vorstellung“⁴⁹⁵: „[...] auch Wien ist eine ‚kleine moralische Welt‘, ein ‚großes Theater‘. Das ist das ‚Buch‘, die ‚Bibliothek von hunderttausend Bänden‘, die Stifter aufschlägt;“⁴⁹⁶ Stifter beschreibt die Bedeutung der „Schicksalsmächte[]“⁴⁹⁷ für das städtische Volk in „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“⁴⁹⁸ wie folgt:

[...] einer gleich dem andern, und jeder so verschieden von dem andern, und so bauen sie im eigenen Treiben [...] freithätig und doch bewußtlos jenes räthselhafte Ding auf, das Schicksal, [...] ohne es berechnen zu können, und das wir doch selber durch langsamen tausendfältigen Beitrag an Tugenden und Lastern aufgerichtet haben.⁴⁹⁹

⁴⁸⁶ Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Verlag C. H. Beck 1989, S. 63.

⁴⁸⁷ Pieper, Irene: Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Schriften zur Literaturwissenschaft 13. Berlin: Duncker & Humblot 2000, S. 20.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 20.

⁴⁸⁹ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁴⁹⁰ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 105.

⁴⁹¹ Ebd., S. 105.

⁴⁹² Ebd., S. 105.

⁴⁹³ Vgl. Ebd., S. 105.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 107.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 107.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 107.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 107.

⁴⁹⁸ Stifter (1844).

⁴⁹⁹ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 21.

In die Darstellung der „Grundkräfte der Menschheit“⁵⁰⁰ reiht sich auch Stifters „Ein Gang durch die Katakomben“⁵⁰¹ mit der Abbildung der „Totenstadt“⁵⁰² und der Thematisierung der Motive Vergänglichkeit und Schicksal ein. Das barocke Konzept des Welttheaters impliziert die Einbindung des aufgeladenen Gegensatzpaares Himmel und Hölle im Kontext der „mittelalterlich-christlichen Vorstellungswelt.“⁵⁰³ Diese Deutungsform steht eng mit der räumlichen Entwicklung des barocken Theaters in Verbindung: Die vormals etablierte „Horizontalbühne der Renaissance“⁵⁰⁴ wird durch die „vertikale Ausdehnung des barocken Bühnenraums“⁵⁰⁵ „nach oben und unten erweitert.“⁵⁰⁶ Durch die „Eroberung des Luftraums“⁵⁰⁷ umfasst „das Theater [nun] [...] den ganzen Durchmesser der christlichen Welt“⁵⁰⁸, der „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“⁵⁰⁹ reicht, wie Richard Alewyn anmerkt. Während die „Horizontalbühne der Renaissance“⁵¹⁰ demnach als „Ausdruck einer Welt [gesehen werden kann], die [nicht] über die menschliche Ebene hinausstrebt“⁵¹¹, erweitert die vertikale Ausprägung die Darstellungsmöglichkeiten des barocken Theaters nicht nur in räumlich-visueller, sondern auch in symbolisch-allegorischer Hinsicht: Der obere, ebene und untere Bereich des Raums werden mit christlich-religiösen Konnotationen aufgeladen, hält Richard Alewyn fest:

Es verschiebt sich nicht nur die Grenze des Sinnlichen weit in die geistigen Regionen hinauf, auch umgekehrt senkt sich das Jenseits in die Sphäre des Sinnlichen hinunter. So wird es möglich, das barocke Theater unter zwei entgegengesetzten [...] Aspekten zu betrachten. Nicht nur auf der geistlichen, sondern auch auf der weltlichen Bühne ist alles Sichtbare nur ein dünner Firniß, unter dem man rasch auf allegorischen oder geistlichen Grund stößt.⁵¹²

⁵⁰⁰ Vgl. Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 105.

⁵⁰¹ Stifter, Adalbert: Gang durch die Katakomben. In: Stifter, Adalbert (Hg): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁵⁰² Riha (1970), S. 115.

⁵⁰³ Dinzlacher, Peter: Von der Welt durch die Hölle zum Paradies. Eschatologisches Theater und seine mittelalterliche Herkunft. In: Csobádi, Peter und Gernot Gruber u.a. (Hg.): Welttheater. Mysterienspiel, Rituelles Theater. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.“ Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991. Bd. 15. Anif, Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser 1992, S. 129.

⁵⁰⁴ Vgl. Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Verlag C. H. Beck 1989, S. 68.

⁵⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 66.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 68.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 69.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 69.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 69.

⁵¹⁰ Vgl. Ebd., S. 68.

⁵¹¹ Ebd., S. 68.

⁵¹² Ebd., S. 69.

Das christlich-religiös geprägte Verständnis von Himmel und Hölle spiegelt sich in Stifters Texten „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“⁵¹³ und „Ein Gang durch die Katakomben“⁵¹⁴ im räumlich-übertragendem Sinne wieder: Die traditionellen Zuschreibungen der beiden Orte als empor liegende Ebene beziehungsweise tief gelegenes Reich der Unterwelt zeigen sich in den Erzählungen durch repräsentative Standpunkte der Betrachtenden und daraus entwickelten Blickformen. Als verbindendes Element fungiert wiederum der „St. Stephansturm[]“⁵¹⁵, der die Entstehung der Blickformen überhaupt erst ermöglicht: Stehen im ersten Aufsatz Stifters das Erklimmen des Turms und der von dort aus freie „Rundumblick[]“⁵¹⁶ über Wien im Mittelpunkt, so ist es im folgenden Beitrag der „Abstieg unter die Stadt“⁵¹⁷ und der damit verbundene „Blick in die wirkliche Tiefe der Stadt.“⁵¹⁸ In einem „vorausdeutendem Einschub“⁵¹⁹ seiner überarbeiteten Version des Aufsatzes „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“⁵²⁰ verweist Stifter wie folgt darauf:

Einmal waren wir in den Katakomben, welche unter der Kirche und dem Turme so wie unter Teilen des Stephansplatzes und der Stadt mit unzähligen Wölbungen fortlaufen und eine Menge geschichteter Menschenknochen und getrockneter Menschenleichen enthalten. Wieder an das Tageslicht getreten, bestiegen wir den Turm, um den traurigen Eindruck von unten wieder in den offenen Lüften und in dem freien Leben hinweg zu bringen.⁵²¹

Dem Wanderer wird somit eine bedeutende Rolle zu teil: In „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“⁵²² nimmt er Wien zunächst direkt aus der Ebene der Stadt wahr, von wo aus sich ihm ein unmittelbarer Einblick in das Treiben, jedoch kein strukturierter Überblick

⁵¹³ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁵¹⁴ Stifter, Adalbert: Gang durch die Katakomben. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁵¹⁵ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. Hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

⁵¹⁶ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁵¹⁷ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 110.

⁵¹⁸ Ebd., S. 110.

⁵¹⁹ Ebd., S. 110.

⁵²⁰ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁵²¹ Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke. Begr. und hg. von August Sauer. Fortgef. von Franz Hüller, Gustav Wilhelm u. a. Prag: Calve 1904 ff., Reichenberg: Kraus 1925ff., Graz: Stiasny 1958ff. Bd. 15. S. 381. Zitiert nach: Riha (1970), S. 110.

⁵²² Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

über die Stadt darbietet. Diese räumliche Position gleicht der räumlichen Ebene der „Horizontalbühne“⁵²³ des barocken Welttheaters.

Unmittelbar nach Erklimmen des Turms nimmt der Wanderer vom „höchste[n] Punkt der Stadt“⁵²⁴ eine beobachtende Position ein, die es ihm ermöglicht, das lebendige Treiben des Volkes und die räumliche Beschaffenheit Wiens unendlich weit zu überblicken. Auch dieser Standpunkt lässt sich im Kontext der „vertikale[n] Ausdehnung des barocken Theaters“⁵²⁵ betrachten, da er in der höchsten räumlichen Ebene verortet werden kann, von wo aus sich der „Blick[] von oben“⁵²⁶ auf die beobachtete Welt richtet.

Den inhaltlichen Schwerpunkt des Beitrags „Ein Gang durch die Katakomben“⁵²⁷ bilden die „Totenstadt“ und „d[as] gewesene[] Leben[]“⁵²⁸ in den tief gelegenen Katakomben unterhalb des „St. Stephansturmes“⁵²⁹, wie Karl Riha anmerkt: „Mit fast naturalistischer Akribie beschreibt Stifter die riesige Ansammlung des toten Gebeins, der Mumien und Särge, [...]“⁵³⁰ Die Schilderung des „unterirdischen Teil[s] der Stadt“⁵³¹, der an den Untergrund der Hölle erinnert, zeichnet sich durch eine räumliche Begrenzung aus, die sich in der visuellen Beschränkung auf eine Sichtweise wiederfindet, wie Karl Riha erklärt:

Während in *Aussicht und Betrachtungen* der Leser in das Gegen- und Miteinander rasch wechselnder Perspektiven eingespannt, sein Interesse an die Vielzahl von Blick-Formen gebunden wird, die dem ‚Blick von oben‘ entlockt werden, reizt die Beschreibung des *Gangs durch die Katakomben* durch Freisetzung einer Blick-Form, Dynamisierung und kompromißlose Entfaltung einer Perspektive. Das macht den Kontrast der beiden Aufsätze aus und verbindet sie.⁵³²

Das Totenreich unterhalb des „St. Stephansturmes“⁵³³ wird vom Wanderer ebenfalls aus räumlich tief gelegener Perspektive wahrgenommen: Die

⁵²³ Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München: Verlag C. H. Beck 1989, S. 68.

⁵²⁴ Riha, Karl: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“*. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 96.

⁵²⁵ Vgl. Alewyn (1989), S. 66.

⁵²⁶ Riha (1970), S. 99.

⁵²⁷ Stifter, Adalbert: *Gang durch die Katakomben*. In: Stifter, Adalbert (Hg): *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. Pesth: 1844.

⁵²⁸ Riha (1970), S. 115.

⁵²⁹ Stifter, Adalbert: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben* (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

⁵³⁰ Riha (1970), S. 113.

⁵³¹ Ebd., S. 110.

⁵³² Ebd., S. 116.

⁵³³ Stifter (2005), S. 3.

„Verlegung des Betrachterstandpunkts“⁵³⁴ zwischen den beiden Texten verkehrt den anfänglichen „Blick[] von oben“⁵³⁵ zu einem „Blick[] von unten“⁵³⁶, der die „vertikale Ausdehnung“⁵³⁷ in Richtung Erdreich im Kontext des barocken Welttheaterkonzepts verdeutlicht. Auch der „St. Stephansturm[]“⁵³⁸ lässt sich in diesem Zusammenhang betrachten: Zum einen kann der Turm an der Erdoberfläche sowie in seiner unterirdischen Fortführung, den Katakomben, als „vertikale Dimension“⁵³⁹ verstanden werden, „die ins Blickfeld des Wanderers tritt.“⁵⁴⁰ Zum anderen kann Wien in seiner räumlichen und sozialen Ausprägung sowie die Spitze des Turms, von wo aus der Rundblick über das städtische Treiben möglich ist, als „horizontale Dimension“⁵⁴¹ angesehen werden. Somit stehen die Aufsätze Stiffters nicht nur im Kontrast zueinander, was die Darstellung ihrer räumlichen Schauplätze – der „Stadt der Toten“⁵⁴² im Untergrund und der „Stadt der Lebenden“⁵⁴³ über den Katakomben – sondern auch, was die unterschiedlichen Sehformen im Umfeld des „St. Stephansturmes“⁵⁴⁴ anbelangt, wie Riha anmerkt:

So viel zum ‚Blick von unten‘, der Blick-Form der Wanderung durch Katakomben und Totenstadt unter dem Stephansplatz, extraordinär wie der ‚Blick von oben‘, von der Spitze St. Stephans, dessen formale Umkehrung er ist: St. Stephan ist die Klammer, die beide Aufsätze äußerlich miteinander verbindet.⁵⁴⁵

Das Ende der Rundumansicht von Stadt und Volk wird schließlich von der „aufflammenden Abendröthe“⁵⁴⁶ und – in Anlehnung an die Metapher des

⁵³⁴ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 113.

⁵³⁵ Ebd., S. 114.

⁵³⁶ Ebd., S. 114.

⁵³⁷ Vgl. Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Verlag C. H. Beck 1989, S. 66.

⁵³⁸ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

⁵³⁹ Pieper, Irene: Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Schriften zur Literaturwissenschaft 13. Berlin: Duncker & Humblot 2000, S. 20.

⁵⁴⁰ Vgl. Stifter (2005), S. 20.

⁵⁴¹ Ebd., S. 20.

⁵⁴² Riha (1970), S. 113.

⁵⁴³ Ebd., S. 113.

⁵⁴⁴ Stifter (2005), S. 3.

⁵⁴⁵ Riha (1970), S. 115.

⁵⁴⁶ Vgl. Stifter (2005), S. 20.

Welttheaters – vom nahenden Fall der städtischen Theatervorhänge eingeläutet, worauf der Abstieg vom „St. Stephansturm[]“⁵⁴⁷ folgt:

Und wenn die Oper ausgeklungen, und die Vorhänge der Theater gefallen, [...] so zünden sich die Sterne an [...] und eine Nacht folgt wie die gestrige und ein Tag wie der heutige [...] ⁵⁴⁸

Mit dem mittäglichen Erklingen der Turmglocken folgt der Beschluss des Erzählers, den höchsten Punkt Wiens zu verlassen, und den Wanderer in den städtischen Trubel unterhalb des „St. Stephansturmes“⁵⁴⁹ zurückzuführen. Stifters Aufsatz endet mit der Anweisung an den Wanderer, sich unter das Volk zu mischen und „einer aus diesen Allen, welche in Wien leben“⁵⁵⁰, zu werden:

Tauche denn nun getrost in dieses Treiben und es wird an dir sein, dir Glück und Unglück darinnen zu suchen. [...] So, nun steige hinab und trete an das nächst beste Individuum, und beachte es und studire [sic!] es, und werde gemach auch einer aus diesen Allen, welche in Wien leben, und leben und sterben wollen nur in Wien.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 20.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 3.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 21.

⁵⁵¹ Ebd., S. 21.

4.) Literarische Analyse: Das Panorama als Text organisierendes Element am Beispiel Karl Gutzkows „Die Ritter vom Geiste“⁵⁵²

4.1) Karl Gutzkows „Roman des Nebeneinanders“⁵⁵³ als „modernes Erzählkonzept“⁵⁵⁴

Das panoramatische Massenmedium und dessen spezifische Sehform zeigen in der Literatur des 19. Jahrhunderts auch auf textueller Ebene Wirkung, wie die Analyse von Karl Gutzkows Werk „Die Ritter vom Geiste“⁵⁵⁵ im folgenden Kapitel veranschaulicht: Der monumentale Roman im Ausmaß von neun Büchern mit mehr als 4000 Seiten orientiert sich im Verfahren seiner inhaltlichen Konzeption und Präsentation an Charakteristika des „panoramatischen Blicks“⁵⁵⁶ und Strukturen des modernen Massenmediums. Dies unterstreicht auch Achim Ricken, wenn er auf die „Idee Gutzkows [verweist], das Panorama als ‚Schule des Blicks‘ auf den Roman [„Die Ritter vom Geiste“⁵⁵⁷] zu übertragen.“⁵⁵⁸ Dieser Ansicht wird Nachdruck verliehen, indem Achim Ricken die Intention Karl Gutzkows betont, im Roman ähnlich „einem Panoramamalere“⁵⁵⁹ „ein literarisches Panorama, [...] eine Analogie zu den [...] Landschafts- und Stadtpanoramen“⁵⁶⁰ zu entwerfen. Ähnlich der Panoramamodelle des 19. Jahrhunderts, die ihrem Publikum einen visuellen „Rundumblick[]“⁵⁶¹ auf ausgestellte Rundgemälde darboten, kann der Entwurf eines „literarische[n] Panorama[s]“⁵⁶² als verschriftlichter Versuch verstanden werden, jenen umfassenden „Rundumblick[]“⁵⁶³ auf textueller Ebene zu realisieren.

⁵⁵² Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁵⁵³ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über:

http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁵⁴ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 111.

⁵⁵⁵ Gutzkow (1850-1851).

⁵⁵⁶ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁵⁵⁷ Gutzkow (1850-1851).

⁵⁵⁸ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 91.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 91.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 91.

⁵⁶¹ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁵⁶² Ricken (1991), S. 91.

⁵⁶³ Oettermann (1980), S. 43.

