

УДК 821.112.2(436)-3(Штифтер А.). DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-1-27-36.
ББК Ш33(4Авс)5-8,44.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.2

STRATEGIES OF SPATIAL MODELING IN ADALBERT STIFTER'S PROSE

Svetlana N. Averkina

Moscow Pedagogical State University (Moscow, Russian Federation)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8922-679X>

Abstract. The article analyzes the strategies of spatial modeling in the creative works of the classic of Austrian literature of the Biedermeier period, Adalbert Stifter, drawing on the short-story collections “Studien” (“Condor”, “Abdias”, “Brigitta”, “The Bachelor”, “The Forest Path”), “Colourful Stones” (“Tourmaline”), the novel “Indian Summer”, and the essay collection “Vienna and the Viennese”. The aim of the study is to identify the functions of the principal types of space characteristic of Stifter’s oeuvre as a whole and to reconstruct their interrelations within the aesthetic structure of the texts. Special attention is paid to the micrological mode of nature description, conceptualized through the metaphor of “bee-like memory” and characterized by meticulous detail, seriality, and a non-hierarchical organization of observation. The complex research method combines typological analysis of literary space, close reading techniques, as well as elements of phenomenological and ecocritical approaches. The analysis demonstrates that cultivated landscapes (gardens, arable land, parks) appear as forms of realized utopia in which ideals of harmony and order are materialized; recurring natural elements and serial spaces produce a sense of epistemic disorientation, expressing the limits of human cognition and the complexity of interaction with the surrounding world; enclosed interiors symbolize decline, stagnation, and social isolation of characters; panoramic perspectives foreground a specific mode of world perception by revealing the existential significance of events that are outwardly insignificant, while transitional spaces – such as forests, snow, and the sea – function as ontological thresholds urging the characters to experience spiritual transformation and involving them in a multilayered historical and ontological context. Stifter’s strategy of spatial modelling is thus defined as an organization of space through “micrological description” based on repetition and slowed perception, shaping the relational structure of observation. Landscapes, roads, houses, and transitional spaces function as repositories of history and experience which materialize and accumulate human actions. This demonstrates the affinity between Stifter’s poetics of space and contemporary eco-poetics, aesthetics of contemplation and phenomenological perception, and underscores the relevance of his creative work for interdisciplinary research.

Keywords: Austrian literature; Austrian writers; literary creative activity; literary genres; novels; short stories; essays; A. Stifter; strategies of spatial modeling; micrological description of nature; literary images; poetics of attention; literary discourse; literary texts

For citation: Averkina, S. N. (2026). Strategies of Spatial Modeling in Adalbert Stifter’s Prose. In *Philological Class*. Vol. 31. No. 1, pp. 27–36. DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-1-27-36.

СТРАТЕГИИ ПРОСТРАНСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ В ПРОЗЕ АДАЛЬБЕРТА ШТИФТЕРА

Аверкина С. Н.

Московский педагогический государственный университет (Москва, Российская Федерация)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8922-679X>

SPIN-код: 6167-1123

Аннотация. Статья посвящена анализу стратегий пространственного моделирования в творчестве классика австрийской литературы эпохи бидермайер А. Штифтера (1805–1868) на материале сборников рассказов «Штудии» («Кондор», «Авдий», «Бригитта», «Холостяк», «Лесная тропа»), «Пестрые камешки» («Турмалин»), романа «Бабье лето» и сборника очерков «Вена и венцы». Цель исследования заключается в выявлении функций основных типов пространства, характерных для творчества писателя в целом, и реконструкции их взаимосвязей в художественной структуре текстов. Особое внимание уделяется микрологической манере описания природы, которая концептуализируется через метафору «пчелиной памяти» и характеризуется детальностью, серийностью и неиерархичностью наблюдения. Методологическая база исследования сочетает типологический анализ художественного пространства, методы медленного чтения (*close reading*), а также элементы феноменологического и экокритического подходов. В ходе анализа установлено, что культивированные ландшафты (сад, пашня, парк) предстают как формы реализованной утопии, в которых материализуются идеалы гармонии и порядка; повторяющиеся природные элементы и серийные пространства вызывают у читателя ощущение эпистемической дезориентации, выражая ограниченность возможностей познания окружающей действительности и сложность взаимодействия с миром; замкнутые интерьеры символизируют угасание, упадок и социальную изоляцию героев; панорамные перспективы акцентируют особую форму восприятия мира, раскрывая масштабность внешне незначительных, но экзистенциально значимых событий, тогда как переходные пространства – лес, снег, море – функционируют как онтологические пороги, побуждающие героев к переживанию духовной трансформации и включающие их в многослойный исторический и онтологический контекст. Стратегия пространственного моделирования у Штифтера определяется как организация пространства посредством «микрологического описания», опирающегося на повторение и замедленное восприятие, что формирует реляционную структуру наблюдения. Ландшафты, дороги, дома и переходные пространства функционируют как хранилища истории и опыта, в которых материализуются и аккумулируются человеческие поступки, что демонстрирует близость штифтеровской поэтики пространства к современной экопоэтике, эстетике созерцания и феноменологическому восприятию и подчеркивает актуальность его творчества для междисциплинарных исследований.

Ключевые слова: австрийская литература; австрийские писатели; литературное творчество; литературные жанры; романы; рассказы; литературные очерки; А. Штифтер; стратегии пространственного моделирования; микрологическое описание природы; литературные образы; поэтика внимания; художественный дискурс; художественные тексты

Для цитирования: Аверкина, С. Н. Стратегии пространственного моделирования в прозе Адальберта Штифтера / С. Н. Аверкина // Филологический класс. – 2026. – Т. 31, № 1. – С. 27–36. – DOI: 10.26170/2071-2405-2026-31-1-27-36.

STRATEGIEN DER RAUMDARSTELLUNG IM ERZÄHLWERK ADALBERT STIFTERS

Swetlana N. Averkina

Staatliche Pädagogische Universität Moskau (Moskau, Russische Föderation)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8922-679X>

Zusammenfassung. Der Artikel ist der Analyse der Strategien der Raumgestaltung im Werk Adalbert Stifters gewidmet. Untersucht werden die Erzählzyklen „Studien“ („Der Condor“, „Abdias“, „Brigitta“, „Der Hagestolz“, „Der Waldsteig“), „Bunte Steine“ („Turmalin“), der Roman „Der Nachsommer“ sowie die Essaysammlung „Wien und die Wiener. Bilder aus dem Leben“. Ziel der Untersuchung ist es, die Funktionen der zentralen Raumtypen, die für das Gesamtwerk des Autors charakteristisch sind, herauszuarbeiten und ihre Wechselbeziehungen innerhalb der ästhetischen Struktur der Texte zu rekonstruieren. Besonderes Augenmerk gilt der mikrologischen Naturbeschreibung, die mithilfe der Metapher des „bienenartigen Gedächtnisses“ konzeptualisiert wird und sich durch Detailgenauigkeit, Serialität und eine nicht-hierarchische Ordnung der Wahrnehmung auszeichnet. Die methodologische Grundlage der Studie verbindet eine typologische Analyse des literarischen Raums mit Verfahren des *Close Reading* sowie mit Elementen phänomenologischer und ökokritischer Ansätze. Die Analyse zeigt, dass kultivierte Landschaften (Garten, Ackerland, Park) als Formen einer realisierten Utopie erscheinen, in denen sich Ideale von Harmonie und Ordnung materialisieren; wiederkehrende Naturelemente und serielle Räume erzeugen beim Leser ein Gefühl epistemischer Desorientierung und verweisen auf die Begrenztheit menschlicher Erkenntnismöglichkeiten sowie auf die Komplexität der Interaktion mit der Umwelt; geschlossene Innenräume symbolisieren Verfall, Stagnation und soziale Isolation; panoramatische Perspektiven akzentuieren eine besondere Form der Weltwahrnehmung, indem sie die existenzielle Bedeutung äußerlich unscheinbarer Ereignisse sichtbar machen, während Übergangsräume – Wald, Schnee, Meer – als ontologische Schwellen fungieren, die Prozesse der geistigen Transformation auslösen und die Figuren in einen vielschichtigen historischen und ontologischen Zusammenhang einbinden. Die Strategie der Raumgestaltung bei Stifter lässt sich als Organisation des Raums durch mikrologische Beschreibung bestimmen, die auf Wiederholung und verlangsamter Wahrnehmung beruht. Landschaften, Wege, Häuser und Übergangsräume fungieren als Speicher von Geschichte und Erfahrung, in denen menschliche Handlungen materialisiert und akkumuliert werden. Dies verweist auf die Nähe von Stifters Raumpoetik zur zeitgenössischen Ökopoetik, zur Ästhetik der Kontemplation und zur phänomenologischen Wahrnehmung und unterstreicht die Aktualität seines Werks für interdisziplinäre Forschungsansätze.

