

»zum Entsetzen deutlich« Zur Prosa Adalbert Stifters

1. Poetik der Entwirrung

Stifters Schriften stehen im Zeichen der Klarheit. Der Intention nach suchen die programmatischen Aussagen des Autors, die dem Begriff in Briefen, Kunstberichten und Aufsätzen eine gleichbleibend zentrale Rolle zuweisen, den Anschluss an eine Ästhetik klassischer Prägung. Demgemäß fasst Stifter sein Vorhaben in einem Schreiben an den Verleger Gustav Heckenast vom Herbst 1861 mit implizitem Hinweis auf Goethe zusammen:

Seit meiner Kindheit ist es mir eigen gewesen, nach Klarheit zu streben, in der Jugend nach Klarheit in den Dingen, später nach Klarheit in mir. Unklarheit in mir selber ist mir das peinigendste Gefühl.¹

Wie Goethe rekurriert Stifter nicht auf eine biblisch verbürgte *claritas dei*, sondern greift die schulphilosophischen Koordinaten des 18. Jahrhunderts auf und artikuliert aus der Retrospektive des Alters den schon früh gefassten Plan einer Entwicklung von der sinnlichen Verworrenheit der Affekte zu einer leidenschaftslosen und deshalb sittlich höheren Klarheit des Bewusstseins. Im Einvernehmen mit den Parametern der klassischen Ästhetik folgt Stifters »Wille zur Klarheit«² den Vorstellungen des Wohlgeordneten, der ungestörten Übersicht und der integrativen Leistung einer Einheit des Mannigfaltigen.³ Der Brief kennzeichnet demzufolge das Ziel, die quälende Erregung des Subjekts in einen Zustand der stoischen Abgklärtheit, des Gleichgewichts und der Selbstbeherrschung zu überführen,⁴

¹ Stifter PRA XX, S. 19 (an Heckenast, 31. Oktober – 2. November 1861). Der Brief, der die Freundschaft zum Verleger ausdrücklich nach dem Vorbild derjenigen zwischen Goethe und Schiller stilisiert, greift zwei Passagen aus dem *Faust* auf: Erstens die Verse 308f. aus dem »Prolog im Himmel«: »Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient: [!] So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen« (Goethe 1999, Bd. 7/1, S. 27), und zweitens das Resümee im *Abschied*-Gedicht aus den »Paralipomena«: »Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles [!] Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt« (ebd., S. 730). Vgl. dazu: Zimmermann 2000.

² Gump 1927, S. 7.

³ Vgl. etwa die Ausführungen zum Aufsatz *Einfachheit und Klarheit* von Karl Philipp Moritz im Kapitel *Ästhetische Deutlichkeit (1750–1800)* dieser Arbeit.

⁴ Stifter PRA XX, S. 19f.: »Kurz nach Empfang Ihres Schreibens entstand in mir das Ringen, meiner großen Erregung in der Hinsicht Herr zu werden, daß ich sie überschaute, und daß ich im ferneren Verlaufe den Inhalt meines Geistes in Folge

und objektiviert dieses Unternehmen mit einer von »falsche[m] Pathos« gereinigten Kunst sachlichen Erzählens.⁵ Anhand dieser Strategie der epischen Nüchternheit entwirft Stifter Grundsätze, die mit dem dramatischen Antiklassizismus eines Büchner nicht schärfer kontrastieren könnten: An der strikten Ablehnung jeder Übertreibung orientiert, bemisst Stifter die Schönheit wahrer Kunst am normativen Kriterium des Maßhaltens.⁶ Nichts scheint daher abwegiger zu sein, als ihn einer Ästhetik des Deutlichen einzugliedern, betrifft diese doch eine extreme Steigerung der Klarheit.

Zu *klar*

Bei näherer Betrachtung treten im Brief an Heckenast jedoch bedeutsame Abweichungen vom zitierten Referenztext hervor, die schon auf der Oberfläche der sprachlichen Organisation ins Auge springen. Durch die drei- bzw. vierfache Wiederholung des Wortes »Klarheit« wird das klassische Kunstprogramm mit monotoner und nachdrücklicher Geste beschwört. So macht sich ein Zug bemerkbar, der den Absichtserklärungen des Autors widerstrebt: Die Anstrengung um kunstvolles Maß droht, selbst in Maßlosigkeit auszuarten. Hält man sich an die Stimmen der zeitgenössischen Rezeption, sind Stifters literarische Texte in narrativer Hinsicht von dieser Spannung entscheidend geprägt. Loben die Rezensionen an den frühen Erzählungen mehrheitlich noch die »Klarheit der Darstellung« als wahrhaft poetisch,⁷ sorgt der für Stifter charakteristische Hang zur ausufernden Detailschilderung von der zweiten Hälfte der 1840er-Jahre an zusehends für Irritationen: In den Naturbeschreibungen sei eine »hollän-

Ihrer Handlung mir zum festen Bewußtsein brächte. Das war nicht so leicht. Meine Freude war groß, daß ich sie meinen Freunden erzählte, aber ich konnte gerade durch sie nicht zur Abklärung kommen, ich mußte meinem Geiste Zeit lassen, durch sich ins Gleichgewicht zu kommen«.

- ⁵ Mit Bezug auf die Überarbeitung des vierten Kapitels des *Witiko* hält der Brief an Heckenast fest: »Mein bewegtes nur in seinem eigenen Zustande berechtigtes Gefühl, kam in das Gedicht, und machte dort ein falsches Pathos, was im Epischen das Allergefährlichste ist, und höchstens in der Lyrik etwas entschuldigt werden könnte. Zum Glücke kam ich dahinter, und gerade das Sachliche des Gedichtes machte mich eher klar mit mir« (Stifter PRA XX, S. 20).
- ⁶ Stifter PRA XVIII, S. 194: »Maßhalten dürfte das schwerste aber sicherste Merkmal des wahren Künstlers sein«. Selbstredend geht es hier nicht um eine logische, sondern um eine genuin ästhetische Wahrheit, die seit Herder und Goethe mit Vorliebe auf Klarheit und Schönheit gereimt wird (vgl. Koepke 2003).
- ⁷ Enzinger 1968, S. 67.

dische Kleinmalerei« am Werk,⁸ die – der »anatomischen Zergliederung« gleich⁹ – eine desintegrative Dynamik entfalte und bei der Konzentration auf »die Klarheit des Einzelbildes« einen ganzheitlichen Zusammenhang vermissen lasse.¹⁰ Stifter wird in der Folge keineswegs nur von seinem prominentesten Gegner Friedrich Hebbel angeklagt,¹¹ nichts zu erzählen und stattdessen eine »Überfülle« nebensächlicher Kleinigkeiten auszumalen.¹² Das »lästige Zuviel«¹³ an digressiven Passagen sorgt bei der überwältigenden Mehrheit der Kritiker für die Wahrnehmung eines quasi wissenschaftlichen Stils, der in der Breite der Beschreibungen zwar sehr »instruktiv, aber nicht eigentlich dichterisch« sei,¹⁴ weil er die ästhetische Illusion zerstöre und beim Leser Langeweile hervorrufe. Den Texten wird eine hyperrealistische Tendenz vorgehalten, die sich in der literarischen Landschaftsmalerei als »gemeine Deutlichkeit« nach Art der Daguerrotypie kundtue.¹⁵ Während Stifters Genauigkeit des Beschreibens den Geschmack der Zeitgenossen brüskiert und den Eindruck des Kunstlosen weckt, wird sie im 20. Jahrhundert jedoch zusehends positiv gewertet: Seit Thomas Manns Urteil verbirgt der biedermeierliche Sanftmut der Naturschilderung eine »Neigung zum Exzessiven, Elementar-Katastrophischen, Pathologischen« – zugleich gilt Stifter als »einer der merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten und wunderlich packendsten Erzähler der Weltliteratur«.¹⁶ Zwar wird sich zeigen, dass nicht alle diese Positionen im Einzelnen vorbehaltlos geteilt werden können, doch genügt es hier festzuhalten, dass über Stifters Werk von Anfang an der Verdacht der »Manie« schwebt,¹⁷ die »alles Gefühl des Maßes verloren« hat.¹⁸ Stifter scheint von der Idee der Klarheit derart besessen, dass sich seine Literatur allen Anstrengungen zum Trotz durch die Neigung auszeichnet, zu klar zu sein.

⁸ Ebd., S. 122.

⁹ Ebd., S. 128, S. 143.

¹⁰ Ebd., S. 204.

¹¹ Vgl. die Verse über *Die alten Naturdichter* (1849), in: ebd., S. 138 und die Rezension *Das Komma im Frack* (1858), in: ebd., S. 229–231.

¹² Enzinger 1968, S. 88.

¹³ Ebd., S. 152.

¹⁴ Ebd., S. 217. Vgl. auch ebd., S. 121: »Wir lernen den Weg so genau kennen, wie eine Straßenbau-Inspektion, und über jeden einzelnen Mann, der am Wege steht und den Zug betrachtet, wird vollständiges Protokoll aufgenommen«.

¹⁵ Ebd., S. 306.

¹⁶ Mann 1990, Bd. XI, S. 237f. – Vgl. dazu Irmscher 1971, S. 18–21.

¹⁷ Enzinger 1968, S. 122.

¹⁸ Ebd., S. 157.

Im Hinblick auf ein besseres Verständnis dieser Disposition von Stifters Texten ist es aufschlussreich, die Stelle im Brief an Heckenast gründlicher zu betrachten. Zwar sind die programmatischen Aussagen immer wieder als anschaulicher Beleg für Stifters Klassizismus herangezogen, im Wortlaut aber nicht mit derselben Präzision analysiert worden, die man den mimetischen Beschreibungen der Erzählungen bereitwillig zugestanden hat. Verglichen mit den zitierten Versen aus Goethes *Faust*, ist Stifter bei der Bestimmung seines ästhetischen Programms insofern deutlicher, als die Ausmerzung des Verworrenen nicht nur mit Nachdruck unterstrichen, sondern auch in der Sache differenziert wird: Während der junge Stifter nach Klarheit in den Dingen sucht, ist später das Autor-Ich zum Gegenstand der Entwirrung avanciert. Was im syntaktischen Parallelismus als gestaffeltes Nacheinander zu harmonieren scheint, ist bei näherer Betrachtung durch eine markante Zäsur getrennt. Außenwelt und Subjekt werden so voneinander abgerückt, dass sich zwischen ihnen eine für Stifters Schreiben fundamentale Disjunktion bemerkbar macht. In der anonymen Unbestimmtheit begegnen die Dinge nämlich als ebenso fremd, wie das Ich in die Schranken einer autonomen Subjektivität verwiesen ist. Dieses »beziehungslose Nebeneinander« von Mensch und Natur kennzeichnet den stillen Abgrund von Stifters Texten,¹⁹ die in diesem Punkt die Sinn- und Repräsentationskrise der Moderne ebenso teilen wie diejenigen Büchners.²⁰ Vor dem Hintergrund dieser Situation schlägt Stifter für die Entwicklung des Selbst einen Umweg ein: Die Ausrichtung an der Realität der Dinge ist als Versuch einzustufen, die quälende Kluft zwischen Ich und Wirklichkeit zu schließen und in einen ganzheitlichen Zusammenhang zu überführen. Mit der Hinwendung zur Außenwelt wird eine Propädeutik für die Beruhigung des Subjekts entworfen, das den Grund zur Selbstheilung nicht in sich selbst trägt. Wie der Freiherr von Risach gegen all diejenigen einwirft, die »aus ihrem Ich nicht heraus zu schreiten vermögen« und für die »das All nur der Schauplatz dieses Ichs ist«, muss das Subjekt zur Überwindung der transzendentalen Grenzen »die Gegenstände der Natur *aufser sich* hinstellen und betrachten«.²¹ Anders als die Figur aus dem *Nachsommer* meint, ist Stifter im wenige Jahre nach Erscheinen des Romans entstandenen Brief an Heckenast jedoch von der Einsicht getragen, dass sich das Ich beim Zugriff auf die Realität nicht restlos ausschalten lässt. Wenn am Ziel des Prozesses das von Affekten befreite, in seiner Apa-

¹⁹ Laufhütte 2000, S. 63.

²⁰ Vgl. Rauh 2006.

²¹ Stifter HKG 4/1, S. 220f. (Hervorh. d. Verf.).

thie gleichsam entindividualisierte Subjekt imaginiert wird, dann ist dieser Endpunkt nicht realer, sondern idealer Natur, vermerkt Stifter doch das peinigende Gefühl der »Unklarheit in [sich] selber« nicht als ephemeren, sondern als gegenwärtig andauernden Zustand. Ein im Jahr zuvor verfasstes Schreiben an den Verleger bringt diesen Umstand unmissverständlich zum Ausdruck: »Der Wille, vor der Wirklichkeit Ehrerbiethung zu haben, wäre wohl da; aber uns Neuen mischt das Ich stets einen Theil von sich unter die Wirklichkeit mit, und tauft ihn Wirklichkeit.«²² Weil die Realität der Dinge zwar mit aufmerksamer Ehrfurcht beobachtet und beschrieben werden kann, aber »an sich« dem epistemischen Zugang entzogen bleibt,²³ nimmt Stifters nüchterner und zugleich obsessiver Wunsch nach Klarheit insofern am aufklärerischen Projekt teil, als dieses unabschließbar und auf die Produktion von Überschüssen abonniert ist. So sehr das Streben nach Entwirrung auf eine harmonische Einheit von Mensch und Natur ausgerichtet ist, so sehr steht der Antrieb von Stifters Schreiben im Zeichen einer persistierenden Differenz zwischen Ich und Außenwelt.²⁴

Angesichts dieser widerstrebenden Elemente, die für Stifters Werk bis zuletzt die Koexistenz eines »subjektivistischen« und eines »objektivistischen« Pols annehmen lassen, kann das Programm der Klarheit schließlich im Hinblick auf seine literarhistorische Bedeutung ermessen werden. Stifter bündelt im Brief an Heckenast mit einem Begriff zwei Strategien, die dem Anschein der zeitlichen Abfolge zum Trotz ineinander verstrickt sind. Einerseits motiviert sich die Hinwendung zur Wirklichkeit der Dinge aus dem schmerzhaften Gefühl einer andauernden Entkoppelung des Ichs von der Realität und zielt andererseits mit dem Ethos einer distanziert neutralen Haltung auf eine ungetrübte Transparenz des Subjekts. Mit dem Anliegen, das Ich vor verworrenen Leidenschaften zu schützen,²⁵ hat Stifter eine Perspektive im Sinn, die es erlaubt, die Dinge ohne störende Vermittlung zu überschauen. Geht man davon aus, dass die Literatur

²² Stifter PRA XIX, S. 224 (an Heckenast, 7. März 1860).

²³ Vgl. Begemann 1995, S. 386.

²⁴ Vgl. Piechotta 1981, S. 19.

²⁵ Vgl. die Ausführungen in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* (1848): »Wer sich so herausgebildet hat, daß er seine Leidenschaften beherrscht, ja daß er gar keine mehr hat, wer daher gegen sich streng ist und einfach das Rechte thut, der ist auch gegen Andere gerecht [...]. Wie seine Vernunft jede Störung seines sittlichen Ganges zurückgewiesen hätte, so stört er auch nun den des Andern nicht. Nicht so ist es mit der Leidenschaft. Ich nehme hier Leidenschaft als ein die andern Seelenkräfte überragendes Streben nach einem Sinnlichen. [...] Wenn daher Anmaßung das rücksichtslose Geltendmachen der eigenen Eigenthümlichkeit ist, so ist die Leidenschaft das Anmaßendste, was es auf Erden gibt« (Stifter HKG 8/1, S. 43f.).

nach dem Ende der ›Kunstperiode‹ mit der »Kritik an der als hypertroph empfundenen Einbildungskraft« der Romantik den Blick generell nach außen richtet und »den Raum der subjektiven Welt gleichsam versiegelt«, dann folgt Stifter durchaus einer zeitgemäßen Tendenz.²⁶ Wo er die Kunst an der Wirklichkeit orientiert und auf eine »Klarheit in den Dingen« verpflichtet, steht er den Postulaten des ›poetischen Realismus‹ nahe.²⁷ Weil Stifter an der Vorstellung des Schönen als verbindlichem Kriterium der Kunst festhält, verbannt er die ausdrückliche Bezugnahme auf politische, ökonomische und soziale Verhältnisse ebenso, wie er sich mit Entschiedenheit gegen die Literatur der Jungdeutschen stellt.²⁸ Unter striktem Ausschluss des Hässlichen hat Stifter im Unterschied etwa zu Büchner nicht die treue Wiedergabe einer tatsächlich vorgefundenen Wirklichkeit, sondern eine Realität höherer Art im Sinn. Wie bei den klassischen Vorgängern bilden die Adjektive »wahr[,] klar und schön« eine ästhetische Einheit,²⁹ die jedoch im subjektivistischen Element von Stifters Werk auseinander zu brechen droht.

Seit der ersten Veröffentlichung *Der Condor* (1840) sind romantische Züge allenthalben präsent. Vornehmlich beim frühen Stifter treten Figuren hervor, die sich in den wirren Gespinsten einer überzogenen Fantasie verstricken und »das Äußere zum Projektionschirm der künstlerischen Subjektivität« umformen.³⁰ Aber nicht nur auf der Ebene der verhandelten Themen, auch auf derjenigen des Stils können Stifters Anfänge einer ausklingenden Romantik zugerechnet werden. Demzufolge bildet diese Epoche mit ihrer angeblichen »Leidenschaft zur Unklarheit« den Ausgangspunkt von Stifters Schreiben,³¹ das bereits mit der Revision der frühen Erzählungen eine kritische Distanz zu sich einnimmt. Anders als die zeitgenössische Rezeption hat Stifter nicht etwa sein mittleres und spätes Werk, sondern seine ersten Texte beanstandet, weil er diese als maßlos

²⁶ Schneider 2007, S. 267; vgl. auch Begemann 2007, S. 70.

²⁷ Vgl. Plumpe 1997.

²⁸ Vgl. Begemann 1995, S. 373f.

²⁹ Stifter HKG 4/1, S. 267.

³⁰ Vgl. Begemann 2007, S. 67. – Stifter selbst hat bei persönlichen Begegnungen den Eindruck einer romantischen Schriftexistenz erweckt: »[...] auch hab' ich nie einen Menschen gesehen, der so identisch wäre mit seinen Büchern, er lebt und ist und spricht, als wäre er nichts als eine Novelle, die er selber geschrieben [...]. Ihn zu sprechen und ihn zu lesen ist fast dasselbe [...]. Dennoch ist es nicht angenehm, in einem Menschen nichts als eine Novelle zu finden, denn so abgeschlossen von der Zeit, ihren Tendenzen und den momentanen Strebungen der Menschheit, wie seine Schriften, ist er selbst« (Enzinger 1968, S. 73).

³¹ Vgl. Bertram 1966, S. 70.

und verworren einschätzt.³² Wie Ernst Bertram in seiner stilkritischen Untersuchung von 1907 herausgearbeitet hat, wird das Streben nach Klarheit mit der Publikation der *Studien* (1844–47) als Prozess der fortschreitenden Beruhigung erkennbar und zieht die »konsequente Ausmerzung selbst des bloßen Wortes ›Leidenschaft‹« nach sich.³³ Von einem anfänglich durch Jean Paul geprägten, »farbenfrohen« Stil habe »der reife Stifter« mit dem *Nachsommer* (1857) unter diskretem Verzicht auf jedes Schmuckwerk eine Klarheit der Sprache und gleichsam den klassischen Höhepunkt nach dem Vorbild Goethes erreicht.³⁴ Was in dieser Weise als Erfolgsgeschichte einer abgeschlossenen »Entromantisierung« dargestellt wird, erweist sich jedoch im Brief an Heckenast keineswegs als ausgemacht, bleibt hier doch das Gefühl des Verworrenen gegenwärtig und ist das Streben nach Klarheit entsprechend als Daueranstrengung zu verstehen. Bis zu den letzten Schriften ist Stifters Literatur von einem inneren Widerstreit getrieben,³⁵ der zu einer umfassenden Aufklärung drängt und dabei Gefahr läuft, das ästhetische Maß auf verstörende Art und Weise zu überschreiten.

Verklärung der Affekte

Stifters Zielsetzung kann unter Berücksichtigung eines weiteren Briefs an den Verleger schärfere Konturen erhalten. Das ausführliche Schreiben vom 12. Juni 1856, das in die Zeit der Drucklegung des *Nachsommer* fällt, erlaubt es, Stifters Ästhetik der doppelten Läuterung vor dem Hintergrund einer wiederum von Goethe entlehnten Affektökonomie zu betrachten. Vermittelt durch die Rezeption von Spinozas *Ethik* hat die klassische Kunsttheorie die stoizistische Lehre der Leidenschaftslosigkeit aufgenommen und seit Goethes *Zweite[m] Römische[m] Aufenthalt* (1787/88) zum Gedanken einer emotionalen Immunisierung des Individuums weiterentwickelt.³⁶ Demzufolge gilt die durch Reinigung des Subjekts erreichte *apathia* als Bedingung für einen objektiven Zugang zur Natur. Auch bei Stifter gibt die Erfahrung des nicht Planbaren den Anstoß, ein seelisches

³² Vgl. z.B. Stifter PRA XVII, S. 208f. (an Heckenast, 16. Februar 1847).

³³ Bertram 1966, S. 91.

³⁴ Ebd., S. 69.

³⁵ Daher ist Cornelia Blasbergs Vorschlag, dass bei Stifter durchgängig zwei Textstrategien am Werk sind, hilfreich, um die von Bertram getroffene starre Unterscheidung in Früh- und Spätwerk aufzulockern (vgl. Blasberg 1998, S. 31ff.). Im Rahmen dieser Arbeit steht die gleichwohl erkennbare *Tendenz* zu immer mehr Klarheit von Stifters Schreiben im Vordergrund.

³⁶ Vgl. für Goethes Spinoza-Rezeption und die anschließenden Auswirkungen auf die Programmatik der klassischen Ästhetik: Zumbusch 2012, S. 230–270.

Training in Angriff zu nehmen und einen kontrollierten Umgang mit kontingenten Leidenserfahrungen zu üben. Auf Heckenasts Nachricht vom unerwarteten Tod der Gattin antwortet der Dichter mit einem Schreiben, das dem Adressaten Trost spenden will und in dieser Absicht einen Katalog von handfesten Anleitungen zur Selbstsorge darlegt.³⁷ Wo durch das Hinscheiden des Ehepartners Stifter zufolge das »Entsetzlichste« im Leben eintritt, droht mit der zerstörerischen Kraft des Affekts nichts weniger als völliger Selbstverlust.³⁸ Damit der sinnlichen Diffusion des Bewusstseins begegnet und das Subjekt zum Herrn seiner Handlungen gemacht werden kann, greift der Brief an Heckenast das Konzept vom »schönen Schmerz« auf und fasst in diesem Ausdruck eine Ästhetik der Lebensführung zusammen. Es ist mit Blick auf das lange Zeit gängige Bild vom frommen Dichter nicht unbedeutend festzuhalten, dass Stifter von metaphysischen Angeboten absieht und die vom Verleger gestellte Frage nach der Unsterblichkeit der Seele bzw. dem Wiedersehen nach dem Tod nicht beantwortet.³⁹ Stattdessen enthält der Brief eine säkularisierte Version des Theodizee-Gedankens und sieht ein »Unwandelbares« für den Menschen nicht im Jenseits, sondern macht das Beständige mit Entschiedenheit an einer diesseitigen Praxis fest.⁴⁰ Was die »Christen Gottergebung, [...] die Alten Stoa« nennen, wird von einem »vernünftigen« Standpunkt aus zu einer Therapie der Affekte kondensiert.⁴¹ In diesem Sinn legt Stifter Maßnahmen nahe, die dem Schmerz die bohrende Spitze zu nehmen versprechen. Der negative Affekt soll nicht nur erlitten, sondern auch aktiv in einen positiven umgewandelt und das Subjekt dergestalt zu einem »größere[n] Mensch[en]« »verklärt« werden.⁴² Stifter richtet sich dabei nach Wilhelm von Humboldts *Briefe[n] an eine Freundin*, die in zwei Bänden 1847/53 erschienen sind. Wie Humboldt

³⁷ Zum Konzept der »Sorge um sich« vgl. Foucault 1989b.

³⁸ Stifter PRA XVIII, S. 324f.: »Wer sich aber lediglich in die sinnliche Wuth um das verlorene Gewohnte verliert, der verliert sich auch selber sehr leicht. Solche Menschen werden im hilflosen Hinverzweifeln endlich entweder stumpfsinnig, oder sie ergeben sich Lastern, dem Trunke und dergleichen«.

³⁹ Ebd., S. 325: »Ich habe drei an Sie begonnene Briefe vernichtet und zwar hauptsächlich der am Ende Ihres Schreibens angehängten Frage willen über die Unsterblichkeit der Seele und des Wiedersehens nach dem Tode«.

⁴⁰ Ebd., S. 328: »Wie es sein wird, wenn wir die Grenze dieses Lebens betreten haben, wenn sein letzter Athemzug vorbei ist – wer kann es sagen? [...] Was in uns denkt, fühlt, liebt, haßt, Gott anbethet, ins Jenseits übergreift, ist sogar ein ganz und gar Unwandelbares, und kann nur mehr nur minder von Einflüssen gehemmt oder gefördert werden. Es ist, wir können sein Nichtsein nicht denken, und heißen es in höchster Fülle Gott«.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 324.

nach dem Tod seiner Frau ausführt, kann seelisches Gleichgewicht generell *nur* dadurch erreicht werden, »daß man viel Schmerz, physischen und moralischen, in sein Dasein aufnimmt« und sich dergestalt abhärtet.⁴³ Hält man am Leid fest, ohne die Normen des sittlichen Verhaltens aufzugeben, kann ein »süßer Genuß« entstehen,⁴⁴ den »man nicht verlassen mag« und der »veredelnd in jeder Art, und auf jede Weise erhebend wirkt«. ⁴⁵ Der »eisernen Gleichgültigkeit«, mit der die Natur »ihren ewigen Gang« nimmt, ohne sich um den Menschen zu kümmern,⁴⁶ muss das Subjekt eine »Arbeit an sich« entgegensetzen und gleichsam selbst eisern werden.⁴⁷ Diesen Vorgaben gemäß entwickelt Stifter seinem Verleger die Vorstellung, dass das Individuum durch den Schmerz »gestählt« wird und im Leiden eine Stütze für das Leben gewinnen kann.⁴⁸ Zum einen soll ein Bild der Toten in der Erinnerung bewahrt werden, das gerade dadurch unvergesslich bleibt, dass es nicht »Fehler und Mängel«, sondern ausschließlich »die Neigung zum Schönen der Tugend« bewahrt.⁴⁹ Was derart Trost spendet, ist nicht das reale Individuum, sondern die Idee des Sittlichen, die dem Lebenden einen »glänzenden Halt« vor dem »Wirrsale[,] dem Geschike und eigenen Fehlern« auf Erden garantiert.⁵⁰ Vom antiken Konzept der *Kalokagathia* bestimmt, soll die derart verklärte Gattin zum anderen dadurch präsent bleiben, dass der Zurückgebliebene die Verstorbene in das Selbstgespräch aufnimmt und bei der Verrichtung alltäglicher Arbeiten einbezieht.⁵¹ An die Stelle des »wohltuenden Vergessen[s]« trete so ein Umgang mit der Toten, »dessen Schmerz milder[,] dessen Glück aber immer dauernder wird«. ⁵² Von diesem therapeutischen Erziehungsprogramm schließt sich Stifter zuletzt selbst nicht aus, indem er das eigene Schreiben in den Dienst der Affektkontrolle stellt. Auf die Gefahr hin,

⁴³ Humboldt 1870, S. 299 (Brief vom 12. Juni 1829).

⁴⁴ Ebd., S. 298 (Brief vom 18. Mai 1829).

⁴⁵ Ebd., S. 329 (Brief vom 26. Januar 1830).

⁴⁶ Ebd., S. 295 (Brief vom 18. Mai 1829).

⁴⁷ Ebd., S. 327 (Brief vom 24. Dezember 1829).

⁴⁸ Stifter PRA XVIII, S. 324f.

⁴⁹ Ebd., S. 326.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 327: »Was Sie nun immer thun, was Sie lieben, was Sie von sich weisen, worüber Sie Freude worüber Sie Kummer empfinden: theilen Sie es mit der geliebten Todten. Sagen Sie sich, was würde Risa denken, was würde sie fühlen, wie würde sie sprechen. Wenden Sie sich in Ihren Betrachtungen höherer Dinge in Ihrem Aufblicke zu Gott in Ihrer Liebe alles Schönen selbst im Genusse häuslicher Umgebung der Zimmer der Blumen und Früchte Ihres Landhauses an sie, und Sie haben einen unsichtbaren von seichten Leuten zwar thöricht gescholtenen aber deßohngeachtet doch wirklichen Umgang mit Ihrer Gattin«.

