

Aus:

VERA BACHMANN

Stille Wasser – tiefe Texte?

Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur
des 19. Jahrhunderts

Juni 2013, 312 Seiten, kart., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-1929-4

Die Oberfläche hatte gegenüber der Tiefe lange Zeit nur einen nachgeordneten Rang – das änderte sich im 19. Jahrhundert. In der Literatur gerät die Tiefe zunehmend in den Bann der Oberfläche, die die Tiefe des Sinns verbürgt. Während Schiller seine Ästhetik des Erhabenen in eine Metaphorik der Tiefe fasst, stellen die weiteren in diesem Buch untersuchten Texte von Hoffmann, Heine, Storm, Stifter, Meyer, Keller und Fontane zwar die Frage »Wie tief sind stille Wasser?«, doch sie suchen die Antwort an der Oberfläche. Im Motiv des Wassers setzen sie die Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe als poetologische Metapher um und reflektieren so die eigene hermeneutische Verfasstheit. Die Tiefe des Textes erweist sich als Oberflächenphänomen.

Vera Bachmann (Dr. phil.) forscht und lehrt im Bereich Neuere deutsche Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1929/ts1929.php

Inhalt

Einleitung | 7

I. ORDNUNGEN VON OBERFLÄCHE UND TIEFE

Oberfläche und Tiefe

Zur Genese einer Unterscheidung | 25

Der Abgrund hat keine Decke | 25

Die Tiefe (in) der Bibel | 30

Tiefe des Herzens | 36

Wie dick ist die Oberfläche? | 39

Flächig oder flächlich? | 44

Metapher, Unterscheidung, Topologie | 48

Von der Tiefe an die Oberfläche | 55

Schichten und Sedimente: Der Grund der Erde | 56

Lavaters Physiognomik und die Tiefe des Körpers | 60

Eine Ästhetik des Wassers? Winckelmanns Meer | 71

II. WIE TIEF SIND STILLE WASSER?

LITERARISCHE KONSTELLATIONEN VON OBERFLÄCHE UND TIEFE IM 19. JAHRHUNDERT

Einleitung | 87

Schwimmen oder Tauchen? Zweimal Nicola Pesce | 89

Tauchen: Schillers Ballade „Der Taucher“ | 91

Schwimmen: „Nicola Pesce“ (C.F. Meyer) | 124

Raum der Projektionen

Romantische Durchblicke auf den Meeresgrund | 143

Orientierungsverlust. E.T.A. Hoffmanns

„Die Bergwerke zu Falun“ | 145

Durchsicht oder Spiegelung? Heinrich Heines „Seegespenst“ | 168

Die Tiefe der Vergangenheit | 193

Tiefe als Spiegelungseffekt: „Der Hochwald“ (Adalbert Stifter) | 195

Tiefe als Projektion: „Immensee“ (Theodor Storm) | 218

Vereisung der Oberfläche

Fontanes Roman „Der Stechlin“ | 245

Schluss | 279

Literaturverzeichnis | 285

Einleitung

Die sogenannte Postmoderne war verliebt in die Oberfläche. Wohin man auch blickte, überall sah man plötzlich, was lange Zeit vernachlässigt und als sekundäre Erscheinung geringgeschätzt worden war: Oberflächen. Bis dahin scheinbar nur Begleiterscheinung einer Tiefe, um die es eigentlich ging, gewann die Oberfläche nun an Eigenwert. 1990 ließ Elfriede Jelinek programmatisch verlautbaren „Ich möchte seicht sein!“¹, 1993 lobte Vilém Flusser die Oberflächlichkeit,² die Zeitschrift *Plurale* startete 2001 mit einer Nullnummer zur Oberfläche³ und die *Neue Rundschau* widmete dem Thema *Tiefe Oberflächen* 2002 ebenfalls ein eigenes Heft.⁴ Martin Kurthen diagnostizierte in seinem Aufsatz *Lob der Oberfläche* einen Schwund der Tiefe: „Statt Verdrängung, Kontrast, Dialektik findet man nur noch sich potenzierende Oberflächen: Der Teich des Unbewußten ist einfach ausge-

-
- 1 Elfriede Jelinek, „Ich möchte seicht sein!“ In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. von Christa Gürtler. Frankfurt a.M. 1990, S. 157-161. Zu Elfriede Jelineks Oberflächenästhetik siehe den Sammelband *Lob der Oberfläche*. Zum Werk von Elfriede Jelinek. Hg. von Thomas Eder u. Juliane Vogel. München 2010.
 - 2 Vilém Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit*. Für eine Phänomenologie der Medien. In: Ders., *Schriften*. Hg. von Stefanie Bollmann u. Edith Flusser. Bd. 1. Mannheim 1993.
 - 3 *Plurale*. Zeitschrift für Denkversionen. Heft 0: Oberflächen. Hg. von Mirjam Goller u.a. Berlin 2001.
 - 4 *Neue Rundschau* 4/2002: *Tiefe Oberflächen*. Hg. von Hans Jürgen Balmes, Jörg Bong u. Helmut Mayer. Frankfurt a.M. 2002.