Schlüsselwörter: österreichische Literatur; österreichische Schriftsteller; literarisches Schaffen; literarische Genres; Romane; Kurzgeschichten; literarische Essays; A. Stifter; Strategien zur räumlichen Modellierung; mikrologische Beschreibung der Natur; literarische Bilder; Poetik der Aufmerksamkeit; künstlerischer Diskurs; künstlerische Texte; literarische Werke; literarische Genres

Einleitung. „Bienenartiges Landschaftsgedächtnis“ als metaphorisches Modell der Naturpoetik bei A. Stifter

Die Auseinandersetzung mit Adalbert Stifters Naturpoetik hat in den letzten Jahrzehnten eine gewisse Verschiebung erfahren: den Weg von moralisch-ästhetischen Deutungen, hin zu einer wahrnehmungstheoretischen Neubewertung seines Werkes [Doppler, John, Lachinger, Laufhütte 2012; Roedl 1936]. Stifter entwickelt die Strategie „einer markanten Aufmerksamkeit für das Kleine, Unmerkliche und vermeintlich Geringfügige“, eine Aufmerksamkeit gegenüber der Umwelt, in der Natur als dynamisch mitproduzierende Instanz erscheint [Giuriato, Schneider 2019: 3]. Die Vorstellung, dass „Atmosphären“ – ihre Intensität, Dichte, Duft, Farben („atmosphärische Stimmungen“) – „die Weise, in der sich Dinge und Umgebungen präsentieren“, beeinflusst sein poetisches Denken und bestimmt das epistemische Programm des Schaffens [Attanucci 2014].

Stifter gilt als einer der Gründer der kontemplativen Erzähltradition, die das Schaffen von vielen zeitgenössischen deutschsprachigen Autoren beeinflusst hat – P. Handke, M. Hefter, S. Lewitscharoff, I. Rakuz, W. G. Sebald, Y. Towada u.a. Außerdem macht die Relektüre seines Werkes sichtbar, wie sehr seine Prosa

in ihrer Konzeption von Raum mit Grundgedanken der modernen Phänomenologie korrespondiert [Kanoor 2016].

Dichtung wird bei Stifter als Medium einer nicht-instrumentellen Dasein-Beziehung verstanden: der Mensch steht in seinem Werk nicht *vor* der Welt, sondern *in ihr*. Gerade darin liegt die Relevanz – die Wahrnehmung wird zu einem „Verhältnis der Resonanz, nicht der Aneignung“ [Wulf 2024: 105]. Dadurch verbinden Stifters Beschreibungsverfahren eine mikrologische Genauigkeit mit einer ethischen Dimension der Wahrnehmung, die der Ekopoetik des XXI. Jahrhunderts erstaunlich nahekommt. Stifters Werk ist in dieses Konzept reinterpremierbar, und kann als Vertreter einer proto-ökopoetischen Ästhetik gelten [Bate 1991; Han 2009].

Seine Schreibweise lässt sich mit Hilfe einer Metapher deutlich zum Ausdruck bringen: „bienenartiges Gedächtnis“. Dieser Ausdruck ist kein etablierter terminologischer Begriff der klassischen Stifterforschung, aber er weist treffend auf ein wiederholendes Prinzip, das in den Texten vom Klassiker bei der Umweltbeschreibung immer wieder vorkommt¹.

¹ Die naturwissenschaftliche Interpretation beschreibt „das bienenartige Landschaftsgedächtnis“ als empirisch fassbaren, funktionalen

Es realisiert sich in folgenden Merkmalen: die Landschaft offenbart sich in extrem kleinen, detailreichen Segmenten; das Wissen ist dezentral, entsteht aus vielen kleinen Beobachtungen, ist vor-individuell und unpersönlich; es gibt kein allwissendes Individuum, das die Natur versteht: der Erzähler ist sammlerisch, nicht herrschend, also geht es um einen kollektiven Prozess der *Speicherung* von Zeit und Geschichte in der Natur.

In ihrer Vielfalt und Kombination erzeugen Stiffters Texte eine Poetik der Offenheit und der relationalen Präsenz, die weit entfernt ist von einer romantischen Verklärung: vielmehr handelt es sich um ein subtiles ökologisches Bewusstsein, das den Menschen als Teil eines größeren, atmenden Geflechts denkt [Begemann 1995].

Durch Wiederkehr der Jahreszeiten und Rückkehr zum gleichen Ort-Punkt, gleiche Bewegungen (Wandern, Skizzieren, Ordnen, Schneiden, Sammeln) und Spiegelstrukturen im Erzählen entsteht ein Zeitgefühl, das viel länger ist als die Lebenszeit der Figuren [Polubojarinova 1996; Titzmann 2017: 290–291]. So trägt, zum Beispiel, der Wald im „Hochwald“ (1842) die Gewalterfahrungen des Dreißigjährigen Krieges und der bitteren Verwüstung in Form von räumlichen Zeichen (versteckte Schutzorte, Lichtungen, Ruinen, Fahrten). Im „Bergkristall“ (1853) speichert der Schnee menschliche Spuren: die Kinder lesen den Weg wie eine Schrift, auch die Rettung der Kinder erfolgt in der Erzählung, weil die Erwachsenen auf die Erfahrungsdauer der Landschaft (Wetterzyklen, Wegverläufe) angewiesen sind. In „Witiko“ (1867) wird Landschaft im Maßstab jahrhundertelanger politischer Kontinuität dargestellt, indem Böhmen als Raum erscheint, der harte politische Konflikte sedimentiert. Auch in allen Erzählungen des Sammelbandes „Bunte Steine“ radikalisiert Stiffters Vorstellung vom Gedächtnis des Raumes durch ein Spiel mit optischer Tiefendimension, Materialität und fast „geologischer Zeit“. Also erscheint die Natur bei Stifter „wie eine Offenbarung“ in Form einer lebendigen Schreibfläche: Pflanzen „notieren“ Wachstum, Gesteinsschichten bilden „Dokumente“ und die Natur erscheint dem Erzähler“ [Begemann 2002: 94].

Die Methode der mikrologischen Naturbeschreibung lässt am Beispiel von konkreten Texten die Funktionen der Räume im Stiffters Erzählwerk systematisieren.

Darstellung der Gärten und kultivierten Oberflächen im „Nachsommer“ und „Brigitta“. Realistische Utopien

Der Begriff der „realistischen Utopien“ wurde in die Stifter-Forschung von einem etablierten türkischen Germanisten Prof. Dr. M. Toprak eingeführt, der in seinem Artikel „Humanisierung der Natur“ den Entwurf einer besseren Lebensordnung in der Erzählung „Brigitta“ (1883) analysiert hat. Toprak versteht darunter jene Formen kultivierter Natur, in denen menschliche Arbeit, ethische Haltung und ästhetische Sensibilität eine konkrete, erfahrbare Ordnung her-

vorbringen. In diesem Sinne lässt sich Stiffters Raumkonzeption mit E. Blochs sozialkritischem Entwurf im „Prinzip Hoffnung“ vergleichen: Auch bei Stifter erscheint der „arbeitende, schaffende, die Gegebenheit umbildende und überholte Mensch“ als jene Instanz, die das Land „nutzbar machen kann“ und die Menschen „zum Guten führen“ vermag [Toprak 2012: 343–344].

Diese Vorstellung verdichtet sich in „Brigitta“ zur Einsicht, dass die „eigentliche Heimat“ nicht einfach gegeben, sondern konstruiert und immer wieder neu entdeckt werden muss. Diese Erkenntnis wird von Stephan Murai – einer der zentralen Figuren des Textes – im Prozess der beobachtenden Teilnahme an der Arbeit der Anderen gewonnen [Toprak 2012]:

<...> wir waren auf der Weide, auf welcher seine Füllen und die jüngeren Pferde gewöhnlichen Schläges unter Hirten stehen, wie anderswo die Rinder. Auf diese Weise lernte ich nach und nach den ganzen Kreis seiner Tätigkeit kennen <...> In ihrer Einfalt und Mannigfaltigkeit, in dem ersten Zusammenleben mit der Natur, die leidenschaftslos ist, grenzt sie zunächst an die Sage von dem Paradiese [Stifter 1923: 198].