⁵² Ebd.

bei Heckenast die Wunde aufzureißen, nimmt sich der Dichter vor, mit Briefen immer wieder an die Güte der Verstorbenen zu erinnern, damit auch die Literatur am Bild der Tugend teilnehmen kann: »Ich denke, daß die Kunst eine schönere und läuternde Begleitung kaum haben könne«. ⁵³ Stifter reagiert auf die Kontingenz der Ereignisse und den dadurch herbeigeführten Orientierungsverlust mit einer ›Technologie des Selbst‹, das sich mit konkreten Vorkehrungen »für die Vielfalt der möglichen Umstände [...] rüsten« will. ⁵⁴ In der Überzeugung von der Unumstößlichkeit sittlicher Prinzipien kann das Subjekt einen geistigen Anker finden und die fortwährende Arbeit an sich steuern. Es soll alle Affekte bekämpfen, »die den Grundsätzen eines vernünftigen [...] Lebens« zuwiderlaufen. ⁵⁵ Mit seinem Schreiben hat Stifter eine Praxis im Auge, die maßgeblichen Anteil an der ständigen Beaufsichtigung des Seelenlebens hat. Diese »Intensivierung des Selbstbezuges, durch den man sich als Subjekt seiner Handlungen konstituiert«, ⁵⁶ ist die Voraussetzung für einen leidenschaftslosen Blick auf die Außenwelt. Wo die Forschungsliteratur Stifters Hinwendung zur Natur als Flucht oder Angst vor den verwirrenden Affekten beschrieben ⁵⁷ oder sogar auf die Formel »Realismus als Verdrängung« gebracht hat, ⁵⁸ ist unbeachtet geblieben, dass der Bezug zur Objektivität der Dinge gerade nicht mit einer Repression der Leidenschaften zusammenfällt. Der Logik der Immunisierung folgend, gibt Stifter den Affekten vielmehr statt, damit er sie durch Verklärung desto besser in Zaum halten und mäßigen kann. Mit diesem Kontrollwunsch wird ein Ethos der Selbstbeherrschung eingeübt, das die Aisthesis der Außenwelt insofern begleitet, ⁵⁹ als sich »Klarheit in den Dingen« und »Klarheit [im Subjekt]« gegenseitig bedingen. Wo Stifter mit dieser doppelten Läuterung die Herstellung einer sinnvollen Ordnung probt, um der als zerstörerisch erfahrenen Realität zu begegnen, zeugt die ästhetische Abwehr subjektiver Weltlosigkeit von keiner prästabilierten Rationalität, sondern dient einem »seelischen Überlebenstraining, das niemals ausgesetzt werden darf«. ⁶⁰

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Foucault 1989a, S. 137. Zum Konzept der ›Technologien des Selbst‹ vgl. Foucault 2007, S. 287–317.

⁵⁵ Kinzel 2000, S. 372.

⁵⁶ Foucault 1989b, S. 57.

⁵⁷ Vgl. z.B. Bertram, S. 25, S. 30.

⁵⁸ Hart Nibbrig 1981, S. 117.

⁵⁹ Vgl. Kinzel 2000, S. 437.

⁶⁰ Koschorke/Ammer 1987, S. 714.

Durchsichtigkeit der Dinge

Mit Stifiers Worten wirkt die Reinigung der Affekte »wie ein Nachsommer, in welchem die Gewitter und die Hitze aufgehört haben, aber eine milde Wärme und zarte Durchsichtigkeit alle Gegenstände rein und ruhig vor uns hinstellt abgeklärt und vorbereitet, daß einmal der nahe Winter sie in seine Hülle aufnehme, was für uns den Tod und das Weggehen von dieser Erde bedeuten mag«. ⁶¹ Ebenso wie Goethe bescheinigt Stifter demjenigen Subjekt, das seine Leidenschaften zu bezwingen weiß, eine privilegierte Einsicht in die Natur. Der von Affekten bereinigte Blick soll eine Klarheit in den Dingen zutage fördern, die dem realistischen Bezug zur Außenwelt der Absicht nach ein entschieden idealistisches Gepräge verleiht. Wie Stifter in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* (1848) festhält, darf sich die Kunst generell nicht darauf beschränken, »ein einfach Gegebenes, jenseits dessen nichts liegt«, wiederzugeben, sondern muss »einen größeren Zweck haben«. ⁶² Statt Werke zu schaffen, in denen »Alles klar, Alles eben, Alles leicht« ist, ⁶³ soll der Dichter auf eine nicht triviale, sondern tief sinnige Klarheit zielen. Mit der Rede von der »zarte[n] Durchsichtigkeit« greift Stifter daher die zahlreichen Aussagen auf, in denen seine kunsttheoretischen Schriften eine Welt hinter der materialen Oberfläche der Phänomene adressieren. Wie im Bereich des Menschlichen das Beharren auf dem Sittengesetz erhebend wirkt, so richtet sich der Blick auf die Dinge nach einer »höhern Ordnung«, an der man sich laut Humboldt »festhalten kann«. ⁶⁴ Wenn Stifter den Künstler auf die »objective Gültigkeit« der Gegenstände verpflichtet, so muss dieser mehr als der Naturforscher das Vorliegende nicht nur genau beobachten und dessen Fülle erfassen, sondern auch »Schein und Wesen trennen«, um ein zugrundeliegendes Gesetz zu entbergen. ⁶⁵ Der Sachverhalt, dass Stifter diese »Hinterwelt der Dinge« ⁶⁶ wiederholt das »Göttliche« nennt und etwa in der Vorrede zu den *Bunten Steinen* zum Anlass für die Annäherung von Kunst und Religion nimmt, ⁶⁷ sollte jedoch nicht dazu verleiten, die Spur einer katholischen Erziehung aufzunehmen und den vermeintlichen Platonismus als

⁶¹ Stifter PRA XVIII, S. 327.

⁶² Stifter HKG 8/1, S. 41.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Humboldt 1870, S. 296f. (Brief vom 18. Mai 1829).

⁶⁵ Stifter PRA XVI, S. 7.

⁶⁶ Begemann 1995, S. 379.

⁶⁷ Vgl. Stifter HKG 2/2, S. 9: »Die Kunst ist mir ein so Hohes und Erhabenes, sie ist mir, wie ich schon einmal an einem anderen Orte gesagt habe, nach der Religion das Höchste auf Erden«.

ästhetische Zusammenfassung der ethischen und religiösen Richtlinien zu verstehen.⁶⁸ In Anlehnung an Goethes Spinozismus vertritt Stifter vielmehr eine immanente Position⁶⁹ und koppelt die Macht des Geistes über die Affekte an die vernünftige Einsicht in eine von Gott durchwirkte Naturnotwendigkeit.⁷⁰ Wo das ›Wesen der Dinge‹ erfasst werden soll, ist jene *scientia intuitiva* federführend, die in der Spätaufklärung und Goethezeit Konjunktur hat. Über die Möglichkeiten der einfachen sinnlichen Wahrnehmung und der symbolischen, durch Zeichen organisierten Erkenntnis hinaus ist es Spinoza zufolge dem intuitiven Wissen vorbehalten, eine unmittelbare Einsicht in die »essentia rerum« zu gewähren.⁷¹ Zwar lässt auch Stifter seine Naturwahrnehmungen um ein Evidenzerlebnis kreisen, das eine für die Intuition konstitutive Medienvergessenheit evoziert. Mit der Transparenz, die »alle Gegenstände rein und ruhig vor uns hinstellt«, wird die Ästhetik entsprechend auf das Gefühl eines beseelten und wesenhaften Ganzen eingeschworen. Indem Stifter jedoch die »milde Wärme und zarte Durchsichtigkeit« im Satzgefüge an die Stelle des grammatikalischen Subjekts rückt, reflektiert er die vermeintliche Selbstpräsentation der Gegenstände, wie auszuführen ist, als einen medialen Effekt.

Die *Winterbriefe aus Kirchschlag*, die 1866 während eines Kuraufenthalts im Hochgebirge entstanden sind und mit denen der gesundheitlich angeschlagene Stifter »manchen Leidenden trösten« will,⁷² stellen der abschließenden Lehre vom Schönen eine Reihe von Betrachtungen über die physikalischen Bedingungen für die Kräftigung des körperlichen Wohlbefindens voran und verschalten dergestalt die Ästhetik nicht nur mit der Ethik, sondern auch mit einer naturwissenschaftlich fundierten Physiologie der Sinneswahrnehmungen. Neben Elektrizität, Luft und Wasser nimmt Stifter mit den eröffnenden Abschnitten Licht und Wärme als äußere

⁶⁸ Vgl. Enzinger 1950, S. 204–207.

⁶⁹ Vgl. Goethes berühmt gewordener Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 5. Mai 1786: »Ich halte mich fest und fester an die Gottesverehrung des Atheisten und überlasse euch alles was ihr Religion heißt und heissen müßt. Wenn du sagst man könne an Gott nur glauben, so sage ich dir, ich halte viel aufs schauen, und wenn Spinoza von der *Scientia intuitiva* spricht, und sagt: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum* [Diese Gattung des Erkennens schreitet von der adäquaten Idee des formalen Wesens einiger Attribute Gottes fort zur adäquaten Erkenntnis des Wesens der Dinge]; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen« (Goethe 1891, Bd. 7, S. 214).

⁷⁰ Vgl. Spinoza, *Eth.* III, Vorw. (Spinoza 2002, S. 251).

⁷¹ Vgl. die Stelle, auf die sich Goethe in seinem Brief an Jacobi bezieht: Spinoza, *Eth.* II, Lehrs. 40, Anm. 2 (Spinoza 2002, S. 209).

⁷² Stifter PRA XV, S. 257.

»Grundwirkungen auf das menschliche Leben« in den Blick.⁷³ Während die Empfindung der Wärme an den Tastsinn gebunden ist, betrifft das Licht ein visuelles Phänomen, das expositorisch abgehandelt wird und einen paradigmatischen Stellenwert einnimmt. Leitend ist dabei die Annahme, dass »Klarheit des Lichtes Klarheit der Seele ist« und dass die Wahrnehmung von der nervlichen Veranlagung des Individuums abhängt.⁷⁴ Wie Aristoteles das Licht in seiner psychophysiologischen Schrift *Über die Seele* als ein transparentes Element erörtert und zum Anlass nimmt, das Durchsichtige (διαφανής) als dasjenige zu definieren, »was zwar sichtbar ist, jedoch nicht an sich sichtbar schlechthin«,⁷⁵ so fokussiert Stifter die Empfindungen nach Maßgabe der medialen Eigenschaften. Nicht so sehr Quelle und Geschwindigkeit des Lichts als vielmehr die Körper stehen im Vordergrund, die es vermitteln. Sind die Stoffe homogen, werden sie »durchsichtig«, andernfalls »undurchsichtig« genannt.⁷⁶ Mit der Vorstellung, »aus der durchsichtigsten Bergklarheit« des Kurorts den schmutzigen »Schleier« über der Stadt Linz zu überblicken,⁷⁷ pathologisiert Stifter nicht nur in medizinisch-diätetischer Perspektive das Unklare, sondern zitiert auch Goethes geistigen Aufstieg zu einer von Dünsten freien Höhe. Wo der Verfasser der *Farbenlehre* einen Beweis für die intuitive Überzeugung von der ursprünglichen Reinheit des Lichts findet,⁷⁸ sollte Stifters Superlativ indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass für den Nachfolger ausdrücklich »kein Stoff vollkommen [...] durchsichtig [ist], selbst die Luft nicht«. ⁷⁹ Deshalb vermeidet es Stifter an dieser Stelle tunlichst, das Wort »rein« zu benutzen. Wenn er in seinen literarischen Werken gleichwohl eine auffallende Vorliebe für nachsommerlich klare Witterungsverhältnisse, ungetrübte Gewässer und hochgebirgig heitere Luft zeigt, dann bezeugt das die genuine Künstlichkeit der imaginierten Atmosphären. Die erwünschte Transparenz steht im Zeichen einer prinzipiellen Absage an die reale Möglichkeit eines vollständig reinen Mediums. Die Klarheit der Dinge ist für Stifter kein absoluter, sondern ein relativer Wert und hängt von der spezifischen Beschaffenheit des vermittelnden Stoffs ab. Im Begriff des Durchsichtigen wird somit der Aspekt der Mittelbarkeit von

⁷³ Ebd., S. 258.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Aristoteles, *De anim.* 418b (Aristoteles 1995, S. 99). Vgl. zur Geschichte und aristotelisch begründeten Mediologie des Diaphanen: Alloa 2011, S. 91–95.

⁷⁶ Stifter PRA XV, S. 259.

⁷⁷ Ebd., S. 259f.

⁷⁸ Vgl. Goethes Kommentar zu der von Saussure beschriebenen Reise auf den Montblanc: Goethe 1994, Bd. 13, S. 347. Vgl. dazu Zumbusch 2012, S. 256ff.

⁷⁹ Stifter PRA XV, S. 259.

sinnlichen Wahrnehmungen akzentuiert. Jedes Erscheinen ist für Stifter ein *Durchscheinen*.

Vor dem Hintergrund dieses medienästhetischen Profils können die neuplatonischen Anklänge in den kunsttheoretischen Betrachtungen besser eingeordnet werden. Zwar bestimmt Stifter das Schöne seit den Studienjahren in Kremsmünster immer wieder als Darstellung des Göttlichen »im Gewand des Reizes«,⁸⁰ doch ist zu erwägen, dass er entschieden von epiphanischen Vorstellungen absieht. Die *Winterbriefe aus Kirchschatz* handeln im letzten Abschnitt die Frage nach der Schönheit unter der ausdrücklichen Voraussetzung ab, dass sowohl das platonisierende Konzept vom sinnlichen Erscheinen des Göttlichen als auch die kantische Definition des interesselosen Wohlgefallens unzulänglich sind.⁸¹ Zwar geht Stifiers Argumentation von einer Grundierung des Ästhetischen in der sinnlichen *aisthesis* aus: »Sicher ist, daß das Gefühl der Schönheit ein Gefallen ist und daß wir die Schönheit durch den Sinn wahrnehmen«. ⁸² Mit Blick auf Baumgartens *ubertas aesthetica* lässt sich der Gedanke verstehen, dass das angeborene Gefühl der Schönheit »desto höher« empfunden wird, je mehr sensitive Kenntnisse das Subjekt über die Welt sichert. Doch schließt sich das fortschreitende Wissen entgegen den Postulaten der rationalistischen Kunstlehre für Stifter nicht zu einem geordneten Kosmos. Da die Betrachtung der Natur einen empirisch unbegrenzten Raum eröffnet, wie Stifter nicht gerade zufällig am Beispiel des Weltalls veranschaulicht, und sich die Totalität der Wahrnehmungen im Endlosen verliert, kennzeichnet das Schöne eine Überforderung der *aisthesis* ebenso wie der Vorstellungskraft. Stifter überblendet an dieser Stelle die Kallistik mit Versatzstücken aus Kants Analytik des Erhabenen und bestimmt das Ästhetische im Kern als eine Zone radikalen Nicht-Wissens. Nicht nur verhält es sich mit der Schönheit »wie mit tausend Dingen, die wir haben und genießen, ohne zu wissen, was sie sind«. ⁸³ Indem sie »uns entzückt und schaudern macht, [...] uns beseligt und vernichtet«, ist ihr auch gemäß Kants Bestimmung des Mathematisch-Erhabenen mit der Einbildungskraft nicht beizukommen: »Da hat menschliches Denken und menschliche Vorstellung ein Ende«. ⁸⁴ Weil Stifter das Ästhetische auf diese Weise als kognitiven

⁸⁰ Ebd., S. 279.

⁸¹ Ebd.: »Was ist Schönheit? Männer der ältesten und jüngsten Zeit haben sich bestrebt, die Frage zu beantworten. Sie sagen: schön ist, was unbedingt gefällt, oder: schön ist das Göttliche, das dem Sinne erscheint, oder noch anderes. Aber die Sache scheint von dem Worte schön hier nur auf andere Worte übertragen zu sein«.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 280.

und perceptiven Entzug profiliert, liegt nicht nur auf der Hand, dass der Begriff des Göttlichen in der Kunst als behelfsmäßiger Name für eine komplette Unverfügbarkeit der Transzendenz zu verstehen ist. Auch von einem immanenten Standpunkt aus stellt sich erhabene Schönheit erst in der Empfindung eines »Unnennbaren, was in den Dingen vor mir« liegt,⁸⁵ ein. Wo die Dimension hinter der sinnlichen Erscheinungswelt weder analysiert noch diskursiviert werden kann, springen die Gegenstände der Betrachtung nach Maßgabe einer bleibenden »Unangemessenheit« für das Darstellungsvermögen ins Auge.⁸⁶ Gerade die Unmöglichkeit, den essenziellen Kern der Dinge in der Ganzheit zu erfassen und wiederzugeben, soll das Subjekt als Vernunftwesen erheben und konvergiert mit einer höheren Aufmerksamkeit für die materialen und medialen Beschaffenheiten der »Dinge vor mir«.

Mimesis, Stil, Objektivität

Stifters affektökonomische Ausrichtung auf die Wirklichkeit schlägt sich daher in einem Kunstkonzept nieder, das dem aristotelischen Gebot der Mimesis folgt und dabei konträre Tendenzen zusammenschließt. Wie der Bericht zur *Ausstellung des oberösterreichischen Kunstvereins* von 1867 ausführt, organisiert das Programm einer realistischen Gegenständlichkeit der Wiedergabe bei Stifter die Auffassung, dass der Mensch »Theile der Welt« nachahmen muss, wenn »das Göttliche durch die Kunst« zur Darstellung kommen soll.⁸⁷ Weil der Schöpfer nach spinozistischer Überzeugung *in der Welt* »am allerrealsten« ist, kann man sich ihm auch nur immanent annähern.⁸⁸ Zu diesem Zweck schlägt Stifter zwei im Kern einander widerstreitende Stufen der Mimesis vor. Da die Kunst das höchste Werk Gottes nicht im Ganzen, sondern nur teilweise nachzuahmen vermag, muss sie die Wirklichkeit der Dinge zunächst so treu »als nur möglich« wiedergeben. In einem ersten Schritt legt sich Stifter auf einen Naturalismus der Abbildung *en détail* fest, weil der »tiefe und große Künstler auch in dem kleinen Stoffe die vielen zarten Beziehungen und Abstufungen [sieht] [und diesen] Reichtum [...] zu bringen« versucht.⁸⁹ Zwar integriert Stifter seinem Kunstverständnis somit einen Positivismus der empirischen Beob-

⁸⁵ Stifter HKG 4/2, S. 35.

⁸⁶ Kant, *KrU* § 23 (Kant 2006, S. 106f.). Vgl. mit Bezug auf Stifters *Condor* die Ausführungen bei Menke 1998, S. 346.

⁸⁷ Stifter PRA XIV, S. 217.

⁸⁸ Ebd., S. 218.

⁸⁹ Stifter PRA XIV, S. 159f.

achtung, die »nur Körnchen nach Körnchen erringt«,⁹⁰ doch wird dieses Verfahren zugleich einer Kritik unterzogen, weil es zwar »für die Naturwissenschaft Werth haben [mag], für die Kunst [aber] grobe Last« ist.⁹¹ Der Grund liegt darin, dass dem minutiösen Voranschreiten von Teil zu Teil eine offene Mannigfaltigkeit entwächst, der die Einheit in der deutlichen Zergliederung abhanden zu kommen droht. Deshalb hat es einen präzisen Sinn, wenn Stifter deklariert, nur »[i]m Ganzen den Photographien feind« zu sein.⁹² So wie dem Apparat eine Seele fehlt, die den getreu abgebildeten Einzelheiten den Rahmen einer sinnvollen Ganzheit verleihen könnte, ist auch die gegenständliche Darstellung für sich genommen Stückwerk. Was das wissenschaftliche Verfahren nicht zu leisten vermag, muss Stifter zufolge ästhetisch kompensiert werden. Daher soll dem Realismus in einem zweiten Schritt die »Krone« des Idealismus aufgesetzt werden, damit das Göttliche wesenhaft hervortreten und das Zerstreute versammeln kann.⁹³ Entscheidend ist zu sehen, dass Stifter den extremen Realismus der Abbildung zwar abwertet, aber als Voraussetzung für die nachfolgende Verklärung zu wahrer Kunst ins Programm nimmt.⁹⁴ Erst wenn die sinnliche Wirklichkeit der Dinge auch im Kleinsten genau wiedergegeben wird, kann ein höheres Gesetz hinter dem Reichtum der vorliegenden Dinge hervorscheinen. Da sich das Göttliche für Stifter aber durch eine Unendlichkeit auszeichnet, die das Fassungsvermögen übersteigt und der Totalität nach gerade nicht dargestellt werden kann,⁹⁵ droht die postulierte Differenz zwischen prosaischem Realismus und poetischer Verklärung auf der Oberfläche der Abbildung zu kollabieren. Stifters Kunstverständnis läuft auf eine exakte Mimesis hinaus, die ein Moment der Undarstellbarkeit geradezu voraussetzt, wenn das Ganze in der Anschauung des Ein-

⁹⁰ Stifter HKG 2/2, S. 11.

⁹¹ Stifter PRA XIV, S. 218.

⁹² Stifter PRA XIX, S. 35 (an Heckenast, 20. Juli 1857; Hervorh. d. Verf.). Zu Stifters ambivalenter Einschätzung der Fotografie vgl. Drügh 2006, S. 297–307.

⁹³ Stifter PRA XIV, S. 219.

⁹⁴ Ebd.: »Wie bloßer Realismus grobe Last ist, so ist bloßer Idealismus unsichtbarer Dunst oder Narrheit«. – Vgl. Jean Paul 1995, S. 32 (*Vorsch. d. Ästh.* § 2): »Bei gleichen Anlagen wird sogar der unterwürfige Nachschreiber der Natur uns mehr geben als der regellose Maler, der den Äther in den Äther mit Äther malt«.

⁹⁵ Vgl. die »Vorrede« zu den *Bunte[n] Steine[n]* in Stifter HKG 2/2, S. 11.: »Weil aber die Wissenschaft nur Körnchen nach Körnchen erringt, nur Beobachtung nach Beobachtung macht, nur aus Einzelem das Allgemeine zusammen trägt, und weil endlich die Menge der Erscheinungen und das Feld des Gegebenen unendlich groß ist, Gott also die Freude und die Glückseligkeit des Forschens unversieglich gemacht hat, wir auch in unseren Werkstätten immer nur das Einzelne darstellen können nie das Allgemeine, denn dies wäre die Schöpfung«.

zelen intuitiert werden soll. Die ideelle Ganzheit liegt mit anderen Worten nicht in den vorliegenden Dingen, sondern muss vom Subjekt geleistet werden.⁹⁶

Die Bedingung für diese Verklärung ist deshalb wiederum in einem von Affekten gereinigten Ich zu lokalisieren. Nur wo es sich zur erhabenen Seele aufschwingt, kann es das Göttliche »spiegel[n]«. ⁹⁷ Wenn Stifter anschließend den Begriff des ›Stils‹ attackiert, dann dient die Kritik zwar der Forderung, alles Individuelle aus der Kunst zu streichen, wendet sich aber nur vordergründig gegen Goethes Ausführungen in dem 1789 erschienenen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. Stifter kommt schon mit den einleitenden Vorbemerkungen zu Goethes Abhandlung überein, weil er wie sein Gewährsmann davon ausgeht, dass ›Stil‹ kein eindeutiger Begriff ist.⁹⁸ Während Stifter ihn vermeidet, um keine Unklarheiten in Kauf zu nehmen,⁹⁹ schlägt Goethe eine eigenwillige Neubestimmung vor, die für die Konzeption der gestuften Mimesis beim Nachfolger prägend ist. Seit der Ablösung des rhetorischen Paradigmas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird demnach die Auffassung, dass der Stil keinen normativen Vorgaben gehorcht und eine unverwechselbare Schreib- und Ausdrucksweise charakterisiert,¹⁰⁰ durch das Konzept einer von allen in-

⁹⁶ Vgl. hierzu auch Begemann 1995, S. 381: »Tatsächlich nämlich kommt der Idealismus für Stifter offenkundig hinzu. Nimmt man seine Formulierungen ernst, dann entbirgt die Kunst nicht oder jedenfalls nicht den ideellen Kern des sinnfälligen Realen, sondern supplementiert dieses. Was dem Realen beigegeben wird, ist ein Ideelles, das nicht in den Dingen, sondern im Künstler liegt«. – In literarhistorischer Hinsicht kann demzufolge Brinkmanns Diagnose geteilt werden: »Wir haben gesehen, wie sich Dichter im 19. Jahrhundert eben bei dem Versuch, das ›Objekt‹ als ›Objekt‹ zu isolieren, Wirklichkeit illusionslos als konkrete, ›objektive‹ Tatsächlichkeit zu sehen und darzustellen und über die ›Subjektivität‹ der romantisch-idealistischen Poesie hinauszukommen, in die individuelle Subjektivität verstricken. Das Jahrhundert der exakten Naturwissenschaft, der quellengetreuen und wahrhaftigen Historie, des Positivismus, das Jahrhundert, das nicht nur in der Geschichtsschreibung das ›Selbst gleichsam auslöschen‹ wollte, um »nur die Dinge reden zu lassen« und zu sehen, »wie es eigentlich gewesen« sei oder ist, kann das »eigentlich« Gewesene, das was »eigentlich« ist, das Tatsächliche doch nur als subjektive Illusion begreifen und darstellen« (Brinkmann 1966, S. 314).

⁹⁷ Stifter PRA XIV, S. 219.

⁹⁸ Goethe 1994, Bd. 12, S. 30: »Es scheint nicht überflüssig zu sein, genau anzuzeigen, was wir uns bei diesen Worten [i.e. Nachahmung, Manier, Stil] denken, welche wir öfters brauchen werden. Denn wenn man sich gleich auch derselben schon lange in Schriften bedient, wenn sie gleich durch theoretische Werke bestimmt zu sein scheinen, so braucht doch jeder sie meistens in einem eigenen Sinn«. Vgl. dazu Kestenholz 1990.

⁹⁹ Stifter PRA XIV, S. 219: »Nach dem Gesagten ist uns Stil ein überflüssiges Wort, jedenfalls ist es ein gefährlich vieldeutiges, und Unzählige mögen sich darunter jene Darstellungsweise denken, die sie für schön halten, oder gar, an die sie sich gewöhnt haben«.

¹⁰⁰ Zur Begriffsgeschichte von ›Stil‹ vgl. Soeffner/Raab 2010.

dividuellen Eigentümlichkeiten befreiten Darstellung konterkariert. Die Ausarbeitung des Stils strebt nach Goethe zum höchsten Grad der künstlerischen Wiedergabe und vollzieht sich mit der affektiven Reinigung des Subjekts.¹⁰¹ In der Reihe der titelgebenden Begriffe, die eine hierarchische Ordnung von drei Verfahrensweisen gliedern, steht der ›Stil‹ dem ästhetischen Wert nach über der ›einfachen Nachahmung‹ und der ›Manner‹. Während Letztere die äußere Welt im Gemüt des Künstlers schafft und die Gegenstände unter Absehung des Einzelnen einem je individuell gefühlten »großen Ganzen« nach erfasst,¹⁰² versucht die simple Mimesis die spezifische Partikularität der Dinge bloß »auf das genaueste« nachzuahmen.¹⁰³ Bereits dieser erste Grad der Darstellung, die der konkreten Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt verpflichtet ist, setzt gleichsam »im Vorhofe des Stils« einen »ruhig[]« disponierten und naturwissenschaftlich vorgehenden Künstler voraus.¹⁰⁴ Doch erst wenn dieser »durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände« noch »reiner«, »ruhiger« und »gelassener« operiert, kann er auf der Stufe affektbereinigter Apathie das Besondere ohne Beimischung subjektiver Eindrücke einem allgemeinen Begriff zuordnen.¹⁰⁵ Während die naturalistische Mimesis eine »Oberfläche« von wimmelnden Details wiedergibt, »ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.«¹⁰⁶ Auf dieser höchsten Stufe folgt Goethes Verschaltung von Ästhetik und Epistemologie erneut der von Spinoza übernommenen *scientia intuitiva*. Schon durch den Umstand, dass der Stil ausschließlich im Singular genannt wird, adressiert Goethe ein überindividuelles Ideal der Darstellung, die nicht nur »alles Eigene ablegt, allgemein und objektiv« wird,¹⁰⁷ sondern auch eine Kunst der transparenten Mimesis einbegrift. Die ästhetische Kategorie des absoluten Stils setzt sich insofern von der Tradition des Begriffs ab, als Goethe eine von allen subjektiven Bedingtheiten gereinigte Erkenntnis und eine unsichtbare Wiedergabe anstrebt, damit sich das Wesen der Dinge wie von selbst zeigen kann. Indem sie das Ethos der teilnahmslosen Gelassenheit ins Zentrum ihrer Kunsttheorie rückt, wirkt die klassische Ästhetik als »stilbildendes« Vorbild für die unterschiedlichsten Projekte in

¹⁰¹ Vgl. dazu Zumbusch 2012, S. 244f.

¹⁰² Goethe 1994, Bd. 12, S. 31.

¹⁰³ Ebd., S. 30.

¹⁰⁴ Ebd., S. 31. Zum Vergleich zwischen Künstler und Botaniker vgl. ebd., S. 33.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 32f.

¹⁰⁷ Kestenholz 1990, S. 46. Vgl. zum ästhetischen »Anti-Subjektivismus« des klassischen Goethe auch Wolf 2002; Wolf 2002a.

der Literatur des 19. Jahrhunderts: Flauberts »impassibilité«¹⁰⁸ bezeugt dies ebenso wie Stifters Streben nach Klarheit.