trocknet.“⁵ Ihab Hassan nennt den „Verlust von ‚Ich‘, von ‚Tiefe‘“ als eines der Merkmale, die das kulturelle Feld der Postmoderne bestimmen: „Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation.“⁶ Oberfläche und Oberflächlichkeit wurden zu einem der Schlagwörter, mit denen sich das Genre der Popliteratur charakterisieren lässt, so Eckhard Schumacher: „Zitate, Beobachtungen, Klischees und alltägliche Merkwürdigkeiten werden nicht ideologiekritisch oder tiefenhermeneutisch analysiert, sondern über Oberflächenbeschreibungen aufgenommen und in sachlich protokollierender oder gezielt manierterter Form reproduziert.“⁷ „Es gibt ja nichts anderes als die Oberfläche“⁸, begründete beispielsweise Benjamin von Stuckrad-Barre sein ästhetisches Programm. Über Andy Warhol, der immer wieder als Gründungsfigur einer postmodernen Oberflächenästhetik genannt wird, bemerkt Harry Walter, dass es „ihm auf radikalste Weise gelungen sei, auf öffentliche Art oberflächlich zu sein. [Seine Werke] verweisen auf kein Dahinter, sondern zeigen nur, [...], dass es außer dieser Oberfläche nichts gibt.“⁹

„Dass es außer der Oberfläche nichts gibt“ – das ist die Grundannahme der postmodernen Oberflächenfeier. Wenn die Postmoderne sich als Epoche der Oberfläche stilisiert und die Popliteratur Poetiken der Beschreibung ebendieser entwirft, so wird hiermit versucht, ein zentrales Paradigma der abendländischen Kultur zu verabschieden: die Tiefe. Ihr wird abgeschworen, der Oberfläche eine eigenständige Existenz zugeschrieben. Dieses Programm wird dabei aber selbst immer wieder unterlaufen. So kündigt bei-

5 Martin Kurthen, „Lob der Oberfläche. Die Psyche nach dem Unbewussten“. In: Hans Rudi Fischer u. Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Wirklichkeit und Welterzeugung*. In memoriam Nelson Goodman. Bonn 2000, S. 244-255, hier S. 253.

6 Ihab Hassan, „Postmoderne heute“. In: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988, S. 47-56, hier S. 50.

7 Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a.M. 2003, S. 34. Siehe auch den Sammelband *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Hg. von Olaf Grabienski u.a., Berlin 2011.

8 Zitiert nach: Schumacher, *Gerade Eben Jetzt*, S. 33.

9 Harry Walter, „Die Radikalisierung der Oberfläche“. In: *Neue Rundschau* 4/2002, S. 9-22, hier S. 20.

spielsweise der Sammelband *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*¹⁰ im Vorwort an, „sich dem Sog der Tiefe zu entziehen, nicht hinter die Dinge, sondern auf sie zu blicken und nach ihrer Darstellung zu fragen.“¹¹ Wenn dann allerdings in der Einleitung davon gesprochen wird, die Metaphorik der Oberfläche „ausloten“¹² zu wollen, so wird deutlich, wie schwer es fällt, die Kategorie der Oberfläche ohne die Tiefe zu denken.

Das hängt aber mit dem Begriff der Oberfläche selbst zusammen, der die Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe voraussetzt: Die Oberfläche ist keine plane Fläche, sondern eine Ober-fläche. Sie ist nicht nur plastisch, sondern situiert sich über einem „Darunter“ – der Tiefe. Sie ist ein dreidimensionales Konstrukt, die obere Begrenzung von etwas, das man verabschieden oder dessen Verlust man beklagen kann, das im Begriff der „Oberfläche“ aber jedenfalls erhalten bleibt. Die Rede von der Oberfläche ruft zwangsläufig eine Vorstellung von Tiefe auf, auch wenn diese Tiefendimension als Leerraum vorgestellt wird. Selbst die postmoderne Feier der Oberfläche kommt nicht los von der Größe, gegen die sie sich eigentlich richtet: die Tiefe.

Es geht in dieser Arbeit, das sei gleich vorweg gesagt, jedoch weder um eine Rehabilitation der Tiefe noch um eine weitere Parteinahme für die Oberfläche, sondern es ist das Zusammenspiel beider Größen, das hier ganz unvoreingenommen beobachtet werden soll. Dabei soll der Blick zurückgeleitet werden auf das 19. Jahrhundert, in dem jene Schreibweisen zu Hause sind, gegen die sich die Popliteraten abgrenzen. Gleichzeitig vollzieht sich im 19. Jahrhundert aber auch eine langsame Aufwertung der Oberfläche gegenüber der lange bevorzugten Tiefe – es geht in dieser Arbeit also auch um die Vorgeschichte der postmodernen Oberflächenfeier. Die allmähliche Emanzipation der Oberfläche lässt die Kategorie der Tiefe zu einer von ihr abhängigen Größe werden. Oberfläche und Tiefe werden zu zwei Seiten einer Unterscheidung, deren eine Seite jeweils nicht ohne die andere zu haben ist. Sie werden zu *einem* räumlichen Denkmodell, zu einer epistemologischen Metapher. Es sind die topologischen Konstellationen und Trans-

10 Hans-Georg von Arburg u.a. (Hg.), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich/Berlin 2008.

11 Ebd., „Vorwort“, S. 7.

12 Isabelle Stauffer, Ursula von Keitz, „Einleitung“. In: Ebd., S. 13-31, hier S. 13.

formationen dieses Denkmodells im 19. Jahrhundert, die hier betrachtet werden sollen.