Die Passage macht deutlich, dass sich das Paradiesische bei Stifter nicht als transzendente Verheißung, sondern als Resultat kontinuierlicher, nüchterner Arbeit an der Natur manifestiert. Die Utopie wird nicht entworfen, sondern realisiert im Alltag, in der Wiederholung, in der Pflege [Leucht 2009]¹.

Ein vergleichbares Raumkonzept entfaltet Stifter im „Nachsommer“ (1857), wo der Erzähler den Grad der Vollkommenheit von realen Menschen geschaffener und kultivierter Güter betrachtet. Der Garten vor dem Rosenhaus ist zwar nach ästhetischen Kriterien gestaltet, zugleich aber streng utilitaristisch organisiert – ganz im Sinne der eigenen malerischen Entwürfe Stiffters (vgl. „Oberplan“ (1823), „Ohne Namen“ (1825)). Entscheidend ist dabei die besondere Perspektive des Erzählers: jedes Detail – vom verblühten Aurikelblatt bis zum sorgfältig gebundenen Zwergbaum – wird mit derselben „epistemischen Würde“ wahrgenommen:

Die Obstbäume waren durch den ganzen Garten verteilt <...> Ich sah das Laub näher an und glaubte zu bemerken, daß es auch vollkommener sei als anderwärts, das grüne Blatt war größer und dunkler, es war immer ganz, und die grünen Kirschen und die kleinen Äpfelchen und Birnchen sahen recht gesund daraus hervor <...> Ich nahm mir vor, diese Beobachtung gegen meinen Begleiter gelegentlich zur Sprache zu bringen [Stifter 2013a: 41].

Diese Wahrnehmung ist nicht punktuell, sondern prozessual angelegt. Mit derselben Beharrlichkeit lädt der Text dazu ein, der Blickführung des Erzählers zu folgen und denselben Garten im Winter zu beobachten. Die „wiederkehrenden kleinen Arbeiten“ im Garten Mathildes werden dabei explizit als zeitliche Rhythmen inszeniert, gleichsam „wie Atemzüge der Zeit“:

Als wir nach einer Weile weiter in den Garten zurückgingen, sah ich auch noch andere Arbeiten. Die Hecken wurden gebunden und geordnet <...>, die Wege von den Schäden des Winters ausgebessert, unter den Zwergbäumen <...> die Erde gelockert und bei den

Orientierungs- und Lernprozess, während die literaturwissenschaftliche Interpretation es als metaphorisches, sinnstiftendes Modell von Wahrnehmung, Zeit und Weltbeziehung deutet.

¹ Stiffters Orthografie bleibt in den Beispielen erhalten.

schwächeren, welche Stäbe hatten, nachgesehen, ob diese festhielten und nicht etwa in der Erde abgefault wären [Stifter 2013a: 144].

Diese Blickökonomie hebt die hegemoniale Zentrierung auf. Die Dinge erscheinen nicht als Mittel zu einem übergeordneten Zweck, sondern als gleichberechtigte Elemente eines gemeinsamen ökologischen Textgewebes. Die Beschreibung ist in feinen, malerischen Strichen aufgebaut: kurze, benachbarte Wahrnehmungseinheiten, die sich nicht zu einer hierarchischen Gesamtkomposition verdichten, sondern einen „atmenden“, lebenden Raum bilden. Indem Stifter Nebensächliches nicht vom Wesentlichen unterscheidet, verschiebt sich der Fokus von einer teleologischen Betrachtung (der Frage, wozu etwas dient) – hin zu einer Phänomenologie des Erscheinens (der Frage, wie etwas da ist).

Der Garten wird so zum Feld von Mikroprozessen: Pflege, Wachstum, Ruhe und Regeneration. Ihre Bedeutung entsteht nicht aus Singularität oder Symbolik, sondern aus stiller Koexistenz. In der summativen Wahrnehmung des gesunden Laubes, der unverehrten Kohlblätter und der kunstvoll gereinigten Vogelbehältnisse formt sich eine Ethik der „sanften Ordnung“ [Thürmer 2007].

Bemerkenswert ist in „Brigitta“ schließlich auch die Darstellung der ungarischen Steppe, die die physische wie geistige Ausdehnung der handelnden Figuren widerspiegelt. Ihre „endlose Ausdehnung“, die „sanft blauen Berge“ am Horizont oder die „Felder gegen einen Erddamm“ sind sprachlich präzise gesetzt, um eine individuell erfahrene, lebendige Natur hervorzu- bringen [Stifter 1923: 175–176]. Gerade diese mikrologische Genauigkeit macht das dialektische Verhältnis von Natur und Kultur sichtbar. Die Steppe wird zur textuellen Bühne, auf der sich individuelle Lebenswege und moralische Einsichten nicht durch dramatische Handlung, sondern durch die stille Kraft genauer Beobachtung entfalten. Die Tragweite menschlicher Tat erscheint hier als physische wie geistige Arbeit:

Es liegt im menschlichen Geschlechte das wundervolle Ding der Schönheit. <...> Oft wird die Schönheit nicht gesehen, weil sie in der Wüste ist, oder weil das rechte Auge nicht gekommen ist – oft wird sie angebetet und vergöttert, und ist nicht da: aber fehlen darf sie nirgends, wo ein Herz in Inbrunst und Entzücken schlägt [Stifter 1923: 212].

Diese Passage verdeutlicht, dass Schönheit bei Stifter weder abstrakt noch autonom ist, sondern untrennbar an Wahrnehmung, Arbeit und Aufmerksamkeit gebunden bleibt. Die mikrologische Schreibweise schult den Blick für das Unspektakuläre und Dauerhafte und macht gerade dadurch die Möglichkeit einer realen Utopie plausibel.

Wiederkehrende Raumkonstellationen im „Waldsteig“ als Zeichen der geistlichen Verwirrung

Stifter weicht aber oft von diesem idyllischen Szenario ab. Die Natur kann auch feindlich und dämonisch erscheinen. Zum Beispiel in einer märchenhaften Novelle „Waldsteig“ (1845), die über den überzeugten Junggesellen und Hypochonder Tiburius und

seine geistliche Heilung erzählt.

Das Waldweg-Motiv spielt im Text eine zentrale Rolle. Es wird im zweiten Teil eingeführt, wenn man von einem Spaziergang des Helden umständlich berichtet.

Am Anfang der herrlichen Promenade wird der Pfad, dem der Protagonist folgt, als Teil einer idyllischen Einrahmung – dekorativ und ornamental geschildert. Alle Naturdetails sind hier ästhetisch hochgradig strukturiert und wirken besänftigend; der Wald erscheint hier als lesbarer Raum:

Auch ging ein sehr wohlausgetretener schwarzer Pfad in die Bäume hinein... Tiburius ging auf dem Pfade fort, der von allerlei Dingen eingefasst war. <...> Manchmal lag die Moosbeere wie eine rothe Koralle neben ihm, manchmal streckten die Preiselbeeren ihr Kraut empor und hielten ähnliche Büschel von rot-hwangigen Kügelchen in den glänzenden Blättchen [Stifter 1923: 395 (weiter– WS)].

Die eingebetteten Wege erzeugen den Eindruck der Sicherheit, der das Gehen bestätigt. Der Raum differenziert sich in präzisen Kleinigkeiten und wird nicht als Ganzes beschrieben, sondern über wiedererkennbare Marker stabilisiert. Die Mikrosegmente – Moosbeeren, Preiselbeeren, Lichtpunkte – fungieren als Orientierungseinheiten und erzeugen eine kontinuierliche Bestätigung der Bewegung [Oswald 1988: 27–44].

Zugleich ist der Pfad sozial und kulturell abgesichert: er bestimmt Richtung, Ziel und Rückkehr. In der Raumsemantik dieser Passage fungiert er als Garant von Rationalität – wo ein Pfad ist, dort ist Sinn. Diese Funktion wird im Text mehrfach bekräftigt, insbesondere durch die implizite Annahme seiner Unverlierbarkeit. Gerade darin jedoch liegt die später entfaltete Unheimlichkeit [Neymeyr 2007].

Der Wendepunkt der Raumlogik wird durch einen scheinbar unscheinbaren Satz markiert: „Der Pfad glich sich immer, die kommenden Stellen waren wie die, die er verlassen hatte“ [WS: 395] Der vollständige Absatz verdeutlicht die Verschiebung:

Die Bäume wurden immer dunkler, und zuweilen stellte ein Birkenstamm eine Leuchtlinie unter sie. Der Pfad glich sich immer, die kommenden Stellen waren wie die, die er verlassen hatte. Nach und nach wurde es anders, die Bäume standen sehr dicht, wurden immer dunkler [WS: 395].