Nach Goethes Stilbegriff ist die Möglichkeit einer objektiven Darstellung der Natur in einem entindividualisierten Subjekt zu suchen, das sich durch eine kühle und leidenschaftslose Distanzierung vom eigenen persönlichen Ich auszeichnet. Stifter folgt diesem Modell, indem er es forciert. In diesem Sinn sind die begriffspolitischen Verschiebungen bemerkenswert. Mit dem Vokabular der zeitgenössischen Kunsttheorie konzipiert Stifter die Mimesis als widerstreitendes Zusammenspiel von gegenständlichem »Realismus« und verklärendem »Idealismus«. Den Fluchtpunkt der Ausführungen bildet auch hier eine neutrale Darstellungsweise, die zur völligen Objektivierung des Geschehens eine depersonalisierte Position verlangt. Stifter vermeidet den Ausdruck »Stil« zum einen aus Gründen der Missverständlichkeit, weil die begriffsgeschichtliche Tradition wegen der Heterogenität der kursierenden Bestimmungen ein uneinheitliches Bild bietet. Zum anderen hängt Stifters Absage jedoch damit zusammen, dass er den Fokus auf die Mittelbarkeit der Wiedergabe restlos auszublenden versucht, damit die Selbstpräsentation der Dinge nicht als Ergebnis einer besonderen Kunst betrachtet werden könnte. Auch hinsichtlich der »Manier« verurteilt Stifter das individuelle Moment im Akt des Darstellens schärfer als Goethe. Während dieser ihr immerhin die Leistung bescheinigt, auf dem Weg der fortschreitenden Abstraktion die mannigfaltigen Einzelheiten der einfachen Nachahmung in einem zwar realitätsfernen, aber sinnvollen Ganzen zusammenzufassen, hält Stifter das Manierierte für ein Modephänomen. Unter dem Zwang, immer »besonders sein zu wollen«, leide die ungetrübte Wiedergabe der Sachen.¹⁰⁹ Demgegenüber soll sich der apathische Künstler zurücknehmen und die Schranken seiner Subjektivität ablegen, damit die Wirklichkeit als sie selbst zugänglich wird.¹¹⁰ In der Forderung, die Natur frei von allen subjektiven Färbungen wahrzunehmen, sortiert Stifter die realitätsgetreue Darstellung ebenso wie Goethe im Sinne zweier Stufen: Erstens orientiert sich der Naturalismus *en détail* an der Besonderheit der konkreten Erscheinungswelt (»einfache Nachahmung«), und zweitens muss das Wesen der Dinge durch Abstraktion vor Augen gestellt werden (»Stil«). Unter dem Etikett des »Idealismus« verfolgt zwar auch Stifter eine Vollendung des klassischen Stils, doch wird im Begriff des »Realismus« die prosaische Abbildung der Natur als unab-

¹⁰⁸ Vgl. zu Flauberts Affektpolitik: Koppenfels 2007.

¹⁰⁹ Stifter PRA XVII, S. 250.

¹¹⁰ Vgl. auch Begemann 1995, S. 370.

dingbare Grundlage für die Intuition einer wahren Kunst berücksichtigt und dem ästhetischen Programm integriert. Da die Verklärung Stifter zufolge die gegenständlich genaue Darstellung erst als Supplement krönt, richtet sich der bloße ›Realismus‹ nicht nur nach einer höheren Tendenz, sondern versetzt das Konzept der Mimesis zugleich in eine unversöhnbare innere Spannung.¹¹¹

Vor dem Hintergrund dieses Konflikts zwischen Konkretion und Abstraktion ist die Forderung nach ästhetischer Objektivität in einen doppelten Bezugsrahmen zu stellen.¹¹² Der Intention nach zielt die »Ehrfurcht vor den Dingen« auf das, was ihnen der »Wesenheit gemäß« ist und einen ontologischen Vorrang behauptet.¹¹³ Doch impliziert diese Haltung, wie sie der Freiherr von Risach mit stillschweigendem Bezug auf den klassischen Goethe formuliert, die Weigerung, das sinnlich Wahrnehmbare apriorisch auf allgemeine Begriffe zu reduzieren und in trockener Theorie verfügbar zu machen.¹¹⁴ Deshalb ist der Künstler zum anderen dazu angehalten, wie Stifter in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* ausführt, die »Erscheinung der Menschheit und die Natur so reich auf[zuf]assen, als es nur immer möglich ist«, geht das Wesen der Gegenstände doch »nur durch [deren] wechselseitige Beleuchtung immer klarer hervor«. ¹¹⁵ Weil das beseelte Ganze der Totalität nach für Stifter weder vor- noch darstellbar ist, bleibt die Hoffnung, dass es in der präzisen Wahrnehmung einzelner Dinge zu erahnen ist und dem Abstrakten gleichsam eine konkrete Basis verschafft wird. Diese protophänomenologische Aufwertung der *ubertas aethetica* zieht bei Stifter die Forderung nach sich, der Künstler habe die gegebene Wirklichkeit wie ein leidenschaftsloser Naturforscher (sinnlich) zu »beobachten« und (intellektuell) zu »befragen«. ¹¹⁶ Parallel zu den Maximen der modernen Naturwissenschaften und dem aufkommenden Historismus verlangt Stifters Ästhetik die Neutralisierung des Subjekts für eine objektive Wiedergabe der Dinge. Der antinomischen Struktur des Wissens

¹¹¹ Mit der Aufwertung der Wirklichkeit als Maßstab des ›idealen Realismus‹ agiert Stifter die Spannungen aus, die der Mimesis auch von der zeitgenössischen Ästhetik Vischers verleiht werden (vgl. Vischer 1996, Bd. III, S. 97).

¹¹² Vgl. Weiss 1969, S. 213.

¹¹³ Stifter HKG 4/3, S. 145.

¹¹⁴ Ebd., S. 142f.: »Von Kindheit an hatte ich einen Trieb zur Hervorbringung von Dingen, die sinnlich wahrnehmbar sind. Bloße Beziehungen und Verhältnisse sowie die Abziehung von Begriffen hatten für mich wenig Werth [...]. Ja die Worte, die einen Gegenstand sinnlich vorstellbar bezeichneten, waren mir weit lieber als die, welche ihn nur allgemein angaben«.

¹¹⁵ Stifter HKG 8/1, S. 36.

¹¹⁶ Ebd.

gemäß vereinigt die sachliche Mimesis jedoch gegenstrebende Elemente. Einerseits bezweckt »das treueste Studium der Natur«¹¹⁷ die Einsicht in die notwendigen Prinzipien hinter den Erscheinungen. Andererseits treten die Dinge auch nach Maßgabe einer positivistischen Betrachtung und das heißt: in der mannigfaltigen und potenziell kontingenten Fülle der Phänomene hervor. Diese ›konkrete Objektivität‹, die dem materialen Interesse des empirisch gewissenhaften Beobachters entspringt und der additiven Reihung von Singularitäten nach dem Modell der offenen Sammlung gehorcht, vollendet sich für Stifter *idealiter* erst mit der ›abstrakten Objektivität‹ durch die Anerkennung universaler Gesetze.¹¹⁸ Im Vergleich mit Goethe ist Stifter entschiedener an kausalen und rational erschließbaren Regelmäßigkeiten interessiert und sieht von der Kategorie des ›Urphänomens‹ ab,¹¹⁹ wie etwa die programmatische *Vorrede* zu den *Bunte[n] Steine[n]* mit der Begeisterung für Newtons Naturgesetze am Beispiel der Elektrizität oder des Magnetismus belegt.¹²⁰

Die Forschung hat mehrfach herausgestellt, dass die wiederkehrende Analogisierung von Wissenschaft und Kunst bei Stifter im Zeichen der Koexistenz konkurrierender Paradigmen während der Restaurationszeit steht.¹²¹ Bereits in Kremsmünster, wo Stifter das Gymnasium besucht, ist das vorherrschende christlich-metaphysische Naturverständnis von einem säkularen Ansatz begleitet, an der Wiener Universität ist die allmähliche Durchsetzung der exakten Wissenschaften für den jungen Autor noch spürbarer.¹²² Wie sein akademischer Lehrer und Mentor Andreas Baumgartner, dessen *Naturlehre* 1824 erstmals erscheint und bis in die Mitte der 1840er-Jahre immer wieder aufgelegt wird, nimmt Stifter die positivistische Methode auf, ohne jedoch die Frage nach dem Wesen der Dinge beiseite zu schieben.¹²³ Durch den Kontrast zwischen der Suche nach übersinnlichen Letztursachen und der Einsicht in die Unabdingbarkeit empirischer Erkenntnis verknüpft der Wiener Physiker das klassische mit einem modernen Wissenschaftsverständnis. Im Lichte der exakten Naturwissenschaften wird jedoch auch für Stifter der metaphysische Anspruch zum Problem. Wie Risach mit Bezug auf die neueren Verfahren festhält,

¹¹⁷ Stifter PRA XIV, S. 95.

¹¹⁸ Vgl. für das Programm einer Überwindung der ›konkreten‹ durch eine ›abstrakte‹ Objektivität: Selge 1976, S. 82f.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 13.

¹²⁰ Stifter HKG 2/2, S. 10f.

¹²¹ Vgl. v.a. Selge 1976; Ritzer 2002; Begemann 2002; Braun 2006; Ritzer 2007; Gamper/Wagner 2009.

¹²² Vgl. Begemann 2002.

¹²³ Ebd., S. 117. – Zu Baumgartner vgl. ausführlich Braun 2006, S. 52–63.

führen die »Wege des Beobachtens und der Versuche« zum Einzelnen und können das Allgemeine im Sinne der naturphilosophischen Spekulation nicht voraussetzen. Weil die neuen Wissenschaften ein »unendlich« offenes Feld aufreißen,¹²⁴ müssen nun die »kleinsten Dinge« berücksichtigt werden, ohne dass man vorab wissen kann, »wie sie mit den größeren zusammenhängen«.¹²⁵ Durch die Anerkennung einer konstitutiven Unabschließbarkeit der menschlichen Erkenntnis markiert Risach eine Disjunktion des Wissens, das bei fortschreitender Aneignung der Welt zugleich in Einzelteile zerfällt.¹²⁶ Dieser stillen Krise des Allgemeinen, mit der die Möglichkeit einer wesenhaften Erkenntnis ebenso wie die Vorstellung einer vernünftig geordneten Natur zur Diskussion steht, wird die ganz und gar aufklärerische Hoffnung entgegengesetzt, dass Mensch und Natur auf der Grundlage wissenschaftlich erfasster Gesetze in einer nicht näher bestimmbareren Zukunft harmonisch zusammenleben werden.¹²⁷ Die in der Metternich-Zeit staatlich auferlegte Anknüpfung an die Leibniz'-Wolff'sche Weltanschauung scheint bei Stifter ebenso wie bei Baumgartner den beruhigenden Rahmen für ein naturwissenschaftliches Erkennen zu liefern, das seine Basis nach dem Verfahren der Induktion nicht ins Allgemeine, sondern ins Konkrete verlegt.¹²⁸ Doch wo die Empirie als Fundament einer metaphysischen Ordnungsidee fungieren soll, ist das damit verbundene Sinnversprechen an eine unendliche Arbeit delegiert und der Struktur eines ewigen Aufschubs ausgesetzt.¹²⁹ Stifter ist ein Leibnizianer, der sich mit den Mitteln der Vernunft, aber ohne Glauben an eine prästabilisierte Harmonie in der Welt zurechtzufinden versucht.

In diesem Sinn nimmt Stifters Ästhetik der Objektivität die rationale Methode der deutlichen Erkenntnis auf, damit die in ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem Menschen als sinnlos und katastrophisch erfahrene Wirklichkeit wenigstens teilweise geordnet werden kann.¹³⁰ Als gälte es, die schmerzhaften Erfahrungen der Kontingenz durch den Nachweis einer stimmigen Gesetzmäßigkeit kognitiv zu therapieren, geht das Streben nach Klarheit in den Dingen mit den naturwissenschaftlichen Methoden des genauen Beobachtens und Sammelns dahin, »Vermischtes zu entmischen, gestaltlose ozeanische Elemente zu gliedern« und das Gefühl der

¹²⁴ Stifter HKG 4/1, S. 124.

¹²⁵ Ebd., S. 123.

¹²⁶ Vgl. hierzu Irmscher 1971, S. 22.

¹²⁷ In diesem integrativen Sinn wird Stifters Orientierung an den Naturwissenschaften ausgelegt von: Selge 1976; Ritzer 2002 u. 2007; Braun 2006.

¹²⁸ Vgl. hierzu Braun 2006, S. 60f.

¹²⁹ Begemann 2002, S. 113.

¹³⁰ Vgl. Begemann 1995, S. 117.

Desorientierung »durch den Entwurf einer [...] Totalität« abzukühlen.¹³¹ Stifters Konzeption der Mimesis folgt somit einer naturwissenschaftlich inspirierten Induktion vom empirisch Kleinen und Kleinsten zu einem Allgemeinen, das zwar unerreichbar bleibt, aber nichtsdestotrotz als ideales Ziel gilt.¹³² Da dem Ästhetischen die höchste Aufgabe zukommt, das zu versammeln, was die Wissenschaft in Einzelteile zerlegt, wird die Kunst programmatisch an die Grenzen der Repräsentation geführt. Wo Stifter als Kritiker etwa in einem Kupferstich die »Liebe zur Objectivität« hervorhebt, muss die Seele des Ganzen deshalb ungenannt bleiben. Stattdessen tastet der nüchterne Blick die »Oberflächen« der abgebildeten »Stoffe« Teil für Teil ab und prüft die Wiedergabe am Kriterium der Naturwahrheit.¹³³ Charakteristischerweise tritt gerade in der minutiösen Wahrnehmung des Details die technische Faktur des Kunstwerks hervor: »Die Aetzung der Platte gibt dem Stiche in den Schatten eine Untertuschung, die die Durchsichtigkeit gefährdet, welche wirklich in den tiefsten Schattenstellen, in denen in der Wirklichkeit das menschliche Auge noch immer etwas sieht, verschwindet, wodurch die Schatten nicht Schatten, sondern dunkle Flecken sind.«¹³⁴ Wie Stifter festhält, ist die Durchsichtigkeit der objektiven Darstellung etwas, das mehr oder weniger gut *gemacht* wird, also ein handwerkliches Geschick im Umgang mit den künstlerischen Mitteln erfordert.

Poetik der Transparenz

Stifters Ästhetik der Klarheit kennzeichnet ein Kunstverständnis, das zwar eine Invisibilisierung des Mediums fordert, diesen Anspruch aber im Wissen formuliert, dass vollkommene Transparenz ein unerreichbares Ideal bleibt. Beispielhaft evoziert der *Trost-Brief an Heckenast*, wie gesehen, eine »zarte Durchsichtigkeit der Dinge«¹³⁵ und bekundet im Register des sinnlich

¹³¹ Vgl. ebd., S. 47.

¹³² Vgl. auch Laufhütte 2000, S. 72f.

¹³³ Vgl. den Bericht über den oberösterreichischen Kunstverein von 1852 in: Stifter PRA XIV, S. 30–33, hier S. 31: »Die Oberflächen der Stoffe hat der Künstler mit dem anpassenden wechselnden Vortrage behandelt von der feinen menschlichen Haut in ihren Abstufungen angefangen auf die Leibwäsche des Marktschreiers herab, auf seinen Rock, auf Linnen, Tücher, Röcke der Weiber, auf die Stoffe an Männerkleidern bis auf die Mäntel der Croaten, von denen der des Knaben größer ist, als der des Mannes. Man betrachte nur die Stoffe an demselben und an verschiedenen Kleidern, mit welcher Liebe zur Objectivität sich der Künstler den Abwechslungen und Abstufungen hingegen hat«.

¹³⁴ Ebd., S. 32.

¹³⁵ Ebd. XVIII, S. 327 (Hervorh. d. Verf.).

Wahrnehmbaren ein allenthalben waches Bewusstsein für die konstitutive Mittelbarkeit der Phänomene. In dieser medienästhetischen Perspektive schließt Stifter wiederum an die Eckpunkte des 18. Jahrhunderts an. Nicht nur versucht er mithilfe einer von Affekten bereinigten Vernunft überschaubare Ordnungen in der als verworren empfundenen Welt zu etablieren und schreibt seinen Figuren zur Stabilisierung des Sittengesetzes »Aufklärung [als] eigentlich menschliche Aufgabe« vor.¹³⁶ Nicht nur verschaltet er mit den naturwissenschaftlichen Motiven seiner Texte Ästhetik und Gnoseologie, indem erstere die Lücken der letzteren supplementiert und am epistemischen Prozess insofern teilnimmt, als begriffliche Abstraktion auf die Basis sinnlicher Wahrnehmungen gestellt wird.¹³⁷ Obwohl Stifter die im Vernunftzeitalter weitgehend dominierende Zuversicht nicht teilt, dass sich das Wissen zu einer Gesamtheit schließen kann, folgt er dem Leitstern der Aufklärung auch dort, wo der Traum von der Vollendung der Erkenntnis bei Leibniz und Wolff zur Begründung einer Semiotik des transparenten Zeichens geführt hat (*cognitio symbolica*) und sich das Projekt der stufenweise bis zur Deutlichkeit voranschreitenden Klarheit in der Frage nach »einer spezifischen Ökonomie der Mittel« konzentriert.¹³⁸

Der Trost-Brief an den Verleger kann erneut als repräsentativer Beleg herangezogen werden, verweist das Schreiben doch nicht nur auf das Ethos eines nüchtern-sachlichen Blicks, sondern auch wiederholt auf die eigene mediale Ausstattung. Zum einen nimmt Stifter Heckenast's Nachricht vom Verscheiden der Gattin so zur Hand, dass er das schöne Herz des Trauernden nicht etwa nur dem semantischen Gehalt der Worte nach, sondern zuallererst in den »Schriftzügen« wahrnimmt.¹³⁹ Wie *Über Stand und Würde des Schriftstellers* dokumentiert, begreift Stifter Sprache in der konkreten Gestalt »der Rede oder der Schrift« als »materiellen Körper« und nimmt an, dass aus »jedem Teilchen und Faserchen« die Seele des Urhebers »herausleuchtet«. ¹⁴⁰ Zum anderen wird die Schwierigkeit beim Ver-

¹³⁶ Irmscher 1971, S. 111. – Bereits die zeitgenössische Rezeption hält fest: »Schon dem jungen Stifter ist die Vernunft die sittliche Muse« (Enzinger 1968, S. 311).

¹³⁷ Vgl. allgemeiner formuliert Mayer 2001, S. 7: »Stifters Texte sind daher Experimente der Erkenntnis«.

¹³⁸ Schneider 2010, S. 269.

¹³⁹ Stifter PRA XVIII, S. 324: »Der Mann, der ihn geschrieben, obwohl ich ihn längst geachtet und geliebt habe, ist mir plötzlich um vieles theurer geworden, da mir in seinen Schriftzügen ein so schönes Herz in dem schönen Schmerz um die verlorne geliebte und hochgeachtete Gattin entgegen gekommen war«.

¹⁴⁰ Vgl. die auf Schiller zurückgreifenden Ausführungen in *Über Stand und Würde des Schriftstellers* in Stifter HKG 8/1, S. 37: »Die ganze Innerlichkeit eines Menschen ist es zuletzt, welche seinem Werke das Siegel und den Geist aufdrückt«.

fassen des Briefs konstatiert und dem Akt des Schreibens eine produktive Rolle bei der ›allmählichen Verfertigung der Gedanken‹ bescheinigt.¹⁴¹ Dieses Ausstellen der Materialität widerspricht dem programmatischen Anspruch nur vordergründig. Zwar hat Stifter generell Kunstwerke im Visier, die um der Selbstpräsentation der Gegenstände willen den Eindruck erwecken sollen, nicht hergestellt worden zu sein – man soll regelrecht vergessen, »daß jemand da ist, der das Ding gemacht hat«. ¹⁴² Doch ist das Selbstverständnis des Autors von der Erfahrung geprägt, dass dieser Effekt das Ergebnis eines mühseligen Prozesses darstellt: »Was dem Leser das Einfachste und Natürlichste scheint, ist das Werk der größten Kunst und Sorgfalt, wer es anders meint, der versteht von Kunst und ihren Hervorbringungen nichts«. ¹⁴³

Stifter hat seine vornehmlich an der Malerei gewonnenen ästhetischen Maßstäbe auch an die eigenen Texte angelegt. Die Tatsache, dass er die Mittel der Dichtung bevorzugt, weil sie »mit dem unsichtbaren Worte leichter die Seele bringen« und daher geistiger als die schwerfälligen Erzeugnisse der bildenden Künste wirken, ¹⁴⁴ sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sein Schreiben überall mit den Bedingtheiten der Produktion ringt. Zum Zweck einer Literatur, die sich den Gegenständen mit dem Ziel verschreibt, das Innenleben des Subjekts zu heilen, verfolgt Stifter eine ›Kunst‹ der Transparenz als Arbeit am Medium der Schrift. Wo der Autor damit kokettiert, seine Texte nicht gemacht, sondern bereits Vorfindliches ungefiltert wiedergegeben zu haben, ¹⁴⁵ kaschiert er die oftmals extrem aufwendigen und über Jahre sich hinziehenden Schreibprozesse,

¹⁴¹ Stifter PRA XVIII, S. 325: »Ich achte und liebe Sie zu sehr, um mit Gemeinplätzen zu antworten, und konnte mein Denken nicht einkleiden, ja das Denken wurde durch das Einkleidenwollen erst recht geweckt«.

¹⁴² Ebd. XIX, S. 32 (an Heckenast, 20. Juli 1857).

¹⁴³ Ebd. XVIII, S. 119 (an Heckenast, 24. Oktober 1852).

¹⁴⁴ Vgl. ebd., XIV, S. 172f.: »[...] die Mittel beider Künste sind eben sehr verschieden, es müßte nur die Unendlichkeit des Malers größer sein als die des Dichters, daß er uns den Dichter umdichtend seine eigene Unendlichkeit mit seinen eigenen Mitteln brächte. Der Dichter bringt mit dem unsichtbaren Worte leichter die Seele, schwerer den Körper; aber er muß ihn bringen, der Maler mit der sichtbaren Linie leichter den Körper, schwerer die Seele; aber wir fordern sie auch von ihm. Der duftige Zauber großer Dichter ist ein anderer als der plastische großer Maler, und in Goethe ist er so zart, so fest begründet und nur ihm eigenartig, daß er kaum in der bildenden Kunst erreichbar sein dürfte, am ersten noch in Marmor«.

¹⁴⁵ Ebd. XVIII, S. 94 (an Louise von Eichendorff, 23. März 1852): »[...] und ich kann Gott nicht genug danken, daß er mir ins Herz gegeben hat, die Feder zu nehmen, und die Dinge nieder zu schreiben, wie sie mir ungefähr im Gemüte waren. Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert«.

die nicht nur dazu geführt haben, dass viele Erzählungen in mehreren Fassungen vorliegen, sondern die bisweilen auch penibel dem täglichen, nach Manuskriptseiten und Buchstaben abgezählten Pensum gemäß dokumentiert werden.¹⁴⁶ Die affektökonomische Selbstkontrolle konditioniert eine umfassende Disziplinierung des Produktionsvorgangs, dessen Eigenwilligkeiten sich jedoch immer wieder quer zu den Intentionen des Autors stellen: »Das ist das Elend, daß man nicht kann, was man möchte«.¹⁴⁷ Stifters Wunsch nach einer transparenten Mimesis gehorcht dem Modell einer sich selbst auflösenden Repräsentation, das mit geradezu »manischer Obsession« verfolgt wird.¹⁴⁸ Gemäß dieser Anstrengung richtet sich Stifters Poetik mit der »Entromantisierung« seiner Texte immer radikaler nach dem rhetorischen Muster der *perspicuitas*, das traditionell die Möglichkeit einer durchsichtigen Darstellung verspricht. Diese Tendenz, die für den Eindruck eines »extrem rationalistischen Erzählwerks« ausschlaggebend ist,¹⁴⁹ pointiert eine Stelle aus der *Mappe meines Urgroßvaters*:

Anfangs war es mir äußerst schwer, die Schrift zu enträthseln entwirren, dann aber wurde sie mir immer bekannter, und endlich konnte ich sie wie eine ziemlich deutliche lesen. [...] Ich begann, die ersten Blätter in unsere Schrift und Sprache zu übertragen.¹⁵⁰

Die romantisch anmutende Schreibszenen kann hinsichtlich der mehr als 20 Jahre währenden Arbeit an der in vier Fassungen vorliegenden Erzählung als *mise en abyme* gelten.¹⁵¹ Gezeigt wird ein Schreiber, der sich mit den unleserlichen Zügen aus dem Lederbuch des Doktor Augustinus konfrontiert sieht. Beim Versuch, den Text zu übertragen, orientiert sich der

¹⁴⁶ Vgl. das Heft mit dem Titel »Seiten- und Bogenrechnung für die Mappe meines Urgroßvaters – am 23. Jänner 1864 die Umarbeitung und der Abschluß dieses Werkes begonnen – Studienformat 1 Bogen = 24 Seiten – 1 Seite = 966 Buchstaben – Linz am 23. Jänner 1864«, teilweise wiedergegeben in Stifter 1987, Kommentar S. 15–33.

¹⁴⁷ Stifter PRA XIX, S. 284 (an Heckenast, 8. Juni 1861). Vgl. auch ebd. XVIII, S. 92 (an Heckenast, 29. Februar 1852): »Das versprechen und dann leider nicht fertig werden, hat seinen Grund in lediglicher Selbsttäuschung, und es bleibt kein Mittel als in Zukunft nur das fertige Manuskript zu übergeben«.

¹⁴⁸ Adorno 1998a, S. 37. Im Gefolge vgl. auch: Koschorke/Ammer 1987, S. 717; Schneider 2010, S. 270.

¹⁴⁹ Sebald 1985, S. 22.

¹⁵⁰ Stifter 1987, Transkription S. 20.

¹⁵¹ Im Brief an Heckenast vom 16. Februar 1847 motiviert Stifter die Wiederaufnahme der 1841 erstmals erschienenen und im Rahmen der *Studien* überarbeiteten *Mappe* damit, dass die Form noch nicht dem Klarheitsideal entspreche: »Das Buch gefällt mir nicht. Es ist so schön, so tief, so lieb in mir gewesen, es könnte in der Art hold und eigenthümlich und durftig sein wie das *Haidedorf*, aber tiefer, körniger, großartiger und dann ganz rein und klar und durchsichtig in der Form« (Stifter PRA XVII, S. 208).

Erzähler nicht an einer tieferen Wahrheit, die ›enträtselt‹ werden könnte, wie die auf 1867 datierbare letzte Überarbeitung in der Streichung nahelegt. Ohne sich vorab von einem hermeneutischen Eifer leiten zu lassen, versucht der Leser vielmehr, an der Oberfläche des Textes diskrete Zeichen zu erkennen und das Durcheinander mit klaren Unterscheidungen zu ›entwirren‹, bis der Text ›deutlich‹ entziffert ist und abgeschrieben werden kann. So justiert Stifter sein Vokabular nach dem Begriffsinventar des 18. Jahrhunderts und inszeniert sein eigenes Schreiben als graduell ansteigende Aufklärungsarbeit. Das rationalistische Denken, das er auf diese Weise weiterführt, prallt jedoch an der materialen Dimension der Zeichen ab. Wie die Grundschrift von Stifters Manuskript erkennen lässt, treten ›Schrift‹ und ›Sprache‹, Graphem und Bedeutung auseinander. Die Deutlichkeit, die auf die grafische Artikulation bezogen wird, erstreckt sich markanterweise nicht auf die semantische Durchsichtigkeit des Textes. Im Zeichen dieser Disjunktion, die man modern nennen kann und die Stifters Reflexion auf Deutlichkeit grundlegend prägt, kann seine Poetik der Entwirrung zum Schluss dieses einführenden Kapitels den groben Umrissen nach abgesteckt werden.

1. In stilistischer Hinsicht (*perspicuitas in verbis*) ist Stifters Schreibweise von der zweiten Hälfte der 1840er-Jahre an zusehends durch das rhetorische Ideal der durchsichtigen Rede geprägt. Das Streben nach Klarheit, das er mit dem im Eingang dieses Kapitels erörterten Brief an den Verleger vom Herbst 1861 vorträgt, beschränkt sich nicht nur darauf, den Plan einer affektkontrollierten Hinwendung zur Außenwelt aufzustellen, sondern betrifft auch die schlichte Nüchternheit der Aussage selbst (»Seit meiner Kindheit ist es mir eigen gewesen, nach Klarheit zu streben, in der Jugend nach Klarheit in den Dingen, später nach Klarheit in mir. Unklarheit in mir selber ist mir das peinigendste Gefühl«). Die wenigen, präzise abgemessenen Worte, mit denen das Vorhaben lakonisch auf den Punkt gebracht wird, spiegeln dieses nicht nur wider, sondern realisieren es zugleich und sind deshalb auch auf die textuelle Performanz zu beziehen. Am Ethos eines selbstbeherrschten Daseins orientiert, übt sich Stifter in eine apathische Ruhe ein, die auf dem Wege des Schreibens überhaupt erst hergestellt werden muss. Zu diesem Zweck folgt die Briefstelle den Vorgaben der leidenschaftslosen *perspicuitas*, die eine Rede ohne überflüssiges Schmuckwerk vorsehen und im Dienst einer indikativischen Sprache stehen. Nicht nur ist der Satzbau von einer in den späten Texten vorherrschenden parataktischen Einfach-

heit geprägt, der die verschachtelten Konstruktionen des Frühwerks ablöst und mit der regelmäßig zäsurierten Aneinanderreihung kurzer Syntagmen ebenso unmissverständlich wie ausgewogen wirkt.¹⁵² Auch das Fehlen des Konjunktivs ist beispielhaft für Stifters Versuch, die Produktivität der Fantasie auszuschalten und romantische Verirrungen hinter sich zu lassen.¹⁵³ Damit die Dinge referiert werden können, wie sie sind, neigt einerseits der zunehmend asketische Gebrauch der Adjektive dazu, die Substantive nicht auszuschmücken, sondern um der Genauigkeit willen differenzierter zu kennzeichnen (»das *peinigendste Gefühl*«). Andererseits rationalisiert Stifter nebst Satzbau und Wortschatz auch die Bildlichkeit der Sprache. Indem es den zentralen Ausdruck terminologisch der aufklärerischen Gnoseologie entlehnt (»Klarheit«), veranschaulicht das Schreiben an Heckenast die Anstrengung, die Tropik sukzessive aus den Texten zu streichen und die Wörter auf eine eigentliche Bedeutung festzulegen. Demgemäß operiert der späte Stifter vorzugsweise mit dem logisch nachvollziehbareren Verfahren des Vergleichs¹⁵⁴ oder bemüht sich, das bloße Nomen nach dem Modell einer univoken Namenssprache zu verwenden und dem Rang eines Begriffs gleichzustellen.¹⁵⁵ Der Intention nach will dieser spartanische Stil die künstlerische Gestaltungskraft domestizieren und den Gegenstand der Rede gemäß der Frage fixieren: »Was ist er?«¹⁵⁶ Stifters Ambition nach Klarheit spitzt sich mit der insistenten Verwendung des Verbuns »sein« zu, das neben der Funktion als Hilfsverb auch zum Ausdruck der bloßen Existenz eingesetzt wird und definitorischen Charakter erhält. Durch diesen »ontologischen Stil«,¹⁵⁷ der eine in hohem Maße »trockene« Schreibweise hervorbringt, wird zwar ein metaphysischer Horizont angesteuert, doch bleibt bei der bloßen Feststellung des Faktischen die Frage offen, ob »über die wörtliche Bedeutung hinaus« ein wesenhafter Sinnzusammenhang eingefangen wird.¹⁵⁸ Wegen dieses Hangs zur kar-

¹⁵² Vgl. hierzu Bertram 1966, S. 92; Dehn 1969, S. 41.