Nach Michel Foucault ist die Unterscheidung von Oberfläche der Dinge und Tiefe der Bedeutung ein Kennzeichen der modernen Episteme. In seiner Studie über *Die Ordnung der Dinge* zeichnet Foucault nach, wie die Ordnung der Repräsentation, die das Wissen der klassischen Epoche des 17. und 18. Jahrhunderts organisiert habe, gegen Ende des 18. Jahrhunderts ins Wanken geraten sei:¹³

„Die Repräsentation hat die Kraft verloren, von ihr selbst ausgehend, in ihrer eigenen Entfaltung und durch das sie reduplizierende Spiel die Bande zu stiften, die ihre verschiedenen Elemente vereinigen können. Keine Zusammensetzung, keine Zerlegung, keine Auflösung in Identitäten und Unterschiede kann mehr die Verbindung der Repräsentation miteinander rechtfertigen. [...] Die Bedingungen dieser Verbindungen ruht künftig außerhalb der Repräsentation, jenseits ihrer unmittelbaren Erscheinung (*visibilité*), in einer Art Hinterwelt, die tiefer und dicker als sie selbst ist.“¹⁴

Die zweidimensionale Ordnung des Wissens der klassischen Episteme, wie sie Foucault im Bild des Tableaus beschreibt, wird zu einer dreidimensionalen; das Tableau bekommt eine Tiefendimension, die nicht direkt zugänglich scheint. Die Repräsentation eröffnet einen „*inneren* Raum, der für unsere Repräsentation *außerhalb* liegt“¹⁵. Als Konsequenz daraus spalte sich, so Foucault, das moderne Wissen auf: in „Metaphysiken jenes nie objektivierbaren Grundes, von dem die Gegenstände zu unserer oberflächlichen Erkenntnis kommen; und auf der anderen Seite Philosophien, die sich allein die Beobachtung genau dessen zur Aufgabe machen, was einer positiven Erkenntnis gegeben wird.“¹⁶ Die „Metaphysiken der ‚Tiefen‘“¹⁷ stehen nunmehr getrennt neben dem Positivismus, der sich auf Oberflächenbeschreibungen beschränkt. Als Beispiel für erstere Wissensform beschreibt Foucault die Entwicklung der Philologie im 19. Jahrhundert, die

13 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M. 1974.

14 Ebd., S. 295.

15 Ebd., Herv. i.O.

16 Ebd., S. 302.

17 Ebd.

von einem neuen Denken der Sprache geprägt sei: „Vom neunzehnten Jahrhundert an verschließt sich die Sprache, erhält sie ihr eigene Mächtigkeit, entfaltet sie eine Geschichte, Gesetze und eine Objektivität, die nur ihr gehören.“¹⁸ Die Sprache erlangt, schreibt Foucault, eine „rätselhafte Dichte“¹⁹ – die Philologie wird entsprechend zur „Analyse dessen, was in der Tiefe des Diskurses gesagt wird“²⁰.

In eine ähnliche Richtung wie die Überlegungen Foucaults gehen die Ausführungen von Roland Barthes zur Struktur des Zeichens. In *Die Imagination des Zeichens*²¹ legt Roland Barthes dar, dass die verschiedenen Beziehungstypen des Zeichens, die symbolische, die paradigmatische und die syntagmatische Beziehung, bestimmte Raummodelle implizieren. So sehe das Symbolbewusstsein „das Zeichen in seiner Tiefendimension, da das Symbol in seinen Augen durch die Übereinanderlagerung von Bedeutendem und Bedeutetem konstituiert wird.“²² Das Symbolbewusstsein, das historisch gesehen bis zum Strukturalismus die dominante Imagination des Zeichens darstelle, nehme das Zeichen also vor allem in einer Art vertikaler Beziehung wahr. Barthes spricht von seiner „geologischen Dimension“²³ und der entsprechenden „Tiefenimagination“²⁴: „Es erlebt die Welt als die Beziehung zwischen einer vordergründigen Form und einem vielgestaltigen mächtigen Abgrund.“²⁵ Diese vertikale Struktur des Zeichens prägt, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll, auch die Literatur der Zeit – zum Ende des 19. Jahrhunderts hin aber wird das dahinterstehende ‚Symbolbewusstsein‘ im Zeichen der Oberfläche in Frage gestellt.

Gegenüber der Tiefe war die Oberfläche lange Zeit nur eine sekundäre Erscheinung. Während die Tiefe seit der Antike als Metapher für das schwer Zugängliche, Undurchdringliche und Unerforschbare dient, steht ihr Gegenbegriff, der der Oberfläche, metaphorisch für das leicht Zugängliche,

18 Ebd., S. 360.

19 Ebd., S. 363.

20 Ebd.

21 Roland Barthes, „Die Imagination des Zeichens“. In: Ders., *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a.M. 1969, S. 36-43.