Die Verfahrensmethode dieser inhaltlichen Präsentation liegt den Prinzipien des „Roman[s] des *Nebeneinanders*“⁵⁶⁴ zugrunde. Dabei handelt es sich um ein „modere[s] Erzählkonzept[]“⁵⁶⁵, das von Karl Gutzkow entworfen wurde und im Werk „Die Ritter vom Geiste“⁵⁶⁶ literarische Realisierung findet, wie der Autor im Vorwort des Romans begründet:

Denn ich glaube wirklich, daß der Roman eine neue Phase erlebt. Er soll in der That mehr werden, als der Roman von früher war. [...] Der Roman von früher, [...] stellte das *Nacheinander* kunstvoll verschlungener Begebenheiten dar. [...] Der neue Roman ist der Roman des *Nebeneinanders*. Da liegt die ganze Welt! Da ist die Zeit wie ein ausgespanntes Tuch!⁵⁶⁷

Sämtliche Merkmale und Absichten seines Erzählmodells erläutert Karl Gutzkow in weiterer Folge im Vorwort des Werks – in den Mittelpunkt rückt dabei „[d]as Nebenordnende des [zeitlich] synchronen Schnittes.“⁵⁶⁸ Der „Roman des *Nebeneinanders*“⁵⁶⁹, den der Autor im Hinblick auf den „Roman von früher“⁵⁷⁰ als „neue Phase des Romans“⁵⁷¹ bezeichnet, verfolgt damit die Darstellung multipler Handlungsstränge und zeitlich parallel ablaufender Ereignisse, die auf der „lebenslange[n] Strecke[] [] zwischen einer That und ihren Folgen [liegen].“⁵⁷² Der „Roman von früher“⁵⁷³ rückte hingegen die „Darstellung kunstvoll verschlungener Begebenheiten“⁵⁷⁴ in den Fokus seiner Erzählstruktur, wie Gutzkow schildert:

Diese prächtigen Romane mit ihrer classischen Unglaubwürdigkeit! Diese herrlichen, farbenreichen Gebilde des Falschen, des Unmöglichen, willkürlich Vorausgesetzten! Oder wer sagte Euch denn, ihr großen Meister des alten Romanes, daß die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf *einem* Punkte soviel Effecte der Unterhaltung sammelt, daß ohne Lüge, ohne willkürliche Voraussetzung, sich alle Bedingungen zu Eurem einzigen behandelten kleinen Stoffe zuspitzen konnten?⁵⁷⁵

⁵⁶⁴ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁶⁵ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 111.

⁵⁶⁶ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁵⁶⁷ Gutzkow: Aufruf über http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 3, Aufruf am 09.10.2015.

⁵⁶⁸ Vonhoff (2000), S. 113.

⁵⁶⁹ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁶⁹ Gutzkow (1850-1851).

⁵⁷⁰ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 3, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁷¹ Vgl. Ebd., S. 3, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁷² Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁷³ Ebd., S. 3, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 3, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 3-4, Aufruf am 30.06.2015.

Der Fokus des erzähltheoretischen Konzepts „des Nebeneinanders“⁵⁷⁶ liegt auf der Wiedergabe von „Episoden“⁵⁷⁷, die sich „zwischen einem Schicksal hier und einem Schicksal dort“⁵⁷⁸ abspielen, wie Karl Gutzkow anmerkt. Dadurch rücken nicht nur verknüpfte „Geschehnisse“⁵⁷⁹, sondern auch „Ereignisse“⁵⁸⁰, die gleichzeitig stattfinden, aber nicht im direktem Zusammenhang mit der thematisierten „Handlung“⁵⁸¹ stehen, in den Fokus der Erzählung – ein Zugang, den Karl Gutzkow aus folgendem Grund verfolgt, wie er im Vorwort erklärt:

Wie viel drängt sich nicht zwischen einem Schicksal hier und einem Schicksal dort! Und Ihr [großer Meister des alten Romanes] verbandet es doch? Und was dazwischen lag, Das warft Ihr sorglos bei Seite? Der alte Roman that Das. Er konnte nichts von Dem brauchen, was zwischen seinen willkürlichen Motiven in der Mitte liegt.⁵⁸²

Laut Gutzkow treffen VertreterInnen des „alte[n] Roman[s]“⁵⁸³ bei der inhaltlichen Präsentation ihrer „erträumten *Romanenwelt*“⁵⁸⁴ eine Auswahl „willkürliche[r] Motive[]“⁵⁸⁵, zu deren Darstellung Episoden, die nicht im unmittelbarem Zusammenhang mit den ausgewählten Motiven stehen, „sorglos bei Seite geworfen werden.“⁵⁸⁶ Karl Gutzkow nennt das Drama als Beispiel für eine literarische Gattung, die auf die Darstellung eines „drastischen *Nacheinanders*“⁵⁸⁷ von beschriebenen Handlungen und daraus resultierenden Folgen abzielt. Diese gezielte Ausklammerung verfolgt der „Roman des *Nebeneinanders*“⁵⁸⁸ keinesfalls, merkt Karl Gutzkow an:

⁵⁷⁶ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁷⁷ Episode: Eine Handlungseinheit mittlerer Größe zwischen einem einzelnen Ereignis und der umfassenden Geschichte eines narrativen Textes. Zitiert nach: Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Verlag G. H. Beck 1999, S. 187.

⁵⁷⁸ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁷⁹ Geschehen: Folge von chronologisch aufeinander folgenden Ereignissen mit konstantem Subjekt. Zitiert nach: Martinez, Matias und Michael Scheffel (1999), S. 189.

⁵⁸⁰ Ereignis: Kleinste Einheit der Handlung, die als Gesamtheit dessen definiert wird, was erzählt wird und folgendem Aufbau folgt: Ereignis – Geschehen – Geschichte. Vgl. Ebd., S. 189.

⁵⁸¹ Handlung: Die Gesamtheit dessen, was erzählt wird – im Unterschied zur Art und Weise seiner erzählerischen Darstellung. Zitiert nach: Ebd., S. 189.

⁵⁸² Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁸³ Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

Und doch liegt das Leben dazwischen, die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, die ganze Wirklichkeit, die Widerspiegelung, die Reflexion aller Lichtstrahlen des Lebens, [...] ⁵⁸⁹

Der „Roman des *Nebeneinanders*“⁵⁹⁰ fokussiert die gesamtheitliche Darstellung von Ereignissen und Gesellschaftszusammenhängen – kurz: „die ganze Zeit, [...] die ganze Wirklichkeit“⁵⁹¹, wie Gutzkow betont: „Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze runde, volle Kreis liegt vor uns;“⁵⁹² Auch Achim Ricken hält fest, dass es sich beim Erzählmodell des „Nebeneinanders“⁵⁹³ in „Die Ritter vom Geiste“⁵⁹⁴ um eine „Kombination [] historische[r] Längs- und gesellschaftliche[r] Querschnitte[], [...] individuelle[r] Charakterschilderung und geschichtlich-gesellschaftliche[r] Analysen“⁵⁹⁵ handelt, durch die ein „historisches Abbild“⁵⁹⁶ der beschriebenen Zeit entsteht.

In diesem Zusammenhang unterscheidet Hermann Gerig in seiner Dissertation zu Karl Gutzkows Monumentalroman zwischen zwei Ebenen des Romans: Die erste verfolgt das „Prinzip des Nebeneinander im engeren Sinne“⁵⁹⁷ und soll das „Nebeneinander-Existieren des Lebens bewußt [machen].“⁵⁹⁸ Durch „Querschnitte“⁵⁹⁹, die eine Vielzahl von Personen vorstellen, erhält „der Leser Einblick in unterschiedliche soziale Schichten und Lebensverhältnisse.“⁶⁰⁰ Die zweite Ebene des Romans verfolgt laut Hermann Gerig das Prinzip der „Verknüpfung unzähliger Kreuz- und Querverbindungen“⁶⁰¹: Indem „einzelne[] Struktureinheiten [...] [zueinander] in Beziehung [gesetzt werden]“⁶⁰²,

⁵⁸⁹ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁹¹ Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁹² Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁹³ Vgl. Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁵⁹⁴ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁵⁹⁵ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 261.

⁵⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 261.

⁵⁹⁷ Gerig, Hermann: Karl Gutzkow. Der Roman des Nebeneinander. Winterthur: P. G. Keller, 1954, S. 52-56. Zitiert nach: Ricken, (1991), S. 272.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 52-56. Zitiert nach: Ebd., S. 272.

⁵⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 52-56. Zitiert nach: Ebd., S. 272.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 52-56. Zitiert nach: Ebd., S. 272.

⁶⁰¹ Vgl. Ebd., S. 52-56. Zitiert nach: Ebd., S. 272.

⁶⁰² Ebd., S. 52-56. Zitiert nach: Ebd., S. 272.

[...] wird der Eindruck des Bruc[h]stückhaften aufgehoben und das Durcheinander von einzelnen Fragmenten zu jener Totalität verdichtet, in der nach Gering der Mensch das wahre Wesen seiner Existenz wiedererkennen soll.⁶⁰³

Unter der „Verdichtung einzelner Fragmente zur Totalität“⁶⁰⁴ des Lebens wird das „Nebeneinander“⁶⁰⁵ zahlreicher Existenzen verstanden, die in Gutzkows Roman im Fokus der Erzählung stehen. Der Autor verdeutlicht seine literarische Konzeption, die auf das gleichberechtigte „Nebeneinander“⁶⁰⁶ von Ereignissen und Existenzen abzielt, im Vorwort der dritten Auflage seines Romans mit einem Vergleich, wie Gert Vonhoff festhält:

Das für den modernen Roman geforderte Prinzip des Nebeneinander würde man besser verstehen, so führt Gutzkow [...] aus, wenn man sich gewisse Durchschnittszeichnungen eines Bergwerks, eines Kriegsschiffs vergegenwärtigen wollte, wo das nebeneinanderexistierende Leben von hundert Kammern und Kämmerchen, die eine von der andern keine Einsicht haben, *doch zu einer überschaute[n] Einheit sichtbar*‘ würde [...]⁶⁰⁷

Der von Karl Gutzkow angestellte Vergleich der „Durchschnittszeichnung eines Bergwerks [] [oder] eines Kriegsschiffs“⁶⁰⁸, die das „nebeneinanderexistierende Leben von hundert Kammern und Kämmerchen“⁶⁰⁹ veranschaulicht, lässt sich auch mit dem Panorama und der darin ausgebildeten Sehform in Verbindung bringen. Das Rundgemälde inmitten der Panoramarotunde erschließt sich dem betrachtenden Publikum durch die individuelle Auswahl an fokussierten Bilddetails, die ähnlich der „hundert Kammern und Kämmerchen“⁶¹⁰ in nahezu unendlicher Zahl vorhanden zu sein scheinen. Die Bilddetails können als „Mosaiksteine[] von Einzelbeobachtungen“⁶¹¹ verstanden werden, die in ihrer Zusammensetzung die vollständige Ansicht des „Gesamtbild[s]“⁶¹² ergeben. Im Hinblick auf das

⁶⁰³ Vgl. Gerig, Hermann: Karl Gutzkow. Der Roman des Nebeneinander. Winterthur: P. G. Keller, 1954, S. 52-56. Zitiert nach: Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 272.

⁶⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 52-56. Zitiert nach: Ebd., S. 272.

⁶⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 52-56. Zitiert nach: Ebd., S. 272.

⁶⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶⁰⁷ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 114.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 114.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 114.

⁶¹⁰ Ebd., S. 114.

⁶¹¹ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 106.

⁶¹² Ebd., S. 106.

angeführte Beispiel Gutzkows ergibt die Kombination sämtlicher räumlicher Aspekte die Gesamtstruktur des „Bergwerks [oder] Kriegsschiffs.“⁶¹³ Auch das Erzählmodell des „Nebeneinanders“⁶¹⁴ kann im Kontext zentraler panoramatischer Merkmale und Strukturen interpretiert werden, hält Gert Vonhoff fest: „In ihrer Art, zur aktiven Wahrnehmung anzuleiten, ist die Panorama-Malerei des 19. Jahrhunderts Gutzkows Roman des Nebeneinanders vergleichbar.“⁶¹⁵ Um eine vergleichende Analyse durchführen zu können, muss an dieser Stelle ein kurzer Abriss der betreffenden Charakteristika des modernen Massenmediums gegeben werden. Zu allererst ist der unbegrenzte „Rundumblick[]“⁶¹⁶ inmitten des Panoramas zu nennen, der den BetrachterInnen nicht nur erlaubt, ihren Blick ungezwungen über das Rundgemälde zu führen, sondern auch, Einzelheiten nach freiem Ansinnen und in beliebiger Reihenfolge in den Blick zu nehmen. Dadurch ermöglicht das Panorama eine subjektive Rezeptionsweise des ausgestellten Rundgemäldes, da die verknüpfte Ansicht der ausgewählten Einzelbeobachtungen als individueller Rezeptionsvorgang des Bildsujets verstanden werden kann. Durch die „Polyperspektive des Panoramas“⁶¹⁷ wird dieser subjektive Wahrnehmungsprozess einer breiten Massen zugänglich gemacht: Dieses visuelle Prinzip befähigt das Publikum zur gleichzeitigen Betrachtung des Rundgemäldes und ermöglicht, das Bildsujet von unterschiedlichen Standpunkten und aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Dadurch stehen sich verschiedene Rezeptionsweisen des Gemäldes gleichberechtigt gegenüber – die „Polyperspektive des Panoramas“⁶¹⁸ impliziert nicht nur die Möglichkeit der individuellen, sondern auch der vielfältigen Rezeption des Rundbildes. Gleichzeitig verweist das „polyperspektivische“⁶¹⁹ Prinzip auf die visuelle Vielschichtigkeit des im Stil

⁶¹³ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 114.

⁶¹⁴ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶¹⁵ Vonhoff (2000), S. 114.

⁶¹⁶ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁶¹⁷ Vonhoff (2000), S. 115.

⁶¹⁸ Ebd., S. 115.

⁶¹⁹ Vgl. Ebd., S. 115.

der „Trompe-d’oeil-Malerei“⁶²⁰ gefertigten Gemäldes, da mit dem Rezeptionsvorgang des Bildes an jedem Punkt des Gemäldes begonnen werden kann – ein Novum, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Wahrnehmung des Individuums auf die Probe stellte und dabei überwältigend und überfordernd zugleich wirkte.

Einen panoramatischen „Rundumblick[]“⁶²¹ realisiert Karl Gutzkow nun durch das Erzählmodell des „Nebeneinanders“⁶²² auf textueller Ebene: Die ausgewählten und schriftlich dargelegten Einzelbeobachtungen des Autors ergeben in ihrer inhaltlichen Verknüpfung eine umfassende Gesamtansicht auf den Roman – es handelt sich um ein literarisch realisiertes „Nebeneinander“, [das auf die Totalität] von sozialen Wirklichkeiten, politischen Ideen, individuellen Biographien und literarischen Erklärmodellen [ab]zielt [...]“⁶²³, wie Kurt Jauslin festhält. Dadurch wird der Leserschaft ein ausführlicher Überblick über das vorhandene Handlungs- und Personenrepertoire des Romans geboten – ein inhaltlicher „Rundumblick[]“⁶²⁴ also, der analog zum visuellen Panoramablick inmitten des Massenmediums als minutiöser Einblick in die geschilderte Welt verstanden werden kann.

Das Erzählkonzept verfolgt weiters das Vorhaben, das breite Spektrum zeitlich parallel ablaufender Ereignisse innerhalb definierter Zeitspannen abzubilden – das „Erfassen der Zeit und des Raumes in seiner Gesamtheit“⁶²⁵ stehen im Fokus. Dieses Verfahren erinnert an das panoramatische Prinzip der „Polyperspektivität“⁶²⁶, das die zeitgleiche Rezeption eines Bildsujets aus unterschiedlichen Perspektiven und Standpunkten des betrachtenden Publikums zulässt. Diese Vielschichtigkeit spiegelt sich insofern im Roman Karl Gutzkows wieder, als dass versucht wird, den Facettenreichtum einer Zeitspanne auf erzähltheoretischer Ebene abzubilden: In Analogie zur

⁶²⁰ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 41.

⁶²¹ Ebd., S. 43.

⁶²² Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶²³ Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatischen in „Die Ritter vom Geiste“. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum- Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 128.

⁶²⁴ Oettermann (1980), S. 43.

⁶²⁵ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 256.

⁶²⁶ Vonhoff (2000), S. 115.