¹⁵³ Vgl. auch Dehn 1969, S. 44.

¹⁵⁴ Vgl. Begemann 1995, S. 160f.

¹⁵⁵ Vgl. Blaukopf 1998, S. 13.

¹⁵⁶ Vgl. Stifter PRA, XIX S. 223f. (Brief an Heckenast, 7. März 1860: »Der Unterschied zwischen einem Fantasiestoff und einem gegebenen ist für mich ungeheuer. [...] Im Hochwalde habe ich die Geschichte als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer meiner Fantasie hinein gepropft. [...] Jetzt [mit Bezug auf den *Witiko*] steht mir das Geschehene fast wie ein erfurchtgebietender Fels vor Augen, und die Frage ist jetzt nicht mehr die: »was will ich mit ihm thun?« sondern: »was ist er?«.

¹⁵⁷ Vgl. Stern 1968, S. 114.

¹⁵⁸ Aspetsberger (1966, hier S. 37) bejaht diese Frage, während Swales (1987) sie offen lässt.

gen Vereinfachung sind Stifters späte Schriften von den Zeitgenossen immer wieder als »kunstlos« abgewertet worden.¹⁵⁹ Tatsächlich kann der Brief an Heckenast eine pedantisch und monotone Differenzierungstätigkeit bezeugen, die in ihrer begrifflichen Abstraktheit unfasslich wirkt.

Das Bestreben, sich so deutlich wie möglich auszudrücken, zeitigt zudem eine Sprache, die nicht ohne diskreten Schmuck auskommt und mit den Wiederholungen (*Klarheit, Klarheit, Klarheit, Unklarheit; mir, in mir, in mir, mir; ist, ist*) in den Sog einer tautologischen Struktur gerät.¹⁶⁰ Zum Zweck einer unzweideutigen Aussage verlässt sich der späte Stifter auf ein minimiertes Vokabular, das immer wieder dasselbe mitteilt und dabei den Sinn der Wörter irritierenderweise sowohl bekräftigt als auch entleert, wiederholt man doch nur das, was nicht deutlich genug ist.¹⁶¹ Der Eindruck eines solchen mitunter mechanisch wirkenden Sprechens wird durch die Tatsache verstärkt, dass Stifter sein ästhetisches Programm als Zitat vorträgt und Goethe somit echohaft nachhallen lässt.¹⁶² Beim Epigonen erzeugt der Wunsch nach Transparenz eine zunehmend ostentative Redundanz, die einen opaken Schleier über das Gesagte wirft. Gegen den entschiedenen Willen des Autors führen Stifters Texte die Rhetorik der Aufklärung dazu, dass sich das Band zwischen der materialen Äußerlichkeit des Wortes und der Signifikanz lockert. In der ebenso nüchternen wie exzessiven Anstrengung, distinkt zu gliedern, unterläuft Stifter ein Schreiben, das insofern befremdet, als es alles beim Namen nennt und doch offen lässt, ob die referenzielle Geste über die rekursive Struktur der Zeichen hinaus Sinn erzeugt. Die Unklarheit, die Stifter als das quälendste Gefühl präsent hat, meint auch eine nicht aufzulösende Intransparenz der Sprache.

2. Die Rhetorik der Durchsichtigkeit prägt Stifters Schreiben auch im Hinblick auf die narrative Komposition (*perspicuitas in rebus*). Der Anspruch auf sachliche Darstellung hat eine zunehmende Neutralisierung der Erzählerfiguren zur Folge. Der Abstand zum Frühwerk ist nicht nur anhand der stilistischen Abkühlung der Texte, sondern auch daran bemerkbar, dass die narrative Vermittlungsinstanz bis zur Unkennt-

¹⁵⁹ Enzinger 1968, S. 276.

¹⁶⁰ Vgl. zu Stifters Tautologien: Aspetsberger 1966; Swales 1987; Koschorke/Ammer 1987; Naumann 1998.

¹⁶¹ Vgl. zur Wiederholung als Figur der Verdeutlichung: Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 23. Gilles Deleuze wird davon ableiten: »Man wiederholt, weil man nicht versteht« (Deleuze 1992, S. 338).

¹⁶² Vgl. zu den Wiederholungsstrukturen bei Stifter mit Blick auf den »Zitatcharakter des Gesamtwerks«: Blasberg 1998, S. 56–80, hier S. 66.

lichkeit zurückgenommen wird. Mit dieser ›Entindividualisierung‹ des Subjekts, die den Produktionsprozessen ein regelrechtes ›Wegschreiben des [besonderen] Ich‹ aufträgt,¹⁶³ nimmt Stifter zum einen zeitgenössische Tendenzen in Geschichtsschreibung und Naturwissenschaft auf.¹⁶⁴ Der Wechsel vom auktorialen Standpunkt zum extern fokalierten Modus favorisiert eine Außensicht, die sich auf die neutrale Wiedergabe des Sichtbaren beschränkt, die Figurenpsychologie ausblendet und sich auf die Darstellung von positiv registrierbaren Oberflächen konzentriert.¹⁶⁵ Der antirhetorischen Geste des Positivismus und des Historismus zum Trotz folgt die apathische Prosa einem genetischen Erzählprinzip, dessen Durchsichtigkeit der antiken Stillehre gemäß darin besteht, die *narratio* im Sinne eines ebenso natürlichen wie linearen Fortgangs des Geschehens zu gestalten und gleichsam zu beruhigen.¹⁶⁶ Zum anderen nimmt sich Stifters gegenstandsorientierte Darstellung mit ihrem »aufklärerischen [...] Bestreben« das antike Vorbild epischer Einfachheit zum Maßstab.¹⁶⁷ Mit Homer steht ein Erzählwerk vor Augen, das Stifter als »naiv und objectiv« qualifiziert und vom modernen Manierismus absetzt.¹⁶⁸ Der homerische Realismus, der sich Erich Auerbach zufolge durch »ausformende Beschreibung, gleichmäßige Beleuchtung, lückenlose Verbindung, freie Aussprache, Vordergründlichkeit, Eindeutigkeit, Beschränkung im Geschichtlich-Entwickelnden und im Menschlich-Problematischen« auszeichnet und nicht als Abbildung einer vorfindlichen Wirklichkeit, sondern als stilistischer Effekt der poetischen Mimesis zu verstehen ist,¹⁶⁹ gilt Stifter ebenso wie der realistischen Romantheorie der Zeit als Vorbild »epischer Objektivität«.¹⁷⁰

¹⁶³ Begemann 1995, S. 102.

¹⁶⁴ Vgl. zum historistisch-positivistischen Erzählmodell allgemein: Rüsen 1982; Rüsen 1993; mit Bezug auf die Literatur: Bafßler u.a. 1996; mit Bezug auf Stifter im Besonderen: Blasberg 1998; Bulang 2003; Zumbusch 2007.

¹⁶⁵ Vgl. Begemann 1995, S. 403.

¹⁶⁶ »zur spezifischen Rhetorik« des Historismus: Simonis 1998, S. 7f. Zur Literarizität der Historiografie im 19. Jahrhundert: White 2008; zur Funktion des Fiktiven in der Geschichtsschreibung: Lämmert 1985; Fulda 1996.

¹⁶⁷ Adorno 1998a, S. 36.

¹⁶⁸ Vgl. Stifter PRA XIX, S. 220: »Wie unser Zeitalter in der Kunst eine fast nicht zu rechtfertigende Subjectivität u daher kunstwidrige Manier hat, so nähert sich Rint dem Mittelalter u der antiken Welt. Die Gesamtheit seiner Werke ist immer klar, einfach, sich als Ganzes sogleich darstellend, in den Theilen stimmend, fast immer naiv u objectiv. Dadurch wird die epische Wirkung ähnlich der der antiken Poesie bewirkt«.

¹⁶⁹ Vgl. die berühmte Stiltypologie in: Auerbach 1946, S. 5–27, hier S. 26.

¹⁷⁰ Vgl. mit Bezug auf Stifter: Böckmann 1962. Vgl. zu Friedrich Spielhagens Romantheorie und ihrem »Gesetz der Objektivität«: Hellmann 1987.

Wie Martin Selge herausgearbeitet hat, geht das naturwissenschaftliche Engagement jedoch mit einer epistemischen Dringlichkeit einher, die »das ganz Unhomerische« von Stifters Erzählkunst prägt.¹⁷¹ Das ontologische Interesse schlägt sich in einer Beschreibungsprosa nieder, die den Dingen selbst, nicht den mit ihnen verbundenen Geschichten gilt und solchermaßen die »fabulierende Souveränität« des homerischen Epos untergräbt.¹⁷² An »den Grundmauern vernünftiger Rede orientiert«,¹⁷³ zeichnet sich Stifters deutlicher Stil nicht nur durch die Eigentlichkeit der Wörter sowie die lückenlose Reihenfolge der linearen Darstellung aus, sondern auch durch die Figur des Detaillierens, die unter dem Namen der *enargeia* bzw. *evidentia* der plastischen Vergegenwärtigung der erzählten Ereignisse gilt und den Leser zu einem sprachvergessenen Zuschauer zu machen versucht. Geschult an Lessings epochaler Missbilligung der Schilderungssucht, hat sich die zeitgenössische Kritik bekanntlich daran gestört, dass der Empirismus der Beschreibung zu Mängeln der narrativen Komposition führt und die Fülle der Details die »Durchsichtigkeit der Stifterschen Darstellungsweise« trübt.¹⁷⁴ Zwar hat es nicht an Versuchen gemangelt, die ausufernden Deskriptionen des »mikroskopischen Physiologen« an den Bewusstseinsraum der Subjektivität und damit an die Gattungsnormen des modernen Romans zurückzubinden.¹⁷⁵ Doch ist dabei unbeachtet geblieben, dass Stifters Beschreibungen zu einer Ausklammerung des Ich führen und dem Streben nach restloser Klarheit der Dinge entspringen. Indem die Schilderungen zur Verselbständigung tendieren, unterbrechen sie die Erzählung der Handlung ebenso, wie sie zur Beseitigung von dramatischen Effekten beitragen.¹⁷⁶ Die derart moderierten Naturbeschreibungen folgen einem Anspruch auf Objek-

¹⁷¹ Selge 1976, S. 84.

¹⁷² Ebd., S. 85.

¹⁷³ Ebd., S. 89.

¹⁷⁴ Enzinger 1968, S. 338. Mit Rekurs auf Lessing hält später auch Georg Lukács fest: »So verschwindet aus dem beschreibenden Stil jeder epische Zusammenhang« (Lukács 1971, S. 219). Vgl. hierzu Geulen 1998.

¹⁷⁵ In diesem Sinn hält der Goethe-Forscher F.Th. Bratranek, der Stifters Erzählungen als erster konsequent im naturwissenschaftlichen Horizont interpretiert hat, fest: »Als Physiolog gilt uns aber Stifter darum, weil es ihm schließlich nur auf die Durchforschung und Aufklärung der Lebensgeheimnisse, und zwar der des Gemütes ankommt. Alle Fülle des Details dient bei ihm nur dazu, in ihr die Bedingungen für eine besondere Richtung des Gemütslebens anschaulich zu machen« (Enzinger 1968, S. 243f.). Später sind Stifters Naturbeschreibungen in den Rahmen der wahrnehmenden Subjektivität gestellt worden von: Böckmann 1962; Preisedanz 1966.

¹⁷⁶ Vgl. Stern 1968, S. 106.

tivität, der eine »schleichende Desymbolisierung« der Darstellung bewirkt¹⁷⁷ und den Stifter mit Heinrich Drendorfs Forschungsprogramm reflektiert. Wie der zum »Beschreiber der Dinge« bestimmte Held aus dem *Nachsommer* methodisch vom sicheren Fundament der *mathesis universalis* zur Mannigfaltigkeit des Konkreten voranschreitet, um sich nachfolgend an der Rekonstruktion einer allgemeinen Ordnung zu versuchen und die unendliche Zergliederung der Wissenschaft in der Kunst zusammenzuführen,¹⁷⁸ tragen Stifters Deskriptionen eine grundlegende Spannung aus. Während sie die Dinge nach Maßgabe der phänomenalen Singularität wiedergeben, erfassen sie das Empirische zugleich im Hinblick auf einen übergeordneten, freilich nicht abschließend erfüllbaren Sinnhorizont. Diese Stoßrichtung erklärt einerseits die Neigung zur Abstraktion, die Stifters Schilderungen eignet. Wie Christian Begemann ausgeführt hat, ergänzen sie die Funktion der Benennung, indem sie die »Einzeldinge einem Oberbegriff« subsumieren und über die bloße Namensgebung hinaus nicht nur »klar«, sondern Merkmal für Merkmal immer »deutlicher« umreißen und einordnen.¹⁷⁹ Andererseits arbeitet der akribische Gestus an einer sukzessiven Arbeit des Differenzierens, die an sich endlos fortgesetzt werden kann und den epischen ebenso wie den epistemischen Zusammenhang zerstört. Die mehrfach beklagte Überschüssigkeit von Stifters Beschreibungen ist demnach von einem durch und durch nüchternen Exzess gekennzeichnet, der sich der ausschweifenden Struktur des sinnlich-rationalen Erkennens verdankt. Parallel zu den zeitgenössischen Diskussionen in den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts konfrontiert Stifter den Leser mit einer »Fülle des Beobachteten«, die das rhetorische Modell des Vor-Augen-stellens an die Grenzen der Leistungsfähigkeit führt.¹⁸⁰ Die Unabschließbarkeit des Wissens vor Augen, zielt Stifter mit der Genauigkeit der Deskription paradoxerweise auf ein amimetisches Moment, das die größere, weder vor- noch darstellbare Totalität der Phänomene verschweigt. Je detaillierter die Abbildung das sinnlich

¹⁷⁷ Vgl. Begemann 2002, S. 106.

¹⁷⁸ Stifter HKG 4/1, S. 30: »Der Vater pflegte zu sagen, ich müßte einmal ein Beschreiber der Dinge werden, oder ein Künstler, welcher aus Stoffen Gegenstände fertigt, an denen er so Anteil nimmt, oder wenigstens ein Gelehrter, der die Merkmale und Beschaffenheiten der Sachen erforscht«. Vgl. dazu Begemann 2005, S. 192.

¹⁷⁹ Ebd., S. 192f; Begemann 1995, S. 404. – Selge spricht aus diesem Grund von einem »Merkmalrealismus« im Gegensatz zum »Detailrealismus«, um die integrative Potenz der wissenschaftlichen Forschung und ein »Beschreibungsabenteuer nach Plan« hervorstreichend (Selge 1976, S. 78, S. 38).

¹⁸⁰ Vgl. Drügh 2006, S. 280–297.

Wahrnehmbare nach wissenschaftlichen Kriterien wiedergibt, desto mehr wird es zergliedert und entzieht sich der tiefere Zusammenhang, der die Natur als organische Gesamtheit verbindet und den Stifter im Bereich des Ästhetischen erfassen will. Der Deskription eignet ein rekursives Moment,¹⁸¹ sie führt keine vorfindliche Realität vor Augen, sondern *zeigt sich* im Versuch, einen sinnvollen Zusammenhang des Gegebenen »als nachträgliches Textprodukt« hervorzubringen,¹⁸² wie dies ein später Brief Stifters nahelegt: »Lasse uns so unsere Herzen bewahren, und Alles Alles ist für uns auf der Erde ein Paradies; denn das Paradies liegt allemal in uns, nicht draußen in dem Bau der Welt, der nur durch unser Auge schön wird.«¹⁸³ An die Stelle einer kontingenten Realität setzt Stifter ein Schreiben, das mithilfe einer stoisch abgeklärten Prosa eine absolute, in sich selbst ruhende und bis in die kleinste Einzelheit gegliederte Ordnung zu schaffen versucht. Dabei gerät es jedoch in den Sog eines schier grenzenlosen Differenzierungsfurors und produziert selbst jene Irritationen, gegen die es sich immunisieren will.

Mit dieser um extreme Durchsicht bemühten Schreibweise ist Stifters Literatur von einem Zwiespalt gekennzeichnet, der als Hauptmerkmal moderner Erzählkunst gelten kann. In Rücksicht auf den Kontrast zwischen »Poesie« und »Prosa«, mit dem Hegel durch die semantische Ausdehnung der Begriffe eine historische Diagnose stellt, wird auch in Bezug auf Stifter die Frage relevant, wie Dichtung unter den »gegenwärtigen prosaischen Umständen« überhaupt noch möglich ist.¹⁸⁴ Sein allenthalben greifbares und restaurativ wirkendes Bemühen um Idealisierung scheint vordergründig von dieser Schwierigkeit unberührt zu sein. Doch verrät der epigonale Gestus, mit dem Stifter die klassische Verklärung der Affekte und der Dinge zitiert, nicht nur den imaginären und ephemeren Charakter des Po-

¹⁸¹ Vgl. hierzu Geulen 1992, S. 83–86; Schiffermüller 1996, S. 128f.; Begemann 2002, S. 106; Drügh 2006, S. 331.

¹⁸² Vgl. Begemann 1995, S. 87.

¹⁸³ Stifter PRA XXI, S. 266 (an Amalia Stifter, 10. August 1866).

¹⁸⁴ Hegel 1986, Bd. 1, S. 253. Vgl. die Folgen für den modernen Roman ebd., Bd. 3, S. 392f.: »Was fehlt, ist der ursprünglich poetische Weltzustand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse«. Vgl. mit Bezug auf E.T.A. Hoffmann: Mülder-Bach 2005; mit Bezug auf Fontane: Mülder-Bach 2009.

etischen. Da die Dichtung als unerreichbarer Fluchtpunkt des Schreibens verstanden wird und die Schönheit der Kunst für Stifter nicht darstellbar ist, tritt auch die Affinität zu einem wissenschaftlichen Denken hervor, das sich im deutlichen Stil niederschlägt und bereits bei Hegel,¹⁸⁵ vermehrt aber mit dem auf Hegel folgenden Verständnis der deutschen Prosa ein zwar transparentes, abstraktes und vernünftiges, aber auch bild-, farb- und kunstloses Schreiben herbeiführt.¹⁸⁶ Wenn Stifter in der programmatischen Vorrede zu den *Bunte[n] Steine[n]* festhält, dass er seine »Schriften nie für Dichtungen gehalten habe, noch [s]ich je vermessen werde, sie für Dichtungen zu halten«,¹⁸⁷ dann ist diese Selbsteinschätzung keineswegs auf eine Geste der Bescheidenheit zu reduzieren, sondern durchaus als Problem ernstzunehmen.

Wie nachfolgend gezeigt werden soll, ist Stifter zwar allenthalben um poetische Erhebung bemüht. *Der Nachsommer* kann dabei als dasjenige Werk gelten, das den hartnäckigen Wunsch nach Klarheit »in den Dingen« bzw. »in mir« am konsequentesten verfolgt und das Projekt der ästhetischen Totalisierung im Zeichen einer genauer zu untersuchenden ›Einfachheit‹ nach dem Vorbild des klassischen Kunstideals unternimmt (s.u., *Kap.* 2.). Doch agiert Stifters Hauptwerk mit der stilistischen und thematischen Nähe zur naturwissenschaftlichen Prosa des 19. Jahrhunderts paradigmatisch die inneren Spannungen des Vorhabens aus. So artikuliert die *Nachsommer*-Erzählung einen Vorbehalt vor dem *Zu*-Klaren, der die Gefahr des Kunstlosen mit aller Kraft zu bannen versucht und gerade in seiner unermüdlich wiederholten Strenge als Symptom dafür zu lesen ist, dass der hohe Sinn von Dichtung nur noch erinnert und zitiert, aber nicht mehr erfüllt werden kann. Demgemäß verwundert es nicht, wenn Stifter seine ästhetische Kritik am Deutlichen in seinen Erzählungen immer wieder mit Bildern des Katastrophischen und Entsetzlichen fasst (s.u., *Kap.* 3.). Er verweist dergestalt nicht nur auf einen als verzwickelt empfundenen As-

¹⁸⁵ So versteht Hegel die Prosa als diejenige Kunstform, »an welcher zugleich die Kunst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt [...] zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält« (Hegel 1986, Bd. 3, S. 234). Ebd., S. 280: »Im allgemeinen können wir deshalb als Gesetz für die prosaische Vorstellung einerseits die Richtigkeit, andererseits die deutliche Bestimmtheit und klare Verständlichkeit aufstellen, während das Metaphorische und Bildliche überhaupt relativ immer undeutlich und unrichtig ist«.

¹⁸⁶ Die Diagnose des Hegel-Schülers Theodor Mundt lautet entsprechend: »Dafür werden die Verstandesbegriffe der neueren Sprache zunehmend klarer und deutlicher. Die Poesie vergeht, und die Prosa (nicht die gemeine, sondern die geistige) wird uns angemessener« (Mundt 1837, S. 20). Ebd., S. 50: »Die deutsche Prosa war in ihrer Entstehung etwas Wissenschaftliches, eine Production der Gelehrsamkeit, eine Abstraction aus den Alten«.

¹⁸⁷ Stifter HKG 2/2, S. 9.

pekt seiner eigenen Texte, sondern vermag es auch, der Reflexion auf den rationalistischen Leitbegriff völlig neuartige, durchweg unheimliche Dimensionen zu verleihen.

2. Manier der Einfachheit

Stifter hat seine literarischen Werke generell und auf ambige Art und Weise als ›einfach‹ eingestuft. Zum einen streicht er eine Schlichtheit hervor, die Stoff und Darstellung seiner Schriften gleichermaßen kennzeichnet und den Befund des Prosaischen bestimmt: »[U]nter denen, welche die Feder führen, [bin ich] einer der mindesten [...], da meine bis jetzt herausgegebenen Arbeiten nicht auf Kunstwerth Anspruch machen, sondern die einfache Darlegung der Gefühle eines einfachen Lebens sind«, steht im Eingang von *Über Stand und Würde des Schriftstellers*.¹⁸⁸ Nicht nur tragen diese Worte mit der hyperbolischen *modestia* eine rhetorische Selbsterabsetzung vor und halten das Verdikt der Kunstlosigkeit in der Schwebelage – auch der Umstand, dass sich der Verfasser nachfolgend dazu veranlasst sieht, die »gewöhnliche Umgangsrede« vom Bereich des Literarischen abzugrenzen,¹⁸⁹ lässt die angebliche Unkompliziertheit der Schriften als Resultat einer poetischen Strategie erahnen. In der Tat hält Stifter zum anderen fest, dass gerade die größten Dichter und Maler den »einfachsten Stoff« wählen und sich auf das »einfache Wiedergeben der einfachen großen Natur« konzentrieren.¹⁹⁰ Dieser Aussage zufolge, die anlässlich der Besprechung von August Piepenhagens Gemälden an Ruisdael erinnert und sich für den Bereich der Literatur auf Homer, Shakespeare und Goethe beruft, verweist die traditionell mit der Durchsichtigkeit (Stilqualität) im Bunde stehende Simplizität (Stilart) auf das Ideal höchster Kunst nach klassizistischem Vorbild. Stifters Rede von der ›Einfachheit‹ seiner Werke oszilliert demnach zwischen zwei semantischen Polen und verschränkt in ebenso unscheinbarer wie irritierender Weise prosaische Kunstlosigkeit mit poetischer Erhabenheit.

¹⁸⁸ Stifter HKG 8/1, S. 34.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Stifter PRA, XIV S. 186f.: »Große Dichter und Maler wählen so gerne den einfachsten Stoff. Von der Fülle des eigenen reichen Innern gedrängt, wissen sie mit Wenigem in gebildetster Form dieses Innere in einer Art Unendlichkeit zu offenbaren, ja sie gehen dem gehäuften Stoffe aus dem Wege, weil er als roher Körper den zarten Geist zu ersticken droht. Man denke an die Ilias von Homer, an Macbeth von Shakespeare, an Iphigenia von Göthe. Auch ist nicht das mindeste Prahlen mit Glanzstellen oder Gegensätzen, sondern das einfache Wiedergeben der einfachen großen Natur«.

Diese Komplexion hat die bisherige Auseinandersetzung mit Stifter nicht scharf genug erfasst. Die zeitgenössische Rezeption ist von der irrigen Annahme ausgegangen, dass Stifters Einfachheit den Versuch einer rousseauistischen »Rückkehr zur Natur« widerspiegele.¹⁹¹ Mit Blick auf den Roman *Witiko* hat sich Stifter indes den Vorwurf eingehandelt, dass die Darstellung einer einfältigen Kultur aus der Vergangenheit nur dem »Stoffe, nicht der Form nach möglich sei« und dass die Einfachheit der Erzählweise für die Gegenwart »übertrieben«, »erkünstelt« und »geistlos« wirke.¹⁹² In der Folge hat sich diese Kritik zu dem Bild eines Dichters verfestigt, der sich zwar durch die »eingeborene Kindlichkeit seiner Seele« auszeichne, dabei aber vergessen habe, dass die Naivität des Künstlers ohne Absicht erscheinen müsse. Stifters Simplizität hingegen sei »allzu gewollt« und trete den programmatischen Absichten zum Trotz als »Manier« in den Vordergrund.¹⁹³ Mit dieser Rüge wird eine forcierte Artifizialität des schlichten Darlegens konstatiert, die den inszenatorischen Charakter der Einfachheit hervorhebt und den Eindruck des Naiven (zer-)stört. Die Annahme, dass Stifter ein grundsätzlich unreflektiertes Verhältnis zur Natur unterhalte, bleibt vom Vorwurf der fehlerhaften Ausführung jedoch ebenso unberührt, wie an der Möglichkeit einer im Kern absichtslosen Schlichtheit der Kunst festgehalten wird. Die derart veranschlagte »Einfachheit« blendet somit systematische Komplikationen aus, die sich bei Stifter zudem nicht auf eine Eigenart des Stils beschränken lassen, sondern in der Stoffwahl auch die moralische Dimension des »einfachen Lebens« sowie die metaphysische Annahme einer »einfachen Natur« tangieren.

Stifters dämonische Einfachheit

Demgegenüber hat sich dieser Befund durch Walter Benjamins Intervention verändert, ohne freilich befriedigende Konturen zu erhalten. Mit seinen Notizen von 1917/18, die nicht zu einem abgeschlossenen Essay ausgearbeitet worden sind, schlägt Benjamin den Weg einer ethischen Argumentation ein und sieht in Stifters Beschränkung auf die kleinen Verhältnisse eine unheimliche Dialektik am Werk. Durch die Verbindung mit den großen Zusammenhängen des Schicksals schlage das Festhalten an den simplen Dingen immer wieder ins »Grauensvolle« um.¹⁹⁴ Wo Stifter der Natur

¹⁹¹ Enzinger 1968, S. 276.

¹⁹² Ebd., S. 264, S. 342. Zur »Politik der Einfachheit« im *Witiko* vgl. die tentativen Ausführungen von Christians/Kohn 2005.

¹⁹³ Gump 1927, S. 34.