Der Raum kippt, weil der Weg seine narrative Qualität verliert. Die Beschreibung betont Gleichförmigkeit statt Fortschritt: gleiche Farbe, gleiche Breite, gleiche Bäume, gleiche Dunkelheit. Der Pfad ist noch vorhanden, aber er funktioniert nicht mehr als Weg. Seine Struktur bleibt intakt, seine Bedeutung jedoch ist entleert.

Entscheidend ist, dass der Pfad sich objektiv nicht verändert. Die Wahrnehmung von Tiburius akkumuliert keine Differenz mehr; Bewegung erzeugt keine neue räumliche Information. Der Pfad verwandelt sich damit in einen *seriellen Raum*, der aus identischen Segmenten besteht und keine Richtung mehr generiert. Der Raum wird nicht mehr als Abfolge erfahren, sondern als Stillstand in Bewegung. Es wird folglich kein Verlust des Weges markiert, sondern der Verlust der Weghaftigkeit: der Pfad ist noch da, aber er führt nicht mehr.

Diese Verschiebung besitzt eine deutliche symbolische Dimension. Mit der fortschreitenden Gleichförmigkeit transformiert sich der Raum von einem linear orientierten zu einem zyklischen Modell: „kommende Stellen“ und „verlassene“ sind austauschbar. Es entsteht ein paradoxes Raumerlebnis: Gehen ohne Ankunft.

Bemerkenswert ist, dass diese *Schleifenhaftigkeit* nicht psychologisch motiviert wird, sondern räumlich erzeugt ist. Der Text zwingt die Wahrnehmung in ein Muster, in dem Orientierung formal möglich bleibt, funktional jedoch suspendiert ist. Parallel zur Gleichförmigkeit vollzieht sich eine zunehmende Verdichtung des Raumes: „Die Bäume wurden immer dunkler“...

Diese Dunkelheit ist kein bloß atmosphärisches Dekor, sondern ein epistemischer Effekt. Während zu Beginn die ornamentale Rahmung den Raum differenzierte, reduziert der Pfad nun die Wahrnehmung auf monotone Kontinuität. Der Weg ist nicht länger in die Natur eingebettet – er isoliert sich von ihr. Der Pfad wird zu einer Wahrnehmungsachse, die alles außerhalb ihrer eigenen Struktur neutralisiert. Raum existiert nur noch im Modus des Pfades:

Er ging jetzt von dem Pfade sowohl rechts als auch links bedeutend ab, um sich Richtung und Aussicht zu gewinnen, ob die Wand irgend wo stehe – allein sie stand nirgends, weder rechts noch links, noch vorn, noch hinten – nichts war da, als die Bäume, in die er sich hatte hinein locken lassen <...>. Er blieb nun stehen, und schrie so laut, als es nur in seinen Kräften war [WS: 396–397].

Die Unheimlichkeit entsteht nicht, weil der Pfad verschwindet, sondern weil er nicht verschwindet. Die Orientierung wird zur Falle. Der Wald erscheint in dieser Konstellation nicht als chaotischer Raum, sondern als übergeordneter Ordnungsraum, dessen Ordnung selbst sinnentleerend wirkt. Der Pfad ist nicht das Gegenbild zum Wald, sondern seine konzentrierte Form. Indem er Orientierung formal aufrechterhält, funktional jedoch suspendiert, entlarvt der Text die Vorstellung von Ordnung als inhärent sinnstiftend. Der Weg wird zur Chiffre einer Rationalität, die sich selbst aufhebt – nicht durch Mangel, sondern durch Übererfüllung.

Die Episode endet mit dem Anfall des aus Kindheit wachsenden Schreckens, was ein besonderes Thema sein könnte. Nach dem Ausbruch der Emotion und tiefe Erschütterung des armen Wanderers verschwindet die Verworrenheit, und Tiburius findet letztendlich den Rückweg zu seinem Heim in der Waldkurortgegend.

Verschachtelte Innenräume in „Turmalin“ und „Hagestolz“: Raumsemantik der Abschließung, Regression und Erstarrung

Die negative Semantik des Raums tritt bei Stifter besonders deutlich in jenen Erzählungen hervor, in denen Einsamkeit, soziale Abkapselung und der Rückzug aus der Lebensbewegung thematisiert werden. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang die wohl „dunkelste Geschichte“ aus dem Sammelband „Bunte Steine“ – die Novelle „Turmalin“ (1852), in der der Verfall einer eigentümlichen Wiener Künstlerfamilie ge-

schildert wird [Stifter 2013b: 85–112] (*weiter – TR*). Bereits die Raumdarstellung bereitet den Leser von Beginn an auf das tragische Geschehen vor. Die ineinander verschachtelten, verdunkelten und vom öffentlichen Raum abgewandten Zimmer des Hauses, in dem sich der Großteil der Handlung vollzieht, bilden ein System der Abschließung, das psychische, soziale und ontologische Bedeutungen zugleich trägt.

Paradigmatisch zeigt sich diese Raumlogik in der folgenden Passage, deren Struktur in variiert Form auch im „Hagestolz“ (1844) sowie am Beginn des „Waldsteiges“ wiederkehrt:

Zu seiner Wohnung führte ein Gang, der mit einem eisernen Gitter verschlossen war, an welchem ein Glockenzug herniederging, an dem man läuten konnte. <...> Wenn man durch das Gitter eingetreten war, setzte sich der Gang noch fort, rechts hatte er eine Tür, die in die Küche führte, <...> deren einziges Fenster auf den Gang herausging. Sein Ende stieß an die Tür zur Wohnung. Wenn man die braune Tür öffnete, kam man in ein Vorzimmer, welches ziemlich dunkel war, und in welchem sich die großen Kästen befanden, die die Kleider enthielten. Es diente auch zum Speisen. Von diesem Vorzimmer kam man in das Zimmer des Herrn [TR: 86].

Die Architektonik dieser Verschachtelung erzeugt eine topographische Grundstruktur der Querstellung: eine bewusste Abwendung vom linearen, öffentlichen Verkehrsraum. Während der äußere Gang Bewegung, Begegnung und soziale Zirkulation impliziert, liegt die Wohnung seitlich versetzt – gleichsam aus dem Strom des Lebens herausgedreht. An die Stelle von Durchlässigkeit treten Intimität, Sakralisierung und Regression. Die Räume sind nicht offen miteinander verbunden, sondern *seriell angeordnet* und ausschließlich über interne Übergänge erreichbar.

Entscheidend ist dabei die Wahrnehmungslogik, mit der dieser Raum erschlossen wird. Stifters Erzählen verzichtet auf panoramatische Übersicht und folgt vielmehr einem tastenden, gleichsam bienenartigen Blick, der sich von Schwelle zu Schwelle, von Gitter zu Tür, von Zimmer zu Seitengang bewegt. Der Raum wird in kleinsten funktionalen Einheiten erfasst, die sich additiv verdichten. Zugleich sind die Räume durch Vorhänge, Gemächer und textile Schichten verdunkelt. Licht wird nicht ausgeschlossen, sondern kontrolliert. Diese gedämpfte Beleuchtung erzeugt eine Atmosphäre zeitlicher Suspension und latenter Bedrohung. Auch die Zeit selbst wird akustisch neutralisiert: Die Uhr „hat kein Schlagwerk“ und geht „so sanft, dass man sie kaum hörte“ [TR: 87]. Bewegung, Geräusch und Veränderung sind minimiert. Alles ist geordnet, gereinigt, in Halbkreisen arrangiert – eine statische Ästhetik der Vollkommenheit, die zugleich hochgradig fragil ist [Killy 1963].

Eine besondere semantische Dichte besitzt der „kleine heimliche Gang“, der der Ehefrau unauffällige Bewegung erlaubt. Dieser Gang steht nicht nur für Diskretion, sondern für eine räumlich institutionalisierte Unsichtbarkeit: Weiblichkeit, Mutterschaft und Häuslichkeit werden in einen geschützten Schattenraum verlegt [TR: 87–88].

Das kleinere Zimmer der Frau ist im Vergleich

zum großen Zimmer des Herrn noch stärker abgeschirmt und funktional verdichtet. Es enthält das weiße Bett, den Engel mit dem Zeltdraperie-Motiv, das Kind im Korb und das Marienbild. Hier kulminiert die Logik der Verschachtelung in einer ikonischen Kaskade: *Zimmer* → *Seitengewach* → *Bett* → *Zelt* → *Korb* → *Kind*.