Diversität der visuellen Rezeptionsmöglichkeiten des panoramatischen Rundgemäldes versucht der Autor, einen „Rundumblick[]“⁶²⁷ über synchron ablaufenden Ereignisse in festgelegten Zeiträumen zu geben und sich auf diese Weise dem „polyperspektivischen“⁶²⁸ Potenzial des Panoramas auf textueller Ebene anzunähern, wie Gutzkow in seinem Vorwort anklingen lässt:

Ein solcher Versuch, die zerstreuten Lichtstrahlen des Lebens in einen Brennpunkt zu sammeln, ist die Geschichte, die ich Dir, lieber Leser, hier aufgerollt habe. Sie ist in den Thatsachen und dem sozusagen allegorischen Rahmen nicht neu, aber neu in der Verknüpfung. Kurz konnte sie ihrer Natur nach nicht werden, denn um Millionen zu schildern, müssen sich wenigstens hundert Menschen vor Deinen Augen vorüberdrängen.⁶²⁹

Die literarische Umsetzung des „polyperspektivischen“⁶³⁰ Prinzips erfolgt mittels Simultantechnik,

[...] die versucht, die Mehrschichtigkeit eines Wirklichkeitsausschnittes [...] zu verdeutlichen [] [und] das für die Dichtung an sich konstitutive zeitl[iche] Nacheinander einer Geschehniskette zu durchbrechen [...]⁶³¹

Dieses Vorhaben soll durch den „Eindruck eines zeitl[ich]-räuml[ichen] Querschnitts“⁶³² erreicht werden, der durch die „Montage simultan ablaufender, aber disparater Wirklichkeitsausschnitte, kurzer Porträts oder Szenen“⁶³³ hervorgerufen wird. Diese literarischen Mittel sollen „die Vielfarbigkeit des Großstadtlebens widerspiegeln“⁶³⁴ – eine Verbindungslinie zum „modernen Erzählkonzept[]“⁶³⁵ des „Nebeneinanders“⁶³⁶, wie Gert Vonhoff anmerkt:

Die Ritter vom Geiste gelten auch heute noch zu Recht als ‚Roman des Nebeneinander‘, denn hier sind die Bedingungen einer nicht mehr eindimensional erfassbaren Moderne erzählgeschichtlich innovativ umgesetzt worden.⁶³⁷

⁶²⁷ Oettermann, Stephan: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁶²⁸ Vgl. Vonhoff, Gert: *Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama?* In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): *Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum- Modernität*. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 115.

⁶²⁹ Vgl. Gutzkow, Karl: *Die Ritter vom Geiste*. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 5, Aufruf am 30.06.2015.

⁶³⁰ Vgl. Vonhoff (2000), S. 115.

⁶³¹ *Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ‚Zeit‘*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008. Band 6: *Begriffe und Definitionen*. Lai – Zynismus, S. 302.

⁶³² Ebd., S. 302.

⁶³³ Ebd., S. 302.

⁶³⁴ Ebd., S. 303.

⁶³⁵ Vonhoff (2000), S. 111.

⁶³⁶ Vgl. Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶³⁷ Vonhoff (2000), S. 111.

Im Vergleich zur visuellen Vielfalt an Betrachtungsoptionen, die sich im Panorama durch den uneingeschränkten „Rundumblick[]“⁶³⁸ bieten und das Wahrnehmungsvermögen des Einzelnen teils überstrapazieren, tritt bei der literarischen Realisierung dieses Vorhabens ein ähnlicher Effekt ein – auf die Leserschaft wirkt eine enorme Masse an Handlungsdetails ein. Den LeserInnen wird „ein ungewöhnliches Maß an Ausdauer und Gedächtnis bei der Realisierung des Handlungszusammenhangs von mehr als hundert Haupt- und Nebenpersonen abverlangt“⁶³⁹, merkt Achim Ricken an. Darauf verweist auch Karl Gutzkow zu Beginn seines Vorworts durch die Metapher der „lange[n], weite[n] Wanderung“⁶⁴⁰ und Begegnungen entlang des Weges:

Es wird eine lange, weite Wanderung werden, lieber Leser, zu der ich Dich auffordere! Rüste Dich mit Geduld, mit geschäftslosen Sonntagsvormittagen und einem guten aushaltenden Gedächtniß! Vergiß mir nicht morgen, was ich Dir heute erzählt habe! Werde nicht müde, wenn Du unabsehbare Ebenen erblickst, [...] Was Du Alles auf dieser Wanderung wirst zu sehen bekommen, die Landschaft und die Dir begehrenden Menschen, ihr Werth, ihr Charakter, ihre Wahrheit [...]“⁶⁴¹

Das „polyperspektivische“⁶⁴² Potenzial spiegelt sich auch auf der Rezeptionsebene des Romans wieder: Durch die Disposition des Werks als „politische[r] Tendenzroman[]“⁶⁴³ mit Hang „zum Panoramatischen, und [...] [einer] Position des Lesers im Text [,] [...] die [...] jener des Betrachters im Panorama [entspricht]“⁶⁴⁴, entstehen unterschiedliche „Lesarte[n] des Romans“⁶⁴⁵, wie Kurt Jauslin erklärt:

Die Position des Lesers bestimmt die Lesart des Romans, und jede Veränderung seiner Position muß zu einer andern Lesart führen. Schon der Umfang des Romans und seines Personals, die Vielfalt divergierender Handlungen drängen die Frage auf, was denn überhaupt erzählt wird. Die meisten Interpreten der *Ritter vom Geiste* haben versucht, sich zuerst der erzählten Geschichte zu vergewissern. Sie verdeutlichen [...] vor allem: daß die Inhaltsangabe bereits die grundsätzliche Entscheidung über die gewählte Lesart enthält.⁶⁴⁶

⁶³⁸ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁶³⁹ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 261.

⁶⁴⁰ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1, Aufruf am 30.06.2015.

⁶⁴¹ Ebd., S. 1, Aufruf am 30.06.2015.

⁶⁴² Vgl. Vonhoff (2000), S. 115.

⁶⁴³ Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatischen in ‚Die Ritter vom Geiste‘. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 126.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 122.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 122.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 122-123.

Vergleichbar mit der „rahmenlosen Rundtotalen der Großpanoramen“⁶⁴⁷, die das Publikum zur eigenständigen „Ordnung der Wahrnehmung anleite[n]“⁶⁴⁸, veranlasst auch die umfassende Schilderung von Handlungsdetails und Eindrücken die LeserInnen des Monumentalromans dazu, Ordnungsprinzipien auszubilden, die sich an der Textstruktur des Romans orientieren. Die unterschiedlichen, in der Forschungsliteratur gängigen Lesarten könnten demnach als individuelle Strukturierungsversuche gesehen werden, die sich aus der Kombination von ausgewählten Einzelbeobachtungen zu einem „Gesamtbild“⁶⁴⁹ des Romans ergeben.

⁶⁴⁷ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 115.

⁶⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 115.

⁶⁴⁹ Vgl. Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 106.

4.2) Karl Gutzkows „Roman des Nebeneinanders“⁶⁵⁰ als gesellschaftlicher „Rundumblick“⁶⁵¹

Mit der Publikation seines monumentalen Werks „Die Ritter vom Geiste“⁶⁵² verfolgt Karl Gutzkows die Absicht, den „Roman zum Spiegel des Lebens [zu] machen“⁶⁵³ und Einblick in den Facettenreichtum der zeitgenössischen Gesellschaft und politischen wie sozialen Entwicklungen um 1850 zu geben: „Geschichtliche Erfahrung authentisch in eine literarische Form zu überführen, das [...] ist das Programm von Gutzkows Roman des Nebeneinander“⁶⁵⁴, wie Gert Vonhoff anmerkt. Die „geschichtliche Erfahrung“⁶⁵⁵ Karl Gutzkows resultiert aus seinem Dasein als Zeitgenosse der im Werk thematisierten Zeitspanne – schrieb der Autor für die literarische Umsetzung seines Vorhabens, „die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, [...] die Reflexion aller Lichtstrahlen des Lebens“⁶⁵⁶ abzubilden, doch „mit der Wirklichkeit gleichsam um die Wette“⁶⁵⁷, wie Achim Ricken festhält: „Die erzählte Zeit des Romans läßt sich ebenso genau bestimmen, wie der Zeitraum seiner Abfassung. Er spielt vom August 1849 bis zum Herbst 1851.“⁶⁵⁸ Eitel Wolf Dobert interpretiert das Vorhaben Karl Gutzkows, sein literarisches Schaffen auf das unmittelbare Lebens zu beziehen und einen umfassenden Einblick in gesellschaftliche Ereignisse und Entwicklungen des Vormärz geben zu wollen, im zeitlichen Entstehungskontext des Werks:

Der Roman spiegelt die Zersplitterung des deutschen Lebens der damaligen Zeit wieder, nicht nur in seinen mannigfaltigen, sich widersprechenden Gesinnungen der einzelnen Personen und in der verworrenen Handlung, sondern [...] auch in seinem Aufbau, in seinem Erzählgefüge⁶⁵⁹

⁶⁵⁰ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶⁵¹ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁶⁵² Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁶⁵³ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 254.

⁶⁵⁴ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 113.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 113.

⁶⁵⁶ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 12.10.2015.

⁶⁵⁷ Vgl. Ricken (1991), S. 261.

⁶⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 261.

⁶⁵⁹ Dobert, Eitel Wolf: Karl Gutzkow und seine Zeit. München: Francke Verlag Bern 1968, S. 143.

Im Hinblick auf den zeitlichen Kontext von Schauplatz und Figurenrepertoire des Romans merkt Achim Ricken zudem an:

Gutzkow verschlüsselte Orts- und Personennamen im Streben nach unbedingter Aktualität und Authentizität. Von fast jeder bedeutenderen Romanfigur kann ein Kommentar, [...] nachweisen, daß sie einem zeitgenössischen ‚öffentlichen Charakter‘ nachgebildet ist.⁶⁶⁰

Die Romanhandlung dreht sich vordergründig um den Fund eines Schreins auf dem Grundstück von Dankmar Wildungen, der für einschneidende gesellschaftspolitische Entwicklungen wie die Gründung des Ritterbundes sorgt: Darin befindliche Urkunden belegen, dass Grund im Besitz der Stadt aus rechtlicher Sicht Dankmar und seinem Bruder Siegbert zusteht. Gerade, als sich die Geschwister für ihren Anspruch darauf stark machen möchten, verschwinden die Dokumente. Fortan stellen die Suche nach dem Schrein und der Widerstand gegen die repressive Politik zentrale Themen der Romanhandlung dar, im Zuge dessen sich auch der geheime Orden der Geistesritter mit Mitgliedern aus sämtlichen sozialen Schichten gründet. Die Gruppierung kann als Widerstandsvereinigung gegen die Unterdrückung und Vorherrschaft fürstlicher Machthaber verstanden werden. Im Prozess um die Rechtmäßigkeit des Grundstückbesitzes gehen Siegbert und Dankmar Wildungen schließlich als Sieger hervor. Auch der bedeutsame Schrein wird wieder gefunden, jedoch wird dieser wenig später bei einem Brand zerstört. Im Spannungsfeld von Forderungen des Ritterbundes nach demokratischen Prinzipien und freien Bürgerrechten und der konservativen Politik der herrschenden Kräfte offenbart sich der Leserschaft ein kontroverser Einblick in zeitgenössische Herrschaftsstrukturen, politische Ansichten und gesellschaftliche Tendenzen. Besonders markant sind die Gegensätze zwischen reaktionärer Politik und aufbegehrender Strömung in der Figur Egons von Hohenberg vereint: In der Welt des bildungsbürgerlichen Adels aufgewachsen, verschlägt es den Fürsten kurzzeitig in den Beruf des Handwerkers und in demokratisch-sozialistische Ansichten. In seiner daraufhin folgenden Position im Staat verwirft er diese Grundsätze jedoch rasch wieder und wendet sich der reaktionären Politik seiner Vorgänger zu.

⁶⁶⁰ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 262.

Unerwartet kommt es dann aber zum Entschluss des Fürstens, sich aus den Regierungsgeschäften zurückzuziehen und dem geheimen Ritterbund beizutreten, deren Mitglieder er einst noch verfolgen ließ – in Anlehnung an Peter Hasubek merkt Achim Ricken an:

Egon von Hohenberg verkörpert [...] mit seinem persönlichen Lebensschicksal, dem Auf und Ab seiner Erfolge und Rückschläge, sowie den Wandlungen in seinem Persönlichkeitsbild eine genaue Parallele zu der politischen Entwicklung der Jahre 1848 [bis] 1851 in Preußen.⁶⁶¹

Die Absicht, im Roman verschiedenste Gesellschaftsschichten und soziale Verhältnisse abzubilden, die ähnlich der gleichzeitig ablaufenden Ereignisse nebeneinander existieren, formuliert Karl Gutzkow im Vorwort seines Werks, indem er auf die soziale Vielschichtigkeit der darin agierenden Figuren aufmerksam macht:

Da begegnen sich Könige und Bettler! Die Menschen, die zu der erzählten Geschichte gehören, und die, die ihr *nur eine widerstrahlte Beleuchtung geben*. Der Stumme redet nun auch, der Abwesende spielt nun auch mit.⁶⁶²

Durch die literarische Technik des „panoramatischen Querschnitt[s] durch die Gesellschaft“⁶⁶³ finden Figuren unterschiedlichster sozialer Stellung sowie Bedeutung für den Handlungsverlauf des Romans Einzug in die Erzählung, wie Eitel Wolf Dobert bemerkt: „Von den aristokratischen über die bürgerlichen Kreise spinnen sich die Fäden zu den unteren Schichten der Bevölkerung.“⁶⁶⁴ Zum anderen stehen damit auch „[s]oziale Randgruppen, die vorher literarisch nicht beachtet wurden, [] plötzlich gleichberechtigt neben Großbürgern [...]“⁶⁶⁵ Der Darlegung zeitgenössischer Zustände und gesellschaftlicher Verhältnisse, „[dem] Ineinander-Verflochten-Sein der menschlichen Gesellschaft“⁶⁶⁶, kommt damit ein entscheidender Stellenwert zu. Dies hebt auch Achim Ricken hervor, wenn er von der „höchstmögliche[n]

⁶⁶¹ Hasubek, Peter: Der Zeitroman. Ein Romantypus des 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1978), S. 218-245. Zitiert nach: Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 293.

⁶⁶² Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶⁶³ Ricken (1991), S. 91.

⁶⁶⁴ Dobert, Eitel Wolf: Karl Gutzkow und seine Zeit. München: Francke Verlag Bern 1968, S. 147.

⁶⁶⁵ Ricken (1991), S. 91.

⁶⁶⁶ Dobert (1968), S. 141.

Genauigkeit“⁶⁶⁷ spricht, mit der sich der Autor an der Darstellung „einzelne[r] Charaktere“⁶⁶⁸ versucht, die „jeweils als Symbol ihrer sozialen Schicht [gelesen werden können]“⁶⁶⁹:

Sein Blick [des Lesers] schweift geschickt gelenkt über die Dächer der Villen, der Bürger- und Kleinbürger-Wohngebiete, über die Siedlung der Armen bis hin zu den verruchtesten Vierteln der Stadt. Bei genauerem Hinsehen entdeckt er [der Leser] Personengruppen und schließlich einzelne Charaktere, die in ihrem spezifischen sozialen Milieu leben und arbeiten [...]⁶⁷⁰

Karl Gutzkows „moderne[s] Erzählkonzept[]“⁶⁷¹ des „Nebeneinanders“⁶⁷² kann damit nicht nur als Versuch eines möglichst umfassenden „Rundumblicks“⁶⁷³ auf zeitlicher, sondern auch auf sozialer Ebene gesehen werden. Verfolgt der „Roman des *Nebeneinanders*“⁶⁷⁴ durch das Verfahren des „historischen Längsschnitts“⁶⁷⁵ die minutiöse Darstellung parallel ablaufender Ereignisse innerhalb beschriebener „Handlungseinheiten“⁶⁷⁶, realisiert die Präsentation „gesellschaftliche[r] Querschnitte[]“⁶⁷⁷ einen ebenso weitreichenden Überblick über soziale Verhältnisse.

Das Bestreben Karl Gutzkows, durch den umfassenden Einblick in die Gesellschaftsverhältnisse um 1850 ein „soziale[s] Panorama[]“⁶⁷⁸ zu realisieren, resultiert zudem aus der politischen Programmatik des „Junge[n] Deutschland[s]“⁶⁷⁹ – Karl Gutzkow kann als Vertreter der jungdeutschen Bewegung bezeichnet werden, jedoch galt er nicht als politischer Aktivist, wie Eitel Wolf Dobert betont: „Unmittelbar politisch hat Gutzkow sich nie

⁶⁶⁷ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geiste. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 91.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 91.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 91.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 91.

⁶⁷¹ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum- Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 111.

⁶⁷² Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶⁷³ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁶⁷⁴ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁶⁷⁵ Vgl. Ricken (1991), S. 261.

⁶⁷⁶ Vgl. Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ‚Zeit‘. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008. Band 6: Begriffe und Definitionen. Lai – Zynismus, S. 302.

⁶⁷⁷ Ricken (1991), S. 261.

⁶⁷⁸ Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatischen in ‚Die Ritter vom Geiste‘. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum- Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 130.