¹⁹⁴ Benjamin GS II/2, S. 608.

das »unschuldige Aussehen der Einfachheit« gibt, sei als »Schatten- und Nachtseite [...] eine geradezu pervers und raffiniert verborgene Dämonie« präsent.¹⁹⁵ Mit diesen Überlegungen versucht Benjamin nicht nur eine implizite Abgründigkeit des einfachen Lebens festzuhalten, deren sexuelle Konnotation auch seine Lektüre von Goethes *Wahlverwandtschaften* herausstellt. Benjamin zufolge führt die »unschuldige Klarheit [der schönen Seele Ottiliens] in tiefste Dunkelheit hinunter«, so wie sich das »Spiegelnde, Klare und Klärende« mit dem »Schwarze[n], Dunkle[n], Unergründliche[n]« verbindet.¹⁹⁶ Durch den Begriff des Dämonischen trägt Benjamin zudem eine moralische Kritik vor, die der angeblich undifferenzierten Verschaltung von Natur und Sittlichkeit gilt.¹⁹⁷ Als »vollendeter Epigone Goethes« habe Stifter die Divergenz im Verhältnis des Menschen zur Welt grundsätzlich verkannt und stattdessen eine mythische Identität zwischen ihnen vorausgesetzt.¹⁹⁸ Mit dem Dämonischen greift Benjamin eine Kategorie auf, die Goethe ins Spiel gebracht hat und die, wie *Dichtung und Wahrheit* ausführt, eine die »moralische Weltordnung [...] durchkreuzende Macht« zu fassen versucht.¹⁹⁹ Ununterscheidbar zwischen Vorsehung und Zufall, kann dieses unverfügbare »etwas« nur behelfsmäßig im Begriff sistiert werden²⁰⁰ – Goethe zufolge handelt es sich beim Dämonischen um eine übersinnliche Instanz, die ebenso erschütternd, zerstörerisch und verwirrend wirkt, wie sie zugleich als mythisches Prinzip das Disparate zusammenhält, das heißt Ordnung und Kohärenz stiftet.²⁰¹ Doch für Benjamin steht die Inszenierung der Schönheit der »Scheinhaftigkeit« wegen auf der Kippe zum Wesenlosen.²⁰² Mit dem Ethos des Einfachen werde im Falle Stifters eine maßvolle Einschränkung auf das Kleine vorgetäuscht, die

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Benjamin GS I/1, S. 183.

¹⁹⁷ Ebd., S. 185.

¹⁹⁸ Vgl. Geulen 1992, S. 49.

¹⁹⁹ Goethe 1994, Bd. 10, S. 177.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 175f.: »Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig, nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand, nicht teuflisch, denn es war wohlthätig, nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. [...] Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten«.

²⁰¹ Vgl. Schmitz 2008, S. 224: »Einerseits ist das Durchkreuzen ein Verwirren, andererseits ein Mitwirken an dem großen Gewebe der Welt«. Zum Begriff des Dämonischen bei Goethe vgl. ferner: Van Dijk 1999; Zumbusch 2015.

²⁰² Benjamin GS I/1, S. 184.

nicht nur die unheimlichen Kräfte im Großen verdränge, sondern auch von einer seelischen Stummheit der Figuren zeuge.

Benjamin ist die Einsicht zu verdanken, dass Stifters Einfachheit gerade dort hintergründig wird, wo der Abstand des Menschen zur Welt im naturkonformen Leben überbrückt scheint. Mit seiner Kritik nimmt Benjamin aber eine einfältige Schlichtheit der Mimesis an und fällt damit ebenso hinter die Einsichten der zeitgenössischen Rezeption zurück, wie er den keineswegs unbedarften Reflexionsstand des Autors ausklammert. Benjamin übersieht die Manier des Einfachen in Stifters Texten, weil er diesen im zweiten Argumentationsschritt der Aufzeichnungen ein Nicht-Verhältnis zur Sprache anlastet.²⁰³ Benjamin zeichnet das Bild eines naiven Dichters²⁰⁴ und lässt diejenigen Momente von Stifters Werk beiseite, die eine durchdachte Inszenierung des Simplen in ästhetischer wie ethischer Hinsicht erkennen lassen. Zwar liegt die literaturwissenschaftliche Forschung im Anschluss an Benjamin richtig, wenn sie Stifters »vielgerühmte Schlichtheit [als] das Komplizierteste und Rätselhafteste seiner Texte« apostrophiert²⁰⁵ und als eine »scheinbare« hervorhebt,²⁰⁶ doch müssen diese Ansätze analytisch vertieft werden, damit sich keine Mystifizierung einstellt. Mit dieser Absicht wird nachfolgend ein Exkurs eingeschaltet, der das Ideal der Einfachheit, wie es die klassizistische Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts überliefert und bei genauerer Betrachtung seit jeher von einer »raffiniert« verborgenen Kunst des Unscheinbaren bestimmt ist, in seiner komplexen und wenn man so will: »dämonischen« Struktur herausarbeitet. Erst vor diesem Hintergrund kann anhand der *Nachsommer*-Erzählung, in der das Konzept der Simplität nicht nur eine zentrale Rolle spielt, sondern auch gemäß der bislang ausgeblendeten, für Stifters

²⁰³ Benjamin GS II/2, S. 609f.: »Die Sprache wie sie bei Stifter die Personen sprechen ist ostentativ. Sie ist ein zur Schau Stellen von Gefühlen und Gedanken in einem tauben Raum. Die Fähigkeit irgendwie »Erschütterung« darzustellen deren Ausdruck der Mensch primär in der Sprache sucht fehlt ihm absolut. Auf dieser Unfähigkeit beruht das Dämonische das seinen Schriften in mehr oder weniger hohem Grade eignet und seine offenbare Höhe dort erreicht wo er auf Schleichwegen sich vorwärtstastet weil er die naheliegende Erlösung in der befreienden Äußerung nicht finden kann. Er ist seelisch stumm, das heißt es fehlt seinem Wesen derjenige Kontakt mit dem Weltwesen, der Sprache, aus dem das Sprechen hervorgeht« (vgl. hierzu grundlegend: Geulen 1992, S. 42–52).

²⁰⁴ Vgl. Benjamin GS II/3, S. 1416f.: »Die Reinheit eines Wesens ist niemals unbedingt oder absolut, sie ist stets einer Bedingung unterworfen. [...] Da Stifter diese Bedingtheit *welche die Reinheit erst zur Reinheit macht* nicht fühlt ist die Schönheit seiner Naturschilderungen zufällig«.

²⁰⁵ Geulen 1992, S. 109.

²⁰⁶ Pfothenhauer 1990, S. 139. Pfothenhauer entwickelt seine feinsinnigen Überlegungen anhand der autobiografischen Schrift *Mein Leben*.

Schriften indes beispielhaften Funktions- und Wirkungslogik reflektiert wird, der Balanceakt zwischen Kunstlosigkeit und Erhabenheit, zwischen prosaischer und poetischer ›Einfachheit‹ verstanden werden.

Die heimliche Kunst der Einfachheit

Folgt man Hegels Überlegungen aus den *Vorlesungen zur Ästhetik*, hat es mit der Einfachheit in der Kunst keine ›einfache‹ Bewandnis:

Es ist ein gewöhnliches Vorurteil, daß die Kunst mit dem *Einfachen* und *Natürlichen* den Anfang gemacht habe. Man kann dies freilich in gewissem Sinne zugeben; das Rohe und Wilde nämlich ist allerdings dem echten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere und Einfachere. Ein anderes aber ist das Natürliche, Lebendige und Einfache der Kunst als schöner Kunst. Jene Anfänge, die einfach und natürlich sind im Sinne der Roheit, gehören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an; wie z.B. Kinder einfache Figuren machen und mit ein paar ungestaltigen Strichen eine menschliche Gestalt, ein Pferd usf. hinzeichnen. Die Schönheit als Geisteswerk dagegen bedarf selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten Technik, vielfacher Versuche und Übung; und das Einfache als Einfachheit des Schönen, die ideale Größe, ist vielmehr ein Resultat, das erst nach mehrseitigen Vermittlungen dahin gekommen ist, das Mannigfaltige, Bunte, Verworrene, Ausschweifende, Mühselige zu überwinden und alle Vorarbeiten und Zurüstungen eben in diesem Siege zu verstecken und zu tilgen, so daß man die freie Schönheit ganz ungehindert wie in einem Gusse hervorgegangen zu sein scheint. Es geht damit, wie mit dem Benahmen eines gebildeten Menschen, der sich in allem, was er sagt und tut, ganz einfach, frei und natürlich bewegt, doch diese einfache Freiheit nicht etwa von Hause aus besitzt, sondern sie erst als Resultat einer vollendeten Durchbildung erlangt hat.²⁰⁷

Die Textstelle aus der Einleitung zum dritten Teil der *Vorlesungen* fasst die Annahme einer originären »Künstlichkeit« der Kunst zusammen²⁰⁸ und ist gegen die tradierte Vorstellung der fortschreitenden Entwicklung von den natürlichen Ursprüngen der antiken zur Komplexität der modernen Erzeugnisse gerichtet. Demgegenüber erhellt Hegel die Einfachheit des Schönen »als Resultat einer vollendeten Durchbildung«, das die »unklar verschlungen[en]« Anfänge der Kunst hinter sich lässt und »das Ganze [...] zu einer festen inneren Organisation [...] bündigt«.²⁰⁹ Von der Ansicht

²⁰⁷ Hegel 1986, Bd. 2, S. 247f.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 248: »Der Natur der Sache wie der wirklichen Geschichte nach erscheint deshalb die Kunst in ihren Anfängen vielmehr als Künstlichkeit und Schwerfälligkeit, ausführlich oft in Nebensachen, mühselig in Ausarbeitung der Bekleidungen und Umgebungen überhaupt«.

²⁰⁹ Ebd., S. 249.

ausgehend, dass die ältesten Produkte den »abstraktesten Inhalt« hätten und in der Ausführung »ungefüggig, einförmig oder verworren« seien,²¹⁰ zeichnet Hegel die Geschichte der Kunst als Prozess der formalen Komplexitätsreduktion nach. Indem er die Einfachheit als »ideale Größe« und zugleich als harmonisierendes Prinzip versteht, artikuliert Hegel somit nicht nur seine Reserven gegenüber der rousseauistischen Geschichtsphilosophie. Weil er die Kunst vom Naturzustand scheidet, setzt Hegel auch eine Differenz zur Simplitzität des Rohen und Wilden an. Der analytische Gewinn dieser Unterscheidung besteht darin, dass die ästhetische Einfachheit nicht auf ein vorreflexives Stadium des Menschen zurückgeführt wird, sondern als eine besondere »Technik« an Profil gewinnt und der ungezähmten Einfalt der Anfänge diametral entgegengestellt wird. Wie zu zeigen ist, legt Hegel damit die blinden Flecken des Naivitätsdiskurses offen, indem er die systematischen Voraussetzungen einer Simplitzität entlarvt, die in der Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts als Ideal der Antike ausgerufen und mit den Verwicklungen der Moderne kontrastiert wird.

Weit davon entfernt, für eine Rückkehr zur Natur einzustehen, ist die ästhetische Einfachheit Hegel zufolge vielmehr als das »Resultat [...] mehrseitiger Vermittlungen« zu begreifen. Kunstvolle Schlichtheit geht somit erstens aus einem mühseligen Arbeitsprozess hervor, dessen Eigentümlichkeit zweitens darin besteht, sich selbst und das heißt: seine genuine Künstlichkeit »zu verstecken und zu tilgen«, weil es zum Wesen des Schönen gehört, den Schein des Natürlichen und Ungemachten zu erwecken. Hegel geht nicht so weit, sich die Frage zu stellen, inwiefern der vollkommene Schein des Kunstlosen auf der Oberfläche überhaupt noch vom primitiven Naturzustand zu unterscheiden wäre – den Prämissen zufolge erübrigt sich diese Frage in ästhetischen Belangen *per definitionem*, so dass einer Kinderzeichnung mit aller Selbstverständlichkeit der Rang eines Kunstprodukts abgesprochen werden kann. Gleichwohl erlaubt die Hegelsche Analyse des Einfachheitsbegriffs, dessen Ambiguität zu durchschauen und die Aporien der klassizistischen Entwürfe zu ermessen. Die seit der *Querelle des Anciens et Modernes* ins Feld geführte Simplitzität nach antikem Vorbild ist bei aller Insistenz auf das unvermittelt Natürliche als eine »Kunst des Verbergens« zu begreifen und verbindet als solche den Bereich des Stils (1.) mit dem ethischen einer affektregulierten Lebensführung (2.).

²¹⁰ Ebd., S. 248.

1. – Hegels Differenzierung bringt ein Problem auf den Punkt, das die Versuche zur Bestimmung des Einfachen seit alters prägt und durchweg die Unterscheidbarkeit von trivialer Banalität und kunstvoller Simplizität betrifft. Die ästhetischen Entwürfe der Aufklärungszeit, in denen diese Schwierigkeit persistiert, beschreiten dabei einen von der antiken Rhetorik trassierten Weg. Allen voran macht Cicero mit der Beschreibung des attischen *genus subtile* darauf aufmerksam, dass der »schlichte Stil« zwar den Eindruck erweckt, leicht nachgeahmt werden zu können, »doch wenn sich [der Zuhörer selbst] daran versucht, ist nichts weniger leicht«. ²¹¹ Die einfache Rede differiert mehr von der Alltagssprache eines Ungebildeten, als man vordergründig wahrnehmen kann, verdankt sich der karge Stil doch dem Geschick, »auch ohne Kunst« zu gefallen. ²¹² Die Sprache hält sich in Wortwahl und syntaktischer Konstruktion nicht nur strikt an die Qualitäten der *puritas* sowie der *perspicuitas* und verzichtet auf den pompösen Luxus des rhetorischen Schmucks. Die feine Eleganz dieses besonnenen Ausdrucks, der seiner Sachlichkeit wegen mit der Funktion des *docere* verbunden ist und in der Poetik den niederen Gattungen zugeordnet wird, erhöht den stillen Reiz der Worte zudem dadurch, dass das Gemachtsein des Vortrags »[nicht] in Erscheinung tritt«. ²¹³ Der Redner besticht durch eine Leichtigkeit, die das Ergebnis einer sorgfältigen Inszenierung darstellt. ²¹⁴ Für Cicero bezieht sich der schlichte Stil somit auf eine Darbietung, die »einfach scheint, aber in Wahrheit beherrschte und deshalb »heimliche Kunst« ist. ²¹⁵ Weil das Handwerk unsichtbar bleiben muss, liegt es letztlich beim Zuhörer zu erkennen, ob sich hinter der Oberfläche des Unscheinbaren eine höhere Meisterschaft verbirgt oder nicht. Nicht nur die ethischen Konnotationen der rhetorischen Bestimmung, die den schmucklosen Ausdruck immer wieder mit der *apathia* des Redners verbindet, auch die von Cicero vorgezeichnete Gratwanderung zwischen Unbegabtheit und Talent zieht ins Zentrum der ästhetischen Debatten der

²¹¹ Cicero, *Orat.* 76.

²¹² Ebd., 78–79.

²¹³ Ebd., 78.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Henn 1974, S. 240. – Die Studie von Claudia Henn ist das einzige – und bis dato unübertroffene – Werk, das sich systematisch mit den Konzepten von »Simplizität«, »Einfalt« und »Naivität« in der französischen und deutschen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat. Die Untersuchung, auf die im Folgenden mehrfach zurückgegriffen wird, fokussiert in erster Linie die ästhetische Dimension der Begriffe und blendet den ethischen Aspekt weitgehend aus.

Aufklärungszeit ein. Einen pointierten Niederschlag findet dieser Sachverhalt in den Ausführungen des französischen Kunsttheoretikers Charles Batteux. Seine mehrfach ins Deutsche übersetzten Schriften *Cours de belles lettres distribué par exercices* (1748) und *Cours de belles-lettres, ou principe de la littérature* (1753), die das Stilideal der Einfachheit für die Literatur reklamieren und als erste eingehend erläutern, greifen die Problemstellung der antiken Rhetorik auf. Vom Modell einer Kunst ausgehend, deren einziger Grundsatz die getreue Nachahmung der schönen, vernünftig eingerichteten Natur ist,²¹⁶ profiliert Batteux die Simplizität der Darstellung als Mittel zur rationalen Darlegung des Gedankens²¹⁷ – entsprechend fasst der zentrale Begriff ›naivité du style‹ »die Wahrheit, die Deutlichkeit, die Stärke« eines Dichters zusammen.²¹⁸ Von dieser Tugend muss die einfältige *ignorance* behutsam abgegrenzt werden:

Der verschiedene Gebrauch, den man von dem Worte Naivität macht, muß uns hier nicht im geringsten irre machen. Man darf nur einen Unterschied festsetzen unter der Naivität und einer Naivität. Was man *eine Naivität* nennt, ist ein Gedanke, ein Ausbruch der Einbildungskraft, eine Empfindung die uns wider unsern Willen entföhrt, und die uns selber Schaden thun kann. Sie ist ein Ausdruck der Leichtsinigkeit, der Lebhaftigkeit, der Unwissenheit, des Unverstandes, der Schwachheit, und oft aller dieser Eigenschaften zugleich. [...] *Die Naivität* hingegen ist die Sprache der Freyheit, der Aufrichtigkeit, der edlen Einfalt. Bei einer Naivität ist weder Ueberlegung, noch Arbeit noch Fleiß. In der naiven Rede ist alles dieses; aber es ist nicht darinn zu sehen. Gedanke, Wendung, Worte, alles scheint ohne Kunst aus der Materie selbst entsprungen zu seyn. Man hat gesucht, geprüft, gewählt; aber man hat nur das genommen, was aus dem Stoff uns aus den Umständen hervorzufallen schien. Eine Naivität kömmt nur einem Narren zu, der redet, ohne gewiß zu seyn was er redet. Die Naivität ist das Vorrecht großer Geister, wahrer Talente, Dichter und Redner vom ersten Range, die gemacht sind, die Stimme der Natur deutlich zu vernehmen, und getreulich auszudrücken.²¹⁹

Im Begriff des Naiven fallen Batteux zufolge zwei Versionen des Einfachen zusammen, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Der unvermittelten Gedankenlosigkeit eines Narren steht die ›edle Einfalt‹ des großen

²¹⁶ Vgl. Batteux 1751.

²¹⁷ Vgl. Schötter 1999, S. 333f.

²¹⁸ Batteux 1769, S. 199. – Die Unterscheidung von ›Einfachheit‹, ›Einfalt‹ und ›Naivität‹ fällt bereits den Theoretikern des 18. Jahrhunderts immer wieder schwer und muss von Fall zu Fall bedacht werden (vgl. Mendelssohn 2006, S. 248). Für die französische Überlieferung des Klassizismus ist *grasso modo* zu berücksichtigen, dass »der Begriff des Naiven als subjektbezogener den objektbezogenen simplicité-Begriff um die Jahrhundertmitte ablöst« (Henn 1974, S. IV).

²¹⁹ Batteux 1769, S. 199ff. (Hervorh. im Orig. gesperrt).

Geistes gegenüber. Um diese noble Simplizität zu beschreiben, bedient sich Batteux sämtlicher Topoi der klassizistischen Tradition, die seit dem 17. Jahrhundert zirkulieren und die mit der allmählichen Ablösung vom rhetorischen Modell konzeptionelle Verschiebungen erfahren.

Die Aufforderung zur stilistischen Schlichtheit geht auf Nicolas Boileau zurück, der im Kontext der *Querelle* um eine Aufwertung der antiken Kunst bemüht ist und sein Anliegen mit einer Richtlinie von fortan gattungsübergreifender Geltung resümiert: »Soyez simple avec art, sublime sans orgueil, agreable sans fard« (*Seid einfach, aber doch kunstvoll, erhaben ohne Dünkel und anmutig ohne Schminke*).²²⁰ Am biblischen *sermo humilis* orientiert, rehabilitiert Boileau den von den Gebildeten als kunstlos angeklagten Ausdruck des Neuen Testaments und konzipiert eine *simplicité sublime*, die ihren tieferen Sinn jedoch erst mit Blick auf die Demut Christi erhält. Die Evangelien konfrontieren nämlich mit einem »paradoxen Nebeneinander von einfachem Ausdruck und erhabenem Inhalt«,²²¹ das vor die Schwierigkeit stellt, dass die Empfindung des Sublimen beim Rezipienten nur unter der Bedingung eines erhabenen Geschmacks möglich ist.²²² Während Boileau eine Simplizität ausruft, deren majestätischer Effekt präsupponiert werden muss und die als Zeichen metaphysischer Wahrheit gilt, steht die Einfachheit des künstlerischen Ausdrucks im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusehends unter den Prämissen des natürlich Ungezwungenen.²²³ Wie die Ausführungen Batteux' zeigen, bleibt indes die an Cicero geschulte und auch von Boileau erfasste Vorstellung einer ›heimlichen Kunst‹ (*ars est celare artem / art caché*) ebenso präsent, wie die stilistische *virtus* als Ausdruck des stoischen Verzichts, der freiwilligen Bescheidenheit und der Konzentration auf das Notwendige erscheint.²²⁴

Im Unterschied zur Spontaneität des Ignoranten zeugt ›die‹ Naivität für Batteux nicht nur von einem psychischen Ruhezustand, wenn ausgeführt wird, dass große Dichter ihren Stoff »gesucht, geprüft, gewählt« haben und demgemäß sowohl den Gegenstand als auch sich selbst unter Kontrolle haben.²²⁵ Die edle Ausdrucksweise muss auch von einem Schein des Kunstlosen geprägt sein, der die Faktur der Äußerung invisibilisiert. ›Die‹ Naivität meint ein Reden, das seine Anstrengungen verschleiert und

²²⁰ Boileau 1970, S. 42 (V. I, 101f.).

²²¹ Henn 1974, S. 11ff.

²²² Vgl. ebd., S. 166.

²²³ Vgl. Behrens 1982, S. 97–104.

²²⁴ Vgl. zur Tradition des Stoizismus mit Bezug auf Boileau und die Idee des apathisch Erhabenen eines ›unbewegten Bewegers‹: Henn 1974, S. 20.

²²⁵ Vgl. zur Tradition der cartesianischen Affektrhetorik: Lindner 2007, Sp. 508; ausführlicher und grundlegend: Behrens 1982.

dem zweifachen Sinn nach ›natürlich‹ wirken will. Batteux spricht einerseits eine Aufrichtigkeit an, die sich in moralischer Hinsicht von der mit intriganter Lüge konnotierten *affectation* des höfischen Lebens abgrenzt und unverstellt auftritt.²²⁶ Andererseits steht das Ethos der Wahrheit im Zeichen einer Zurücknahme des Subjekts, das ohne eigenes Zutun ›die ›Sache selbst‹ zur Sprache kommen‹ lässt und durch den Verzicht auf allen überflüssigen Schwulst das Wesentliche fokussiert.²²⁷ Batteux emanzipiert sich bei dieser Bestimmung von der Rhetorik, indem er die Naivität des Stils in erster Linie an den *ordo naturalis* der Rede koppelt und ein grammatikalisches Kriterium favorisiert, das den ›natürlichen‹ Fortgang der Worte mit der nüchtern sachlichen Prosa (aus lat. *prosusus* ›nach vorwärts gewendet‹) identifiziert.²²⁸ Diese Vorstellung setzt voraus, dass die vernünftig eingerichteten *res* der Wirklichkeit mit den *verba* in ein rationales Verhältnis gesetzt und eins zu eins repräsentiert werden können. Demgemäß meint der Ausdruck ›naiv‹ im Einvernehmen mit den terminologischen Prägungen der französischen Kunsttheoretiker des frühen 18. Jahrhunderts eine naturgetreue Nachahmung,²²⁹ die zwar eine prästabilierte Ordnung der Wirklichkeit übersetzen soll, deren Einfachheit aber *de facto* das Resultat einer spezifischen Technik ist. Im Unterschied zu ›einer‹ Naivität wird ›die‹ Naivität der großen Dichter nämlich an die affektive Selbstbeherrschung des Subjekts zurückgebunden, das mit der Reduktion auf das Notwendige eine kunstlose Darstellung inszeniert und dem Anschein zum Trotz eine höhere Absicht kaschiert. Auch bei Batteux kann erst durch die Annahme eines verborgenen Sinns die ›bloße‹ von der ›edlen‹ Simplität abgehoben werden, wie Mendelssohn mit seinem Aufsatz *Über das Naive und das Erhabene in den schönen Wissenschaften* (1758) unterstreicht.²³⁰ Weil die ›beiden Gattungen des Naiven‹ leicht verwechselt werden können, bemüht sich Mendelssohn mit ausdrücklichem Bezug auf Batteux um eine genauere Abgrenzung und rückt ein Kriterium in den Vorder-

²²⁶ Vgl. zum Konzept der ›simplicité gracieuse‹ bei Rapin und Fénelon: Henn 1974, S. 90.

²²⁷ Vgl. hierzu auch Batteux 1769, S. 201. – Henn 1974, S. 74.

²²⁸ Vgl. Rincon 2002, S. 357.

²²⁹ Vgl. Henn 1974, S. 107, S. 111 (mit Bezug auf Fénelon). Rincon 2002, S. 356 (mit Bezug auf Perrault).

²³⁰ Vgl. Mendelssohn 2006, S. 249: »Allein mit der bloßen Einfalt ist es nicht genug. Es muß unter diesem einfältigen Äußerlichen ein schöner Gedanke, eine wichtige Wahrheit, eine edle Empfindung, oder ein Affekt verborgen liegen, der sich auf eine ungekünstelte Art äußert. Bei einem bloß einfältigen Ausdrücke bleiben wir ohne Empfindung, wenn aber ein schöner Gedanke, wie eine edle Seele in diesem ungezierten Körper wohnt, so wird unser Herz von einer sanften Empfindung gerührt, und wir rufen fröhlich aus: dieses ist naiv!«.

grund, das eine medienästhetische Überlegung verlangt. Das paradoxe Nebeneinander von einfachem Ausdruck und erhabenem Inhalt veranlasst Mendelssohn zur Beobachtung, dass die bezeichnete Sache »wichtiger in die Sinne fällt als das Zeichen« und »anschauend« erkannt werden kann.²³¹ Der naive Stil meint somit eine Darstellungsweise, die der Faktur nach unscheinbar ist, weil der sublimen Gegenstand im Vordergrund steht und sich wie von selbst zeigt. Schiller wird dieses Gebot der Transparenz aufgreifen und dem klassischen Kunstprogramm integrieren, wenn er in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1794–96) festhält, dass beim schlichten Ausdruck »das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet [...] und die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nacktend läßt«. ²³² Wie seine Vorgänger stilisiert Schiller die Einfachheit »zum idealen Gewand des Großen und Vollkommenen«, das totale Anschaulichkeit erlaubt.²³³ Den Unterschied zur primitiven Einfalt kann auch er indes nur unter der Voraussetzung einer vorab unterstellten Größe des Gedankens festlegen. So insistieren Schillers Überlegungen einerseits darauf, dass »Grazie« und »Anmut« des Naiven keine natürliche Gabe, sondern die Folge eines medialen Effekts sind, der das zeitgemäße Bewusstsein eines »heterogene[en und fremd[en]« Verhältnisses des Zeichens zum Bezeichnetem kompensiert.²³⁴ Mit dieser Ökonomie der künstlerischen Mittel verbindet Schiller andererseits eine Ethik der Existenz, indem er dem Subjekt keineswegs die Rückkehr zu einer natürlichen Naivität der Lebensweise empfiehlt, sondern eine konkrete Selbsttechnik an die Hand gibt, damit es sich gegen die irreversiblen Erfahrungen der Moderne rüsten kann.

Simplizität als Lebenspraxis

2. – Schillers Abhandlung folgt auf einen kultur- und gesellschaftskritischen Diskurs, der im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert von der Tendenz geprägt ist, das Ideal der Einfachheit nicht mehr mit dem Ergebnis einer besonderen Fertigkeit gleichzusetzen, sondern an die Vorstellung einer präreflexiven Situation zu koppeln – nicht zuletzt steht die Inflation des Begriffs »naiv« (aus lat. *nativus* »angeboren, natürlich, ursprünglich«) für diese Entwicklung. Der Differenz von unverständiger und erlesener Einfalt zum Trotz zeichnet sich bereits in den Ausführungen Batteux' ab,

²³¹ Ebd., S. 256.

²³² Schiller 1992, S. 721.

²³³ Hart Nibbrig 1995, S. 233.

²³⁴ Schiller 1992, S. 721.

dass der wahre Künstler letztlich einem Diktat der Natur gehorcht.²³⁵ Wo die Kultur als verbindliches Kriterium der Simplizität diskreditiert wird, gerät der Topos der heimlichen Kunst in den Hintergrund und tritt stattdessen das Konzept einer vorzivilisierten Epoche des Menschen hervor. Im Zuge dieser Verschiebung bekommt der ethische Aspekt des Einfachheitsbegriffs ungleich mehr Gewicht, reicht die äußere »Einfalt der Zeichen« doch nicht mehr als Merkmal aus, damit zwischen »Dummheit« und »Edelmut« unterschieden werden kann.²³⁶ Stattdessen erfüllt sich die erhabene Schlichtheit erst, wenn sie ohne Affektation »innere Sittlichkeit und Würde« ausstrahlt²³⁷ – paradoxerweise gerade dadurch, dass diese Tugenden nicht zur Schau gestellt werden und sie der kongeniale Zuhörer oder Betrachter mehr errahnen muss, als dass er sie mit Bestimmtheit erkennen könnte. Den Maßstab für diesen Gesichtspunkt bildet die Konstruktion eines ursprünglichen Zeitalters, das als Kontrastfolie zu den modernen Erfahrungen der Entfremdung sowie der Rastlosigkeit entworfen wird und das den harmonischen Bezug des Menschen zur Welt auf dem Fundament der »unveränderlichen Grundsätze« der Natur zu garantieren hat.²³⁸ Batteux malt einen arkadischen Hirtenstand am Anfang der Kulturentwicklung aus und emphatisiert »la simplicité des mœurs, la naïveté, l'esprit naturel, le mouvement doux & paisible des passions«.²³⁹ Jean-Jacques Rousseaus *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755) stellt eine »majestätische Einfachheit« des Lebens vor, wie es uns in den ersten Zeiten »von der Natur verordnet« wird und das als Antidotum gegen die Krankheiten der modernen Zivilisation wirken soll, weil die »tiefe Gleichgültigkeit« des ursprünglichen Zustands die »Ataraxie des Stoikers« übertrifft und Seelenruhe verheißt.²⁴⁰ In seinen *Pensées Detachées sur la Peinture* (1776) evoziert Denis Diderot eine glückliche Kindheit, die frei von jedem Zwang ist und in ihrer originalen Spontaneität die Denk- und Empfindungsweise des naiven Künstlers bestimmt.²⁴¹ Doch verrät Diderot zugleich, dass diese angeblich anfängliche »Natürlichkeit« eine künstliche Vergangenheit besitzt, wenn er für die ein-

²³⁵ Vgl. Henn 1974, S. 182.