22 Ebd., S. 38.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 42.

25 Ebd.

das Offen- und Naheliegende. Während die Oberfläche Evidenz suggeriert, steht die Metapher der Tiefe für den Bereich einer eigentlichen Wahrheit und der Bedeutung, die positiv konnotiert ist. Erst dort, wo die Tiefe unter einer ganz anders gearteten Oberfläche verborgen ist, wie in der metaphorischen Rede über das Menschenherz, erscheint sie als potentiell bedrohlich. Ab dem 18. Jahrhundert, so die These dieser Arbeit, wird die Ausnahme einer Verborgenheit der Tiefe zunehmend zum Regelfall. Seither werden die Gegenbegriffe von Oberfläche und Tiefe nicht mehr nur gegeneinander ausgespielt, sondern aufeinander bezogen: Tiefe und Oberfläche werden zu zwei Seiten einer Unterscheidung und scheinen sich in einigen Bereichen gegenseitig zu bedingen – die Tiefe wird unter der Oberfläche der Dinge gesucht, und als Oberfläche wiederum wird diejenige Größe begriffen, die die Tiefe bedeckt. Was sich mit der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe formiert, ist ein topologisches Raummodell und eine epistemologische Metapher, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts verschiedene Bereiche des Wissens strukturiert.

Der Bezug der Oberfläche zur Tiefe kann sich dabei unterschiedlich gestalten: Die Oberfläche kann die Zeichen der Tiefe tragen oder sie verbergen, sie kann durchsichtig sein oder den Blick ablenken – in jedem Fall erzeugt sie eine Erwartungshaltung: Die Oberfläche ist nie nur eine plane Fläche, sondern eben Ober-Fläche, die Begrenzungsfläche eines Raumes, der durch seine Begrenzung zum Reservoir von Erwartungen, Projektionen und Spekulationen, kurz: von Bedeutung wird. Oberfläche und Tiefe, könnte man auch sagen, stabilisieren sich gegenseitig, indem sie ein Modell der Unverfügbarkeit simulieren: Tiefe ist als Konstrukt eines ‚Hintersinns‘ zu verstehen, der hinter oder unter der Oberfläche der Dinge vermutet werden kann. Entsprechend ist Oberfläche das Konstrukt einer Grenze, die auf ein Dahinter verweist. Die Unergründlichkeit von Tiefe wird aufrechterhalten, indem sie von einer Oberfläche bedeckt wird. In diesem Sinne ist das Modell konstitutiv für das moderne Denken von Sprache, Geschichte und Seele. Von der Physiognomik bis zur Psychoanalyse, von der Hermeneutik bis zur frühen Semiotik basieren verschiedene Bereiche des Wissens auf der Annahme einer Oberfläche, an der sich die Tiefe zeichenhaft manifestiert – aber eben nur als Zeichen der Oberfläche.

Um 1800 spielt die Oberfläche in verschiedenen Diskursen eine zentrale Rolle. Die Geologie beispielsweise verwandelt die Tiefe in ein Schichtensystem ehemaliger Oberflächen. Die Physiognomik bemüht sich, von

den Zeichen an der Oberfläche des Körpers auf dessen Inneres zu schließen. Und die Ästhetik, die hier am Beispiel Winckelmanns verhandelt wird, diskutiert das Wesen der Kunst an einem Statuenkörper, der als tiefelose Oberfläche konzipiert ist.

Für die Literatur ist die Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe deshalb von besonderer Relevanz, weil sie wohl seit den Anfängen der Hermeneutik auch ein Strukturmodell des Textes darstellt, nämlich das von textueller Oberfläche und tieferer Bedeutung. Die Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe soll hier deshalb vor allem aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet werden.

Im 19. Jahrhundert, so die Ausgangsthese dieser Arbeit, wandert die hermeneutische Metaphorik in die Texte ein – Oberfläche und Tiefe werden zu einer poetologischen Metapher, in der sich die Texte selbst reflektieren. Die Literatur der Epoche ist geprägt von vielfältigen Tiefenimaginationen, die sich als Beziehungstypen einer unterschiedlich gearteten Oberfläche und einer darunterliegenden Tiefe gestalten. Und trotz der dominierenden Tiefenorientierung der Zeit lässt sich an der Literatur eine allmähliche Emanzipation der Oberfläche beobachten, auf die Tiefe zunehmend bezogen wird. Dabei kennt vor allem die Literatur des Realismus kaum mehr eindeutig lesbare, sondern vielmehr opake oder mit Spiegeleffekten ausgestattete Oberflächen. Da diese Entwicklung jedoch kaum flächendeckend darzustellen ist, beschränkt sich die folgende Untersuchung auf ein Zentralmotiv der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe: auf das Motiv des (stillen) Wassers.

Am Beispiel des Wassermotivs lassen sich komplexe Verhältnisse von Oberfläche und Tiefe beobachten: Die Oberfläche kann durch die Absenz von Zeichen auf die Existenz einer tieferen Dimension verweisen, sie kann aber auch Zeichen der Tiefe tragen oder sie verbergen. Verschiedene Abstufungen einer Durchsichtigkeit der Oberfläche sind möglich: Sie kann den Blick in die Tiefe zulassen oder zumindest ein Durchscheinen der Tiefe an der Oberfläche erlauben, andererseits kann sie aber auch opak sein und jede Durchsicht verwehren, sodass die Tiefe verborgen bleibt oder sich gar als Effekt einer spiegelnden Oberfläche entpuppt, die den Blick auf den Betrachter zurücklenkt. Man kann die Tiefe eines Gewässers ausloten oder auf den Grund tauchen, es kann aber auch etwas von der Tiefe an die Oberfläche steigen. Schließlich kann das Wasser gefrieren und seine Tiefendimension unter sich bedecken. Die Tiefe des Wassers erstreckt sich dabei nicht

nur vertikal, sondern, vor allem im Motiv des Meeres, aufgrund der großen Ausdehnung auch in die Horizontale. Das Wasser ist ein Medium der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe, und es sind seine medialen Eigenschaften, die einen Zusammenhang von Oberfläche und Tiefendimension stiften.