⁶⁷⁹ Ricken (1991), S. 252.

beteiligt, aber aus seiner liberalen Meinung nie ein Hehl gemacht.“⁶⁸⁰ Die literarische Bewegung unternahm ab etwa 1830 Versuche, auf öffentlichem Wege auf ihre politischen Forderungen aufmerksam zu machen. Dadurch fand die Besprechung politischer Fragen und tagesaktueller Themen vermehrt Eingang in literarische Werke und feuilletonistische Texte. Das „Scheitern der Revolution 1848/1849 und [der] demokratischen Forderungen des Liberalismus“⁶⁸¹ veranlassten auch Karl Gutzkow zur kritischen Betrachtung zeitgenössischer Entwicklungen. Ab 1849 verfolgt der Autor daher das Ziel, in seinem Roman „eine Gesamtschau seiner Gegenwart zu geben“⁶⁸² – nicht nur die „handelnden Personen [können als] Träger aller der Gesinnungen [gesehen werden], die dem Deutschland der vormärzlichen Tage ihr geistiges Gepräge gaben“⁶⁸³, wie Eitel Wolf Dobert anmerkt: „Für jegliche politische, soziale und religiöse Schattierung stellt er einen Typus hin, gibt diesem dabei höchst individuelle Charakterzüge, [...]“⁶⁸⁴ Durch die detaillierte Darstellung wirklichkeitsgetreuer Verhältnisse versuchte Karl Gutzkow, „[d]ie vielfältigen Prozesse der Gegenwart in all ihren Dimensionen“⁶⁸⁵ abzubilden.

Ebenso spricht Rainer Funke von Karl Gutzkows Einstellung, „Literatur konkret und unmittelbar auf das tägliche Leben [zu beziehen]“⁶⁸⁶ und dessen Verständnis von „Moderne[r] Literatur“⁶⁸⁷ als „Abspiegelung der Zeitgenossen in [deren] Lagen, [...] [der] Einmischung in ihre Debatten, Frage[n] und Antwort[en] in Sachen des allgemeinen Nachdenkens und der praktischen Philosophie.“⁶⁸⁸

Die umfassende Perspektive auf die zeitliche sowie die Lebens- und Sozialstruktur reflektiert genauso wie die teilweise Veröffentlichung des Werks als Feuilletonroman im literarisch-artistischen Beiblatt der Deutschen Allgemeinen Zeitung ab Juli 1850 die Intention Karl Gutzkows, in „Die Ritter

⁶⁸⁰ Dobert, Eitel Wolf: Karl Gutzkow und seine Zeit. München: Francke Verlag Bern 1968, S. 138.

⁶⁸¹ Vgl. Ebd., 139.

⁶⁸² Dobert (1968), S. 149.

⁶⁸³ Ebd., S. 141-142.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 144.

⁶⁸⁵ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 259.

⁶⁸⁶ Funke, Rainer: Beharrung und Umbruch 1830-1860. Karl Gutzkow auf dem Weg in die literarische Moderne. In: Tübinger Studien zur deutschen Literatur. Bd. 8. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Lang 1984, S.75. Zitiert nach: Ricken (1991), S. 98.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 75. Zitiert nach: Ebd., S. 257.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 75. Zitiert nach: Ebd., S. 257.

vom Geiste⁶⁸⁹ nicht nur verschiedenste Gesellschaftsschichten abzubilden, sondern sein Werk auch an ein breites Publikum zu richten. Die Publikationsform des Textes erinnert dabei insofern an das Panorama, als dass es der Leserschaft in periodischen Abständen ähnlich der subjektiven „Einzelbeobachtungen auf das Bildgesamt“⁶⁹⁰ Einblicke in das panoramatisch strukturierte Textgesamt gewährt.

Die Veröffentlichung des Romans im deutschen Feuilleton führt zu einer „massenhafte[n] Verbreitung und Rezeption“⁶⁹¹ des Textes – im Zeitalter der aufkommenden Tagespresse, die im frühen 19. Jahrhundert neben aktuellen Beiträgen Zunehmens literarische „Fortsetzungsromane“⁶⁹² abdruckte, entwickelt sich auch Karl Gutzkows Roman „Die Ritter vom Geiste“⁶⁹³ zu einem wahren Kassenschlager, der „[bei] der Aristokratie [genauso wie bei der] Bourgeoisie [oder dem] Diener“⁶⁹⁴ Anklang findet. Die tendenziell hohen Auflagen der Tagespressen erzielten Massenwirkung und ermöglichten den bürgerlichen Schichten der europäischen Hauptstädte London oder Paris den Erwerb von Romanliteratur zu relativ erschwinglichen Preisen – dem „Publikum der kleinen Leute“⁶⁹⁵ blieb der Kauf aus finanziellen Gründen noch verwehrt. Durch die öffentliche Zugänglichkeit zu Literatur vollzog sich ein Paradigmenwechsel, der zu einer „Demokratisierung des Lesepublikums“⁶⁹⁶ führte: Ähnlich dem Massenmedium Panorama, das ab 1800 demokratischen Zugang zu Kunst und gleichberechtigtem Sehen bot, blieb auch der Literaturbereich nicht mehr länger einem ausgewählten Publikum vorbehalten, sondern öffnet sich für jedermann:

⁶⁸⁹ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁶⁹⁰ Vgl. Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁶⁹¹ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 92.

⁶⁹² Ebd., S. 98.

⁶⁹³ Gutzkow (1850-1851).

⁶⁹⁴ Ricken (1991), S. 96.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 98.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 92.

Die populäre Massenliteratur des 19. Jahrhunderts hat sich zum ersten Mal in der Moderne bewußt an ein breites Publikum gewandt, das auch jene nicht gebildeten Schichten einschließt, die vor der bürgerlichen Epoche stets unterhalb des gesellschaftlichen Niveaus lagen, für das ernsthafte Literatur eigentlich reserviert war.⁶⁹⁷

Mit der regelmäßigen Erscheinung von Gutzkows Werk im Feuilleton lehnt sich der deutsche Verlag Brockhaus an bereits bestehende Praxen an, wie in der öffentlichen Ankündigung anlässlich der Publikation des Romans erwähnt wird: „Zum ersten Male wird eine deutsche Zeitung in ihren Spalten ein Originalwerk veröffentlichen, das in seinem Umfang nur mit ähnlichen Erscheinung[en] in England und Frankreich verglichen werden kann.“⁶⁹⁸ Als bekanntester und einflussreichster Feuilletonroman kann wohl Eugène Sues Roman „Les mystères de Paris“⁶⁹⁹ genannt werden, der zwischen Juni 1842 und Oktober 1843 in der französischen Tageszeitung „Le Journal des Débats“ ebenfalls als Fortsetzungsroman veröffentlicht wurde. Inwieweit Eugène Sues Werk für Karl Gutzkows lediglich als Vorlage für die Publikation seines Romans diente oder sich auch in stofflicher und stilistischer Hinsicht an diesem orientierte, ist in der modernen literaturwissenschaftlichen Forschung nach wie vor umstritten.⁷⁰⁰

Im Rahmen der Verlagsankündigung wird Karl Gutzkows „Die Ritter vom Geiste“⁷⁰¹ zudem als „großartiges Gemälde deutscher Zustände“⁷⁰² beschrieben, weiters wird die Fähigkeit des Autors hervorgehoben, „mit kräftigen Pinselstrichen eine Fülle von Charakteren [zu entwerfen], in denen man die [...] Richtungen und geheimsten Lebensbedingungen [der] Zeit erkenn[t] [...]“.⁷⁰³

Inwieweit diese Beschreibungen auf die Konzeption und inhaltliche Gestaltung des „monumentalen Romans“⁷⁰⁴ Karl Gutzkows zutreffen, soll im folgenden Kapitel durch die Analyse von vier ausgewählten Kapiteln geklärt werden.

⁶⁹⁷ Vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg: Populärromane im 19. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag 1976. Zitiert nach: Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 100.

⁶⁹⁸ Dirr, Otto: Karl Gutzkow und seine großen Zeitromane. Freiburg: Dissertation 1920, S. 162. Zitiert nach: Ricken (1991), S. 248.

⁶⁹⁹ Sue, Eugène: Les mystères de Paris. Paris: Le Journal des Débats 1842-1843.

⁷⁰⁰ Vgl. Ricken (1991), S. 245-252.

⁷⁰¹ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁷⁰² Dirr (1920), S. 162. Zitiert nach: Ricken (1991), S. 248.

⁷⁰³ Ebd., S. 162. Zitiert nach: Ebd., S. 248.

⁷⁰⁴ Vgl. Dobert, Eitel Wolf: Karl Gutzkow und seine Zeit. München: Francke Verlag Bern 1968, S. 141.

4.3) Analyse eines ausgewählten Textauszugs: Szene der Gründung des Ritterbundes im Hinblick auf textuelle und soziale Effekte des Panoramas

Im folgenden Kapitel sollen durch die Analyse ausgewählter Textauszüge aus den Kapiteln sieben bis zehn des sechsten Romanbuches die Effekte des Panoramas und des „panoramatischen Blicks“⁷⁰⁵ auf Karl Gutzkows Roman „Die Ritter vom Geiste“⁷⁰⁶ analysiert werden. Die genannten Kapitel umfassen in erster Linie die inhaltlich zentrale Gründungsszene des geheimen Ritterbundes, die damit im Fokus der literarischen Analyse steht. Der Entschluss dafür liegt in der Repräsentativität der ausgewählten Kapitel und der Textausschnitte begründet, die sowohl als Beispiel eines gesellschaftlichen „Rundumblicks“⁷⁰⁷ als auch des Erzählmodells des „Nebeneinanders“⁷⁰⁸ gesehen werden können.

Die Gründung des Ritterbündnisses erfolgt im Rahmen einer konstituierenden Versammlung: Werden im achten Kapitel zunächst die unterschiedlichen Auffassungen der Teilnehmer zu gesellschaftspolitischen Themen der Zeit diskutiert, folgt mit „Dankmar’s Weiherede“⁷⁰⁹ im zehnten Kapitel bereits die Erläuterung konkreter Ziele und Grundsätze des geschlossenen Ritterbundes. Doch auch das siebte und neunte Kapitel stehen mit der Gründung des Ritterbundes in direktem Zusammenhang: Darin werden zeitlich parallel ablaufende Ereignisse wie die Abhöraktion des geheimen Zusammentreffens durch zwei polizeiliche Spitzel thematisiert.

Der Entschluss für die pointierte literarische Analyse der Kapitel sieben bis zehn des sechsten Romanbuches ergibt sich aus dem panoramatischen Kontext: Die technische, visuelle und malerische Konstruktion des modernen Mediums, die sich im Rotundenbau genauso wie im entgrenzten „Rundumblick[]“⁷¹⁰ und im Stil der „Trompe-d’oeil-Malerei“⁷¹¹ zeigt,

⁷⁰⁵ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁷⁰⁶ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁷⁰⁷ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁷⁰⁸ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 1484, Aufruf am 22.07.2015.

⁷¹⁰ Oettermann (1980), S. 43.

⁷¹¹ Vgl. Ebd., S. 41.

ermöglicht dem Publikum, an einem beliebigen Punkt des ausgestellten Rundgemäldes zur Rezeption des Bildsujets anzusetzen. Diese visuelle Entscheidungsfreiheit der BetrachterInnen kann als Indikator einer individuellen Rezeptionsweise gesehen werden: Indem Bilddetails aus einer Vielzahl sich bietender Eindrücke in unterschiedlicher Reihenfolge und Auswahl anvisiert werden, wird dem Publikum eine subjektive Wahrnehmungsweise zu teil. In ihrer Verknüpfung ergeben die jeweiligen Einzelbeobachtungen schließlich die Gesamtansicht des präsentierten Bildsujets, die somit durch die subjektive Rezeptionsweise der BetrachterInnen geprägt ist.

Dieses panoramatische Prinzip lässt sich auch auf Karl Gutzkows „Die Ritter vom Geiste“⁷¹² anwenden: Ähnlich dem panoramatischen Rundgemälde, das sich durch die betrachterInnenseitige Fokussierungen von Bilddetails zu einer Gesamtansicht zusammenschließt, vervollständigt sich auch die dargebotene Fülle an Handlungssträngen und gesellschaftlichen Einblicken durch die geistige Verknüpfung der Leserschaft zu einer textuellen Gesamtansicht des Romans. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass auch die Besprechung eines einzelnen Romanausschnitts – einer Textpassage oder eines ausgewählten Kapitels – stets die gesamtheitliche Handlung im Überblick darbietet, da die Fokussierung einzelner Bilddetails stets vor dem Hintergrund der Gesamtansicht des Panoramagemäldes stattfindet. Im Kontext des „subjektiven Sehvermögens“⁷¹³, einzelne Punkte des Bildes nach freiem Ansinnen und ohne Vorgaben fokussieren zu können, lässt sich auch die Auswahl der Kapitel sieben bis zehn für die literarische Analyse sehen: Diese stellen textuelle Einzelbeobachtung der gesamtheitlichen Romanhandlung dar, die ebenfalls nach persönlichem Ansinnen auserkoren wurden.

Um die angeführte „Gründungsszene“⁷¹⁴ hinsichtlich der erzähltheoretischen Struktur des „Nebeneinandens“⁷¹⁵ und des gesellschaftlichen „Rundumblicks“⁷¹⁶ analysieren zu können, ist zunächst ein kurzer inhaltlicher

⁷¹² Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁷¹³ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 300.

⁷¹⁴ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, ab S. 1484, Aufruf am 30.06.2015.

⁷¹⁵ Vgl. Ebd., S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁷¹⁶ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

Abriss der ausgewählten Kapitel nötig. Das siebte Kapitel stellt die Figur Fritz Hackerts als Vertreter des Proletariats vor. Hackert, der im Verlauf des Romans häufig nur bei seinem Nachnamen genannt wird, wird als „Mensch[] des Instinktes“⁷¹⁷ sowie als Mann „ungewöhnliche[r] Natur“⁷¹⁸ beschrieben, der „innerlich und äußerlich verdüstert und heruntergekommen [ist]“⁷¹⁹ sowie durch „geringe äußere und meist durch sich selbst gewonnene Erziehung“⁷²⁰ auffällt. „[D]urch sein angeborenes Naturell [steht] er dem Urstoff des Menschen näher [...] als die meisten andern Menschen [...]“⁷²¹, wie im Roman festgehalten wird. Bereits früh verwahrlost und durch ein „Nervenleiden [gekennzeichnet], das ihn zum Nachtwandler macht[]“⁷²², fällt es Hackert durch sein „zerissenes Gemüth“⁷²³ und seinem „unruhige[n] kranke[n] Geist“⁷²⁴ schwer, seine Gefühle zu kontrollieren und körperlichen Triebe im Zaum zu halten. Seine zwischenzeitlich emotional heftigen Ausbrüche gipfeln in einem gewaltsamen Überfall der Romanfigur Melanie. Die Vereitelung eines zweiten Angriffs dieser Art „durch die sorgsame Liebe“⁷²⁵ einer Frau, der „seine Bizarrie imponirt[] [sic!]“⁷²⁶, lässt Hackert den Entschluss fassen, sich fortan einer Aufgabe zu widmen, die die „bösen Geister [des] Inneren, [den] ewigen Aufruhr [seines] Dämons zur Ruhe bringt.“⁷²⁷ Hackert nimmt daher die angebotene Büroarbeit bei „Oberkommissairs Pax“⁷²⁸ an, in der er aufzugehen scheint:

So hatte Hackert seither hingebrütet in Bureauthätigkeit. Er hatte die Genugthuung, daß ihm diese Lebensweise für die Beruhigung seiner Nerven besser gedieh als das planlose Umherdämmern in Busch und Feld, [...] und das Verfolgen seiner leidenschaftlichen Eingebungen.⁷²⁹

Wenig später ist Hackert im Auftrag seines neuen Arbeitgebers zum ersten Mal als polizeilicher Spitzel im Einsatz. Der Auftrag verfolgt das Ziel, Major von Werdeck zu überführen. Die erste Abhöraktion führt Fritz Hackert mit

⁷¹⁷ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S.1422, Aufruf am 31.07.2015.

⁷¹⁸ Ebd., S. 1422, Aufruf am 31.07.2015.

⁷¹⁹ Ebd., S. 1422, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²⁰ Ebd., S. 1422, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²¹ Ebd., S. 1422, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²² Ebd., S. 1425, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²³ Ebd., S. 1424, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²⁴ Ebd., S. 1424, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²⁵ Ebd., S. 1424, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²⁶ Ebd., S. 1424, Aufruf am 09.10.2015.

⁷²⁷ Ebd., S. 1424-1425, Aufruf am 22.07.2015.

⁷²⁸ Ebd., S. 1425, Aufruf am 22.07.2015.