Diese Struktur erzeugt eine symbolische Regression ins Ursprüngliche. Der Raum wird zum sakralen Innenraum, zu einer privaten Kapelle der Mutterchaft. Das Kind liegt im Zentrum eines komplexen Schutzsystems, das religiös (Engel, Madonna), häuslich (Bett, Vorhang) und ästhetisch (weiße Stoffe, Falten, Gold) codiert ist. Doch gerade diese *Übercodierung* macht den Raum lebensfern. Leben wird nicht offen gelebt, sondern eingehaust, umstellt und konserviert [Gradmann 1990].

Im zweiten Teil der Erzählung, der sich über mehrere Jahre erstreckt, kippt diese Ordnung in einen musealen Todesraum. Nach dem Verschwinden des Rentherrn bleiben Ordnung und Struktur erhalten, jedoch ohne funktionale oder relationale Bedeutung. Die Dinge sind vorhanden, aber ohne Hand; die Pflanzen sind verdorrt. Besonders eindringlich ist das Bild des leeren Kinderkorbes unter dem Zelt. Die Raumstruktur ist vollständig intakt, doch ihr Zentrum ist ausgelöscht. Die Verschachtelung verstärkt nun das Gefühl des Verlusts und des Gefangenseins im Vergangenen.

Hinzu tritt eine vertikale Dimension der Raumsemantik. Die Wohnung liegt im Erdgeschoss, was die Dunkelheit und Versenkung der Figuren zusätzlich intensiviert. Besonders das Kind – ein Mädchen mit riesigem Kopf – sitzt tagelang vor dem vergitterten Fenster und beobachtet die Beine der Passanten. Auch wenn das Erdgeschoss nicht explizit als Keller bezeichnet wird, ist die Wohnung insgesamt durch Abschattung und Einlagerung charakterisiert: Die Räume wirken in die Materie der Stadt eingelassen, nicht offen zur Welt, sondern in sich zurückgezogen.

Das Eingreifen des Amtes, das den Hausrat inventarisiert, vollendet die Transformation: Der intime Lebensraum wird in einen verwalteten, anonymisierten Objektbestand überführt. Stifter macht so sichtbar, wie eine zu vollkommene, zu geschlossene Ordnung in Erstarrung umschlägt [Schmidt 2000]. Die Wohnung ist nicht Schutzraum des Lebens, sondern dessen langsamer Entzug. Die Architektur erweist sich als Vorform der Katastrophe – einer Katastrophe, die narrativ erst sichtbar macht, was räumlich längst angelegt war.

Eine vergleichbare Raumsemantik findet man im „Hagestolz“. Der Innenraum des verwüsteten Hauses des Onkels erscheint hier als Inbegriff des Vergangenen:

Und überall waren leblose oder verdorbene Dinge um den Mann herum. Es befanden sich in dem Zimmer eine Menge Gestelle, Fächer, Nägel, Hirschgeweihe und dergleichen <...>. Es wurde aber mit solcher Beharrung gehütet, daß überall der Staub darauf lag <...> In den Halsbändern der Hunde <...> war innerlich der Staub; die Falten der Tabaksbeutel waren erstarrt und undenklich lange schon nicht geändert worden; <...> die Papiere unter den unzähligen Schwersteinen waren gelb [Stifter 2013c: 52–53] (*weiter* – HS).

Viktors Begegnung mit diesem dunklen „Reich“

beginnt erneut mit dem Motiv des Gitters: „Hier stand er (der Neffe) eine gute Weile vor dem Gitterthore, sah die Stäbe an“ [HS: 55].

Das Gitter fungiert nicht als absolutes Verbot, sondern als Widerstandsfläche, an der sich der Wille formiert [Vogel 2008]. Die Grundfigur des vor-dem-Raum-Verharrens wird etabliert – eine Haltung, die der Onkel von Viktor erwartet, um dessen ‚Reifung und Verhärtung‘ herbeizuführen.

Diese Raumlogik intensiviert sich im Kloster, das Viktor wenig später untersucht. Es erscheint als postreligiöse Existenzarchitektur ohne Gebet: eine kalte Materialität aus Eisen, Holz, Stein und Wasser – eine ontologische Sackgasse. Architektonisch ist das Kloster als totaler Innenraum ohne Außen entworfen: „Oben war ein festes Dach, die Mauern hatten keine Fenster, und alles Licht kam durch die gegen den See gerichtete Wand herein, die ein Gitter aus sehr starken Eichenbohlen war“ [HS: 55].

Besonders signifikant ist die Rückwand aus Fels: „die vierte, nämlich die Rückwand, bildete der Fels der Insel“ [HS: 56]. Hier geht Architektur in Geologie über. Die menschliche Ordnung stößt an eine absolute Grenze, hinter der es kein „Dahinter“ mehr gibt. In dieses System fügen sich die Kähne ein, die zwar neu und gut gebaut sind, jedoch mittels Schössern fixiert bleiben: „Der Raum war sehr groß und mußte einst viele solche Kähne in sich liegen gehabt haben <...>; aber jetzt waren nur mehr vier da, die ziemlich neu waren, sehr gut gebaut, und mit Ketten und versperrten Schössern in den Ringen hingen“ [HS: 56].

Bewegung ist potenziell vorhanden, aber technisch verhindert. Der See als traditionelles Symbol von Freiheit, Übergang und Weite bleibt gesperrt [Wessel 1991].

Gleichzeitig erscheinen dem Onkel diese Räume nicht als infernal. Haus, Wege, Garten und Alltagsräume fungieren vielmehr als Träger eines *familial codierten Gedächtnisses* [Hartkopf 1990]. Die Räume „erzählen“ bereits vor Viktors eigener Biographie; Geschichte wird nicht subjektiv erinnert, sondern räumlich verkörpert. Möbel, Bilder, Pflanzen und Rituale sind in ruhige, repetitive Alltagsbewegungen eingebunden. Die Abkapselung wird nicht zur Endstation, sondern bewohnbar gemacht. Der Onkel verkörpert die Vergangenheit, Viktor die Zukunft. Gemeinsam bilden sie Glieder einer existenziellen Kette. Der geschlossene Raum des Gutes fungiert in diesem Sinne wie eine pränatale Blase, aus der das Subjekt hervorgeht, um für das Leben reif zu werden und sich weiterzubilden.

Vogelperspektive und panoramische Totalisierung: Kartographische Wahrnehmung und Schwellenräume bei Stifter

Mit der Erzählung „Condor“ (1840) führt Stifter eine radikal neue Perspektive in seine Raumdarstellung ein: den Blick aus der Höhe. Der Leser wird aus dem Kerker nicht in einen offenen Landschaftsraum, sondern in eine vertikale Bewegung „nach oben“ versetzt. Raum wird hier nicht länger aus der Perspektive der leiblichen Verankerung im Boden, im Haus, im Garten oder im Gebirge wahrgenommen, sondern aus einer Himmelperspektive, die den Blick von oben als epistemologisch eigenständige Instanz etabliert

[Loschakowa 2007: 195–196]. Diese Wahrnehmungsform ist im 19. Jahrhundert noch selten und trägt in ihrer Konsequenz bereits Züge einer modernen *aerial view*.

Die Vogelperspektive bedeutet dabei nicht bloß eine quantitative Erweiterung des Blickfeldes, sondern eine qualitative Transformation der Raumlogik. Der Wechsel von der punktuellen, körperlich gebundenen Anschauung zur panoramischen Totalisierung vollzieht sich als Wechsel des Erkenntnismodus selbst. Landschaft wird erstmals als zusammenhängendes Ganzes erfahrbar – als ein Feld von Relationen, Ordnungen und Mustern, das sich dem Gedächtnis nicht mehr als Abfolge einzelner Orte, sondern als strukturierte Fläche einprägt. Der Blick aus der Höhe liest den Raum nicht narrativ, sondern topologisch: Er operiert nicht mit Weg, Schwelle oder Grenze, sondern mit Überblick, Distanz und Mustererkennung. Auf diese Weise bildet sich ein spezifisches Landschaftsgedächtnis heraus, das nicht auf Nähe, sondern auf Zusammenhang beruht.