Es gibt ein altes Sprichwort, das diesen Zusammenhang als gesetzmäßiges Verhältnis zu fassen versucht: „Stille Wasser gründen tief.“ Es formuliert eine wohl ursprünglich aus dem Bereich der Schifffahrt stammende Erfahrung, die immer auch eine Weisheit über den Menschen transportierte. So heißt es schon im Mittelalter: „*Fac ut deuites sub falso corpore mites: Non credas undam placidam non esse profundam*. Mach, dass du die meidest, die unter falschem Wesen mild sind! Glaube nicht, dass das ruhige Wasser nicht tief ist!“²⁶ Es handelt sich dabei allem Anschein nach um eine sehr alte und weitverbreitete Erfahrung, denn ähnliche Formulierungen finden sich auch schon im Lateinischen und auch in anderen europäischen Sprachen wird gemutmaßt, dass stillen Menschen und stillen Wassern nicht zu trauen ist.²⁷ Sie alle präsentieren ihre Weisheit als Warnung: In der Tiefe lauert Gefahr, weil sich in ihr etwas verbirgt, das von oben weder zu sehen noch zu hören ist: „[Z]ugrunde liegt die Vorstellung, stehendes oder ruhig fließendes Wasser ist tief, nicht durchschaubar, gefährlich“²⁸, heißt es noch im Grimmschen Wörterbuch. Und wo von den tiefgründenden Wassern in Analogie zum Menschen die Rede ist, da geht es um Heuchelei, Verstellung und Betrug: „nimm dich vor heuchelei der stillen leut in acht, / am tiefsten ist ein flusz, der kein geräusche macht“, heißt es beispielsweise bei Opitz.²⁹

26 Zitiert nach: Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters. Hg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Bd. 12. Berlin/New York 2001, S. 370. Hier auch Quellen aus dem Lateinischen, Spanischen, Niederländischen, Italienischen, Französischen und Englischen.

27 Vgl. ebd., S. 370ff. Im Altfranzösischen heißt es beispielsweise. „En gens coys tricherie habunde: L’eaue coye est la plus parfonde. – Bei ruhigen Leuten ist viel Betrug. Das stille Wasser ist das tiefeste“ (ebd., S. 371).

28 Vgl. Deutsches Wörterbuch. Von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. Leipzig 1854-1960. Bd. 18, Sp. 2944 (Eintrag „still“).

29 Zitiert nach: Deutsches Wörterbuch. Bd. 18, Sp. 2944.

Im Laufe der Zeit ist der Charakter einer Warnung, den das Sprichwort einst hatte, milder geworden. „Ein stilles Wasser sein: seine Gefühle und Ansichten nicht zeigen, ruhig, verschlossen, auch: undurchsichtig sein“, umschreibt das *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten* den heutigen Gebrauch des Sprichworts,³⁰ und lässt dabei offen, worin die verborgenen Ansichten und Gefühle bestehen könnten. „In diesem Sprichwort wird eine – in der Regel auf den Charakter von Personen bezogene – Aussage darüber getroffen, dass ein scheinbar ‚ruhiges, unbewegliches‘ Wesen entgegen diesem äußeren Eindruck durchaus auf den ersten Blick nicht offensichtliche (bzw. dem Eindruck widersprechende) Eigenschaften hat, die sich als ‚beweglich, aktiv, tätig‘ o.ä. beschreiben lassen.“³¹ Die Bedrohlichkeit der Tiefe unter der ruhigen Oberfläche wird heute auf den Gegensatz von Ruhe und Aktivität reduziert. Die Tiefe ist hier kein eindeutiger Raum des Bösen und der Verstellung mehr. Lexika der Gegenwartssprache führen sogar eine vage positive Konnotation der Tiefe unter der Oberfläche auf: „Es kann verschieden verstanden werden“, heißt es im *Lexikon der Redensarten*, „Geläufig ist die Interpretation: Auch äußerlich ruhigen und ehrbaren Menschen ist nicht immer zu trauen. Sie steht neben der [...] Lesart, dass man ruhige Menschen leicht unterschätzt.“³² Menschen ruhigen Charakters besitzen demnach eine gewisse ‚Tiefe‘, sie scheinen über Qualitäten zu verfügen, die der flüchtige Kontakt nicht offenbart. Worin diese aber bestehen – die stille Oberfläche gibt darüber keine Auskunft. Sie verrät nur die Existenz einer tieferen Dimension und verschweigt, was diese ausmacht.

Das Sprichwort formuliert ein Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, in dem sich die Oberfläche einerseits durch eine verbergende und verdeckende Funktion auszeichnet, damit aber andererseits die Existenz der Tiefe verbürgt. Lediglich die Konnotation der Tiefe unter den stillen Wassern des Sprichworts hat sich im Lauf der Zeit geändert.

Die literarischen Texte, die in dieser Arbeit betrachtet werden sollen, haben die Gesetzmäßigkeit, die das Sprichwort formuliert, in eine Frage

30 Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Freiburg 1991. Bd. 5, S. 1698f.