⁷²⁹ Ebd., S. 1425, Aufruf am 09.10.2015.

seinen Kollegen Schmelzing in die empor gelegenen Wölbungen des „Rathskellers“⁷³⁰, wo sie sämtliche Details der Versammlung belauschen können und schriftlich protokollieren. Schmelzing scheint Aufträge dieser Art schon mehrmals ausgeführt zu haben, wie sein geübtes und professionelles Vorgehen während des Lauschangriffs zeigt – während Hackert aufgrund der „Wölbung [des Gebäudes] und [der entstehenden] Resonanz“⁷³¹ zuerst Probleme hat, die Stimmen der Teilnehmer zuzuordnen, stellt dies für Schmelzing keine große Herausforderung dar, wie Hackert beobachtet: „Für Schmelzing’s Ohr waren diese Töne gerade so, wie er sie haben mußte.“⁷³²

Durch ein kreuzförmiges Loch in der Decke des Gebäudes belauschen die beiden Schreiber die Brüder Dankmar und Siegbert Wildungen, Maler Leidenfrost, Volksvertreter Louis Armand sowie Major von Werdeck bei ihrem Gespräch über die zeitgenössischen Zustände der Gesellschaft und die politische Zukunft des Landes – sie gelten als Anhänger der Republik und als Gegner der vorherrschenden fürstlichen Herrschaftsstruktur. Im Zuge der Versammlung wird der Plan Dankmars verkündet, eine „Verabredung für [...] eine gemeinschaftliche Unternehmung [zu] treffen.“⁷³³ Die Idee eines geheimen Bundes wird laut, der durch die finanziellen Mittel der Brüder finanziert werden soll: Dankmar und Siegmars erwarten sich Geld aus dem Prozess um den Schrein, den sie zuvor auf dem Grundstück des „Templerhaus[] bei Angerode“⁷³⁴ gefunden haben. Dieser enthält Urkunden, die den Brüdern den rechtmäßigen Besitz eines Landstücks zusichern.

Das achte Kapitel berichtet über einen „kühnen und großen Gedanken [Dankmars], [...] dessen Ausführung welthistorisch sein könnte“⁷³⁵, wie Siegbert Wildungen in Gegenwart seines Bruder erklärt: „Deine abenteuerliche Chimäre, die Erbschaft nicht für uns, sondern für den Tempel- und Johanniterorden, [...] zu verwenden, mußst du mit eigenen Worten

⁷³⁰ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf S. 1428, Aufruf am 22.07.2015.

⁷³¹ Vgl. Ebd., S. 1466, Aufruf am 22.07.2015.

⁷³² Ebd., S. 1466, Aufruf am 09.10.2015.

⁷³³ Ebd., S. 1441, Aufruf am 22.07.2015.

⁷³⁴ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 267.

⁷³⁵ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1443, Aufruf am 30.7.2015.

wahrscheinlich machen.“⁷³⁶ Dankmar erklärt, die Ansichten jedes Anwesenden hören zu wollen, „was er für die Pflicht des ehrlichen Mannes in diesen schwierigen Tagen hält.“⁷³⁷ An dieser Stelle sei der historische Bezug des Romans auf die gesellschaftlichen Zustände im Deutschen Bund unmittelbar nach der Märzrevolution im Jahre 1848/1849 erwähnt: Mit dem Scheitern der Revolution wurden zugleich liberale Bewegungen, die für Bürgerrechte und die Gründung einer Republik nach demokratischem Recht eintraten, niedergeschlagen. In den einzelnen Territorien des Deutschen Bundes hatten fürstliche und königliche Mächte das Sagen. Allerdings wirkten im Untergrund revolutionäre Kräfte fort, die sich zu Allianzen zusammenschlossen, um weiterhin für demokratische Grundrechte zu kämpfen. Als Organisation dieser Art können auch die „Ritter vom Geiste“⁷³⁸ verstanden werden, die im achten Kapitel des gleichnamigen Romans von den Brüdern Wildungen erstmals als solche bezeichnet werden:

Als die Gläser gesenkt waren, begann Dankmar mit fester Stimme von der Nothwendigkeit zu sprechen, über den Bund der Freimaurer hinaus einen neuen zu stiften, einen Bund, den er den der Ritter vom Geiste nannte.⁷³⁹

Die Erläuterung der unterschiedlichen Ansichten der Mitglieder zu geeigneten Reaktionen auf gesellschaftliche Probleme oder Wegen des Widerstandes umfasst den übrigen Teil des achten Kapitels. Die Meinungen der Geistesritter fasst Dankmar am Ende des Kapitels wie folgt zusammenfassen:

Wir haben vier Meinungen gehört. [...] Der Eine empfiehlt eine augenblickliche That, der Eine will nur die Gefahr des Experimentes wagen, der Dritte lieber mit dem Alten untergehen, nur um nicht das bedenkliche Neue zu versuchen. So werden wir uns nie einigen. So werden wir immer nur die Repräsentanten des Chaos sein, [...] ⁷⁴⁰

Das neunte Kapitel beschreibt die Situation der beiden Spitzel Hackert und Schmelzing während ihrer Abhöraktion des Ritterbundes, dessen Zusammenkunft sie für polizeiliche Zwecke dokumentieren. Dabei erklärt Schmelzing, dass „diese Sitzung da untern [...] gewiß lange währen [würde],

⁷³⁶ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1443, Aufruf am 22.07.2015.

⁷³⁷ Ebd., S. 1444, Aufruf am 31.07.2015.

⁷³⁸ Ebd., S. 1490, Aufruf am 22.07.2015.

⁷³⁹ Ebd., S. 1465, Aufruf am 30.06.2015.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 1465, Aufruf am 30.06.2015.

es schiene heute ein Hauptschlag beraten zu werden.“⁷⁴¹ Im Zuge des Lauschangriffs erkennt Hackert die Stimmen von Dankmar und Siegbert Wildungen, denen er sich aufgrund einer früheren Begegnung verbunden fühlt:

Das ist Siegbert Wildungen! [...] Mein wackrer Freund, der so liebevoll für mich gesinnt gewesen [...] Als er aber die Stimmen befreundeter Menschen hörte; als er sich erinnerte, [...] wie er [Dankmar] sich [...] geneigt gezeigt hatte, ihm zur Aussöhnung und Verständigung die Hand zu reichen, da befahl ihm über die Möglichkeit, ihre Äußerungen könnten ihnen Gefahr bringen, eine unbeschreibliche Angst.⁷⁴²

Fortan ist Hackert bestrebt, seinen Kollegen von der Abhöraktion der Versammlung und des daran teilnehmenden Majors abzulenken: Zunächst versucht er, Schmelzing in Gespräche zu verwickeln, daraufhin imponiert er ihm mit Komplimenten. Wenig später macht Hackert den Schreiber auf ein anderes Geschehen aufmerksam, welches sie von der „linken Kreuzesöffnung“⁷⁴³ im Gewölbe belauschen können: „Man hörte Gläser klingen, das Lachen von Frauenstimmen und eine männliche [...] Stimme, die sich in phantastischen Huldigungen zu ergehen schien.“⁷⁴⁴ Schmelzing ist von den hinreißenden Frauen angetan, sodass er „für die Barrikaden und Arbeitervereine nun kein Ohr mehr hatte“⁷⁴⁵ und die Sitzung des Ritterbundes völlig außer Acht lässt. Letztlich lenkt Hackert seinen Kollegen zum „dritte[n] Lichtkreuz“⁷⁴⁶, von wo aus sie eine weitere Zusammenkunft belauschen können – im Bewusstsein, dass es sich hier nicht um das Treffen der Geistesritter mit dem französischen Major handelt, der von ihnen belauscht werden soll, bewegt Hackert den Schreiber zur Abhöraktion auf diese Unterhaltung:

[Fritz Hackert] kehrte [...] zu Schmelzing zurück und machte ihm Gestikulationen, die nichts Anderes sagen wollten als: Esel! Esel, die wir sind! [...] Da ist die Stelle, wo Pax unsre Ohren hinbeordert hat. [...] Hier sind ja die Rechten! [...] Ich bin starr, was ich gehört habe ... Königsmord! [...] Damit zog Hackert den erstaunten Schmelzing empor. Dieser, der ein Misverständnis für nicht unmöglich hielt, folgte. Als er den Franzosen husten und näseln, den Degen des Generals klappern hörte, war ihm kein Zweifel mehr.⁷⁴⁷

⁷⁴¹ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S.1466, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁴² Ebd., S. 1467, Aufruf am 22.07.2015.

⁷⁴³ Ebd., S. 1475, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 1475, Aufruf am 30.06.2015.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 1478, Aufruf am 22.07.2015.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 1482, Aufruf am 30.06.2015.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 1483, Aufruf am 31.07.2015.

Im Zentrum des zehnten Kapitels steht „Dankmar’s Weiherede“⁷⁴⁸, deren erläuterte Absichten und Ziele als Programmatik des gegründeten Ritterbundes verstanden werden können. Dabei sieht Dankmar die Überzeugung der gegründeten Vereinigung, „mit den Waffen des Geistes“⁷⁴⁹ für gesellschaftliche Anliegen einzutreten, im Zusammenhang mit traditionsreichen Ritterorden wie den christlichen Tempelrittern oder den St. Johannesrittern. Jene „edle[n] Männer reiz[en] zur Nachfolge“⁷⁵⁰, meint Dankmar, obgleich sich die „Ritter vom Geiste“⁷⁵¹ keinen christlich-religiösen Grundsätzen verschreiben, sondern für die Freiheit des Geistes eintreten, dem Religion und Staat lediglich Riegel vorzuschieben versuchen:

Die Ritter vom Geiste sind die neuen Tempelr. [...] Ihr Leben ist die innere Mission eines Kreuzzuges gegen die Feindschaft [des von der Menschheit erbauten] Gottestempels. Der Geist als Lehre ist die Wissenschaft. Der Geist als Glaube ist die Gesinnung. Den Geist, der dem Verstand entstammt, kann Niemanden bannen, [...] Die Religion hat nun Formen, um unsre sittlichen Verpflichtungen, der Staat Formen, um unsre politischen schon von vornherein gefangen zu nehmen. Die Religion des Geistes sollte keinen solchen bindenden Cultus haben dürfen [...] ⁷⁵²

Eine weitere Parallele erkennt Dankmar in der mangelnden Akzeptanz geistlicher Orden durch die Machthaber ihrer Zeit: Auch die „Ritter vom Geiste“⁷⁵³ fürchten den Polizeiapparat, der im Interesse der Herrscher politische Treffen und Zusammenkünfte von Bürgern zu unterbinden versucht:

Die Gefahr, einen neuen Geheimbund zu stiften, ist nicht gering. Wenn ich den Gedanken der Tempelr und der Ritter vom heiligen Johannes [...] dem Täufer, wieder aufnehme und den Bund der Ritter vom Geiste beantrage, so kenn‘ ich die gewaltigen Schwierigkeiten. ⁷⁵⁴

Dennoch beschließen die Mitglieder der Vereinigung, „der Monarchie, wo sie herrscht, diejenigen Bedingungen vorzuschreiben, die es möglich machen, sie der Republik vorzuziehen“⁷⁵⁵ und sich dem „Tempel der Menschheit“⁷⁵⁶ zu verschreiben, der als Symbol für die inhaltliche Ausrichtung der Gruppe

⁷⁴⁸ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S.1484, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 1486, Aufruf am 22.07.2015.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 1492, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁵¹ Ebd., S. 1465, Aufruf am 15.08.2015.

⁷⁵² Ebd., S. 1490-1491, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁵³ Ebd., S. 1490, Aufruf am 30.07.2015.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 1488, Aufruf am 30.06.2015.

⁷⁵⁵ Ebd., S. 1492, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 1493, Aufruf am 31.07.2015.

verstanden werden kann. So beraumen die Mitglieder die geforderten Bürgerrechte wie Pressefreiheit „in das Fundament“⁷⁵⁷ des Tempels, gesellschaftliche Anliegen wie „das Recht der Arbeit“⁷⁵⁸ „in die Kuppel“⁷⁵⁹ des Baus. In diesem Zusammenhang betont Dankmar in seiner „Weiherede“⁷⁶⁰: „Die Grundrechte aller Völker sind den Rittern vom Geiste Grundpflichten.“⁷⁶¹ Als weiteres Prinzip des Bundes wird das Aufbegehren gegen die fürstlichen Mächte des Landes verstanden, die die Forderungen des Volkes nach Mitbestimmung und Freiheit unterdrücken, wie Dankmar am Ende des zehnten Kapitels erläutert:

Ich will einen Bund von Männern, die ihr Leben, ihre nächsten und entfernten Pflichten nur auf ein Ziel beziehen, den endlichen Sieg von Wahrheiten, die leider noch immer in Frage stehen, noch immer von Willkür beanstandet werden. [...] Laßt uns einen größeren, einen Treubund stiften dem Geiste! Die Wahrheiten liegen auf der Hand; [...] Die Blätter der Geschichte sind aufgeschlagen. [...] Jetzt wird es heißen: Nicht mehr beten für die gute Sache sollt Ihr, sondern auch arbeiten für sie!⁷⁶²

Betrachtet man die ausgewählten Kapitel hinsichtlich ihrer erzähltheoretischen Struktur des „Nebeneinanders“⁷⁶³, so fällt auf, „daß es neben dem ‚Nebeneinander‘ der Handlungen auch ein ‚Nebeneinander‘ der Zeit gibt.“⁷⁶⁴ Dieser parallele Verlauf der Zeit zeigt sich auf unterschiedlichen Ebenen: Für Achim Ricken etwa im „das Motiv des Schreins“⁷⁶⁵, von dessen Fund sich Siegmund und Dankmar Wildungen finanzielle Gewinne erwarten. Gepaart mit der Idee Dankmars, einen Ritterbund zu gründen, der sich an der „großen, historisch gewordenen Geistesbewegung des Templerordens“⁷⁶⁶ orientiert, und seinem Vorhaben, die in Aussicht stehenden Gelder für die Vereinigung zu verwenden, stellt der Schrein ein inhaltlich verknüpfendes Element zwischen zwei unterschiedlichen Zeiträumen dar:

⁷⁵⁷ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S.1493, Aufruf am 15.10.2015.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 1493, Aufruf am 15.10.2015.

⁷⁵⁹ Ebd., S. 1493, Aufruf am 15.10.2015.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 1484, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁶¹ Ebd., S. 1493, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁶² Ebd., S. 1491-1492, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁶³ Vgl. Ebd., S. 4, Aufruf am 31.07.2015.

⁷⁶⁴ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 267.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 267.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 267.

So ist auch das Motiv des Schreins zu verstehen, [...] durch den für ihn [Dankmar] wie für seine Idee vom Rittertum des Geistes die Gegenwart mit der historischen Vergangenheit auf eine direkte, stoffliche Weise verbunden ist.⁷⁶⁷

Zum überwiegenden Teil zeigt sich das „Nebeneinander der Zeit“⁷⁶⁸ aber in der aufgefächerten Erzählung parallel ablaufender Ereignisse. Dabei beleuchten die ausgewählten Kapitel des sechsten Romanbuches festgelegte Zeitspannen aus dem Blickwinkel unterschiedlichster Gesellschaftsschichten beziehungsweise handelnder Figuren: Während der Erzählfokus des neunten Kapitels auf Fritz Hackert und seinem Kollegen Schmelzing liegt, konzentrieren sich das achte und zehnte Kapitel durchwegs auf die Aktivitäten der Brüder Wildungen und ihren verbündeten Mitgliedern. Das neunte Kapitel schildert exakt jene Zeitspanne aus der Erzählperspektive der beiden Spitzel, die bereits im achten Kapitel aus der Erzählperspektive des Ritterbundes beschrieben wurde. Mit „Dankmar’s Weiherede“⁷⁶⁹ knüpft das zehnte Kapitel wiederum direkt an den zeitlichen Handlungsverlauf des achten Kapitels an, das mit dem erklärten Ziel Dankmars endet, „über den Bund der Freimaurer hinaus einen neuen zu stiften, [...]“⁷⁷⁰

Besonders prägnant zeigt sich das panoramatische Prinzip der ausgewählten Einzelbeobachtungen, die in ihrer Zusammensetzung die Ansicht des Gesamtbildes ergeben, vor allem im achten und neunten Kapitel des sechsten Romanbuches. In diesem Fall können die gleichzeitig stattfindenden Ereignisse, die aus unterschiedlichen Erzählperspektiven geschildert werden, ebenfalls als ausgewählte Beobachtungen gesehen werden, die in ihrer inhaltlichen Verknüpfung einen vielschichtigen Eindruck des dargestellten Handlungsverlaufs erkennen lassen. Die literarische Realisierung des erzähltheoretischen Prinzips, „die Mehrschichtigkeit eines Wirklichkeitsausschnittes [zu verdeutlichen] [...] [und] [...] [das] zeitl[iche] Nacheinander einer Geschehniskette zu durchbrechen“⁷⁷¹, erfolgt mittels Simultantechnik. Dieser Effekt zeigt sich beispielsweise im neunten Kapitel,

⁷⁶⁷ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 267.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 267.