Diese neue Qualität der Höhenperspektive besitzt eine literarische Vorgeschichte. Bereits im Himmelsprolog von Goethes „Faust“ dient die himmlische Übersicht nicht der dramatischen Handlung im engeren Sinne, sondern macht eine übergeordnete kosmische Ordnung sichtbar, in der das Irdische als Teil eines größeren Zusammenhangs erscheint und aus einer transanthropozentrischen Perspektive gelesen wird. Die Höhe fungiert hier als Ort der Relativierung: menschliches Handeln erscheint eingebettet in größere Rhythmen und Gesetzmäßigkeiten. In narrativ gebundener Form lässt sich eine vergleichbare Distanzierung auch in Grillparzers „Der arme Spielmann“ beobachten, wo der Blick von oben – explizit oder implizit – das individuelle Schicksal nicht aufhebt, sondern in kollektive, historische und räumliche Zusammenhänge einordnet. In beiden Fällen ist die Höhe kein neutraler Standpunkt, sondern ein semantisch aufgeladener Ort, von dem aus die Welt nicht erlebt, sondern gelesen, geordnet und erinnert wird.

In „Condor“ erzählt Stifter von der Himmelfahrt einer Gruppe Wiener, unter denen sich auch die Geliebte der Hauptfigur, eines Künstlers, befindet. Ihre Unabhängigkeit quält den Erzähler, der eine tiefe Enttäuschung erlebt. Die Jugendlichen nehmen Abschied voneinander, und jeder setzt seinen Weg einsam fort.

Die Himmelperspektive erscheint hier nicht als statischer Beobachtungspunkt, sondern als dynamische Wahrnehmungsform, die den Raum in seiner Gesamtheit erschließt und zugleich die Grenzen menschlicher Wahrnehmung exponiert [Ehlers 2006]. Während das Schiff „pfeilschnell, senkrecht“ gegen den Morgenhimmel steigt, lösen sich die vertrauten Koordinaten des Raumes auf [Stifter 2013d: 10] (*weiter – CD*). Die senkrechte Achse ersetzt die horizontale und führt zu einer Überforderung des orientierenden Blicks, insbesondere bei Cornelia. Die Wahrnehmung verliert ihre anthropozentrische Sicherheit und wird von einer kosmischen Optik dominiert, die den Menschen seiner Maßstäbe beraubt.

Die Sehweise ist nicht kontemplativ, sondern erschütternd. Sie ist geprägt von Schock und Desorien-

tierung. Die Erde erscheint zunächst als „schwarz“ und „unentwirrbar“, als ein sich entziehendes Ganzes, das seiner Lesbarkeit beraubt ist. Beim erneuten Blick wird das vertraute „Mutterantlitz“ fremd, „wie ein lodender Rauch“; das Mittelmeer ist nur noch ein „Goldband“ an der Stirn [CD: 10–11]. Diese Metamorphose verweist auf einen Wahrnehmungsverlust durch Distanz: Das Subjekt ist nicht mehr eine ordnende Mitte, sondern wird mit einer hyperbolischen Überfülle des Raumes konfrontiert.

Gleichzeitig entfaltet der Text eine schichtweise Optik. Die Figuren durchstoßen atmosphärische „Zonen“ – vom Morgenlicht über Wolkeninseln bis hin zum „schwarzen Abgrund“ [CD: 11]. Diese Übergänge markieren eine Entgrenzung, die sich von der anschaulichen Naturerfahrung löst und in eine metaphysische Dimension kippt. Der Himmel, sonst als schützende „blaue Glocke“ erfahren, verwandelt sich in ein „maß- und grenzenloses Nichts“. Das Licht existiert, ohne sichtbar zu sein; die Sonne erscheint als „drohend“, als „Scheibe aus weißgeschmolzenem Metall“ [CD: 11].

Die Wahrnehmungsachse ist damit vollständig gebrochen: Der Blick zur Erde erzeugt Fremdheit und Horror, der Blick zur Umgebung ein unheimliches Nebelreich, der Blick zum Himmel Leere und Kälte. Das Luftschiff erscheint wie in einer „laterna magica“ – eine künstlich beleuchtete Insel im unendlichen Dunkel. Die Szene erhält so eine proto-filmische Semiotik der Isolation. Der vertikale Aufstieg führt nicht zur Erhebung, sondern zur Entmachtung des Subjekts. Die Erhabenheit des Blicks schlägt in kosmische Ohnmacht um.

Einen gegensätzlichen Gebrauch der Vogelperspektive zeigt Stifter in „Wien und die Wiener. Die Bilder aus dem Leben“ (1841–1844). Auch hier wird die Höhe als privilegierter Wahrnehmungsort etabliert, etwa in den „Aussichten und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephans-Thurmes“. Doch dient der Blick von oben nicht der Entgrenzung, sondern der Ordnung [Bauer 2015]. Die Stadt erscheint als überblickbare Totalität, als „ungeheure Tafel, auf der dies Häusermeer hinauswogt, ein Leben in sich tragend, so bunt und heiter“ [Stifter 2005: 9].

<...> die Sonne ist herauf! <...> ganz draußen brenn plötzlich ein Theil der Stadt an. Jetzt brennt auch dort, jetzt dort, jetzt in der ganzen Stadt. <...> Und breit hinausgelagert liegt jetzt jene Masse, die dieser Hauptstadt eigentlich ihre Größe gilt, die Masse der Vorstädte <...> Nun erblickt man auch die Wagen des Adels und reicher Privaten über das glatte Kirchenpflaster unseres Platzes rollen, am Trottoir des Hauses zieht sich ein ununterbrochener schwarzer Strom der Menschen. <...> Die Fenster öffnen sich und schöne neugierige Augen schauen hinaus [Stifter 2005: 6, 16].

Der vertikale Abstand ermöglicht eine kaleidoskopische Struktur, in der sich „einzelne Bilder und wieder auch Massen, das Gefühl des Einsamen und das Jubeln und Brausen der Menge“ zu einem sinnhaften Ganzem fügen. Während der Condor-Blick die Welt fremd werden lässt, stabilisiert der Wiener Überblick die urbane Physiognomie, indem er Topographie und Sozialordnung miteinander verschränkt. Die innere Stadt mit Hof und Dom fungiert als sicht-

bares Zentrum, während die Vorstädte als peripherer Raum des einfachen Volkes erscheinen. Die Vogelperspektive bestätigt hier allegorisch eine patriarchalisch-restaurative Ordnung und überführt das chaotische Moment der Großstadt in eine lesbare Bildfolge.

Den Höhepunkt von Stifters Raumpoetik als Sublimation von Vitalität und existentiellem Streben bildet jedoch die Beschreibung des Mittelmeeres in der Novelle „Abdias“. Die Geschichte erzählt von den Hiobs Lebensprüfungen und ist von alttestamentlicher Dimension geprägt. Abdias verliert Reichtum, Gesundheit, Schönheit und Verwandte, findet jedoch einen letzten Sinn, der ihn beruhigt.

Der Meeresauszug verdichtet exemplarisch jene Raumpoetik, mit der Stifter Übergänge zwischen Wahrnehmung, Gedächtnis und existenzieller Schwelle organisiert. Die erste Sichtung des Meeres ist kein geographischer Befund, sondern ein ontologischer Bruch:

Es war ein dunkelblauer, fast schwarzer Streifen, in furchtbar gerader langer Linie sich aus der Luft schneidend, nicht wie die gerade Linie der Wüste, die in sanfter Schönheit, oft in fast rosenfarbner Dämmerung unerkennbar in dem Himmel lag; sondern es war wie ein Strom, und seine Breite stand so gerade empor, als müßte er augenblicklich über die Berge herein schlagen. „Das ist das Mittelmeer“ [Stifter 1923: 63–64].

Die vertraute Landschaft „riß ab“ und wurde durch „ein unbekanntes Ungeheuer“ ersetzt. Erst die Benennung „Das ist das Mittelmeer, jenseits dessen das Land Europa liegt“ bändigt das Ungeheuer semantisch – nicht als Erklärung, sondern als *Schwellenmarkierung*.

Mit dem Fortschreiten der Bewegung entfaltet sich das Bild weiter: Höhe und Tiefe, Nähe und Ferne geraten in eine spannungsvolle Gleichzeitigkeit. Der abschließende Satz – „So schön ist der Scheidegruß, den das traurige Sandland seinem Sohne nachruft“ – transformiert die Szene endgültig in ein Gedächtnisbild. Der Raum erscheint hier als sprechender Akteur, als Träger von Abschied, Herkunft und Zukunft.