31 G.L. Permjakov, *Die Grammatik der sprichwörtlichen Weisheit*. Mit einer Analyse allgemein bekannter deutscher Sprichwörter. Hg. und übersetzt von Peter Grzybek. Hohengehren 2000 (= *Phraseologie und Parömiologie* Bd. 4), S. 193.

32 *Lexikon der Redensarten*. Hg. von Klaus Müller. Gütersloh 1994, S. 650.

verwandelt: Wie tief sind stille Wasser? Sie haben das Motiv des (stillen, also nicht fließenden) Wassers gemein, das unterschiedliche Tiefendimensionen verbirgt, die von den Texten auf verschiedene Weise er- oder verschlossen werden. In den ausgewählten Texten spielt das Wasser aber eine anspruchsvollere Rolle als die eines bloßen Motivs – es ist eine poetologische Metapher, in der die Texte ihre eigene hermeneutische Verfasstheit reflektieren, indem sie die Metaphorik von Oberfläche und Tiefe wörtlich nehmen und sie topographisch umsetzen. Und wenn die Texte die Frage nach der Tiefe unter der Oberfläche auch ganz unterschiedlich beantworten, so zeichnet sich in der Linie der hier untersuchten Texte doch eine Tendenz ab, die sich im Lauf des 19. Jahrhunderts verstärkt: nämlich die Tendenz, die Frage nach der Tiefe zunehmend in der Form zu stellen, wie sie das Sprichwort vorgibt: nämlich als Frage an die Oberfläche.

Vorliegende Arbeit basiert auf vielfältigen Vorarbeiten. Zur Semantik der Tiefe sind vor allem Walter Rehms 1957 erschienene Untersuchung über *Tiefe und Abgrund in Hölderlins Dichtungen*³³ und Alfred Dopplers Studie zum Motiv des Abgrunds³⁴ von 1968, sowie der neuere Aufsatz von Inka Mülder-Bach *Tiefe. Zur Dimension der Romantik*³⁵ zu nennen, der „Tiefe“ auch auf (Ober-)Flächen bezieht, indem er zeigt, dass Raumtiefe in der Romantik durch „Vertiefung“ und Transgression von Flächen erzeugt wird. Burkhard Meyer-Sickendiek beschäftigt sich in seinem Buch *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns*³⁶ u.a. auch mit der Metaphorik von Tiefe und Tiefsinn, mit dem dieses Grübeln spätestens seit der Romantik verbunden ist. Während zu Begriff und Semantik der Tiefe also mehrere Untersuchungen vorliegen, spiegelt sich die traditionelle Geringschätzung der Oberfläche auch in der geringen Aufmerksamkeit, die ihr bisher von der Forschung gewidmet worden ist. So gibt es im *Historischen Wörterbuch*

33 Walther Rehm, „Tiefe und Abgrund in Hölderlins Dichtungen“. In: Ders., *Begegnungen und Probleme. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Bern 1957, S. 89-154.

34 Alfred Doppler, *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs*. Graz/Wien 1968.

35 Inka Mülder-Bach, „Tiefe. Zur Dimension der Romantik“. In: Dies. u. Gerhard Neumann (Hg.), *Räume der Romantik*. Würzburg 2007, S. 83-102.

36 Burkhard Meyer-Sickendiek, *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns*. München 2010.

der Philosophie einen Eintrag zu „Tiefe, Tiefsinn“³⁷, aber keinen zu „Oberfläche“. Und noch im *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* findet sich ein Eintrag, in dem es sehr viel um die Oberfläche geht und um die Beziehung von Oberfläche und Tiefe, der aber die Überschrift „Tiefe“ trägt.³⁸ Hans-Georg von Arburg hat in seiner 2008 erschienenen Studie *Alles Fassade* die theoriegeschichtliche Karriere des Begriffs der Oberfläche in der Architektur- und Literaturästhetik von 1770 bis 1870 verfolgt und dem auch eine Begriffsgeschichte zur „Oberfläche“ vorangestellt.³⁹ In seinen Untersuchungen zu Goethe und Vischer sowie den Architekten Schinkel und Semper kommt er zu Ergebnissen, an die vorliegende Arbeit anknüpfen kann. Ausgehend von der Architektur, deren Austauschbeziehung mit der Literaturästhetik von Arburg nachgeht, formuliert er die These einer „allmählichen Aufwertung der Oberfläche in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts zu einer Größe, mit der künftig zu rechnen sein sollte.“⁴⁰ Der erste Teil der Arbeit („Um 1800“) widmet sich dabei dem „Paradigma Archäologie“⁴¹, der zweite Teil („Um 1850“) dem „Paradigma Mode“⁴². Demgegenüber geht es in dieser Arbeit um das ‚Paradigma Wasser‘, das für die poetologische Dimension der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe von zentralem Stellenwert ist.

Im ersten Teil der Arbeit werden systematische und historische Ordnungen von Oberfläche und Tiefe abgesteckt. Er beginnt mit einer Begriffsgeschichte von Tiefe und Oberfläche, da vor allem der Begriff der Oberfläche und die Diskussion um die Verdeutschung dieses Lehnwortes aufschlussreich ist für das, was mit dem Begriff gedacht wird. Sodann zeichnet das Kapitel nach, wie Oberfläche und Tiefe zu zwei Seiten einer Unterscheidung werden, die sich gegenseitig bedingen. Ausgehend von einer Darstellung der alten Semantik der Tiefe, die seit jeher metaphorisch

37 Artikel „Tiefe; Tiefsinn“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd. 10. Darmstadt 1998, Sp. 1192-1194.

38 Thomas Rolf, „Tiefe“. In: Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Hg. von Ralf Konersmann. Darmstadt 2007, S. 458-470.