⁷⁶⁹ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S.1484, Aufruf am 15.10.2015.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 1465, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁷¹ Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ‚Zeit‘. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008. Band 6: Begriffe und Definitionen. Lai – Zynismus, S. 302..

indem unterschiedliche, aber zeitgleich stattfindende Ereignisse innerhalb einer festgelegten Zeitspanne beleuchtet werden. Im Wesentlichen präsentiert das neunte Kapitel drei gleichzeitig ablaufende Episoden: Zum einen wird die Interaktion zwischen Hackert und Schmelzing während der Abhöraktion der Ritterbundsitzung geschildert, die sich dazu in den Gewölben des „Rathskeller“⁷⁷² aufhalten. Jener zentrale Handlungsstrang bildet den Ausgangspunkt für zwei weitere Episoden, die ausgehend davon geschildert werden: Um Schmelzing vom geplanten Lauschangriff abzulenken, macht ihn Hackert auf das vergnügliche Treffen eines Mannes mit zwei attraktiven Frauen aufmerksam, das die Spitzel von der „linken Kreuzesöffnung“⁷⁷³ des Gewölbes akustisch mitverfolgen können. Zum anderen wird in Einschüben immer wieder auf die Versammlung des Ritterbundes aufmerksam gemacht, deren Teilnehmer Hackert im Verlauf des neunten Kapitels vor dem polizeilichen Lauschangriff zu schützen versucht.

Diese inhaltlichen Rückbezüge ergeben sich durch das erzähltheoretische Prinzip des „Nebeneinander[s] der Zeit“⁷⁷⁴, das gleichzeitig stattfindende Ereignisse auf der inhaltlichen Ebene gegenüberzustellen versucht. Liegt der Erzählfokus des achten Kapitels auf der Gründungssitzung des Bundes, richtet sich dieser im neunten Kapitel auf die Spitzel und ihre Erlebnisse während des Lauschangriffs auf die Rittervereinigung. Dies zeigt sich etwa beim Versuch Hackerts, seinen Kollegen in ein Gespräch zu verwickeln, um ihn von der Versammlung abzulenken:

[Hackert:] Nur bei den Dummen ist der Gehörsinn am schärfsten ausgebildet.
[Schmelzing:] Wie so? [Hackert:] Je furchtsamer ein Thier ist, desto besser hört es.
Alle feigen Thiere [...] hören gut. [Schmelzing:] Wirklich? [Hackert:] Ein geistreicher Mensch lebt in sich und hört darum so wenig. [...] [Schmelzing:] Sie wollen mir etwas weismachen, Hackert. [Hackert:] Ich gebe Ihnen mein Wort! [...] Halt! Halt! fingerte Schmelzing mit Zorn und zeigte nach unten. Hackert horchte hin; es war von den Willing'schen Maschinenarbeitern und dem Handwerkervereine die Rede.⁷⁷⁵

⁷⁷² Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1428, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁷³ Ebd., S. 1475, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁷⁴ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 267.

⁷⁷⁵ Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1470, Aufruf am 08.08.2015.

Dieselbe Zeitspanne wird im achten Kapitel aus der erzähltheoretischen Perspektive der Geistesritter beschrieben, die parallel dazu ihre Vorstellungen zu den grundlegenden Prinzipien der Vereinigung im „Rathskeller“⁷⁷⁶ besprechen. Dabei vertritt Siegbert die Meinung, „jede Gewaltthätigkeit ab[zulehnen]“⁷⁷⁷, obgleich „ihm der ganze status quo [der] Verfassung, politisch und gesellschaftlich, [missfällt] [...]“⁷⁷⁸ Seine Ansicht zu den künftigen Unternehmungen des Ritterbundes vergleicht Siegbert mit der Arbeit des Gärtners, der „weder das Alte, noch das keimende Neue [schont]“⁷⁷⁹, jedoch das „falsche Wachstum auszurotten“⁷⁸⁰ weiß und mit „der Säge in der Hand [...] tilgt, was ihm überflüssig und der gesunden Triebkraft hinderlich scheint.“⁷⁸¹ Dieser Ansicht widerspricht Leidenfrost vehement: Er ist davon überzeugt, dass „[o]hne Muth und unmittelbare Entschlossenheit [...] nichts [...] zu Stande [kommt].“⁷⁸² Dabei nimmt die nun folgende Erklärung Leidenfrost direkt auf die Äußerung Hackerts im neunten Kapitel Bezug, im „Rathskeller“⁷⁸³ sei „von den Willing’schen Maschinenarbeitern und dem Handwerkervereine die Rede“⁷⁸⁴:

Bester Freund, polterte Leidenfrost sogleich auf. Diese Lehre ist zum Auslachen! Damit soll Einer in die Willing’sche Maschinenfabrik kommen? [...] Mein lieber Wildungen, Ihr Gleichnis von den Gärten [...] paßt nicht. Denn so stumm und dumm, wie die Bäume [...] dastehen und sich die Schneiderei des Gärtners gefallen lassen müssen, stehen die Ideen und Interessen des Augenblicks nicht da. [...] Das ist ein großes Stiergefecht, [...] Die großen Büffel wollen Farbe sehen, um Muth zu bekommen. Roth ist die Lösung! [...] Die Menschen müssen selbst Geschichte machen, sonst geschieht nichts. Die Gesinnung allein reicht nicht aus. Nichts rächt sich in der Geschichte mehr als der versäumte Augenblick.⁷⁸⁵

Wenig später beschließt Hackert,, „Schmelzingen auf’s neue in Verwirrung zu bringen“⁷⁸⁶: Als Leidenfrost zur Rede ansetzt, erhofft sich der Schreiber revolutionäre Äußerungen, um die Beteiligten überführen zu können – Hackert hingegen versucht, die Aufmerksamkeit seines Kollegen zu stören:

⁷⁷⁶ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1428, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 1444, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 1444, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁷⁹ Ebd., S.1444-1445, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 1445, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸¹ Ebd., S. 1445, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸² Ebd., S. 1446, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸³ Ebd., S. 1428, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 1470, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 1446, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 1472, Aufruf am 08.08.2015.

Anfangs dachte er [Hackert], der mag reden, soviel er will! Plötzlich nahmen Leidenfrost's Äußerungen aber einen Charakter an, der Schmelzingen bestimmte unwillkürlich auszurufen: Herr Gott! Nun kommt's! In der That war Das [sic!] die Rede eines vollständigen Demagogen. Ja, dachte Hackert, Das [sic!] wird nun arg! [...] Da hörte er, daß der Sprecher unten [Louis Armand] die Barrikaden erwähnte, und ohne lange Besinnung machte er einen Griff an seinen linken Ringfinger und zeigte auf denselben Finger an Schmelzing's Hand. [...] Wo haben Sie denn Ihren Ring, Schmelzing? sagte er.⁷⁸⁷

Mit Hackerts Erwähnung der „Barrikaden“⁷⁸⁸, von denen Louis Armand im achten Kapitel spricht, wird eine weitere Verbindungslinie zwischen den Kapiteln geschaffen, die auch ihren gleichzeitigen Verlauf gegenübergestellt. An betreffender Stelle erklärt Louis Armand in einem theoretischen Anruf an das Volk: „[...] sterbt eher auf der Barrikade, als daß ihr länger duldet eine Existenz, die nur den Rechenmeistern, den Börsenmäklern, den Vornehmen zu gehören scheint!“⁷⁸⁹ Als Hackert seinen Kollegen auf die Frauen aufmerksam macht, deren Gelächter und Duft nach „Eau de Cologne“⁷⁹⁰ in die empor gelegenen Gewölbe steigt, lässt Schmelzing die Abhöraktion der gleichzeitig stattfindenden Ordensversammlung sofort außer Acht:

Er [Schmelzing] lauschte so gierig auf die Scene, die in diesem Gemache aufgeführt zu werden schien, daß er die Politik, die Demokratie, die Arbeitervereine vergessen hatte.⁷⁹¹

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die drei Beteiligten der „sehr heitern Scene“⁷⁹² bereits zu Beginn des siebten Kapitels den „Rathskeller“⁷⁹³ betreten, wie im Gespräch zwischen einigen Mitgliedern des Ritterbunde auf ihrem Weg zur Versammlung beiläufig erwähnt wird:

Die vier Gefährten stiegen nun die Stufen hinunter, die in den Rathskeller führten. Wie die [...] Thür hinter ihnen zufiel, sahen sie am Ende des Ganges zwei elegante Damen in eine Thür huschen. Kommen auch Damen in den Rathskeller? fragte Dankmar erstaunt und wandte sich zu dem Küfer, der sie schon erwartet hatte und in das vom Major bestellte Cabinet führte. Es sind wohl Fremde! sagte der Angeredete lachend. Ein Herr mit zwei Damen will dort Champagne trinken. Wohl bekomm's ihnen! sagte Leidenfrost. Worüber werden wir uns denn einigen?⁷⁹⁴

Jede der drei Episoden, die zeitgleich stattfinden und über den zentralen Handlungsstrang der polizeilichen Abhöraktion im neunten Kapitel verbunden

⁷⁸⁷ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1472-1473, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 1473, Aufruf am 01.08.2015.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 1452, Aufruf am 14.08.2015.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 1475, Aufruf am 01.08.2015.

⁷⁹¹ Ebd., S. 1475, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁹² Ebd., S. 1475, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁹³ Ebd., S. 1428, Aufruf am 14.08.2015.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 1434, Aufruf am 08.08.2015.

sind, kann somit als panoramatische Einzelbeobachtung innerhalb der thematisierten Zeitspanne verstanden werden. Durch die aufgefächerte Darstellung der gleichzeitig ablaufenden Ereignisse entzieht sich das Erzählkonzept des „Nebeneinanders“⁷⁹⁵ der Abbildung eines streng linearen Verlaufs der Zeit. Zugleich betont das erzähltheoretische Prinzip aber die „Mehrschichtigkeit“⁷⁹⁶ eines literarisierten „Wirklichkeitsausschnitts“⁷⁹⁷ – in diesem Fall des thematisierten Handlungsstrangs und der dadurch definierten Zeitspanne.

Durch die inhaltliche Verknüpfung der geschilderten Episoden, die als repräsentative Bestandteile der Kapitel und Romanbücher gesehen werden können, entsteht vor dem geistigen Auge der Leserschaft letztlich ein mehrdimensionales „Gesamtbild“⁷⁹⁸ des Monumentalromans.

Ähnlich verhält es sich mit dem gesellschaftlichen „Rundumblick[]“⁷⁹⁹, der in den Kapitel sieben bis zehn des sechsten Romanbuchs dargeboten wird: Der „panoramatische Querschnitt durch die Gesellschaft“⁸⁰⁰ zeigt sich zum einen anhand der agierenden Figuren der genannten Kapitel. Zum anderen vertiefen die darin angesprochenen sozialen Verhältnisse und zeitgenössischen Zustände den umfassenden Einblick in die Gesellschaft zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Gründung des geheimen Ritterbundes stellt in diesem Zusammenhang ein zentrales Element der Erzählung dar: Im Sinne einer „simultan agierenden sozialen Welt“⁸⁰¹ kann das Figurenrepertoire des Romans „durchaus als panoramatisch bezeichne[t] [werden]“⁸⁰², wie Herbert Kaiser am Beispiel der gesellschaftlich heterogenen Zusammensetzung des Ritterordens festhält: Neben dem „Juristen Dankmar Wildungen, ein[]

⁷⁹⁵ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 08.08.2015.

⁷⁹⁶ Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der ‚Zeit‘. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008. Band 6: Begriffe und Definitionen. Lai – Zynismus, S. 302.

⁷⁹⁷ Ebd., S. 302.

⁷⁹⁸ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 106.

⁷⁹⁹ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁸⁰⁰ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geiste. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 91.

⁸⁰¹ Kaiser, Herbert: Studien zum deutschen Roman nach 1848. Karl Gutzkow: Die Ritter vom Geiste. Gustav Freytag: Soll und Haben. Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Duisburg: Braun 1977, S. 30.

Zitiert nach: Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatichen in ‚Die Ritter vom Geiste‘. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 124.

⁸⁰² Ebd., S. 30. Zitiert nach: Ebd., S. 123-124.

selbstlose[r] und vernunftgläubige[r] Idealist[[]],“⁸⁰³ gelten auch „[der] Handwerker und kosmopolitische[] Sozialist[] Armand, [] [ein] treue[r], bescheidene[r] und charakterfeste[r] Mann aus dem Volk[,]“⁸⁰⁴ sowie „[der] adelige[] Offizier Werdeck[,] [ein] tapfere[r] Renegaten der herrschenden Klasse[,]“⁸⁰⁵ und „[der] Arbeiterfreund und Verächter der ästhetisch-historischen Bürgerkultur Leidenfrost“⁸⁰⁶ als Mitglieder des Ordens: „Der Kreis der Ritter vom Geiste schließt also weit auseinanderliegende gesellschaftliche, geistige und charakterliche Positionen ein [...]“⁸⁰⁷, hält Kurt Jauslin fest. Diese soziale Vielfalt zeigt sich auch im übrigen Teil des Figurenrepertoires, erklärt Eitel Wolf Dobert, da „[...] [Karl Gutzkow] Menschen aller [...] Schichten zum Sprechen bringt und sie in zufälligen [...] Begegnungen aufeinander wirken läßt.“⁸⁰⁸

Die Einbeziehung verschiedenster Mitglieder der Gesellschaft verfolgt dabei das übergeordnete Ziel des Romans, ein „sozial[es] Panorama“⁸⁰⁹ auf literarischer Ebene zu entwerfen – aus diesem Grund geht es Karl Gutzkow auch nicht um die Darstellung „[des] Lebensweg und [der] Entwicklung [einer] Titelfigur“⁸¹⁰, wie Achim Ricken betont: „Nicht mehr die einzelne Hauptfigur findet das Interesse des Dichters, sondern eine Vielzahl von Gestalten.“⁸¹¹ Diese vielschichtige personale Besetzung des Romans, deren Mitglieder zugleich als „Vertreter der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit“⁸¹² zu sehen sind, zeigt sich auch durch die Realisierung eines „Handlungszusammenhangs von mehr als hundert Haupt- und

⁸⁰³ Kaiser, Herbert: Studien zum deutschen Roman nach 1848. Karl Gutzkow: Die Ritter vom Geiste. Gustav Freytag: Soll und Haben. Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Duisburg: Braun 1977, S. 30. Zitiert nach: Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatischen in ‚Die Ritter vom Geiste‘. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 124.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 30. Zitiert nach: Ebd., S. 124.

⁸⁰⁵ Ebd., S. 30. Zitiert nach: Ebd., S. 124.

⁸⁰⁶ Ebd., S. 30. Zitiert nach: Ebd., S. 124.

⁸⁰⁷ Ebd., S. 30. Zitiert nach: Ebd., S. 124.

⁸⁰⁸ Dobert, Eitel Wolf: Karl Gutzkow und seine Zeit. München: Francke Verlag Bern 1968, S. 144.

⁸⁰⁹ Jauslin (2000), S. 130.

⁸¹⁰ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991, S. 282.

⁸¹¹ Ebd., S. 282.

⁸¹² Vgl. Ebd., S. 283.

Nebenpersonen“⁸¹³, wie Achim Ricken mit Verweis auf Peter Hasubek festhält:

Nicht die Ausbreitung der Lebensschicksale eines Menschen ist die primäre künstlerische Absicht Gutzkows, sondern die erzählerische Bewältigung der überpersönlichen Kräfte und Strömungen der Gegenwart.⁸¹⁴

Dabei weisen die einzelnen Akteure in ihrer Inszenierung „zeitspezifische Attribute oder Charakteristika auf“⁸¹⁵, die wiederum Einsicht in verschiedene Gesellschaftsschichten und deren Lebensumstände um 1850 gewähren. Als im achten Kapitel beispielsweise die Grundsätze und Ziele des geplanten Ritterbundes diskutiert werden, zeichnen sich in den Meinungen der Mitglieder deutliche Gegensätze ab. Spricht sich „Maler Siegbert, [...] weiche[r] Schwärmer für die Menschen“⁸¹⁶ und „naive[r] Philantroph“⁸¹⁷, „nicht bloß für die Einschränkung der fürstlichen Gewalt“⁸¹⁸, sondern auch „für die Republik, [...] für die sociale Änderung [des] Gesellschaftslebens“⁸¹⁹ aus, so sieht er Handlungsansätze gegen die Unterdrückung des Volkes jedoch eher im Theoretischen begründet:

So bin ich freisinniger als manche Überhitze, die sich mit weniger Änderungen begnügen, wenn sie nur gleich Morgen eingeführt sind. Arbeitet! würde ich den Arbeitern sagen. Bildet Euch und die Eurigen! Stärkt Euch in einer freien Gesinnung! Macht Euch klar über Euren Lebensberuf! Stiftet Vereine, [...]”⁸²⁰

Seine Meinung zu zukünftigen Unternehmungen des Ritterbundes unterstreicht Siegbert durch die Metapher des Gärtners, dessen zentrales Werkzeug mit der programmatischen Ausrichtung der Gruppe zu vergleichen ist: „Unsere Gartensäge ist die Debatte und das Gesetz. Ich verwerfe jede Gewaltthat.“⁸²¹ Als „atheistische[r] Humanist[]“⁸²² mit Bezug zur

⁸¹³ Ricken, Achim: Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geiste. Frankfurt am Main, Bern u.a: Peter Lang 1991, S. 261.