In der Vogelperspektive, der Himmelsfahrt und dem Meer als Schwelle zeigt sich Stifters Raumpoetik in ihrer radikalsten Form. Raum ist kein stabiler Hintergrund, sondern ein dynamisches Wahrnehmungsereignis. Er exponiert das Subjekt, statt es zu verorten, und macht Übergänge sichtbar, an denen Wahrnehmung, Benennung und existenzielle Entscheidung

unauflöslich ineinandergreifen.

Resümee

Die Analyse hat gezeigt, dass Stifters Werk nicht durch eine einheitliche Raumsemantik, sondern durch ein differenziertes System von Raumtypen strukturiert ist, die jeweils spezifische epistemische, ethische und existenzielle Funktionen erfüllen. Gärten und kultivierte Landschaften, Pfad- und Innenräume, panoramische Perspektiven sowie Schwellenräume wie Wald, Schnee oder Meer stehen in einem dynamischen Spannungsverhältnis zueinander und konstituieren gemeinsam eine Raumpoetik, in der die Wahrnehmung nicht beherrschend, sondern tastend und relational organisiert ist. Die Natur erscheint dabei nicht als statische Kulisse, sondern als eigenständiger Träger von Zeit, Erinnerung und Sinn.

Zentral für dieses System ist das als „bienenartiges Gedächtnis“ bezeichnete Betrachtungsprinzip, das auf Mikrologik, Wiederholung und serielle Aufmerksamkeit setzt. Raum wird nicht aus einer souveränen Beobachterposition erfasst, sondern in fragmentarischen, nebeneinander gelagerten Einheiten erschlossen. Sinn entsteht nicht als Eigentum eines autonomen Subjekts, sondern als prozessuales, relational verteiltes Ergebnis gemeinsamer Erfahrungsbildung von Mensch und Natur; Stifters *Poetik der Aufmerksamkeit* zeigt sich narrativ in der seriellen Organisation des Deskriptiven und der systematischen Zurücknahme ereignishafter Dramatisierung [Duttlinger 2010].

Zusammenfassend lässt sich die Strategie der Raumdarstellung Stifters als mikrologische, serielle Organisation der Wahrnehmung bestimmen, die eine nicht-hierarchische, relationale Anschauung erzeugt. Landschaften, Wege und Übergangsräume fungieren als Speicher von Geschichte und Erfahrung, in denen sich menschliches Handeln materialisiert. Orientierung und Ordnung erscheinen nicht als vorgegebene Qualitäten, sondern als stets gefährdete Resultate ethischer Zurückhaltung. In dieser Perspektive erweist sich Stifters Raumpoetik als überraschend anschlussfähig an moderne ökopoetische und phänomenologische Ansätze und unterstreicht die anhaltende Aktualität seines Werkes für interdisziplinäre Forschung.

Источники

- Stifter, A. Gesammelte Werke. In zwei Bänden / A. Stifter. – Bd. 2. – Leipzig : Insel, 1923. – 657 S.
 Stifter, A. Der Nachsommer / A. Stifter ; hrsg. von M. Holzinger. – Berliner Ausgabe : Taschenbuch, 2013a. – 584 S.
 Stifter, A. Turmalin / A. Stifter // Bunte Steine: ein Festgeschenk / Zweite Auflage / hrsg. von M. Holzinger. – Berliner Ausgabe : Taschenbuch, 2013b. – S. 85–115.
 Stifter, A. Der Hagestolz / A. Stifter ; hrsg. von M. Holzinger. – Berliner Ausgabe : Taschenbuch, 2013c. – 94 S.
 Stifter, A. Der Condor. Das Heidedorf / A. Stifter ; hrsg. von M. Holzinger. – Berliner Ausgabe : Taschenbuch, 2013 d. – 521 S.
 Stifter, A. Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Zwölf Beiträge / A. Stifter ; hrsg. und kommentiert von E. Buxbaum. – Wien : Lit Verlag, 2005. – 382 S.

Литература

- Attanucci, T. Atmosphärische Stimmungen. Landschaft und Meteorologie bei Carus, Goethe und Stifter / T. Attanucci // Zeitschrift für Germanistik. – 2014. – Vol. NF XXIV. – S. 282–295.
 Bate, J. Romantic ecology: Wordsworth and the environmental tradition / J. Bate. – London ; New York : Routledge, 1991. – 147 p.

- Bauer, M. Stadtbild und Stadttex. Zur Wechselwirkung von Intermedialität und Urbanität bei Adalbert Stifter und anderen / M. Bauer ; hrsg. von St. Keppler-Tasaki, W. G. Schmidt // *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815–1848.* – Berlin, 2015. – S. 143–172.
- Begemann, Ch. Die Welt der Zeichen / Ch. Begemann // *Stifter-Lektüren.* – Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler-Springer-Verlag, 1995.
- Begemann, Ch. Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters / Ch. Begemann // *Zusammenarbeit mit H. Böhme und J. Schönert. Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert* / hrsg. von L. Danneberg, F. Vollhardt. – Tübingen : Niemeyer, 2002. – S. 92–126.
- Duttlinger, C. Kafkas Poetik der Aufmerksamkeit von „Betrachtung“ bis „Der Bau“ / C. Duttlinger // *Kafka und die kleine Prosa der Moderne* / hrsg. von M. Engel, R. Robertson. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2010. – S. 79–98.
- Ehlers, M. „Das Weib erträgt den Himmel nicht“ – Grenzwahrnehmungen in Stifters „Condor“ / M. Ehlers // *History, Text, Value. Essays on Adalbert Stifter* / hrsg. von M. Minden, M. Swales, G. Weiss-Sussex. – Linz, 2006. – S. 152–165.
- Gann, Th. Landschaft. Stifter Handbuch. Leben-Werk-Wirkung / Th. Gann ; hrsg. von Ch. Begemann, D. Giuriato. – Stuttgart : J. B. Metzler-Springer-Verlag, 2017. – S. 322–325.
- Giuriato, D. Stifters Mikrologien / D. Giuriato, S. Schneider // *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft.* – Stuttgart : J. B. Metzler, 2019.
- Gradmann, St. Topographie, Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka / St. Gradmann // *Literaturwissenschaft. Vol. 96.* – Stuttgart, 1990.
- Han, B. C. Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens / B. C. Han. – Bielefeld : Transcript, 2009. – 128 S.
- Hartkopf, W. Literarische Gärten. Anmerkungen zum Gartenmotiv in Stifters Erzählung „Der Hagestolz“ / W. Hartkopf // *Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen* / hrsg. von G. Cepl-Kaufmann, W. Hartkopf, A. Neuhaus-Koch, H. Stauch. – Köln ; Wien, 1990. – S. 289–320.
- Kanoor, A. Natur als Erlebte Anonymität. Ein Beitrag zur Idee der Phänomenologischen Archäologie bei Maurice Merleau-Ponty / A. Kanoor // *Interpretationes Studia Philosophica Europeana.* – 2016. – Vol. VI (1-2). – P. 72–84.
- Killy, W. Utopische Gegenwart. Stifter: „Der Nachsommer“ (1857) / W. Killy // *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts.* – München : Beck, 1963. – S. 83–103.
- Leucht, R. Ordnung, Bildung, Kunsthandwerk. Die Pluralität utopischer Modelle in Adalbert Stifters „Nachsommer“ / R. Leucht // *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit* / hrsg. von M. Gamper, K. Wagner. – Zürich : Chronos Verlag, 2009. – S. 289–306.
- Loschakowa, G. A. Kultur-geographische Oppositionen in der österreichischen Prosa der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts / G. A. Loschakowa // *Jahrbuch des Russischen Germanistenverbands. Der spezielle Jahrgang.* – Naltschik, 2007. – S. 194–207.
- Naumann, U. Zufall – Das ungelente Organ des Schicksals. Überlegungen zum Zufallsbegriff in der Erzählung „Abdias“ / U. Naumann, B. Mariacher // *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters* / hrsg. von J. Enklaar, H. Ester. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006. – S. 87–94.
- Neymeyr, B. Befreiung aus dem Labyrinth des Ich. Metamorphosen eines Hypochonders in Stifters Erzählung „Der Waldsteig“ / B. Neymeyr // *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierender Realismus* / hrsg. von S. Becker, K. Grätz. – Heidelberg : Winter, 2007. – S. 193–210.
- Oswald, M. Das dritte Auge. Zur gegenständlichen Gestaltung der Wahrnehmungen in Adalbert Stifters Wegerzählungen / M. Oswald. – Bern : P. Lang, 1988. – 156 S.
- Polubojarinova, L. Adalbert Stifters „Bunte Steine“. Zum Problem der zyklischen Aufbauform / L. Polubojarinova // *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich. Bd. 2.* – Linz : Signatura, 1995. – S. 8–16.
- Roedl, U. Adalbert Stifter / U. Roedl. – Berlin : Rowohlt, 1936. – 468 S.
- Schmidt, H. Geschichte in Trümmern und Häuserverfall. Zum Funktionszusammenhang von Dilettantismus, Vergessen und Melancholie in Adalbert Stifters Großstadterzählung „Turmalin“ (1853) / H. Schmidt // *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive. Bd. 3: Zwischen Daguerreotyp und Idee* / hrsg. von M. Lauster. – Bielefeld : Aisthesis, 2000. – S. 101–133.
- Schnyder, P. Geologie und Mineralogie / P. Schnyder // *Stifter Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* / hrsg. von Ch. Begemann, D. Giuriato. – Stuttgart : J. B. Metzler-Springer-Verlag, 2017. – S. 249–253.
- Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert / A. Doppler, J. John, J. Lachinger, H. Laufhütte // *Biographie – Wissenschaft – Poetik.* – Berlin : de Gruyter GmbH, Walter, 2012.
- Thürmer, W. „Die ganze Welt kömmt in ein Ringen sich nutzbar zu machen, und wir müssen mit“. Zur Ambivalenz der Liebes-Geschichte in Stifters Erzählung „Brigitta“ / W. Thürmer // *Wirkendes Wort.* – 2007. – Vol. 57. – S. 231–256.
- Titzmann, M. Wiederholung, Variation, Transformaton / M. Titzmann // *Stifter Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* / hgg. von Ch. Begemann, D. Giuriato. – Stuttgart : J. B. Metzler-Springer-Verlag, 2017. – S. 290–293.
- Toprak, M. „Humanisierung der Natur“. Realistische Utopien im Werk von Adalbert Stifter / M. Toprak // *VII Internationaler Germanisten-Kongress (11.04.2012). Estudios Filológicos Alemanes.* – 2012. – Vol. IV. – S. 343–353.
- Vogel, J. Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur / J. Vogel ; hrsg. von S. Schneider, B. Hunsfeld // *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts.* – 2008. – Vol. 51 (1). – S. 43–58.
- Wessel, E. Am Rande der Existenz. Über Adalbert Stifters Novelle „Der Hagestolz“ / E. Wessel ; hrsg. von J. O. Askedal, G. Brandt, K. E. Schöndorf // *Ser: Osloer und Rostocker Studien zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft.* – 1991. – Vol. 13. – S. 167–184.
- Wulf, P. Abneigung statt Resonanz / P. Wulf // *Soziale Passagen.* – 2024. – Vol. 16. – S. 105–121.