39 Hans-Georg von Arburg, *Alles Fassade. „Oberfläche“ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*. München 2008.

40 Ebd., S. 15.

41 Ebd., S. 47.

42 Ebd., S. 247.

für das Verborgene, Abgründige, aber auch für die Wahrheit und Weisheit steht, soll gezeigt werden, wie diese ab dem 18. Jahrhundert zunehmend in den Bann der Oberfläche gerät. Das Wort ‚Oberfläche‘ wird im 18. Jahrhundert als Lehnübersetzung aus dem Lateinischen in den deutschen Sprachwortschatz eingegliedert. Die Oberfläche tritt als eine Gegen- oder Bezugsgröße zur Tiefe auf, die bald ohne sie kaum mehr zu denken ist. Die Oberfläche ist eben nie plane Fläche, sondern Grenzfläche eines Raumes, der durch seine Begrenzung zum Reservoir von Projektionen, Spekulationen und Erwartungen wird. Sie stellt eine Grenze dar, die auf ein ‚Darunter‘ verweist, die Tiefe. Diese fügt sich in ihre neue Rolle: Sie wird zu einem ‚Darunter‘ oder ‚Hintersinn‘, der nur noch vermittelt durch die Oberfläche zu erschließen ist.

Dies soll für die Zeit um 1800 beispielhaft an drei Diskursen illustriert werden: erstens an der Bedeutung der Erdoberfläche, die ins Zentrum des Interesses verschiedener Wissenschaften gerät, zweitens an der Physiognomik Lavaters, die die Zeichen der Körperoberfläche entschlüsselbar zu machen verspricht und drittens an der Ästhetik Winckelmanns, der die Oberfläche des Statuenkörpers von allen störenden Einflüssen von außen und innen zu reinigen versucht. Dabei wird von besonderem Interesse sein, weshalb Winckelmann zur Beschreibung des Statuenkörpers immer wieder auf eine Metaphorik des Wassers zurückgreift.

Im zweiten Teil der Arbeit soll gezeigt werden, wie die Literatur die Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe fruchtbar macht. Er verfolgt die Konstellationen, die Oberfläche und Tiefe in der Literatur des 19. Jahrhunderts eingehen, von Schiller bis zum Realismus des späten Fontane am Motiv des (stillen) Wassers. Dass die hier diskutierten Texte ausschließlich den Genres der Prosa und der Lyrik angehören, ist dabei vor allem motivisch bedingt. Im Drama, so meine Vermutung, der hier nicht weiter nachgegangen werden kann, wird das beschriebene Phänomen in anderen Raumordnungen reflektiert, etwa der von Vordergrund und Hintergrund.

Zunächst werden mit der exemplarischen Analyse zweier Bearbeitungen der Sage vom Fischmenschen, Schillers Ballade *Der Taucher* und C.F. Meyers Gedicht *Nicola Pesce*, zwei gegensätzliche Positionen im Umgang mit der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe bezeichnet, die sich auf den Gegensatz von Tauchen und Schwimmen bringen lassen.

Schillers Ballade *Der Taucher* (1797) markiert in der Entwicklungslinie, die diese Arbeit nachzeichnet, den Pol der Tiefe. In seinem Meeres-

schlund vereint Schiller verschiedene Aspekte der alten Semantik der Tiefe, sie ist mehrfach kodiert, und sie ist vor allem auch eine ästhetische Kategorie. Tiefe und Unergründlichkeit sind für Schiller Kennzeichen der modernen Kunst und des Genies. Und diese Unergründlichkeit der Kunst inszeniert Schiller im *Taucher* durch eine Art Beobachtung zweiter Ordnung: er stellt nicht erhabene Natur dar, sondern den scheiternden Versuch einer Darstellung erhabener Natur.

C.F. Meyers Sonett *Nicola Pesce* (1882) ist eine Bearbeitung des gleichen Sagenstoffes wie Schillers *Taucher*, doch Meyer versuchte, den Sagenstoff wieder von Schillers Interpretation (und den Interpretationen, die Schillers Ballade seither erfahren hatte) zu befreien. Was Meyer präsentiert, ist eine Fortsetzung Schillers: geschildert wird ein Zustand, der die Faszination für die Tiefe hinter sich gelassen hat. Vertikale Ausblicke werden gekappt, alles wird auf Fläche reduziert. Die Tiefe wird hier als unter der Oberfläche lauende Gefahr konzipiert, der das Ich des Gedichtes trotzend widersteht.

Während Schillers *Taucher* noch beherzt in die Tiefe springt, erschließt die Romantik den Tiefenraum des Wassers indirekt: arrangiert werden etwa Blicke auf den Meeresgrund, die sich als Projektionen erweisen. So beispielsweise in Hoffmanns Novelle *Die Bergwerke zu Falun* (1819/21), in der die Bildbereiche von Bergwerk und Meer überblendet werden. Denn während das Bergwerk zur Entstehungszeit der Novelle bereits als Symbol des Unbewussten konventionalisiert war, lässt sich im Motiv des Wassers auch die dieser Symbolisierung zugrundeliegende Projektionsanordnung abbilden. Der so erschlossene Tiefenraum bleibt bei Hoffmann dennoch verschlossen: der Versuch, seine Logik an die Erdoberfläche zu übersetzen, mündet in Chaos und Auflösung.