⁸¹⁴ Vgl. Hasubek, Peter: Die Ritter vom Geiste (1850/51). Gesellschaftsdarstellung im deutschen Roman nach 1848. In: Denkler, Horst (Hg.): Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus: Neue Interpretationen. Stuttgart: Reclam Verlag 1980, S. 30-37. Zitiert nach: Ricken (1991), S. 283.

⁸¹⁵ Vgl. Ricken (1991), S. 283.

⁸¹⁶ Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatischen in ‚Die Ritter vom Geiste‘. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 124.

⁸¹⁷ Ebd., S. 124.

⁸¹⁸ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1445, Aufruf am 08.08.2015.

⁸¹⁹ Ebd., S. 1445, Aufruf am 15.08.2015.

⁸²⁰ Ebd., S. 1445, Aufruf am 08.08.2015.

⁸²¹ Ebd., S. 1445, Aufruf am 15.08.2015.

⁸²² Jauslin (2000), S. 124.

Arbeiterklasse in der „Willing’schen Maschinenfabrik“⁸²³ vertritt Leidenfrost eine vollkommen konträre Auffassung, die er im Rahmen des achten Kapitels seinen Kollegen verkündet:

Diese Lehre ist zum Auslachen! [...] Es brennt da, wo wir sitzen, über und unter uns. Es müssen Entschlüsse gefasst werden. [...] Ich hasse auch verkehrte Theorien [sic!] und gäben sie sich noch so sehr das Ansehen der Volksbeglückung. Man will damit nur dem Muth und der Ehrlichkeit aus dem Weg gehen. Die Frage unserer Zeit ist sehr einfach. Wer sie schwierig macht, meint es nicht redlich. [...] Solche Sätze hinstellen, die ihre Unmöglichkeit in sich selber tragen, heißt die Menschen nur verwirren. Man zeigt ihnen hundert Spatzen auf dem Dache, während einer in der Hand viel vortheilhafter ist.⁸²⁴

Außerdem vertritt Leidenfrost, der über den harten Lebensalltag der „untern Classen“⁸²⁵ „im wilden Chaos“⁸²⁶ des Landes Bescheid weiß, die Ansicht, sich stets „rühren und tummeln zu müssen“⁸²⁷, um Forderungen tatsächlich geltend machen zu können. Aus diesem Grund spricht sich Leidenfrost für den bewaffneten Widerstand gegen die gegenwärtigen Herrschaftsmächte aus:

Wollen Sie Ihre Million gut anwenden, Wildungen, so lassen Sie dafür Waffen kaufen, Pulver und Blei. Die Trommel wirbt an. [...] und wenn wir Alle erliegen, [...] entweder im Felde oder auf dem Henkerplatze erleichen, so ist doch Muth und Poesie dagewesen und der moralische Sieg unwiderleglich.⁸²⁸

Die Ansätze Siegberts und Leidenfrosts als Repräsentanten gegensätzlicher sozialer Schichten, deren milieuspezifische Lebensumstände die Äußerungen prägen, lassen den Ritterbund als konzentrierte „Projektionsfläche für unterschiedliche Klassenstandpunkte“⁸²⁹ erkennen, „deren Nebeneinander der Roman als soziales Mit- und Gegeneinander kritisch analysiert.“⁸³⁰

Doch nicht nur der soziale Status und die persönlichen Ansichten der Romanfiguren vertiefen Einblick in das „sozial[es] Panorama[]“⁸³¹ der Zeit, welches der Roman entwirft: Auch zeitgenössische Ereignisse oder Tendenzen sowie politische Strukturen, die hinterfragt oder stellenweise

⁸²³ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1446, Aufruf am 08.08.2015.

⁸²⁴ Ebd., S. 1446-1447, Aufruf am 15.08.2015.

⁸²⁵ Ebd., S. 1449, Aufruf am 15.08.2015.

⁸²⁶ Vgl. Ebd., S. 1447, Aufruf am 15.08.2015.

⁸²⁷ Vgl. Ebd., S. 1447, Aufruf am 15.10.2015.

⁸²⁸ Ebd., S. 1447, Aufruf am 08.08.2015.

⁸²⁹ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum- Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 120.

⁸³⁰ Ebd., S. 120.

⁸³¹ Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatischen in ‚Die Ritter vom Geiste‘. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum- Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 130.

angeprangert werden, geben Einsicht in gesellschaftliche Verhältnissen um 1850. Im Hinblick auf die „Grundpflichten der Ritter vom Geiste“⁸³² verweist etwa Dankmar auf die „Grundwahrheiten des 19. Jahrhunderts“⁸³³, die im zeitgenössischen Fokus standen:

Man hat über des deutschen Volkes Grundrechte sich geeinigt, man hat einst in Frankreich die Menschenrechte zusammengefaßt, als die Revolution dort noch gehalten und eine historische Offenbarung war.⁸³⁴

Darüber hinaus spricht Louis Armand im achten Kapitel die ungerechte Verteilung ökonomischer Güter innerhalb der Gesellschaft an, da „[Niemand] die Reichen [] zwingt [,] ihr Erbrecht zu modifizieren“⁸³⁵:

Was ist eine Einkommenssteuer? Eine Lüge! [...] Sie gibt ein kleines Procent in die Staatskasse und erleichtert dadurch nur mittelbar die Lage Derer [sic!], die gegen die sich aufhäufenden Reichthümer nichts gegenüber zu stellen haben als die sich aufhäufende Armuth.⁸³⁶

Der Ritterbundes, der unterschiedliche Charaktere aus ungleichen sozialen Schichten im Gespräch über zeitgenössische Fragestellungen und Lösungswege zusammenführt, wird damit zum Sinnbild einer „aufgeregten Zeit“⁸³⁷ und ihrer zentralen Bedeutung für den weiteren Verlauf der Geschichte, wie gegen Ende des achten Kapitels betont wird:

Der Major der Garde, ein Adelige, Herr von Werdeck, in einer solchen Debatte mit einem Advocaten, einem Techniker [...] einem Maler und einem Handwerker ... Das ist allerdings das Bild einer aufgeregten Zeit! Die öffentlichen Angelegenheiten hatten Alle ergriffen. Jede Schranke war wenigstens für einige Zeit gefallen.⁸³⁸

⁸³² Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 1493, Aufruf am 30.06.2015.

⁸³³ Ebd., S. 1493, Aufruf am 15.08.2015.

⁸³⁴ Ebd., S. 1493, Aufruf am 15.08.2015.

⁸³⁵ Ebd., S. 1451, Aufruf am 15.08.2015.

⁸³⁶ Ebd., S. 1451, Aufruf am 30.06.2015.

⁸³⁷ Ebd., S. 1453, Aufruf am 30.06.2015.

⁸³⁸ Ebd., S. 1453, Aufruf am 15.08.2015.

5.) Conclusio

Die Etablierung des Panoramas als Massenmedium um 1800 führt nicht nur zu Veränderungen im Bereich der visuellen Wahrnehmung, sondern wirkt sich auch auf literarische Konzeptionen des 19. Jahrhunderts aus. Die im Medium ausgebildete Sehform des „panoramatischen Blicks“⁸³⁹ wird zum „Wahrnehmungsdispositiv“⁸⁴⁰ der Moderne und kann als 360 Grad umfassender „Rundumblick[]“⁸⁴¹ aus erhöhter Position verstanden werden, der es dem zahlenden Publikum ermöglichte, das ausgestellte Rundgemälde vom Mittelpunkt der Panoramarotunde ohne Vorgaben oder Einschränkung und nach freiem Ansinnen zu betrachten. Im Hinblick auf das zuvor verbreitete Medium des Guckkastens, das präsentierte Gemälde oder Kupferbilder um 1750 nach den Prinzipien der Rahmenschau für jeweils einen Betrachtenden über ein Guckloch ausschnittshaft zur Schau stellte, vollzog sich somit ein Umbruch in zweifacher Hinsicht. Zum einen steht ab dem frühen 19. Jahrhunderts nicht mehr das Kunstwerk und dessen vorgegebene Rezeptionsweise, sondern die subjektive Betrachtung und Erschließung des Werks durch das Individuum im Mittelpunkt des Wahrnehmungsprozesses. Zum anderen bricht der „panoramatische[] Blick[]“⁸⁴² mit der begrenzten und perspektivisch festgelegten Rahmenschau als „Anschauungsform des 18. Jahrhunderts“⁸⁴³: Das Panoramapublikum konnten zeitgleich und nach individueller Blickpräferenz einzelne Bilddetails des überdimensionalen Rundgemäldes fokussieren und zurück in die Gesamtansicht gliedern. Die zentralen Charakteristika der panoramatischen Sehform und die Bedeutung des Massenmediums spiegeln sich auch in der zeitgenössischen Literatur wieder: Vor allem bis 1850 lässt sich der „panoramatische[] Blick[]“⁸⁴⁴ als spezifische Blickform in Texten der Moderne erkennen, wie die

⁸³⁹ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁸⁴⁰ Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009, S. 297.

⁸⁴¹ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁸⁴² Hauser (1990), S. 107.

⁸⁴³ Vgl. Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, S. 5.

⁸⁴⁴ Hauser (1990), S. 107.

Auseinandersetzung mit den Werken „Des Veters Eckfenster“⁸⁴⁵ von E.T.A. Hoffmann und „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes“⁸⁴⁶ von Adalbert Stifter im Rahmen dieser Masterarbeit zeigen. In Hoffmanns Werk offenbart sich der panoramatische Rundblick über einen großen Marktplatz, „der von Prachtgebäuden umschlossen ist und in dessen Mitte das kolossal und genial gedachte Theatergebäude prangt.“⁸⁴⁷ Vom „Fenster [des] kleinen Kabinetts“⁸⁴⁸ in der empor gelegenen „Logis“⁸⁴⁹ des kranken Veters ist es ihm möglich, „mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes [zu übersehen]“⁸⁵⁰ und dabei einzelne Personen und Geschehnisse inmitten des regen Treibens in den Blick zu nehmen. Ähnlich verhält es sich bei Adalbert Stifters Prosastück: Hier wird die Figur des Wanderers nach anfänglicher Orientierungslosigkeit in den Straßen und Gassen Wiens zur Spitze des bekannten Bauwerks geführt – vom „höchste[n] Punkt der Stadt“⁸⁵¹ präsentiert sich diesem ein umfassender „Rundumblick[]“⁸⁵² auf die landschaftlichen und baulichen Elemente der Stadt und der näheren Umgebung. Inmitten des weitreichenden Überblicks ist es dem Wanderer möglich, Detailansichten wie Ereignisse auf dem Platz zu Füßen des Turms vorzunehmen oder Einblicke in das Leben einzelner BewohnerInnen zu erlangen.

Die literarische Umsetzung des panoramatischen Sehens als spezifische Blickform beider Protagonisten erfolgt in den Texten Hoffmanns und Stifters durch eine „panoramatische Schreibweise“⁸⁵³, die sich durch die bewusste „Blicklenkung“⁸⁵⁴ der Leserschaft „[ü]ber die Perspektive des erzählenden

⁸⁴⁵ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

⁸⁴⁶ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁸⁴⁷ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr.1980, S. 5.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 5.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 5.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 5.

⁸⁵¹ Riha, Karl: Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Verlag Gehlen 1970, S. 96.

⁸⁵² Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁸⁵³ Vgl. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 129.

⁸⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 130.

Ichs“⁸⁵⁵ vollzieht, wie Eva Sophie Wiedemann in Anlehnung an Alexander von Humboldt literarisches Schaffen verweist: In seinem Werk „Kosmos“⁸⁵⁶ wird ebenso wie in Hoffmanns und Stifters Erzählungen mittels sprachlicher Konstruktionen, persönlicher Anreden und direkter Aufforderungen Teilhabe und Unmittelbarkeit an der „panoramatischen Sicht“⁸⁵⁷ auf Details der Gesamtansicht oder präsentierte Aussichten signalisiert, die der Leserschaft mit „den Augen der vermittelnden Figur[en]“⁸⁵⁸ zu Teil werden. In „Des Vettters Eckfenster“ vollzieht sich die Blicklenkung der LeserInnen über die „Perspektive des erzählenden Ichs“⁸⁵⁹, dessen Sicht auf den Marktplatz vom kranken Schriftsteller angeleitet wird, wie dessen Instruktion „Sie einmal gerade vor dich herab in die Straße,“⁸⁶⁰ oder Anweisung „Versuche, Vetter, ob du ihrem [Frau mit Marktkorb] Lauf [...] verfolgen kannst, ohne sie aus dem Auge zu verlieren;“⁸⁶¹ verdeutlichen.

In Adalbert Stifters Werk ist es der Erzähler, der die Perspektive des Wanderers auf die Stadt sowie die betrachteten Details der Gesamtansicht bestimmt und über dessen Perspektive auch die Leserschaft Einblick in die Stadt gewinnt – dies veranschaulichen etwa die Worte des Erzählers, als sich dieser dem herum irrenden Wanderer annimmt: „[...] geh mit mir, ich führe dich bis zur Spitze deiner geliebten Pappel empor, und zeige dir von dort herab die Zauberei dieser Welt.“⁸⁶² Daraufhin folgen Anweisungen in Richtung des Wanderers, die dessen Blickrichtung und Fokussierungen inmitten des imposanten Überblicks bestimmen: „[...] sieh, wie auf dem Platze unten der Menschen immer mehr werden; [...] siehe [...] eine Karosse, die über den Platz rollt [...] siehe, wie lieblich! der Morgenhimmel sammelt [...] seine Vormittagswolken, [...]“⁸⁶³

⁸⁵⁵ Vgl. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): *Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung* 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009, S. 131.

⁸⁵⁶ Humboldt, Alexander von: *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Fünf Bände. Tübingen u.a.: Cotta 1845-1865.

⁸⁵⁷ Wiedemann (2009), S. 129.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 131.

⁸⁵⁹ Ebd., S. 131.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 7.

⁸⁶¹ Ebd., S. 8.

⁸⁶² Stifter, Adalbert: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben* (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 5.

⁸⁶³ Ebd., S. 15-16.

Die Prinzipien des panoramatischen Sehkonzepts zeigen sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings auch auf der Ebene der Textorganisation, wie die Analyse von Karl Gutzkows Werk „Die Ritter vom Geiste“⁸⁶⁴ im Rahmen dieser Arbeit belegt. Die formale Organisation des Werks als Feuilletonroman, dessen etappenweise Veröffentlichung sukzessive Einblick in das Textgesamt gibt, und dessen erzähltheoretisches Arrangement als „Roman des *Nebeneinanders*“⁸⁶⁵ verdeutlichen, dass das Panorama in diesem Kontext als Text organisierendes Element fungiert. Das von Karl Gutzkow konzipierte „moderne[] Erzählkonzept[]“⁸⁶⁶ des „Nebeneinanders“⁸⁶⁷ nähert sich insofern panoramatischen Strukturen an, als dass ein umfangreicher Überblick über soziale Verhältnisse und zeitgenössische Entwicklungen um 1850 sowie detaillierte Einblicke in das gesellschaftliche Leben gegeben werden. Diese umfassende Form der literarischen Abbildung erinnert an die Illustration des panoramatischen Rundgemäldes, dessen realistisch angefertigtes Bildsujet ebenfalls in einer 360 Grad Perspektive präsentiert wurde. Zum anderen verfolgt Karl Gutzkows Erzählkonzept das Ziel, die visuelle Vielschichtigkeit, die „Polyperspektive des Panoramas“⁸⁶⁸, auf textueller Ebene abzubilden, indem das „Nebeneinander“⁸⁶⁹ parallel ablaufender Geschehnisse innerhalb einzelner Zeitspannen aus verschiedenen Perspektiven dargestellt wird.