²³⁶ Mendelssohn 2006, S. 253f.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Rousseau 2010, S. 22.

²³⁹ Batteux 1751, S. 233.

²⁴⁰ Rousseau 2010, S. 22, S. 41, S. 112.

²⁴¹ Diderot 1876, S. 121: »Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts«.

fache Darstellung festhält: »L'art n'y est plus«. ²⁴² Eher unfreiwillig dringt in diesem Diktum das durch, was die rhetorische Überlieferung bei Cicero oder Boileau offen verhandelt, nämlich der resultative Charakter der Simplizität. Für den Bereich des Ethischen kann in Anbetracht dieses technischen Aspekts deshalb nicht die Rückkehr zu einer verlorenen Ganzheit des Menschen gemeint sein – ein Umstand, den Schiller genau erfasst hat. Die maßgeblichen Einsätze des deutschen Klassizismus gehen unzweideutig vom Umstand aus, dass Simplizität als Effekt einer Praxis zu verstehen ist. Richtungsweisend für Schiller – ebenso wie für Goethe ²⁴³ – sind Johann Joachim Winckelmanns Ausführungen zur antiken Kunst, die mit einer prägnanten Formel nachhallen. Die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) streichen hervor, dass »endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck« die alten Werke kennzeichnen. ²⁴⁴ Dem zeitgenössischen Wortgebrauch zufolge reicht die semantische Spannweite des Begriffs »Einfalt« von »Alberkeit und große Unwissenheit« bis zur Haltung des aufrichtig demütigen Gläubigen, was die Heilige Schrift in der wiederkehrenden Wendung »Einfalt des Herzens« zusammenfasst. ²⁴⁵ Mit der Aufwertung des Einfachen zum Sublimen folgt Winckelmann demnach einer pietistisch-quietistischen Tradition. ²⁴⁶ So wie er durch das von der Rezeption durchgehend ausgeblendete Adverb »endlich« eine Genese der

²⁴² Ebd. (Hervorh. d. Verf.). Vgl. dazu Henn 1974, S. 186.

²⁴³ Vgl. Goethes biografischen Essay *Winckelmann* (1805) in: Goethe 1999, Bd. 12, S. 96–129.

²⁴⁴ Winckelmann 1969, S. 17f. (Hervorh. d. Verf.). – Vgl. Rehm 1951, S. 202: »Der tiefe feierliche Klang dieser Worte hallt nach durch die ganze Zeitspanne der Herrschaft des klassischen Ideals«.

²⁴⁵ Zedler 1732/54, Bd. 8, Sp. 544. Vgl. zum religiös-ethischen Wortgebrauch Heinz-Mohr 1972, S. 395.

²⁴⁶ Henn 1974, S. 190. Vgl. die Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Abhandlung *Über die Einfachheit, ihre Übung und ihre verschiedenen Grade* des Jesuiten François Fénelon. Darin kommen mehrere Selbsttechniken zu Wort, die eine ungezwungene, natürlich scheinende und gerade deswegen »erhabene« Sittlichkeit des Handelns in Aussicht stellen. Die simple Person ist für Fénelon nicht nur aufrichtig und gradlinig, sondern unterscheidet sich zudem von jenen Menschen, »die [...] mit sich selbst beschäftigt sind, als ständen sie dauernd vor dem Spiegel, um sich zurechtzumachen« (Fénelon 1961, S. 267). Erst die »Preisgabe aller unruhigen und interessierten Rücksichten auf sich selbst versetzt die Seele in einen unerklärlichen Frieden und eine unfaßbare Freiheit. Und das ist die Einfachheit« (ebd., S. 271). Fénelon weiß um die Schwierigkeit, die Tugenden der Selbstlosigkeit, Bescheidenheit und Zurückhaltung zu erreichen. Auf die nachvollziehbare Frage: »wie kann ich es überhaupt vermeiden, mit meinem Ich beschäftigt zu sein?« antwortet der Jesuit mit einer konkreten Anweisung. Nur wer sich mit Gottergebenheit »in allem auf den schlimmsten Fall einstellt«, kann »Demütigungen, Schmerzen und Prüfungen« ertragen und gleichsam »hart gegen sich selbst« werden (ebd. S. 272). Hinter

Einfalt berücksichtigt, so tarnt das im Vordergrund stehende Ideal der gegen allen Schmerz abgedichteten Schönheit der Kunst die stoizistische Konzeption einer Bändigung der Affekte. Die »edle Einfalt« der antiken Kunst deutet sich in einer unscheinbaren Größe nur an, weil »unter der humanen Seelenruhe eine durchaus mühsame Erhebung über das Leiden« verborgen bleibt.²⁴⁷ Wie Winckelmann immer wieder unterstreicht, gehen dem wünschenswerten Ziel der vollkommenen Ungerührtheit physische und geistige Techniken der Selbstbeherrschung voran. Zum einen führt er mit Bezug auf die griechische Skulptur aus, dass sich die überzeichnete, gegen alle Krankheit gefeite Gesundheit des antiken Körpers dem »Einfluß eines sanften und reinen Himmels« sowie diätetischen Leibesübungen verdankt, die allen »überflüssigen Ansatz« fernhalten.²⁴⁸ Diese physische Integrität und Disziplin dienen gleichsam als Voraussetzung für die »große und gesetzte Seele« – wie Winckelmann an der Laokoon-Gruppe ausführt, kann auf diese Weise das Wüten des Leidens heroisch unterdrückt werden und der Schmerz *qua* Negation Eingang ins Schöne finden.²⁴⁹ Zum anderen koppelt Winckelmann die Wahrnehmung alter Kunstwerke an die »Ruhe des Geistes und des Körpers« seitens des Rezipienten.²⁵⁰ Nur der von allen Verderbungen und Leidenschaften geläuterte Geschmack ist in der Lage, zu den »reinsten Quellen« der Antike durchzudringen und diese gleichsam lebendig vor Augen zu haben.²⁵¹ Hier wie dort gilt die apathische Unempfindlichkeit als göttliches Muster der Schönheit,²⁵² das jedoch vom Menschen nur annähernd erreicht werden kann: »Das Heftige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt. Diese letztere aber gebraucht Zeit, es zu bewundern; es ist nur großen Meistern eigen: heftige Leidenschaft

dem Bild einer völlig selbstvergessenen, den Eitelkeiten entsagenden und unverstellten Seelenruhe wütet ein Kampf des Subjekts gegen sich selbst.

²⁴⁷ Zumbusch 2012, S. 86.

²⁴⁸ Winckelmann 1969, S. 3f.

²⁴⁹ Ebd., S. 18. – Dabei gilt festzuhalten, dass Winckelmann später in der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) dem *Laokoon* das Erhabene abspricht, weil diese Skulptur zwar eine durch das Ideal erhöhte Natur, nicht aber die über alle Natur erhabene Idee der göttlichen Schönheit wie im Apoll von Belvedere verkörpert sieht (vgl. Müller-Bach 1998, S. 20f.).

²⁵⁰ Winckelmann 1969, S. 148: »Es sind daher sehr feurige, flüchtige Köpfe zur Empfindung des Schönen nicht die fähigsten«.

²⁵¹ Ebd., S. 12: »Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur [...] läutern und sinnlicher machen«.

²⁵² Ebd., S. 196: »Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden [...]. Durch die Einheit und die Einfalt wird alle Schönheit erhabener«.

ten sind ein Vortheil auch für die Schüler«. ²⁵³ Gegen den Anschein einer platonischen Metaphysik des Schönen betreibt Winckelmann eine anthropologische Aufwertung des Körperlichen. Diesem Sachverhalt ist auch der unverhohlene Rückgriff auf den Gemeinplatz der »geheim[e] Kunst« geschuldet, durch die der Geist »zur Vollkommenheit seiner Seele«, das heißt zu »Ruhe und Stille« gelangt. ²⁵⁴ Der Idee der »edlen Einfalt« inhäriert somit ein unmerklicher Prozess, mit dem sich das Subjekt den heftigen Leidenschaften aussetzt, damit es sich vor ihnen schützen und sie nach Möglichkeit in der schönen Haltung überwinden kann.

Für Schillers Konzeption des Naiven, das auch er als »hohe Einfachheit« vom bloß Einfältigen abhebt, ²⁵⁵ ist die Vorstellung einer verborgenen Bildung grundlegend. Bereits im Geburtstagsbrief an Goethe vom 23. August 1794 breitet Schiller die gemeinhin als biografisches Pendant zum Begriff des Naiven geltende Charakterisierung des Gegenübers zu Überlegungen aus, die einen unscheinbaren »Gang« von Goethes Geist aufdecken. ²⁵⁶ Der nüchtern »beobachtende[] Blick, der so still und ruhig auf den Dingen ruht« und der eingangs zum Anlass genommen wird, Goethes synthetisch-intuitive Einsicht in die objektiven Gesetzmäßigkeiten der Natur dem analytisch-spekulativen Zugang Schillers entgegenzustellen, verdankt sich keineswegs einer von fehlender Reflexion gekennzeichneten Empfindungsweise. Das »Genie«, das »unter dem dunklen, aber sichern Einfluß reiner Vernunft« in der Lage ist, das als Ganzes zu erkennen, was die philosophische Untersuchung in Einzelteile zerlegt, habe einen »Weg« zurückgelegt. ²⁵⁷ Schillers Begründung der Annahme eines solchen Verlaufs kommt nicht ohne Paradoxien aus, die sich daraus ergeben, dass der Briefpartner unter Berücksichtigung der historischen Bedingungen der Moderne beschrieben wird. Goethe habe zwar die Eigenschaften einer griechischen Denkart, doch sei er, als »ein Deutscher geboren«, in die »nordische Schöpfung geworfen« worden – er habe sich deshalb »auf einem rationalen Wege ein Griechenland« überhaupt erst erschaffen müssen. ²⁵⁸ Wie Peter Szondi herausgearbeitet hat, wird hier ein sentiment-

²⁵³ Ebd., S. 20.

²⁵⁴ Ebd., S. 60.

²⁵⁵ Schiller 1992, S. 710.

²⁵⁶ Schiller 2005, S. 33.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd., S. 34: »Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätten schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden«.

talischer Dichter porträtiert,²⁵⁹ ist der zum Naiven führende Gang des Geistes doch genuin reflexiver Natur.²⁶⁰ Demgemäß macht Schiller methodische sowie metaphysische Grundsätze der neuzeitlichen Vernunftkultur geltend, wenn er vermerkt, dass Goethe »von der einfachen Organisation [...] Schritt für Schritt zu den mehr verwickelten hinauf[steigt]«, um schließlich »das reiche Ganze [der] Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammen[zuhalten]«. ²⁶¹ Einerseits beleuchtet Schiller mit diesen Worten eine »logische Richtung« von Goethes Denken, die sich an rationale Leitlinien hält. Seit Descartes ist die Auffassung verbreitet, dass der Weg der philosophischen Methode vom unendlich Komplexen der sinnlichen Konkretion zur Einfachheit abstrakter Prinzipien führt, damit auf der Grundlage der geistigen Einheit des Begriffs sukzessive wieder das Zusammengesetzte des Mannigfaltigen in der Körperwelt untersucht werden kann.²⁶² Weil dieser analytische Prozess jedoch eine ebenso distinktive wie infinite Zergliederung vorantreibt, die der synthetischen Erkenntnis ganzheitlicher Relationen zuwiderläuft, sieht Schiller andererseits Goethes ästhetische Leistung darin, nachträglich die »Begriffe wieder in Intuitionen um[zu]setzen und Gedanken in Gefühle [zu] verwandeln«. ²⁶³

Vor dem Hintergrund dieser Annahme, die eine Übereinstimmung von Anschauung und Vernunft nicht als natürliche Tatsache, sondern als Ergebnis eines unwahrscheinlichen Prozesses anpeilt, ist für die Entgegensetzung von Naivem und Sentimentalischem zweierlei zu bedenken. Erstens wirkt die begriffliche Kontrastierung selbst als Symptom moderner Entfremdungserfahrung, weil die Konstruktion der unvermittelten Einfachheit der Denkart das paradoxe Resultat reflexiver Tätigkeiten adressiert, die zwar unwissentlich, aber im Geheimen unvermindert am Werk sind. Schillers Kritik an Rousseaus Illusion einer ursprünglichen Natur ist ebenso unmissverständlich, wie die historischen Prämissen der Gegenwart die Rückkehr zu harmonischen Anfängen verbieten. Deshalb

²⁵⁹ Szondi 1978a, S. 73.

²⁶⁰ Schiller 2005, S. 35: »Jetzt mußten Sie die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene schlechtere Natur nach dem besseren Muster, das Ihr gebildeter Geist sich erschuf, korrigieren, und das kann nun freilich nicht anders als nach leitenden Begriffen von statten gehen«.

²⁶¹ Schiller 2005, S. 34.

²⁶² Vgl. Descartes, *Reg.* 5–6. – Descartes partizipiert an einer Metaphysik des Unteilbaren, die absolute Einfachheit seit Platon als ein geistiges Prinzip (*substantia simplex*) versteht und der Komplexität der sinnlichen Erscheinungen gegenüberstellt (*substantia composita*). Daher wird Kant festhalten können, dass das Einfache in der Körperwelt nicht zu finden ist. Vgl. Kaulbach 1972, Sp. 386f.

²⁶³ Schiller 2005, S. 35.

beharrt Schiller nicht nur darauf, dass sich ein konstitutiver Aspekt des Naiven erst dort zeigt, wo »die Natur mit der Kunst im Kontraste« steht²⁶⁴ und gerade die »Naturwidrigkeit unsrer Verhältnisse« den Trieb nach »Simplizität« weckt.²⁶⁵ Das Naive, so präzisiert Schiller zudem, meint »eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird« und die »eben deswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden« kann.²⁶⁶ Somit entwirft er den Fortgang zu einer Natur, »die nicht die verlorene ist«, sondern als idealer Fluchtpunkt den Progress des sentimentalischen Dichters bestimmt.²⁶⁷ Zweitens ist festzuhalten, dass dieser Weg nur mit Mitteln »der Vernunft und der Freiheit« beschritten werden kann.²⁶⁸ In Analogie zum Gang von Goethes Geist, der eine logische Richtung einschlägt, um schließlich durch die ungerührte Beobachtung die Dinge zu verstehen und intuitiv zu erfassen, charakterisiert Schiller den naiven Dichter mit apathischer Ruhe und Besonnenheit:

Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt [...] ist kalt, gleichgültig, verschlossen, ohne alle Vertraulichkeit. Streng und spröde [...] entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will. Nichts erwidert er, nichts kann ihn schmelzen, oder den strengen Gürtel seiner Nüchternheit lösen. Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit.²⁶⁹

Im Vokabular von Gleichgültigkeit, Strenge, Nüchternheit und Unempfindlichkeit akzentuiert Schiller die affektökonomischen Aspekte seiner Abhandlung. Zum einen trägt das Naive die Züge der stoischen Uner-schütterlichkeit, die einen Schutz vor Leidenschaften garantiert. Zum anderen verspricht das Ethos absoluter Seelenruhe dem sentimentalischen Dichter, dass er sich vor den Pathologien der Zeit in Sicherheit bringen kann. »Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für

²⁶⁴ Schiller 1992, S. 706: »Diese Art des Interesses an der Natur findet aber nur unter zwei Bedingungen statt. Fürs erste ist es durchaus nötig, daß der Gegenstand, der uns dasselbe einflößt, Natur sei oder doch von uns dafür gehalten werde; zweitens daß er (in weitester Bedeutung des Wortes) *naiv* sei, d.h. daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme. Sobald das letzte zu dem ersten hinzukommt, und nicht eher, wird die Natur zum Naiven«.

²⁶⁵ Ebd., S. 725.

²⁶⁶ Ebd., S. 711. Vgl. zur schwierigen Abgrenzung der kindischen Einfältigkeit von der kindlich edlen Einfalt: Ebd., S. 716. Zur Unterscheidung zwischen »wirklicher Natur« und »wahrer Natur«: Ebd., S. 780f.

²⁶⁷ Szondi 1978a, S. 95.

²⁶⁸ Schiller 1992, S. 706.

²⁶⁹ Ebd., S. 728. Vgl. zum »nüchterne[n] Beobachtungsgeist« des naiven Künstlers: Ebd., S. 798.

Gesundheit«, hält Schiller fest und setzt damit die Auffassung ins Bild, dass dem Naiven die Wirkung eines Medikaments eignet.²⁷⁰ Das moderne Subjekt soll sich »durch die therapeutische Vereinnahmung des Naiven« gleichsam selbst heilen.²⁷¹ Unter den unabwendbaren Vorzeichen des Sentimentalischen sind dabei die einzigen zur Verfügung stehenden Mittel diejenigen der Vernunft. Am Modell erhabener Unempfindlichkeit orientiert, muss sich der sentimentalische Künstler mit den Waffen des Rationalen rüsten, damit er sich gegen die Leidenschaften unangreifbar machen kann. Schillers Abhandlung hebt weniger die abstrakte sowie zweifelhafte Wiederherstellung einer natürlichen Einheit des Menschen als vielmehr das konkrete Programm »zu einer vernünftigen Selbstsorge« hervor,²⁷² das dem Subjekt den Ausgleich der Gemütsbewegungen ermöglichen soll:

Frage dich also wohl, empfindsamer Freund der Natur, ob deine Trägheit nach ihrer Ruhe, ob deine beleidigte Sittlichkeit nach ihrer Übereinstimmung schmachtet? Frage dich wohl, wenn die Kunst dich aneckelt und die Mißbräuche in der Gesellschaft dich zu der leblosen Natur in die Einsamkeit treiben, ob es ihre Beraubungen, ihre Lasten, ihre Mühseligkeiten, oder ob es ihre moralische Anarchie, ihre Willkür, ihre Unordnungen sind, die du an ihr verabscheust? In jene muß dein Mut sich mit Freuden stürzen und dein Ersatz muss die Freiheit selbst sein, aus der sie fließen. Wohl darfst du dir das ruhige Naturglück zum Ziel in der Ferne aufstecken, aber nur jenes, welches der Preis deiner Würdigkeit ist. Also nichts von Klagen über die Erschwerung des Lebens, über die Ungleichheit der Konditionen, über den Druck der Verhältnisse, über die Unsicherheit des Besizes, über Undank, Unterdrückung, Verfolgung; allen *Übeln* der Kultur mußt du mit freier Resignation dich unterwerfen, mußt sie als Naturbedingungen des Einzig guten respektieren; nur das *Böse* derselben mußt du, aber nicht bloß mit schlaffen Tränen, beklagen. Sorge vielmehr dafür; daß du selbst unter jenen Befleckungen rein, unter jener Knechtschaft frei, unter jenem launischen Wechsel beständig, unter jener Anarchie gesetzmäßig handelst. Fürchte dich nicht vor der Verwirrung außer dir, aber vor der Verwirrung in dir; strebe nach Einheit, aber suche sie nicht in der Einförmigkeit, strebe nach Ruhe, aber durch das Gleichgewicht, nicht durch den Stillstand deiner Tätigkeit. Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen, oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen.²⁷³

²⁷⁰ Ebd., S. 727.

²⁷¹ Zumbusch 2012, S. 148.

²⁷² Ebd., S. 151, S. 157.

²⁷³ Schiller 1992, S. 723f.

Im Anschluss an die von Kant in der *Metaphysik der Sitten* (1785) vorgetragene Rede von der »ethische[n] Gymnastik«, ²⁷⁴ wird hier eine »fortgesetzte Arbeit [des Subjekts] an sich selbst« spezifiziert. ²⁷⁵ Wieder einmal unterstreicht Schiller, dass die Einheit, Ruhe und Balance des Menschen nicht durch die Rückkehr zu einer verlorenen Natur glücken kann. Vielmehr wird das affektregulierte Dasein als Ergebnis einer Pragmatik der Lebensführung konzipiert. Im Wesentlichen führt Schiller zwei Selbsttechniken vor Augen, die den Zweck verfolgen, das moralische Subjekt zu stärken, indem es »den obersten Proberstein der Wahrheit in sich selbst«, das heißt in der eigenen Vernunft sucht. ²⁷⁶ Erstens soll die skrupulöse Gewissensprüfung ermitteln, ob die Empfindung der Diskrepanz zwischen Ich und Gesellschaft bzw. der daraus resultierende Wunsch nach Übereinstimmung mit der Natur eine ethische Grundlage besitzt oder einer individuellen Unlust entspringt. Nur wo die Sittlichkeit beleidigt ist und »moralische Anarchie« herrscht, dürfen die Übel der Kultur als das »Böse« beklagt werden. Alle anderen Unannehmlichkeiten des gesellschaftlichen Daseins hingegen sind mit freier Resignation zu ertragen. Ist das Verhältnis zum Sozialen geklärt, muss das Subjekt zweitens »Sorge« für seine innere Integrität tragen. Dieser Aspekt beinhaltet für Schiller zum einen »Reinheit« und »Freiheit« des Individuums, das heißt die durch Vernunft herbeigeführte Unabhängigkeit von den Affekten. Zum anderen ermöglicht diese Selbstbeherrschung »Beständigkeit« und »Gesetzmäßigkeit« des sittlichen Handelns, durch das sich das moralische Subjekt unter Beweis stellen und stärken kann. Mit Blick auf Stifter ist schon Schillers Wortwahl signifikant: In Form einer kulturellen Daueranstrengung muss das Ich seine »Verwirrung« immer wieder bezwingen und gleichsam in die »Klarheit« eines ausgewogenen Daseins überführen.

Als Modell für die Harmonie von Ich, Welt und Natur impliziert das Nave im Diskurs der Klassik somit mehrfache Verwicklungen, die für die Lektüre von Stifiers *Nachsommer*-Erzählung zu berücksichtigen sind. Sowohl in stilistischer als auch in ethischer Hinsicht liegt hinter der Maske des Einfachen ein Prozess verborgen, der nicht bei den rohen Anfängen vor aller Reflexion einsetzt, sondern das Resultat einer heimlichen Kunst der Affektregulierung meint. In beiden Fällen soll der Eindruck des »Natürlichen« ungewollt wirken und Seelenruhe ausstrahlen, doch verdanken sich diese Effekte den klassizistischen Entwürfen zufolge einer unsichtbar

²⁷⁴ Kant 1977c, S. 626.

²⁷⁵ Schiller 1992, S. 254. Vgl. hierzu auch: Zumbusch 2012, S. 119.

²⁷⁶ Kant 1977d, S. 283. Vgl. für den Zusammenhang von Selbstdenken und Selbstprüfung bei Kant: Gelhard 2011, S. 19–24.

gemachten Technik. Für den Stil ist eine Ausdrucksweise gemeint, die sich auf das Notwendige beschränkt und in der die bezeichnete Sache wie von selbst hervortritt. Die schlichte Darstellung ist mit ihrem nüchternen Ton auf das Wesentliche der Dinge konzentriert und verzichtet auf den Luxus des Schmuckwerks, weil alles Überflüssige vom Eindruck des Wahrhaftigen ablenkt. Vielmehr sollen die künstlerischen Mittel durchsichtig sein, damit der Gedanke umso erhabener erscheint. Auch mit Bezug auf die ethische Haltung ist das einfache Dasein keine natürliche Gabe, sondern hat einen Weg zurückgelegt. Im Zeichen einer unwiderrufflichen Moderne soll die Rückbesinnung auf das Ideal der Antike therapeutisch wirken und das erkrankte Subjekt heilen. Dabei gewinnen konkrete Selbsttechniken an Profil, mit denen das Ich die Abgründe der neueren Zeit überbrücken kann. Am Vorbild absoluter *apathia* orientiert, verkoppelt Winckelmann die Vorstellung des Schönen mit den stoizistischen Praktiken der physischen und geistigen Disziplinierung. In Fortführung dieser affektdiätetischen Konzeption macht Schiller die vernünftige Selbstsorge des Subjekts zur Voraussetzung für die Unempfindlichkeit der edlen Einfalt. Wo dieser Prozess als ergebnisoffen gelten kann, entwirft Schiller eine kulturelle Daueranstrengung, mit der das Subjekt immerwährend auf dem moralischen Prüfstand steht. Darüber hinaus besitzen Schillers Überlegungen einen epistemologischen Rahmen, indem sie auf Goethes kühlen und objektiven Beobachtungsgeist verweisen. Demzufolge erlaubt die intuitive Begabung des naiven Künstlers nicht nur, die Kluft zwischen Natur und Kultur, Vernunft und Leidenschaft, Anschauung und Begriff zu schließen. Im Unterschied zum sentimentalischen Dichter vermag es das Genie, die begriffliche Zergliederung der philosophischen Reflexion hinter sich zu lassen und im Schein einer unvermittelten Kunst zu synthetisieren. Doch durchschaut Schiller diese unwahrscheinliche Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten der Natur als Ergebnis eines reflexiven Vorgangs. Mit Blick auf Stifter ist es entscheidend, diesen Sachverhalt präsent zu halten, kann *Der Nachsommer* doch als diejenige Erzählung gelten, die den verborgenen Gang zur ästhetischen Totalisierung des Wissens im Ethos der Einfachheit narrativ ausbreitet und durch Offenlegung gleichsam analysiert.

»Einfachheit Halt und Bedeutung«? (Der Nachsommer)

Der Nachsommer wartet im letzten Absatz des abschließenden Kapitels mit einer Reflexion des Ich-Erzählers auf, die einen vollendeten Bildungsweg zu feiern scheint. Der Form einer schlichten Existenz gemäß wähnt sich

der anfangs zum »Wissenschaftler im Allgemeinen«²⁷⁷ bestimmte Heinrich Drendorf durch die beständig aufgeschobene, erst nach jahrelangen Forschungs- und Bildungsreisen geschlossene Ehe mit der »adoptierten« Tochter seines Mentors am erstrebten Ziel der geistigen Entwicklung angekommen. Nicht nur erhält der anonym eingeführte und ohne jegliche individuelle Züge entworfene Erzähler endlich einen Eigennamen.²⁷⁸ Heinrich kann seine »Rolle« in der Welt auch frühestens zum Schluss, nach der durch Risach von langer Hand eingefädelt Heirat mit Natalie finden.²⁷⁹ Ein sinnvolles Dasein wird daher erst am Ende des Textes fixiert:

Was mich selber anbelangt, so hatte ich nach der gemeinschaftlichen Reise in die höheren Lande die Frage an mich gestellt, ob ein Umgang mit lieben Freunden ob die Kunst die Dichtung die Wissenschaft das Leben umschreibe und vollende, oder ob es noch ein Ferneres gäbe, das es umschließe, und es mit weit größerem Glück erfülle. Dieses größere Glück, ein Glück, das unerschöpflich scheint, ist mir nun von einer ganz anderen Seite gekommen als ich damals ahnte. Ob ich es nun in der Wissenschaft, der ich nie abtrünnig werden wollte, weit werde bringen können, ob mir Gott die Gnade geben wird, unter den Großen derselben zu sein, das weiß ich nicht; aber eines ist gewiß, das reine Familienleben, wie es Risach verlangt, ist gegründet, es wird, wie unsre Neigung und unsre Herzen verbürgen, in ungeminderter Fülle dauern, ich werde meine Habe verwalten, werde sonst noch nützen, und jedes selbst das wissenschaftliche Bestreben hat nun Einfachheit Halt und Bedeutung.²⁸⁰

Den krönenden Abschluss seines Werdegangs und zugleich seiner Geschichte besiegelt Heinrich mit dem Konzept einer erhabenen Schlichtheit, das auch der Autor als höchste Auszeichnung für sein Hauptwerk verbucht hat: Sei es, dass Stifter in formaler Hinsicht auf eine antike »Einfachheit«,²⁸¹ das heißt auf epische »Schmuck-, gewissermaßen Kunstlosigkeit der Sprache, Transparenz des Erzählten für das Erzählen, In-

²⁷⁷ Stifter HKG 4/1, S. 17.

²⁷⁸ Ebd., S. 18: »Auch meine Angehörigen konnten kein Merkmal finden, aus dem sie einen ausschließlichen Beruf für eine Sache in mir hätten wahrnehmen können«. Zur »Un-Person« Heinrich, die erst am Ende einen Namen bekommt, vgl. Begemann 2000, S. 219.

²⁷⁹ Stifter HKG 4/1, S. 21: »Er [i.e. der Vater] sagte, man solle mich nur gehen lassen, es werde sich aus dem Unbestimmten schon entwickeln, wozu ich taugen werde, und welche Rolle ich auf der Welt einzunehmen hätte«.

²⁸⁰ Ebd. 4/3, S. 282.