References

- Attanucci, T. (2014). Atmosphärische Stimmungen. Landschaft und Meteorologie bei Carus, Goethe und Stifter. *Zeitschrift für Germanistik, NF XXIV*, 282–295.
- Bate, J. (1991). *Romantic ecology: Wordsworth and the environmental tradition*. London; New York: Routledge, 147 p.
- Bauer, M. (2015). Stadtbild und Stadttex. Zur Wechselwirkung von Intermedialität und Urbanität bei Adalbert Stifter und anderen. *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815–1848*, 143–172. Berlin.
- Begemann, Ch. (1995). Die Welt der Zeichen. *Stifter-Lektüren*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler-Springer-Verlag.
- Begemann, Ch. (2002). Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters. *Zusammenarbeit mit H. Böhme und J. Schönert. Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, 92–126. Tübingen: Niemeyer.
- Doppler, A., John, J., Lachinger, J., Laufhütte, H. (2012). Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert. *Biographie – Wissenschaft – Poetik*. Berlin: de Gruyter GmbH, Walter.
- Duttlinger, C. (2010). Kafkas Poetik der Aufmerksamkeit von „Betrachtung“ bis „Der Bau“. *Kafka und die kleine Prosa der Moderne*, 79–98. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ehlers, M. (2006). „Das Weib erträgt den Himmel nicht“ – Grenzwahrnehmungen in Stifters „Condor“. *History, Text, Value. Essays on Adalbert Stifter*, 152–165. Linz.
- Gann, Th. (2017). Landschaft. *Stifter Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler-Springer-Verlag, 322–325.
- Giuriato, D., Schneider, S. (2019). Stifters Mikrologien. *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Gradmann, St. (1990). Topographie, Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka. *Literaturwissenschaft (vol. 96)*. Stuttgart.
- Han, B. C. (2009). Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens. Bielefeld: Transcript, 128 p.
- Hartkopf, W. (1990). Literarische Gärten. Anmerkungen zum Gartenmotiv in Stifters Erzählung „Der Hagestolz“. *Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen*, 289–320. Köln; Wien.
- Kanoor, A. (2016). Natur als Erlebte Anonymität. Ein Beitrag zur Idee der Phänomenologischen Archäologie bei Maurice Merleau-Ponty. *Interpretationes Studia Philosophica Europeanea, VI(1-2)*, 72–84.
- Killy, W. (1963). Utopische Gegenwart. Stifter: „Der Nachsommer“ (1857). *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, 83–103. München: Beck.
- Leucht, R. (2009). Ordnung, Bildung, Kunsthandwerk. Die Pluralität utopischer Modelle in Adalbert Stifters „Nachsommer“. *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, 289–306. Zürich: Chronos Verlag.
- Loschakowa, G. A. (2007). Kultur-geographische Oppositionen in der österreichischen Prosa der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Jahrbuch des Russischen Germanistenverbands. Der spezielle Jahrgang*, 194–207. Naltschik.
- Naumann, U., Mariacher, B. (2006). Zufall – Das ungelenkte Organ des Schicksals. Überlegungen zum Zufallsbegriff in der Erzählung „Abdias“. *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters*, 87–94. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Neymeyr, B. (2007). Befreiung aus dem Labyrinth des Ich. Metamorphosen eines Hypochonders in Stifters Erzählung „Der Waldsteig“. *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, 193–210. Heidelberg: Winter.
- Oswald, M. (1988). Das dritte Auge. Zur gegenständlichen Gestaltung der Wahrnehmungen in Adalbert Stifters Wegerzählungen. Bern: P. Lang, 156 p.
- Polubojarinova, L. (1995). Adalbert Stifters „Bunte Steine“. Zum Problem der zyklischen Aufbauform. *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich (Bd. 2)*, 8–16. Linz: Signatura.
- Roedl, U. (1936). Adalbert Stifter. Berlin: Rowohlt, 468 p.
- Schmidt, H. (2000). Geschichte in Trümmern und Häuserverfall. Zum Funktionszusammenhang von Dilettantismus, Vergessen und Melancholie in Adalbert Stifters Großstadterzählung „Turmalin“ (1853). *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive (Bd. 3: Zwischen Daguerreotyp und Idee)*, 101–133. Bielefeld: Aisthesis.
- Schnyder, P. (2017). Geologie und Mineralogie. *Stifter Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, 249–253. Stuttgart: J. B. Metzler-Springer-Verlag.
- Thürmer, W. (2007). „Die ganze Welt kömmt in ein Ringen sich nutzbar zu machen, und wir müssen mit“. Zur Ambivalenz der Liebes-Geschichte in Stifters Erzählung „Brigitta“. *Wirkendes Wort*, 57, 231–256.
- Titzmann, M. (2017). Wiederholung, Variation, Transformaton. *Stifter Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, 290–293. Stuttgart: J. B. Metzler-Springer-Verlag.
- Toprak, M. (2012). „Humanisierung der Natur“. Realistische Utopien im Werk von Adalbert Stifter. *VII Internationaler Germanisten-Kongress (11.04.2012). Estudios Filológicos Alemanes, IV*, 343–353.
- Vogel, J. (2008). Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, 51(1), 43–58.
- Wessel, E. (1991). Am Rande der Existenz. Über Adalbert Stifters Novelle „Der Hagestolz“. *Ser: Osloer und Rostocker Studien zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, 13, 167–184.
- Wulf, P. (2024). Abneigung statt Resonanz. *Soziale Passagen*, 16, 105–121.

Данные об авторе

Аверкина Светлана Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы, Московский педагогический государственный университет, Российская Федерация, г. Москва, averkina.svetlanalunn@mail.ru

Author's information

Averkina Svetlana Nikolaevna – Doctor of Philology, Professor of Department of World Literature, Moscow Pedagogical State University, Russian Federation, Moscow