Heinrich Heine verleiht in seinem Gedichtzyklus *Die Nordsee* (1827) dieser eine literarische Tiefendimension, wobei er sich der Metapher der Tiefe selbst bedient: Im Gedicht *Seegespenst* wird ein Blick unter die Oberfläche des Wassers inszeniert, eine Durchsicht auf den Grund des Meeres, der in romantischer Tradition als Blick in die Tiefe des Herzens oder der Seele dargestellt wird. Doch was das Ich dort sieht, ist nicht die Wahrheit des Subjekts, seine geheimen Wünsche und Regungen, sondern erweist sich als Zitatenschatz, als eine Collage von heterogenen Versatzstücken aus Gelesenem und Gesehenem, literarischen, politischen und historischen Anspielungen.

In der Literatur nach der Romantik sind solche Durchblicke auf den Grund des Wassers, wie sie noch Heine (wenn auch scheiternd) inszeniert, nicht mehr möglich. Denn im späteren 19. Jahrhundert blickt man auf Oberflächen – die Tiefe, die man darunter vermutet, gerät in den Verdacht, womöglich nur ein Effekt der Spiegelung zu sein. Das Wasser trübt und verdunkelt sich und nährt so den Verdacht (oder die Hoffnung) auf Tiefe. Die Oberfläche wird zu einer Deckfläche, die die Tiefe verbirgt, wenn diese auch als Verborgene das Geschehen anzutreiben scheint: In den Erzählungen Storms und Stifters geht es um eine verborgene Logik des Gangs der Geschichte, die metaphorisch als Tiefe beschrieben wird und die durch die Opazität der Oberfläche dem Zugriff entzogen bleibt. In Storms Novelle *Immensee* und Stifters Erzählung *Der Hochwald* wird die vertikale Tiefe von einer horizontalen Tiefendimension überlagert, die nach den Gesetzen der zentralperspektivischen Projektion konstruiert ist. Die Tiefe, die sich unter der Oberfläche verbirgt, ist in dem Szenario eines in die geschichtliche Tiefe reichenden Blicks ein nicht zugänglicher Bereich, der die geheimen Triebkräfte des Geschehens zu verbergen scheint.

Stifters Erzählung *Der Hochwald* (1841) geriert sich als historische Erzählung, die den narrativen Rückgang in die Vergangenheit als perspektivischen Fernblick inszeniert. Endpunkt dieses Tiefenblicks ist die schwarze Fläche eines Sees, hinter bzw. unter die der Blick aufgrund der spiegelnden Qualität der Wasseroberfläche nicht dringen kann. Während die Romantik durch das Verfahren der Spiegelung einen Tiefenraum eröffnet, hat die Spiegelung in Stifters Text den gegenteiligen Effekt: hier wird der Raum durch die Spiegelung geschlossen. Diese Struktur kennzeichnet nicht nur Naturdarstellung und Wahrnehmung der Protagonisten, sondern betrifft auch die Narration als historische Fiktion, die immer wieder zu dem faktischen Zustand zurückkehren muss, von dem die Erzählung ihren Ausgangspunkt genommen hat.

In Storms Novelle *Immensee* (1851) überlagern sich zwei Dimensionen der Tiefe: eine horizontale Tiefendimension des perspektivischen Fernblicks der Erinnerung und die vertikale Tiefendimension des Immensees. Der Immensee und seine zweischneidige Wasserlilie symbolisieren die Spaltung in Oberfläche und Tiefe. Der Bereich der vertikalen Tiefe als Bereich des Verdrängten stört dabei die perspektivische Projektionsanordnung der Erinnerung und wird von dieser ‚unterdrückt‘.

In Fontanes Roman *Der Stechlin* (1897) wird der See als ein Medium naturgeschichtlicher Ereignisse eingeführt, der mittels eines aus der Tiefe aufsteigenden Hahns Botschaften aus der Ferne in die märkische Provinz überträgt. Für den Roman *Stechlin* entspräche das der Programmatik des bürgerlichen Realismus: der Roman als Medium sozialer Veränderungen. Dazu in Kontrast steht jedoch das tatsächliche Verhalten des Sees: er bleibt während der gesamten Romanhandlung vollkommen ruhig, über weite Teile der erzählten Zeit ist er sogar zugefroren. Die Tiefendimension des Sees erweist sich zudem als ein Netz von Querverbindungen und zeigt damit, wie schwierig es am Ende des Jahrhunderts wird, Tiefe überhaupt noch zu suggerieren. Der gefrorene Stechlin liefert ein ganz anderes Strukturmodell für den Roman als das des kosmopolitischen Mediums, das die Anwohner in ihm sehen möchten. Nur als gefrorene, schneeüberdeckte Eisfläche kann der See noch die Existenz einer tieferen Dimension nahelegen. Er gleicht einer weißen, unbeschriebenen Seite, die imaginativ mit Symbolik und Bedeutung aufgeladen wird. Tiefe wird hier endgültig zu einem Effekt der Oberfläche.