Im Massenmedium des 19. Jahrhunderts lässt sich somit eine Erfindung erkennen, die die Literatur der Moderne entscheidend beeinflusste und sich in der Ausbildung einer spezifischen Blickform sowie der textuellen Strukturierung nach panoramatischen Prinzipien auf konkrete Weise zeigt.

⁸⁶⁴ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁸⁶⁵ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 13.10.2015.

⁸⁶⁶ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 111.

⁸⁶⁷ Vgl. Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

⁸⁶⁸ Vonhoff (2000), S. 115.

⁸⁶⁹ Vgl. Gutzkow: Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 30.06.2015.

6.) Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, letzter Aufruf am 11.10.2015.

Ersterscheinung: Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. Nachwort und Anmerkungen von Gerald Kozierek. Stuttgart: Philipp Reclam jr.1980.

Ersterscheinung: Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005.

Ersterscheinung: Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

Sekundärliteratur:

Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Verlag C. H. Beck 1989.

Brüggemann, Heinz: „Aber schickt mir keinen Poeten nach London!“ Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen. In: Beck, Johannes und Heinz Boehncke u.a. (Hg.): Kulturen und Ideen. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1985.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne um 19. Jahrhundert. Dresden: Verlag der Kunst 1996.

Dobert, Eitel Wolf: Karl Gutzkow und seine Zeit. München: Francke Verlag Bern 1968.

Dinzelbacher, Peter: Von der Welt durch die Hölle zum Paradies. Eschatologisches Theater und seine mittelalterliche Herkunft. In: Csobádi, Peter und Gernot Gruber u.a. (Hg.): Welttheater. Mysterienspiel, Rituelles Theater. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.“ Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991. Bd. 15. Anif, Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser 1992, S. 129-138.

Ehlers, Monika: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld: transcript 2007.

Eicher, Thomas: „Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes“. Panoramatische Strukturen in „Des Veters Eckfenster“. In: Poetica München 25 (1993), S. 360-377.

Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990.

Hummel, Volker: Panoramatische Wahrnehmungsstrukturen in E.T.A. Hoffmanns Erzählung "Des Veters Eckfenster".
Aufruf über: <http://home.foni.net/~vhummel/Hoffmann/inhalt.html>, letzter Aufruf am 11.10.2015.

Jauslin, Kurt: Lesarten des Panoramatischen in „Die Ritter vom Geiste“. In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum – Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 121-148.

Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens. München: Fink 2009.

Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden. Mit dem Besten aus der „Zeit“. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008. Band 6: Begriffe und Definitionen. Lai – Zynismus.

Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965.

Ersterscheinung: Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Reihe Deutsche Arbeiten der Universität Köln 6. Jena: Eugen-Diedrichs Verlag 1934.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: G. H. Beck 1999.

Ociepa, Gabriela: Nach dem Untergang: Narrative Stadtentwürfe: Kasack - Nossack – Jünger. Dresden, Wrocław: Neisse 2006.

Oesterle, Günter: E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: *Der Deutschunterricht* 39/1 (1978).

Oettermann, Stephan: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat 1980.

Pieper, Irene: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*. Schriften zur Literaturwissenschaft 13. Berlin: Duncker & Humblot 2000.

Ricken, Achim: *Panorama und Panoramaroman. Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert dargestellt an Eugène Sues Geheimnisse von Paris und Karl Gutzkows Ritter vom Geist*. Frankfurt am Main, Bern u.a.: Peter Lang 1991.

Riha, Karl: *Die Beschreibung der „Großen Stadt“*. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-1850). Bad Homburg, Berlin u.a.: Gehlen 1970.

Segeberg, Hanno: *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

Steigerwald, Jörg: *Die fantastische Bildlichkeit der Stadt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Insel 1981.

Ersterscheinung: Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Hamburg: H. Goverts Verlag 1938.

Vonhoff, Gert: *Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke'*: Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): *Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum- Modernität*. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 107-120.

Wiedemann, Eva Sophie: *Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer**. In: Harms, Wolfgang und Peter Strohschneider (Hg.): *Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung* 80. Frankfurt, Berlin u.a.: Peter Lang 2009.

7.) Anhang

7.1.) Abstract in deutscher Fassung

Die vorliegende Masterarbeit setzt sich mit dem Einfluss des Panoramas als erstes Massenmedium der Moderne auf die zeitgenössische Literatur des 19. Jahrhunderts auseinander. Dem Publikum der europäischen Großstädte ist es ab 1800 möglich, in Panoramen – gebauten optisch-technischen Kunstformen, die möglichst detailgetreu und realistisch gefertigte Rundbilder im Stil der „Trompe-d’oeil-Malerei“⁸⁷⁰ präsentierten – Szenerien von erhöhten Plattformen im Mittelpunkt der Rundbauten im uneingeschränkten „Rundumblick“⁸⁷¹ von 360 Grad zu betrachten. Diese Form der Ansicht gestattet bis zu 150 BesucherInnen gleichzeitig, einzelne Bilddetails frei zu fokussieren und wieder zurück in die Gesamtansicht zu gliedern. Bei der Rezeption des Rundbildes wird dem Individuum eine entscheidende Rolle zuteil, da das Bildsujet von den BesucherInnen durch die Verknüpfung individuell ausgewählter Einzelbeobachtungen zu einer Gesamtansicht auf jeweils subjektive Weise erschlossen wird.

Das Panorama bricht so zum einen mit Wahrnehmungsprinzipien früherer Medien wie der ausgeprägten Rahmenschau im Guckkasten, der das darin präsentierte Kunstwerk durch ein vorgegebenes Guckloch nur ausschnitthaft zur Schau stellte. Zum anderen etabliert das Panorama als Massenmedium erstmals einen öffentlichen und demokratischen Zugang zu Werken der bildenden Kunst, wodurch deren Rezeption nicht mehr nur einer ausgewählten Gesellschaftsschicht vorbehalten war.

Die Sehform des „panoramatischen Blicks“⁸⁷² erlangt als spezifische Blickform in literarischen Texten des 19. Jahrhunderts maßgeblich Bedeutung: In den Erzählungen „Des Veters Eckfenster“⁸⁷³ von E. T. A. Hoffmann und „Aussichtung und Betrachtungen von der Spitze des St.

⁸⁷⁰ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 41.

⁸⁷¹ Ebd., S. 43.

⁸⁷² Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁸⁷³ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

Stephansturmes⁸⁷⁴ von Adalbert Stifter erweist sich der „panoramatische[] Blick[]“⁸⁷⁵ als umfassender „Rundumblick“⁸⁷⁶ über einen belebten Marktplatz beziehungsweise über die räumlichen Strukturen Wiens. Der „panoramatische[] Blick[]“⁸⁷⁷ offenbart sich vom Eckfenster einer empor gelegenen Wohnung sowie von der Spitze des „St. Stephansturmes“⁸⁷⁸. In beiden Fällen genießen die Protagonisten sowohl den freien Rundumblick über die Stadt als auch die fokussierte Detailansicht auf einzelne Ereignisse oder Bewohner inmitten des regen Treibens.

Darüber hinaus lassen sich die Strukturen des Panoramas in der Literatur der Moderne als Text organisierendes Element erkennen, wie die Analyse von Karl Gutzkows Roman „Die Ritter vom Geiste“⁸⁷⁹ im Rahmen der Masterarbeit aufzeigt. Schon dessen etappenweise Veröffentlichung als Feuilletonroman folgt panoramatischen Prinzipien, indem literarisierte Einzelbeobachtungen sukzessive Einblick in den Roman gewähren, deren Kombination das Textgesamt ergibt.

Durch sein „moderne[s] Erzählkonzept[]“⁸⁸⁰ des „Nebeneinanders“⁸⁸¹ verfolgt Karl Gutzkow die Absicht, einen umfassenden gesellschaftlichen Überblick über die im Roman thematisierte Zeitspanne 1849 bis 1851 zu geben – so zählen über hundert Personen unterschiedlichster sozialer Schichten und deren im Einzelnen beleuchtete Lebensumstände zum Repertoire des Romans. Weiters trägt das Aufzeigen zeitgenössischer Entwicklungen und realpolitischer Tendenzen zur Realisierung von Gutzkows Vorsatz bei. Der „Roman des Nebeneinanders“⁸⁸² zielt außerdem auf die Darstellung der zeitlichen Parallelität ab: Die Romanhandlung unterliegt keinem streng

⁸⁷⁴ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

⁸⁷⁵ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁸⁷⁶ Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main: Syndikat 1980, S. 43.

⁸⁷⁷ Hauser (1990), S. 107.

⁸⁷⁸ Stifter, Adalbert: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1844). Zwölf Beiträge. hg. von Elisabeth Buxbaum. Wien, Münster: Lit Verlag 2005, S. 3.

⁸⁷⁹ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁸⁸⁰ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 111.

⁸⁸¹ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 20.10.2015.

⁸⁸² Ebd., S. 4, Aufruf am 20.10.2015.

chronologischen Verlauf der Zeit, sondern stellt das „Nebeneinander“⁸⁸³ gleichzeitig ablaufender Geschehnisse innerhalb festgelegter Zeitspannen aus unterschiedlichen Perspektiven dar.

Die Masterarbeit nähert sich dem untersuchten Einfluss des Panoramas auf die Literatur des 19. Jahrhunderts in erster Linie über Forschungsliteratur, im Speziellen zur Bedeutung des „panoramatischen Blicks“⁸⁸⁴, an. Bestehende Erkenntnisse werden zusammengetragen und anhand der Texte E.T.A. Hoffmanns und Adalbert Stifters auf literarischer Ebene untersucht. Diese Analyse stützt sich ebenfalls auf einschlägige literaturwissenschaftliche Forschungsbeiträge.

Vor dem Hintergrund des Romans „Die Ritter vom Geiste“⁸⁸⁵ und der Beschäftigung mit einschlägiger Sekundärliteratur bringt die Masterarbeit zudem neue Erkenntnisse hervor: Anhand eines Textausschnitts wird das „moderne Erzählkonzept[]“⁸⁸⁶ in seiner Annäherung an visuelle Prinzipien des Panoramas erforscht. Übereinstimmung zeigt sich im komplexen erzähltheoretischen Versuch Karl Gutzkows, die Vielschichtigkeit der Zeit ähnlich der visuellen „Polyperspektive des Panoramas“⁸⁸⁷ auf textueller Ebene abzubilden.

⁸⁸³ Vgl. Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Aufruf über: http://math.sun.ac.za/~hproding/ritter_october2005.pdf, S. 4, Aufruf am 20.10.2015.

⁸⁸⁴ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Reimer 1990, S. 107.

⁸⁸⁵ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

⁸⁸⁶ Vonhoff, Gert: Die Ritter vom Geiste / 'Ein Mädchen aus dem Volke': Wann gelingt ein ästhetisches Panorama? In: Jones, Roger und Martina Lauster (Hg.): Karl Gutzkow. Liberalismus – Europäertum-Modernität. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 111.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 115.

7.2.) Abstract in englischer Fassung

This master thesis focuses on the influence of the first modern mass medium, the „panorama“, in contemporary German literature of the 19th century. Since 1800, the panorama gave urban people in early European metropolises the opportunity to view the presented painting from a heightened platform in the middle of the panorama rotunda in its entirety. The artwork is fixed in a circular way over 360 degrees of the inner wall and pictures landscapes or cities in the realistic painting technique „trompe l’oeil“. It enables its visitors of an all-embracing overlook – the „panoramic view“. This form of view allows the observer to either focus on details or contemplate the general view – the choice is up to the viewer, who therefore has a significant role in his or her own panoramatic experience. The overall view of the painting’s sujet only develops by linking together numerous views individually selected by the subject.

This way, the panorama breaks free of former, more restricted visual principles and media forms such as the „Guckkasten“, an established medium of the 18th century that is visually organized by the principles of „Rahmenschau“: the visual perception in the „Guckkasten“ is characterized by a pre-determined perspective through a peephole that defines the sight of the presented painting or copper engraving in the middle of the medium.

The panorama’s viewing platform can hold more than 150 people at the same time – thereby, the panorama not only establishes a new kind of view, but also a more equal and democratic access to art, whose reception is no longer reserved only for higher social classes.

The „panoramic view“ gained huge influence on the literature of the 19th century: Its special kind of perception is mirrored in the respective protagonists’ views, as the analysis of E.T.A. Hoffmann’s book „Des Veters Eckfenster“⁸⁸⁸ and Adalbert Stifter’s narration „Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephanthurmes“⁸⁸⁹ shows. The protagonists are able to enjoy a panoramatic view over a huge city market from an aloft sited

⁸⁸⁸ Hoffmann, E.T.A.: Des Veters Eckfenster. In: Symanski, Johann Daniel (Hg.): Der Zuschauer. Zeitblatt für die Belehrung und Aufheiterung 49-52. Berlin: 1822.

⁸⁸⁹ Stifter, Adalbert: Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephanthurmes. In: Stifter, Adalbert (Hg.): Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Pesth: 1844.

window or over the centre of Vienna from the top of a cathedral, respectively. In both cases the protagonists get a broad and infinite view over the city, with their position high above allowing them also to focus on specific individual details, events or inhabitants rather than the total view.

Beyond that, panoramatic structures also occur as a text organizing element in modern German literature of the 19th century, as the analysis of Karl Gutzkow's novel „Die Ritter vom Geiste“⁸⁹⁰ illustrates. Already the book's publication as a serial novel follows panoramatic structures: the periodically released parts only give insight in the novel successively, and only the combination of the episodes makes up the entire story line. Moreover, Karl Gutzkow's modern narrative concept called „Roman des Nebeneinanders“ (freely translated as the side-by-side novel) also reveals in the panoramtic context, because it intends to give a comprehensive overview of society in the novel's era from 1849 to 1851, by presenting in detail and in parallel timelines more than one hundred co-existing characters of different social status and their personal living conditions plus political tendency and corporate conditions of this time. The narrative concept also aims to illustrate the chronological parallelism: the novel's plot doesn't follow a strictly chronological time line, but shows the plurality of time by presenting co-existing events within fixed time periods from different points of view.

This master thesis approaches the influence of the panorama on German 19th century literature by analysing secondary literature that focuses on the importance of the panoramatic view in German literature. In this way, existing knowledge is put together and analysed along the aforementioned narrations of E.T.A. Hoffmann and Adalbert Stifter.

Regarding Karl Gutzkow's novel „Die Ritter vom Geiste“, the detailed discussion of four chapters along relevant secondary literature in this master thesis also leads to new conclusions: It is shown how the novel's narrative concept relies on the visual principle of the panorama; especially so in Karl Gutzkow's attempt to present the plurality of time at a textual level similar to the visual complexity of the panorama.

⁸⁹⁰ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Leipzig: Brockhaus 1850-1851.

7.3.) Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Bettina Scheidl, BA
Geburtsdatum: 02.02.1990 in Eisenstadt
Kontakt: betty.scheidl@gmx.net

Ausbildung

Oktober 2012 – dato: Lehramtsstudium Deutsch und Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung an der Universität Wien

Oktober 2011: Beginn des Masterstudiums Deutsche Philologie an der Universität Wien
Schwerpunkt: Neuere deutsche Literatur , Erhalt eines Leistungsstipendiums (2014)

Oktober 2008 – Juni 2011: Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien, Abschluss mit dem akademischen Grad „Bachelor of Arts“

2000 – 2008: Bundesgymnasium Neusiedl am See, Maturaabschluss mit gutem Erfolg

1996 – 2000: Volksschule Neusiedl am See

Berufliche Erfahrungen

August 2015: Praktikantin im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien
Arbeitsbereich: Nachlass Günther Anders

März – April 2015: Praktikantin in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur in Wien
Arbeitsbereiche: Public Relations- und Social Media-Marketing, Lektorats- und Archivarbeit, Datenbankadministration, Betreuung der Österreichischen Franz Kafka Gesellschaft in Kierling, Assistenz bei Abendveranstaltungen

Oktober 2013 – Feber 2014
Oktober 2014 – Feber 2015: Studentische Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Wien, Leitung des Fachtutoriums „Wissenschaftliches Arbeiten“

August 2013: Praktikantin bei „Woman - Österreichs größtes Frauen- und Lifestyle Magazin“
Arbeitsbereiche: „Report“ und „Kultur“
Publikationen in der Online-Redaktion

- August 2011: Praktikantin in der Online-Redaktion der Tageszeitung „Die Presse“ („Die Presse.com“) Arbeitsbereich: Ressort „Panorama“
- Oktober 2010 – dato: Freie Mitarbeiterin bei der „Burgenländischen Volkszeitung“ in der Redaktion Neusiedl/See Arbeitsbereiche: Publikationen, Mitarbeit und Recherche sowie wechselnde Zuständigkeit für verschiedene Ressorts (Region „Parndorfer Platte“, Serien, Treffpunkt, Kultur, Stadt Neusiedl am See)