²⁸¹ Stifter PRA XIX, S. 15 (Brief an Heckenast, 22. März 1857): »In der Form habe ich die Einfachheit der Antike vor mir gehabt. Viele besonders moderne Leser werden verblüfft sein; denn es sind die heutigen Redekünste gar nicht vorhanden«.

tellectualität und Klarheit der Komposition« verweist,²⁸² sei es, dass der klassizistischen Absicht ein zeitkritischer Gestus eignet und die Abneigung gegenüber der moralischen »Verkommenheit« der nachrevolutionären Gegenwart stillschweigend durch die unberührte Darstellung einer »einfache[n] sittliche[n] Kraft« zum Ausdruck kommen soll.²⁸³ Mit der finalen Setzung signalisiert die *Nachsommer*-Erzählung jedoch den Umstand, dass die mutmaßlich erreichte Simplizität der Existenz eine womöglich komplexe Vorgeschichte verbirgt. Tatsächlich setzt der letzte Abschnitt mit dem Rückblick auf eine zentrale Frage ein, die sich Heinrich gleichsam als Zwischenfazit seiner ausgiebigen Natur- und Kunststudien bereits 350 Seiten zuvor gestellt hat und die der Verunsicherung entsprungen ist, ob Wissenschaft und Dichtung in Anbetracht ihrer Unerschöpflichkeit das Leben jemals mit Sinn erfüllen können.²⁸⁴ Wie man vermerken muss, wird diese Ungewissheit zum Ende der Erzählung alles andere als aus dem Weg geräumt und stattdessen mit einer Hypostase des Familienglücks in den Hintergrund gedrängt. Die eigenartige Bemerkung, auch das wissenschaftliche Streben sei durch die Hochzeit grundiert, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die offene Struktur von Heinrichs Studien fort dauert und lediglich scheinbar in festere Bahnen gelenkt wird. Weder kann die wissenschaftliche Tätigkeit für den Erzähler von sich aus Halt und Bedeutung garantieren, noch geht die Karriere als Naturforscher einer gesicherten Zukunft entgegen. Zwar hat Risach zuvor mit einiger Zuversicht festgehalten, dass die Wissenschaft, die sich noch »am Anfange des Anfanges« befinde und vom empirisch-positivistischen Vorgehen des Sammelns bestimmt sei, in entfernteren Zeiten der »Übermacht des Stoffes« durch die Rückführung auf ein geistiges Prinzip Herr werden und die Geschichte des Menschen einen noch nicht gekannten Gipfel erklimmen wird.²⁸⁵ Doch lässt der Ich-Erzähler von einem ebenso nüchternen wie neutralen Standpunkt aus eine ähnlich optimistische Prognose vermissen – die Zu-

²⁸² Blasberg 1996, S. 329.

²⁸³ Stifter PRA XIX, S. 93 (Brief an Heckenast, 11. Februar 1858): »Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die im Allgemeinen mit einigen Ausnahmen in den Staatsverhältnissen der Welt, in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtkunst herrscht. Ich habe eine große einfache sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüber stellen wollen. Was Wunder, daß die Verkommenheit stutzt, ja erzürnt ist. Aber es schadet nicht. Ist mein Vorbild menschlich gut, so wird es geduldig stehen bleiben, die Lästler werden schweigen, und allgemach zu ihm übergehen«.

²⁸⁴ Stifter HKG 4/2, S. 148: »Mein Herz war gehoben und geschwellt, und es war, als breitete sich in meinem Geiste die Frage aus, ob nun ein solches Vorgehen, ob die Kunst die Dichtung die Wissenschaft das Leben umschreibe und vollende, oder ob es noch Ferneres gäbe, das es umschließe, und es mit weit größerem Glück erfülle«.

²⁸⁵ Ebd., S. 227f.

rückhaltung scheint für Heinrich allein schon deshalb geboten, weil ihm die Bekanntschaft mit dem Gastfreund eingangs nicht von ungefähr die Erfahrung beschert hat, dass einer noch so gegründeten Wettervorhersage nicht zu trauen ist. Im einen wie im anderen Fall referiert der *Nachsommer* auf eine nur möglicherweise erfüllte Zukunft, die gerade nicht zur erzählten Gegenwart gehört.

Obwohl Stifters Hauptwerk mit dem abschließenden Glücksversprechen das Leben Heinrichs sowie dessen Geschichte zu einem harmonischen Ganzen abzurunden scheint, ist daher nicht nur in Erwägung zu ziehen, dass die Vorstellung einer von Ruhe beseelten Einfachheit des Daseins resultativen Charakter besitzt. In Anbetracht der offenen Stränge des Textes, die sowohl den wissenschaftlichen Werdegang als auch das unfertige, dank der Modellierung nach der homerischen Episode von Odysseus und Nausikaa keineswegs gewisse Eheleben betrifft,²⁸⁶ ist zudem zu berücksichtigen, dass Heinrich keinen individuellen Weg abschließt, sondern in vorab geregelte Bahnen einlenkt und endlich den von seinem Übervater gehegten Wunsch umsetzt. Durch die Heirat realisiert der bis zuletzt farblose Erzähler mustergültig das sanfte ›Verlangen‹ seines Mentors und nimmt mit dessen Hab und Gut die Maxime als Erbschaft an, dass »die Kunst die Wissenschaft der menschliche Fortschritt der Staat« nur auf der Familie ruhen können.²⁸⁷ Durch die Bemerkung, seine Existenz habe »Einfachheit Halt und Bedeutung« erreicht, weist Heinrich sein Leben somit als Echoeffekt aus. In den letzten Worten der Erzählung hallt ein Ethos nach, das die narrativen Ausführungen von Anfang an nicht müde werden, bei jeder sich bietenden Gelegenheit hervorzuheben. Nicht nur herrscht in Heinrichs Elternhaus die strikte Vorgabe einer bescheidenen, auf allen Prunk verzichtenden Haltung;²⁸⁸ nicht nur lebt Heinrich seit jeher nach den Maßstäben einer sittlichen Simplizität, die seine Neigung zur antikisierenden Schlichtheit Natalies prädisponieren.²⁸⁹ Auch ist das Rosenhaus von einer umfassenden Ideologie des Einfachen geprägt, die Risach unter dem Eindruck von Mathildes Familie mit kompromissloser Beharrlichkeit verfolgt. Aus diesem Grund ist das Ende des Textes nicht nur gegen allen Anschein einer progressiven Bildungsidee der tautologischen und in der Tendenz inhaltsleeren Struktur gemäß zu verstehen.²⁹⁰

²⁸⁶ Vgl. Drügh 2006, S. 278.

²⁸⁷ Stifter HKG 4/3, S. 263.

²⁸⁸ Vgl. ebd. 4/1, S. 10.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 41.

²⁹⁰ So hält Cornelia Blasberg zurecht fest: »Auf die[] im letzten Wort des Romans beschworene Bedeutung arbeitet die Erzählung einschließlich ihrer zahlreichen Lehrerdialoge ebenso

Weil der Gastfreund als der heimliche Protagonist und Stichwortgeber des *Nachsommer[s]* gelten kann,²⁹¹ muss die finale Bemerkung zudem relativiert und nach Maßgabe ihrer Voraussetzungen durchleuchtet werden. Das ethische Paradigma einer Einfachheit in allen Dingen ist durch den Rekurs auf die Beständigkeit der Familie nicht »willkürlich herbeiphantasiert«,²⁹² sondern hat einen kalkulierten Sinn, organisiert es doch die Welt des Asperhofes vor dem Hintergrund einer anhaltenden Verunsicherung durch die als unentwirrbar erfahrene Wirklichkeit der neueren Zeit.

Mit der Absicht, die Zumutungen der Realität zu bewältigen, verfolgen Risachs fortwährende Anstrengungen eine nur wenigen vergönnte Einfachheit des Daseins, wie er im Gespräch mit seinem Zögling darlegt:

›Das gesellschaftliche Leben in den Städten, wenn man es in dem Sinne nimmt, daß man immer mit fremden Personen zusammen ist, bei denen man entweder mit andern zum Besuche ist, oder die mit andern bei uns sind, ist nicht ersprießlich. Es ist das nehmliche Einerlei wie das Leben in Orten, die den großen Städten nahe sind. Man sehnt sich ein anderes Einerlei aufzusuchen; denn wohl ist jedes Leben und jede Äußerung einer Gegend ein Einerlei, und es gewährt einen Abschluß, von dem einen Einerlei in ein anderes über zu gehen. Aber es gibt auch ein Einerlei, welches so erhaben ist, daß es als Fülle die ganze Seele ergreift, und als Einfachheit das All umschließt. Es sind erwählte Menschen, die zu diesem kommen, und es zur Fassung ihres Lebens machen können. [...] ›In der Weltgeschichte kömmt es vor [...], wo ein Mensch durch eine große That, die sein Leben erfüllt, diesem Leben eine einfache Gestalt geben kann, abgelöst von allem Kleinlichen – in der Wissenschaft, wo ein großartiges Feld höchsten Erringens vor dem Menschen liegt – oder in der Klarheit und Ruhe der Lebensanschauungen, die endlich Alles auf einige ausgedehnte aber einfältige Grundlinien zurück führt.‹²⁹³

Mit diesen Ausführungen stellt Risach klar, dass es ihm nicht darum geht, eine unvermittelte Simplität der Anfänge zu restituieren. Anders als sein Zeitgenosse Henry David Thoreau kehrt Stifters Held nicht zur wilden Natur nach den Grundsätzen der animalischen Bedarfsdeckung

systematisch wie erfolglos hin. [Man hat] es mit Erzählern zu tun, die beide – das gilt für Risach ebenso wie für Heinrich – nicht in der Lage sind, das, was sie weitergeben, wirklich verstehen und begründen zu können« (Blasberg 1996, S. 353). Zum Leerlauf der Bildung, durch den Heinrich »immer schon dort [ist], wo er ankommen soll«, vgl. Bege mann 2000, S. 219.

²⁹¹ Vgl. den Brief an Heckenast vom 24. Mai 1857: »Sehr begierig bin ich über Ihr Urtheil, wenn Sie einmal das Ganze überschauen; denn die zwei jungen Leute sind weitaus nicht die Hauptsache, sind eine heitere Ausschmückung des Werkes, sein Ernst und sein Schwerpunkt muß irgendwo anders liegen« (Stifter PRA XIX, S. 22).

²⁹² So Drügh 2006, S. 325f.

²⁹³ Stifter HKG 4/2, S. 225.

zurück²⁹⁴ – Risach verabschiedet sich von der Gesellschaft, um vielmehr eine durch und durch geordnete Existenz aufzubauen. Da der Freiherr sein nachsommerliches Leben, wie er anderweitig mit direktem Bezug auf den Titel des Werkes festhält, im Modus des Nachträglichen führt,²⁹⁵ wird auf eine vom städtischen Umgang entrückte Daseinsform abgezielt, die durch keinen eigentlichen Ursprung verbürgt ist und diese Lücke mit einem Ideal der ästhetischen Überlieferung ergänzt. Die edle Einfachheit nach Art der Klassizisten meint eine selten gewordene Kunst des Daseins, das nur erwählte Menschen erreichen können und das der zivilisationskritischen Geste zum Trotz unter dem Vorzeichen einer originären Artifizialität steht. Die ›Prosa der Verhältnisse‹ fest im Blick, will Risach dem Leben nicht weniger als einen poetischen Sinn verleihen. Wo die gegenwärtige Wirklichkeit im Getümmel der Stadt einen solchen allenthalben vermischen lässt und als zersprengtes Nebeneinander von lauter Gleichgültigkeiten wahrgenommen wird, verspricht das Festhalten an wenigen Prinzipien »Fassung«, »Klarheit« und »Ruhe«. Doch sollte nicht nur der bemerkenswerte Umstand, dass Risach das höhere »Einerlei« aus dem prosaischen Gebrauch des Wortes ableitet, aufhorchen lassen. Auch der penible Zug, mit dem das Ideal des naturkonformen Daseins im Rosenhaus verfolgt wird, lässt erahnen, dass Risachs Worte »Beschwörungscharakter«²⁹⁶ besitzen und von einer verwickelten Vorgeschichte angetrieben werden. Durch das vorletzte Kapitel, in dem Heinrich die leidvolle Biografie seines Gastfreundes als nachgetragene Analepse referiert, verhandelt der ansonsten geradlinig aufgebaute *Nachsommer* dank eines formalen Kunstgriffs nicht nur die eigenen Komplikationen, sondern deckt auch die Verwicklungen eines vordergründig einfach scheinenden Lebens (und Erzählens) auf. Demgemäß resultiert Risachs Sehnsucht nach Verklärung aus der quälenden Erfahrung einer kontingenten Realität und setzt sich in einer Vielzahl von ebenso konkreten wie rigiden Praktiken um, mit denen er ein umfassendes und unaufhörliches Beruhigungsregime befolgt – anders als Thoreau ist der Freiherr nicht um die Wiedergewinnung einer verlorenen Natürlichkeit, sondern um die strenge Kontrolle des Lebens bemüht. Mit Blick auf Heinrich und seinen Erzählstil lässt sich zeigen, dass der Text die Maxime des Einfachen, die Risach auf den Gebieten der Geschichte, der Wissenschaft und der Ethik veranschaulicht, im komplementären, jedoch keineswegs nur harmonischen Wechselspiel von moralischen (1.), ästhe-

²⁹⁴ Vgl. Thoreau 1854.

²⁹⁵ Vgl. Stifter HKG 4/3, S. 224: »So leben wir in Glück und Stetigkeit gleichsam einen Nachsommer ohne vorhergegangenen Sommer«.

²⁹⁶ Laufhütte 1996, S. 501. Vgl. auch Schmidt 1985, Bd. 2, S. 84.

tischen (2.) und epistemologischen (3.) Aspekten als Manier zur Schau stellt.

1. Der Kosmos des abgelegenen Rosenhauses, der sich dem Erzähler als ungetrübte Idylle präsentiert, ist im Unterschied zur Wirklichkeit der Stadt ganz und gar schlicht organisiert.²⁹⁷ Das Prinzip des Simplen prägt dabei einen rigorosen Sinn für Funktionalität und Einheitlichkeit, der einen durchgeformten Alltag hervorbringt. Sowohl Kleidung als auch Nahrung sind vom asketisch anmutenden Verzicht auf allen Überfluss bestimmt. Die Einteilung der Räumlichkeiten markiert eine akkurate Zweckmäßigkeit, ist für jedes Zimmer doch nur ein einziger Gebrauch vorgeschrieben, damit nichts Vermischtes herrsche. Die temporalen Abläufe stehen in planmäßiger Abstimmung mit dem Rhythmus der Jahres- und Tageszeiten. Obwohl der von allen Schädlingen bereinigte Garten das Bild einer selbstregulierten Natur offeriert, ist die Kongruenz mit der menschlichen Ordnung durch »einfach[e]« »Mittel« hergestellt.²⁹⁸ Zwar richtet Risach sein klinisch sauberes Biotop nach der zwingenden Erfordernis der Dinge ein. Doch hält man sich vor Augen, dass im Asperhof jede einzelne Pflanze mit ihrem Eigennamen etikettiert ist, entpuppt sich das Anwesen als lückenloser symbolischer Raum.²⁹⁹ Die Idee einer Versöhnung von Subjekt und Wirklichkeit setzt das naturkonforme Dasein nur unter der Voraussetzung einer »radikal verwandelten«, rundweg stilisierten Realität um.³⁰⁰ Noch bevor dieses schlichte Leben zuletzt als späte Kompensation einer verfehlten Existenz erkennbar wird, tritt es daher seinem Scheincharakter gemäß hervor. Wie Heinrich mit stillem Hinweis auf die erst im letzten Teil des Textes ausgeführten realen Familienverhältnisse registriert, sieht alles auf dem Asperhof so aus, *als ob* es vollkommen wäre:

Das alles war so einfach klar und natürlich, daß es mir immer war, die zwei Leute seien Eheleute und Besitzer dieses Anwesens, Gustav und Natalie seien ihre Kinder, und ich sei ein Freund, der sie hier in diesem abgeschiedenen Winkel der Welt besucht habe, wo sie den stilleren Rest ihres Daseins in Unscheinbarkeit und Ruhe hinbringen wollten.³⁰¹

²⁹⁷ Vgl. die Einfachheit der Landleute im Unterschied zur städtischen Gesellschaft: Stifter HGK 4/2, S. 180.

²⁹⁸ Vgl. Stifter HGK 4/1, S. 149.

²⁹⁹ Vgl. zum Prinzip der Kartografierung und der symbolischen Sicherstellung der Phänomene bei Stifter allgemein: Koschorke 1989.

³⁰⁰ Begemann 2000, S. 224.

³⁰¹ Stifter HGK 4/1, S. 257.

Der Anblick eines geregelten Zusammenseins wird vom Erzähler als Effekt der ungezwungenen, ruhigen und bescheidenen Art ausgestellt, mit der die Nachsommer-Akteure dem Gast begegnen. Deren dezentes Verhalten, das jeden Pomp meidet und stets Maß hält, wirkt derart unabsichtlich, dass sich das stimmige Bild einer unverbrüchlichen Ganzheit einstellt. Doch trägt der schöne Schein ebenso, wie Heinrich den Eindruck des Natürlichen von Anfang an einer kaschierten Künstlichkeit gemäß wahrnimmt, denn der Gast weiß, dass die nachsommerliche Gemeinschaft gerade keine Familie im biologischen Sinn bildet und eine keineswegs harmonische Vergangenheit hinter sich hat. Der elysische Einklang im Rosenhaus wird vielmehr als Ergebnis einer unentwegten sowie unscheinbaren Bemühung um Ordnung vorgestellt – so hält Risach nebenbei ausdrücklich fest, dass er seinen Besitz »Sorgenfrei nennen würde, wenn er [i.e. der Besitz] nicht voll von Sorgen steckte«. ³⁰² Im »einfachen Leben«, wie es der Freiherr vorbildlich führt, indem er seinen Landsitz nur »zum Zwecke des Bestehenden« pflegt und anderen Leuten »ohne Gepränge« viel Gutes tut, scheint zwar das Ideal eines von »Ruhe« beseelten Daseins erreicht zu sein. ³⁰³ Doch verbirgt dieses Bild eine Reihe von konkreten Vorkehrungen, die mit der strengen Strukturierung des Asperhofes gleichsam um das nicht minder rigide Verhältnis der Subjekte zu sich selbst kreisen.

Vor dem Hintergrund seiner früheren Erlebnisse verfolgt Risach im Kern den Plan einer stoischen Kontrolle über die Leidenschaften und greift als Goethe-Leser das affektökonomische Programm der klassischen Überlieferung mit der Absicht auf, seine zerrüttete Existenz sinnvoll zu gestalten. ³⁰⁴ Der Freiherr versucht derart die verstörenden Erfahrungen zu meistern, die er sowohl in sozialen als auch privaten Belangen erlitten hat. Nicht nur der Staatsdienst hat seinen beiden charakteristischen Wesenszügen widerstrebt, auch mit der jungen Liebe ist es Risach nicht vergönnt gewesen, erstens »der Herr [s]einer Hand-

³⁰² Stifter HKG 4/3, S. 241.

³⁰³ Ebd. 4/2, S. 249: »Mein Gastfreund fahre in seinem einfachen Leben fort, er bestrebe sich, daß sein kleiner Fleck Landes seine Schuldigkeit, die jedem Landbesitze zum Zwecke des Bestehenden obliege, bestmöglich erfülle, er thue seinen Nachbarn und andern Leuten viel Gutes, er thue es ohne Gepränge, und suche hauptsächlich, daß es in ganzer Stille geschehe, er schmücke sich sein Leben mit der Kunst mit der Wissenschaft und mit andern Dingen, die halb in dieses Gebiet halb beinahe in das der Liebhabereien schlagen, und er suche endlich sein Dasein mit jener Ruhe der Anbethung der höchsten Macht zu erfüllen, die alles Bestehende ordnet«.

³⁰⁴ Vgl. zur Ausgabe von »Goethes Werke[n]«, die Mathilde Gustav schenkt: Ebd. 4/1, S. 248; und Risach beim Lesen Goethes: Ebd., S. 263.

lungen« zu sein und zweitens »klar den Zusammenhang des Gewollten und Gewirkten [zu] überschauen«. ³⁰⁵ Rückblickend auf sein Leben, zeichnet der Gastfreund das Bild einer ihn an den Rand des Selbstmordes treibenden ›Krise‹, die darin besteht, dass der allgegenwärtigen Verwirrung ›in den Dingen‹ und ›in mir‹ *qua* Urteil nicht beizukommen ist (aus *gr.* κρίνειν ›sichten, sondern, unterscheiden‹). ³⁰⁶ Risach verliert die Übersicht und zugleich die Empfindung für die höhere Ordnung nicht erst angesichts der Komplexität des Staatsapparates. Schon früh nimmt der verwaiste Landjunge in der Stadt die »ungeheure Wildniß von Mauern und Dächern« und das »unermessliche Gewimmel von Menschen« so wahr, dass es ist, als wäre er in einem »Wald, dessen Bäume [...] keine Beziehung haben«. ³⁰⁷ Demgegenüber bietet das dörfliche Anwesen der Familie Makloden, in dem der Freiherr Mathilde kennenlernt, angesichts des Glücks einer »fest gegründet[en]« Ehe »Linderung für [die] Wunde« der urbanen Desorientierung. ³⁰⁸ Das Leben ist hier »sehr einfach« und wird der maßvollen Ordnung wegen als Vorbild für das Rosenhaus dienen. ³⁰⁹ Doch bricht die Verödung, die Risach zuvor empfunden hat, ungleich heftiger hervor, als er den vor-eiligen Bund mit Worten schließt, die wie »durch eine fremde Macht« in den Mund gekommen sind und sich als verheerend erweisen, weil sie das Glück einer erfüllten Liebe auf immer verschließen. ³¹⁰ Durch dieses Ereignis tritt ein Selbstverlust hervor, den Heinrichs Mentor der sozialen Inkompatibilität wegen zum Anlass für eine massive Kritik an den Affekten nimmt. Erst nach und nach etabliert der Freiherr »in der Reflexion des Selbst über sich« ³¹¹ die Praxis einer ebenso disziplinierten wie rationalen Lebensführung mit dem Ziel, Subjekt seiner Handlungen zu sein und die emotionale Konfusion zu entwirren. Nicht nur kommt er Jahre später »bei genauerem Nachdenken und schärferem

³⁰⁵ Ebd. 4/3, S. 139f.

³⁰⁶ Ebd., S. 211: »Ich sah in das dunkle Innere der Schlünde, und fragte, ob ich mich hinabwerfen solle«.

³⁰⁷ Ebd., S. 156.

³⁰⁸ Ebd., S. 163.

³⁰⁹ Ebd., S. 176. Die beruhigende Übereinstimmung von natürlicher und symbolischer Ordnung lernt Risach hier kennen: »Ich stand lange vor diesem Hause, und Alfred stand neben mir. Außer den Rosen an dem Gartenhause waren auf dem ganzen Plaze Rosengesträuche und Rosenbäumchen in Beeten zerstreut. Sie waren nach einem sinnvollen Plane geordnet, das zeigte sich gleich bei dem ersten Blicke. Alle Stämmchen trugen Täfelchen mit ihren Namen« (ebd., S. 175).

³¹⁰ Ebd., S. 187.

³¹¹ Kinzel 2000, S. 395.

Selbstbeobachten« zu dem Entschluss, die Ämter niederzulegen.³¹² Er versucht auch die Leidenschaften, denen er wegen ihrer Neigung zum »Übermaß« vorwirft, eine unbefangene und sachgerechte Wahrnehmung der Welt zu verhindern sowie die private nicht weniger als die soziale und politische Ordnung zu bedrohen,³¹³ durch Selbstherrschung in Schach zu halten.³¹⁴ Das Rosenhaus wird demzufolge als Modell einer immunisierten Welt konzipiert, geht es Risach doch nicht so sehr darum, »alles Affektive und mithin Gefährliche zu bannen«,³¹⁵ als vielmehr um die gezielte Mäßigung und Beruhigung der Leidenschaften zum besseren Schutz vor ihnen. Die »große Mühe«, die der Gastfreund für die »Pfleger« der sinnbildlichen Rosen aufbringt, ist Teil einer praktischen Selbstsorge.³¹⁶

Als pädagogische Stätte betrachtet, zielt die mustergültige und von jeder gesellschaftlichen Verpflichtung freie Ordnung des Asperhofes darauf, den Subjekten die Kontrolle der inneren Natur beizubringen. Im Mittelpunkt des Programms, wie es Risach auch mit Blick auf die »vernünftige Pflege [der] Leibesübungen« ausführt,³¹⁷ steht nicht die gehorsame Befolgung eines vorgegebenen Gesetzes, sondern die asketische Ausbildung des Selbst.³¹⁸ Gemäß einer Erziehung zur zwanglosen Konformität werden die Regeln des Rosenhauses konstant wiederholt und »eingübt« (aus gr. ἄσκησις). Zwar können diese Handlungen als leerer Ausdruck einer »verborgenen Nicht-Identität« gelten,³¹⁹ doch besitzen sie einen praktischen Sinn, insofern sie als Palliativ gegen ein

³¹² Stifter HKG 4/3, S. 216.

³¹³ Ebd. 4/1, S. 217f.: »Weil die Menschen nur ein einziges wollen und preisen, weil sie, um sich zu sättigen, sich in das Einseitige stürzen, machen sie sich unglücklich. Wenn wir nur in uns selber in Ordnung wären, dann würden wir viel mehr Freude an den Dingen dieser Erde haben. Aber wenn ein Übermaß von Wünschen und Begehungen in uns ist, so hören wir nur diese immer an, und vermögen nicht die Unschuld der Dinge außer uns zu fassen. Leider heißen wir sie wichtig, wenn sie Gegenstände unserer Leidenschaften sind, und unwichtig, wenn sie zu diesen in keinen Beziehungen stehen, während es doch oft umgekehrt sein kann«.

³¹⁴ Vgl. Kinzel 2000, S. 425f., S. 454.

³¹⁵ So Begemann 2000, S. 213.

³¹⁶ Stifter HKG 4/1, S. 147.

³¹⁷ Ebd. 4/2, S. 69.

³¹⁸ Vgl. Kinzel 2000, S. 396, S. 420, S. 425f. – Auch in Heinrichs Elternhaus steht allen autoritären Befehlen und Verboten zum Trotz der Bezug des Subjekts zu sich selbst im Vordergrund. Gegen die Entrüstung der Leute rechtfertigt der alte Drendorf die Berufswahl seines Sohnes mit dem Argument, »der Mensch sei nicht zuerst der menschlichen Gesellschaft wegen da sondern seiner selbst willen« (Stifter HKG 4/1, S. 20).

³¹⁹ Blasberg 1996, S. 338.

undiszipliniertes und zerstreutes Dasein konzipiert sind.³²⁰ Anschaulich wird das Anliegen durch die Art und Weise, mit der Natalies Familienglück von Risach und Mathilde gleichsam zur »Kompensation des elterlichen Versagens« geplant und in die Wege geleitet wird.³²¹ Nicht nur soll das Kind durch Reisen und Kunst für das Eheleben »befestigt veredelt und geglättet« werden.³²² Als mit Heinrich ein potenzieller Gatte auftritt, der den Vorstellungen des – wie sich zum Schluss zeigt – doch nicht ganz interesselosen Gastfreundes entspricht,³²³ werden die beiden jungen Leute zur Liebe erzogen und nach Art eines kühlen Experiments mehrfach auf die Probe gestellt. Natalie muss einen regelrechten Persönlichkeitstest bestehen, indem sie Risach und Mathilde »absichtlich« von Heinrich fern halten, weil die Eltern »[z]ur größeren Sicherheit« beobachten wollen, ob die »Gefühle [der Tochter] beständig« bleiben.³²⁴ Durch Aufschub soll die Leidenschaft nicht ausgemerzt, sondern abgekühlt und dadurch dauerhaft werden. So sieht auch Heinrich am Ende, als wäre der Entsagung nicht schon genug, die Notwendigkeit einer mehrjährigen Reise ein: »Er muß in die Härte der Welt, die wird ihn stählen«,³²⁵ kommentiert Risach das Unternehmen und streicht damit hervor, dass die Familie nur auf der Grundlage immunisierter Individuen einen stabilen Schutz vor dem Einbruch heftiger Affekte erhoffen kann. Mit dem Motiv des *Cereus Peruvianus* wird diese Technik der Retardation schließlich bildhaft zum Ausdruck gebracht. Nachdem Heinrich den Kaktus seiner Unscheinbarkeit wegen erst spät auf dem Sternenhof entdeckt und ins Rosenhaus transplantieren lässt, hält der Gärtner Simon die einmalige Blüte »durch Kälte« so lange zurück, bis die Pflanze genau am Hochzeitstag zum

³²⁰ Vgl. Stifter HKG 4/2, S. 171: »Das Regelmäßige der Beschäftigung übte bald seine sanfte Wirkung auf mich; denn was ich trotz der freudigen Stimmung, in welcher ich aus meinen Erringungen in der Kunst und in der Wissenschaft war, doch Schmerzliches in mir hatte, das wich zurück, und mußte erblassen vor der festen ersten strengen Beschäftigung, die der Tag foderte, und die ihn in seine Zeiten zerlegte«.

³²¹ Drügh 2006, S. 278.

³²² Stifter HKG 4/3, S. 224.

³²³ Risach gibt sogar ein dezidiert ökonomisches Interesse an der Ehe der beiden jungen Leute zu erkennen: »Habe ich es gut gemacht, Natta?, sagte mein einstiger Gastfreund, daß ich dir den rechten Mann ausgesucht habe? Du meinstest immer, ich verstände mich nicht auf diese Dinge, aber ich habe ihn auf den ersten Blick erkannt. Nicht blos die Liebe ist so schnell wie die Electricität sondern auch der *Geschäftsblick*« (ebd., S. 265; Hervorh. d. Verf.). Wie es scheint, verbirgt Risachs hoher Sinn für das Familienglück ein eher prosaisches Interesse an Erhalt und Steigerung des Besitzes.

³²⁴ Ebd., S. 225.

³²⁵ Ebd., S. 259.

Blühen gebracht wird.³²⁶ Wie die sittliche Einfachheit als erhabenes Ergebnis maximaler Selbstbeherrschung reflektiert wird, so zeigt sich das Naturereignis als glücklicher Ausgang einer präzise berechneten Kultivierungstechnik.

2. Die ethische Gymnastik im Rosenhaus umfasst nicht nur die Herstellung eines künstlich geordneten Alltags auf der Grundlage schlichter Verhaltensregeln. Die Ausbildung zu einem ausbalancierten Daseins, das mit der Abkühlung der Leidenschaften einen in der Konsequenz versteinerten ›Menschen‹ ohne individuelle Merkmale adressiert,³²⁷ erfolgt auch durch die Vermittlung ästhetischer Werte und Praktiken. Mit Blick auf die edle Einfachheit des Lebens spielt für Risach die Erziehung zur Kunst eine zentrale Rolle. Das Modell der Antike vor Augen, referiert der Freiherr nicht von ungefähr klassizistische Anschauungen, weil er in dieser Tradition die Einfalt der alten Erzeugnisse mit einer vollkommenen Reinigung, Mäßigung sowie Beruhigung der Affekte gleichstellen kann.³²⁸ Doch ist sich Risach bewusst, dass die hohe Schönheit nach Art des Griechentums in der Gegenwart unwiderruflich abhanden gekommen ist. Die Orientierung an der Vergangenheit hat daher keinen restaurativen, sondern einen propädeutischen Sinn, zumal der Gastfreund darauf hofft, dass die Zukunft »eigene Werke« ohne »Leidenschaft oder Absicht« hervorbringen wird, »die nicht nachgeahmt sind, oder in denen nur ein älterer Stil ausgedrückt ist«.³²⁹ Weit davon entfernt, einen verlorenen Sinn wiederherstellen oder imitieren zu können, verfolgt die theoretische sowie praktische Beschäftigung mit antiker Kunst auf dem Asperhof vielmehr die zweckdienliche Strategie, Ruhe zu schaffen und eine als unvernünftig erfahrene Wirklichkeit zu parieren.

Risachs Kunstverständnis basiert auf der Lektüre von Büchern, die er erklärtermaßen nicht alle verstanden hat.³³⁰ Da der tiefere Sinn der Überlieferung verschlossen bleibt, beschränken sich die ausführlichen Gespräche darauf, die klassizistische Tradition zu zitieren. Schon die zeitkritische Geste, die den verheerenden Zuständen der Gegenwart

³²⁶ Ebd., S. 271.

³²⁷ Vgl. Begemann 2000, S. 215: »Der Roman entfaltet systematisch ein Programm des Wissens und der Entwicklung, wie es einzigartig ist in der Literatur. Nur hat das einen Schönheitsfehler: Das Subjekt solcher Bildung ist nicht nur klammheimlich, sondern geradezu programmatisch abhanden gekommen«.

³²⁸ Vgl. Rehm 1951a; Begemann 2000, S. 217; Mayer 2001, S. 163.

³²⁹ Vgl. Stifter HKG 4/2, S. 154.

³³⁰ Ebd., S. 39: »Ich habe diese Bücher gesammelt«, sagte er, »nicht, als ob ich sie alle verstände«.

mit dem Rekurs auf die Antike begegnet, ist keineswegs originell. Die Ansicht, dass die Denkmale »der alten heitern Griechenwelt« dank der sittlichen Reinheit und edlen Unscheinbarkeit eines beständigen Gemüts als Antidotum gegen das hastige »Ringen« der Modernen wirkt,³³¹ ist ebenso ein klassischer Topos, wie der normative Hinweis auf die »Ruhe in Bewegung«³³² das Ideal einer maßvollen Kunst nachhallen lässt.³³³ Die wiederkehrende Referenz auf das homerische Epos und die antike Dichtkunst generell gehört deshalb zum festen Bestand von Beschwörungsformeln, die dem oberflächlichen Modus der Rezeption zum Trotz eine bedeutungsschwangere Tiefgründigkeit suggerieren und nachempfinden wollen.

Am Versprechen einer sinnvollen »Gestalt« ausgerichtet, dient die antike Plastik wie bei Winckelmann als Angelpunkt der ästhetischen Reflexionen.³³⁴ Durch die Positionierung der Marmorstatue in der Mitte der Erzählung hebt *Der Nachsommer* ein Kunstwerk auf die Bühne, das sich als schön auszeichnet, insofern es die einzelnen Teile der Darstellung zu einer wesenhaften »Seele des Ganzen« synthetisiert.³³⁵ Der Text bindet diese mit narkotisierender Unablässigkeit wiederholte Erfahrung einer signifikanten Totalität nicht nur an die Gestaltung schlichter Figuren, sondern auch an die materialen Voraussetzungen des Kunstwerks. So erläutert Risach die schmucklose Einfalt des altertümlichen Standbildes mit der Beobachtung, dass die Intuition einer geschlossenen Einheit durch das »reine Weiß« des Marmors bedingt ist.³³⁶ Dank dieser medienästhetischen Perspektive wird die Transparenz der Artefakte als Effekt einer Äußerlichkeit kenntlich gemacht, der weder begreif- noch diskursivierbar ist, weil sich Schönheit für das Personal des *Nachsommers* in der sinnlichen Wahrnehmung eines »Unnennbare[n]« konzentriert.³³⁷ Derart mit einer Sprachlosigkeit der Dinge identifiziert, die zu keiner bestimmten Erkenntnis führen kann,

331 Ebd., S. 84.

332 Ebd. 4/1, S. 16.

333 Heinrich stellt diese Wirkung wiederum als Schein heraus: »Die Alten, die ich einst zu verstehen geglaubt hatte, kamen mir doch jetzt anders vor als früher. Es schien mir, als wären sie natürlicher wahrer einfacher und größer als die Männer der neuen Zeit, und als lasse sie der Ernst ihres Wesens und die Achtung vor sich selbst nicht zu den Überschreitungen gelangen, welche spätere Zeiten für schön hielten. Ich trug Homeros Äschilos Sophokles Thukidides fast auf alle Wanderungen mit mir« (ebd. 4/2, S. 33f.).

334 Vgl. ebd.: »Und wenn auch alle Künste dieses Göttliche in der holden Gestalt bringen, so sind sie an einen Stoff gebunden, der diese Gestalt vermitteln muß«.

335 Ebd., S. 34.

336 Ebd., S. 87.

337 Ebd., S. 35. Zur »unenträthselbaren[]« Schönheit der Marmorstatue vgl. ebd., S. 95.

ohne dass die ästhetische Erfahrung zunichte gemacht würde,³³⁸ fungiert die prunklose Antike zudem als Modell für eine positiv gewertete Unergründlichkeit des Menschen.³³⁹ Weil die Plastik die Wahrnehmung des Körpers prägt, konstituiert sich die einfache Schönheit Natalies weder auf den ersten noch auf den zweiten Blick, sondern erst durch das Medium der Kunst, ja fällt komplett mit der unsagbaren Anmut der antiken Marmorstatue zusammen.³⁴⁰ Dieses Gefallen am Bild eines regelrecht petrifizierten Gegenübers ist programmatisch darauf angelegt, den Sinn für begrenztes Wissen auch im Bereich des Menschlichen zu schärfen, stellt sich die tiefere Bedeutung des Standbildes doch gerade dann ein, wenn sie sich entzieht.³⁴¹

Für den an begrifflicher Klassifikation geschulten Naturwissenschaftler ist daher nichts schwieriger als die Erlernung einer ästhetischen Weltansicht. Die langwierige Beschäftigung mit Kunst soll Heinrich helfen, seinen streng rationalistischen Umgang mit den Phänomenen zu komplettieren und den »Blick durch die Dinge hindurch auf [deren] Wesenheit, Seele und Bedeutung« einzuüben.³⁴² Wo der Erzähler dieses Interesse in der künstlerischen Praxis einlösen und eine ganzheitliche Dimension des Sichtbaren malerisch einfangen will, stößt er indes immer wieder an die Grenzen des Machbaren. Zwar hält er sich an die mit der italienischen Malerei eines Raphael veranschaulichte Maxime seines Mentors: »Wer durch einfachere Mittel wirkt, wirkt besser.«³⁴³ Doch vermerkt Heinrich die Mühe, über die naturgetreue Mimesis hinaus eine sinnvolle Einheit zu bewerkstelligen. Für den Naturwissenschaftler erweist sich die Nachahmung des Schlichten als nicht zu bewältigende Aufgabe:

Mein Vater hatte ein Bild, auf welchem ein lesendes Kind gemalt war. Es hatte eine so einfache Miene, nichts war in derselben als die Aufmerksamkeit des

³³⁸ So hält Heinrich in Erinnerung an seine nächtliche Begegnung mit der Marmorstatue fest: »Haben da meine von Nachtwachen brennenden Augen die verschwundene stille Größe nicht für höher erkannt als den klaren Tag, der alles deutlich macht?« (ebd. 4/3, S. 12).

³³⁹ Vgl. Kinzel 2000, S. 446.

³⁴⁰ Vgl. Stifter HKG 4/3, S. 130: »[...] als endlich Nausikae schlicht und mit tiefem Gefühle an den Säulen der Pforte des Saales stand: da gesellte sich auch lächelnd das schöne Bild Nataliens zu mir; sie war die Nausikae von jetzt, so wahr so einfach nicht prunkend mit ihrem Gefühle und es nicht verhehlend. Beide Gestalten verschmolzen in einander, und ich las und dachte zugleich, und bald las ich, und bald dachte ich.«

³⁴¹ Zur intertextuellen Dissemination der Marmorstatue vgl. Blasberg 1996, S. 364.

³⁴² Vgl. Begemann 2000, S. 216.

³⁴³ Stifter HKG 4/2, S. 111.

Lesens, man sah auch nur die eine Seite des Angesichtes, und doch war alles so hold. Ich versuchte das Angesicht zu zeichnen; allein ich vermochte durchaus nicht die einfachen Züge, von denen noch dazu das Auge nicht zu sehen war, sondern durch das Lid beschattet wurde, auch nur entfernt mit Linien wieder zu geben. Ich durfte mir das Bild herabnehmen, ich durfte ihm eine Stellung geben, wie ich wollte, um die Nachahmung zu versuchen; sie gelang nicht, wenn ich auch alle meine Fertigkeit, die ich im Zeichnen anderer Gegenstände bereits hatte, darauf anwendete.³⁴⁴

Die Begegnungen mit Kunst kreisen im *Nachsommer* von Anfang an um das unerklärliche Rätsel der Simplizität. Nicht von ungefähr nimmt die Handlung des *King Lear*, dessen Aufführung gleichsam den Einstieg ins Ästhetische markiert, den dramatischen Ausgang bei der verhängnisvollen Unfähigkeit des Königs, die schmucklose, aber aufrichtige Rede der »einfachen Cordelia« richtig zu deuten.³⁴⁵ Im Falle Heinrichs hängt die Schwierigkeit indes mit dem an den exakten Wissenschaften ausgebildeten Standpunkt zusammen. Dank der rationalistischen Prägung ist es der Naturforscher gewohnt, mit seinen Beschreibungen und Zeichnungen die Gegenstände nach dem Kriterium der Distinktion präzise wiederzugeben. So sind auch die malerischen Versuche von einer Genauigkeit bestimmt, die den Sinn für das Ganze jedoch zergliedert und eine ästhetische Kritik provoziert.³⁴⁶ Wie Risach und sein Kunsthandwerker Eustach bei der sorgfältigen Prüfung einiger Landschaftsentwürfe einstimmig festhalten, ist dem Gast »das Naturwissenschaftliche viel besser gelungen [...] als das Künstlerische«, weil die Darstellungen »in zu viele einzelne Merkmale zerstreut sind« und die richtigen Proportionen sowie eine einheitliche Übersicht vermissen lassen.³⁴⁷ Durch die minutiöse Versenkung ins Detail werden die Dinge derart »näher gerückt«, dass bei aller Genauigkeit der Gesamteindruck verloren geht. Die beiden Kunstrichter bringen ihre ästhetischen Reserven daher nicht zufällig auf den Begriff der »Deutlichkeit«,³⁴⁸ weil Heinrich seine Bilder im Einzelnen »zu bestimmt« und wirklichkeitsnah gemalt hat. Aus kunsttheoretischer Sicht wird dem Leitbegriff der Aufklärung somit die Möglichkeit abgesprochen, eine klare Durchsicht auf die »Wesenheit« und gleichsam die »Seele des Ganzen« gewährleis-

344 Ebd. 4/1, S. 200f.

345 Ebd., S. 195.

346 Vgl. Walter-Schneider 1990, S. 334f.; Drügh 2006, S. 299ff.

347 Stifter HKG 4/2, S. 36f.

348 Ebd.

ten zu können. Heinrichs akribische Darstellungen sind mit anderen Worten deutlich, aber vollkommen opak.³⁴⁹

An der Norm der antiken Einfachheit orientiert, rät Eustach demgegenüber zu einer Distanzierung von der Realität. Bei aller Dingdemut sei es besser, im Detail nicht übermäßig genau zu sein, damit kraft einer gewissen Unbestimmtheit die Hauptsache in ihrer Großartigkeit hervortreten könne. Auf dem Weg zu einer ästhetischen Haltung soll Heinrich daher eine Art »Wirklichkeitsreserve« lernen.³⁵⁰ In diesem Sinn wird Risach später dozieren: »Wir haben ein innigeres und süßeres Gefühl in unserem Wesen, wenn wir eine durch Kunst gebildete Landschaft Blumen oder einen Menschen sehen, als wenn diese Gegenstände in Wirklichkeit vor uns sind.«³⁵¹ Die Entfernung vom Gegebenen, mit der Eustach die ästhetische Ideologie des Rosenhauses und zweifelsohne auch das Credo des Autors wiedergibt, vermittelt der *Nachsommer* jedoch durch die Figur des Ich-Erzählers als unsichere Angelegenheit. Zwar trifft zu, dass Heinrich nicht zum Landschaftsmaler werden, sondern lediglich einen neuen Blick auf die Dinge erwerben muss. Wie nachfolgend genauer zu erörtern ist, verhandelt der Text aber in der Kollision der wissenschaftlichen mit der künstlerischen Mimesis einen für Stifters Werk grundlegenden ästhetischen Konflikt. Dieser Widerstreit besteht darin, dass Heinrich von seinem Sinn für »Deutlichkeit« und zugleich von seinem distinkten Wissen Abstand nehmen muss, damit die Dinge auf eine tiefere Bedeutung hin »klar« durchscheinen können. Auf diese Weise lagert der *Nachsommer* die Frage nach der Kunst, auch der eigenen, in einen epistemologischen Rahmen ein.

3. Überblickt man Heinrichs Bildungsgang, so lässt sich feststellen, dass die naturwissenschaftlichen Studien keineswegs durch die Ästhetik abgelöst oder ersetzt werden.³⁵² Das Streben nach sinnlicher Ganzheit geht vielmehr von einem Erkenntnisdefizit aus, flüchtet sich der Erzähler doch »zu den Dichtern«, nachdem er die Unmöglichkeit konstatiert hat, die Erdgeschichte »einmal klar vor Augen [zu] haben« und in der

³⁴⁹ An dieser Stelle bietet sich mit Blick auf die Forschungsliteratur eine begriffliche Präzisierung an. Wo eine »opake Klarheit« des *Nachsommer*[s] herausgearbeitet worden ist, die »alles erfasst und nichts bedeutet« (Vogl 1993, S. 310f.), ist darauf hinzuweisen, dass Stifter seine Begriffe mit Bedacht wählt. Nicht der »Klarheit«, die durchweg mit einer synthetischen Erfahrung verbunden wird, sondern der zergliedernden »Deutlichkeit« wird eine ästhetische Undurchsichtigkeit zur Last gelegt.

³⁵⁰ Walter-Schneider 1990, S. 339.

³⁵¹ Stifter HKG 4/2, S. 144.

³⁵² So hingegen Schuller 1978.

Totalität erfassen zu können.³⁵³ Weil die Kunst die Lücken der Naturforschung füllen soll, folgt der Rekurs auf die Ästhetik im *Nachsommer* einer supplementären Struktur des Wissens. Der Wechsel zu den Dichtern ist für Heinrich ein vorübergehender und kann daher nicht als endgültige Absage an die Naturwissenschaft gelten. Der Erzähler richtet sich vielmehr vom Beginn bis zum Ende methodisch nach dem gnoseologischen Programm des 18. Jahrhunderts und steuert schrittweise eine Erkenntnis an, die der intuitiven und gleichsam vollkommenen Einsicht in das Wesen der Dinge gilt. Obwohl sich der junge Drendorf mustergültig an die aufklärerischen Vorgaben hält und mit den einfachen Grundsätzen der Mathematik anhebt, um auf diesem Fundament nach und nach die komplexeren Sachverhalte der faktischen Erscheinungswelt zu studieren, ist es der wissenschaftlichen Tätigkeit jedoch nicht vergönnt, das ideale Telos einzuholen. Die Beschäftigung mit Kunstwerken bildet somit nur eine Zwischenstation, legt Heinrich doch die Aneignung der schönen Über-Sicht als notwendige Kompensation zu einer epistemischen Krise dar:

»Es war zu verschiedenen Zeiten verschieden«, antwortete ich; »einmal war die Welt so klar als schön, ich suchte Manches zu erkennen, zeichnete Manches, und schrieb mir Manches auf. Dann wurden alle Dinge schwieriger, die wissenschaftlichen Aufgaben waren nicht so leicht zu lösen, sie verwickelten sich, und wiesen immer wieder auf neue Fragen hin. Dann kam eine andre Zeit; es war mir, als sei die Wissenschaft nicht mehr das Letzte, es liege nichts daran, ob man ein Einzelnes wisse oder nicht, die Welt erglänzte wie von einer innern Schönheit, die man auf ein Mal fassen soll, nicht zerstückt.«³⁵⁴

Immer wieder hebt der Erzähler hervor, dass seine Forschungen die Gegenstände in Einzelheiten auseinanderlegt und »zerstückt«, während nur die Kunst den Sinn für die innere Anmut des Ganzen formen kann. Am synthetischen Potenzial der ästhetischen Erfahrung vorbei nähert sich der Naturwissenschaftler den Phänomenen analytisch, das heißt auf dem Weg der begrifflichen Zergliederung. Heinrichs Methode folgt dabei durchweg dem Kriterium der deutlichen Erkenntnis, die eine systematische Erschließung des Wissens garantieren soll.³⁵⁵

³⁵³ Stifter HKG 4/2, S. 32f.

³⁵⁴ Ebd., S. 205.

³⁵⁵ Paradigmatisch dafür kann die Entwirrung des »vermischten Vogelgesang[s]« gelten, die Heinrich bei der allmählichen Annäherung ans Rosenhaus vornimmt, indem er die dunkle Empfindung des ersten Eindrucks zuerst durch Schärfung der sinnlichen Wahrnehmung (Aufmerksamkeit) und schließlich durch Risachs Erörterung (Begriffe) in »deutliche« Erkenntnis überführt (ebd. 4/1, S. 83f.). Wie Heinrich bemerkt, kommt bei

Demgemäß steht am Anfang seiner Ausbildung die Aneignung logischer Gesetzmäßigkeiten, mit denen die »Welt so klar und schön« als Ordnung *a priori* gedacht, aber nicht erkannt werden kann. Eine Folge dieser Grundlegung in der Abstraktion ist der Sachverhalt, dass der Zugang zur Natur anfänglich von einer »Vernachlässigung der leiblichen wirklichen Gestalt« sowie durch einen merkbaren Abstand zur phänomenalen Realität der Dinge charakterisiert ist.³⁵⁶ Heinrichs Studien setzen daher nicht zufällig mit dem Gang durch das Gebirge ein, der eine Gesamtschau »im Allgemeinen« verschafft.³⁵⁷ Erst allmählich steigt der Forscher zu den zusammengesetzten Erscheinungen des Besonderen herab, um die Erkenntnis *in concreto* gleichsam zu verdeutlichen.³⁵⁸ Mit dem Ziel, die sinnliche Welt vernünftig zu sortieren, folgt dieser Weg der graduellen Wirklichkeitsaneignung dem Modell der naturgeschichtlichen Klassifikation auf dem Fuß und justiert die bestehenden Taxonomien, ohne jedoch mit der Etablierung einer definitiven Ordnung zu schließen. Vielmehr resümiert Heinrich seine endlose Forschungstätigkeit mit einer Kaskade von verunsichernden Fragen, die bis zuletzt ungelöst bleiben. Wie der Hinweis auf die Praktiken des Zeichnens und Beschreibens erahnen lässt, verfährt der Naturwissenschaftler beim Geschäft der Erkenntnis nämlich nicht mit den Mitteln der idealistischen Spekulation, sondern mit denjenigen der Empirie und handelt sich dadurch grundsätzlich zwei Schwierigkeiten ein. Zum einen stellt das exakte Vermessen, Sammeln und Vergleichen der positiven Fakten vor die Aufgabe, einen unabsehbaren Bereich mit rationalen Begriffen bewältigen zu müssen. Weil das induktive Verfahren nur »Körnchen nach Körnchen« vorankommt und bald eine Datenmenge produziert, die jeden Rahmen sprengt, erweist sich die Naturforschung als additive sowie offene Aneinanderreihung von lose zusammenhängenden Wissensgebieten, denen sich Heinrich Schritt für Schritt widmet. Mit der Absicht, der übermächtigen Fülle des Stoffes

diesem Prozess der ästhetische Genuß abhanden: »Da ich aber nun den Grund meiner Empfindung aufgefunden hatte, oder aufgefunden zu haben glaubte, war auch ein großer Theil ihrer Dunkelheit und mithin Annehmlichkeit verschwunden« (ebd., S. 56).

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 38: »Die Vernachlässigung der leiblichen wirklichen Gestalt war bei mir so weit gegangen, daß ich [...] die Merkmale von Ziegen Schafen und Kühen aus meinen Abbildungen nicht nach den Gestalten suchte, die vor mir wandelten«.

³⁵⁷ Ebd., S. 39.

³⁵⁸ Vgl. ebd.: »Allein der kommende Sommer lockte mich abermals ins Gebirge. Hatte ich das erste Mal nur im Allgemeinen geschaut, und waren die Eindrücke wirkend auf mich heran gekommen, so ging ich jetzt schon mehr in das Einzelne [...] und richtete die Betrachtung auf besondere Dinge«.

Herr zu werden, legt sich der junge Drendorf schließlich auf den Zweig der Geologie fest. Durch die »hochreflektierte Auseinandersetzung mit der im 19. Jahrhundert neu entdeckten Dynamik und Prozeßhaftigkeit der Erdgeschichte«³⁵⁹ lässt Stifter seinen Helden hoffen, »sämtliche Naturphänomene auf ein und dasselbe Gesetz zurückführen«³⁶⁰ und gleichsam eine bündige »Zusammenfassung« der Studien liefern zu können.³⁶¹ Doch erfüllt sich dieser Totalitätsanspruch für Heinrich nicht und wird immer wieder angesichts der unüberschaubaren Menge der geologischen Daten frustriert. Wenn der Erzähler gerne »auf hohe Berge« steigt, um »die bildsamen Gestalten der Erde [...] übersichtlicher in großen Teilen« vor Augen zu haben, sind dem panoramatischen Blick zugleich die »Zerstreuungen in die Fläche« sowie das verwirrende Gewimmel der Details präsent.³⁶² Während Risach die Herausbildung einer Totalen als zukünftigen Endpunkt der Wissenschaft imaginiert, bleibt für Heinrich die Frage unbeantwortet: »Wird eine solche Zeit kommen, oder wird sie [d.h. die Erdgeschichte] nur der immer ganz wissen, der sie von Ewigkeit her gewußt hat?«³⁶³ Der ewige Aufschub führt schließlich dazu, dass der junge Drendorf seine unermüdlichen Erkundungen zusehends in Form von »Ergänzungsarbeit[en]« fortsetzt³⁶⁴ – ein Umstand, den der Erzähler durch eine paradoxe Formulierung auf den Punkt bringt: »Als ich mit den ausgewählten Gegenständen fertig war, hörte ich nicht auf.«³⁶⁵

Zum anderen ist die Supplementarität des epistemischen Prozesses nicht allein gegenständlich, sondern auch systematisch bedingt, insofern Heinrich den Erkenntnisvorgang an unterschiedliche mediale Praktiken koppelt und nahelegt, dass sich die minutiöse Beobachtung der Erscheinungen letztlich aus der Darstellung ergibt. Als »Beschreiber der Dinge«³⁶⁶ sucht der Naturforscher die phänomenale Dimension der Welt mit diversen wissenschaftlichen Instrumenten zu erfassen und die Gegenstände so zu erschließen, dass er die begrifflichen Merkmale registriert und durch Zeichnungen oder Beschreibungen präzise wiedergibt.

³⁵⁹ Schnyder 2009, S. 237. Zum historischen Stellenwert der Geologie für Stifter vgl. die bibliografischen Angaben daselbst auf S. 247 und im selben Band den Aufsatz von Schneider 2009.

³⁶⁰ Zeuch 1999, S. 80.

³⁶¹ Stifter HKG 4/1, S. 44.

³⁶² Ebd., S. 43. Vgl. hierzu Drügh 2006, S. 290.

³⁶³ Stifter HKG 4/2, S. 33.

³⁶⁴ Ebd. 4/1, S. 279.

³⁶⁵ Ebd. 4/2, S. 25.

³⁶⁶ Ebd. 4/1, S. 30.

Mehrfach kehrt er hervor, dass diese Notationen das Durcheinander der empirischen Wirklichkeit gliedern und nach Art einer Karte in ein nominalistisches Gefüge überführen sollen, damit der Akt des Sehens mit demjenigen des Nennens konvergiert.³⁶⁷ Das »Tagebuch der Aufzeichnungen [dient daher nicht nur] zur Festhaltung der Ordnung«,³⁶⁸ sondern ist darauf angelegt, eine immer deutlichere Vorstellung der Dinge überhaupt erst zu realisieren, übernehmen doch die unzähligen Schilderungen und grafischen Entwürfe des jungen Drendorf die Funktion, distinkte Erkenntnis über die Natur performativ zu generieren³⁶⁹ und kommunikabel zu machen.³⁷⁰ Damit aber signalisiert *Der Nachsommer* eindringlich, dass die wissenschaftliche Darstellung ein ästhetisches Moment einbezieht, insofern sie nicht nur die einzelnen Gegebenheiten *en détail* repräsentiert, sondern auch an der Herstellung eines ganzheitlichen Ordnungsentwurfs arbeitet. Heinrichs geologische Abbildungen versuchen demnach sowohl eine panoramatische Übersicht als auch mittels einer ganzen Reihe von Detailstudien die zeitliche Entwicklung der Erdgeschichte einzufangen. Doch produziert diese Tätigkeit »unendliche Serien von Zeichnungen«,³⁷¹ Ebenso schwer ist der Beschreibungsempirismus in Zaum zu halten und stellt parallel zum zeitgenössischen Diskurs der Naturwissenschaft vor ästhetische Probleme. Weil der moderne »Schauplatz« des Wissens, wie Risach im Kontrast zu den alten Zeiten festhält, »verwickelt« und »ausgedehnt[]« ist,³⁷² sind mediale Strategien der Komplexitätsreduktion gefordert. Nicht nur der Freiherr mahnt die Lehrer, in der Unterrichtssprache »einfach und klar« zu bleiben.³⁷³ Auch sein Vorbild Alexander von Humboldt setzt der ersten Ausgabe seiner *Ansichten der Natur* die Bemerkung voran, dass die vom »Reichtum der Natur« bedingte »Anhäufung einzelner Bilder [...] die Ruhe und den Totaleindruck des Gemäldes« stört und eine »ästhetische Behandlung« verlangt.³⁷⁴ Um die Fülle der Wahrnehmungen anschaulich zu vermit-

³⁶⁷ Vgl. auch Kinzel 2000, S. 440.

³⁶⁸ Stifter HKG 4/1, S. 232.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 208: »Ich habe irgendwo einmal gelesen, daß der Mensch leichter und klarer zur Kenntniß und zur Liebe der Gegenstände gelangt, wenn er Zeichnungen und Gemälde von ihnen sieht, als wenn er sie selber betrachtet [...]. Bei mir schien sich dieser Ausspruch zu bestätigen. Seit ich die Bauzeichnungen in dem Rosenhause gesehen hatte, faßte ich Bauwerke leichter auf«.

³⁷⁰ Heinrich fertigt seine Zeichnungen immer wieder mit dem Ziel an, die Gegenstände seinem Vater oder Risach »deutlich« vor Augen zu stellen (vgl. z.B. ebd., S. 184).

³⁷¹ Vgl. Schnyder 2009, S. 242.

³⁷² Stifter HKG 4/2, S. 226.

³⁷³ Ebd. 4/1, S. 219.

³⁷⁴ Humboldt 1969, S. 5.

teln und gleichsam kognitiv zu meistern, besteht Humboldt daher ebenso wie Risach auf »Einfachheit« der Darstellung.³⁷⁵ Der »zerfasernde[n] Tendenz« der wissenschaftlichen Deskription soll die Reduktion auf das Wesentliche entgegenwirken, damit die spezifischen Einzelheiten in einer fasslichen Übersicht integriert sind.³⁷⁶ Wie Heinrichs vergebliche Versuche in der Landschaftsmalerei belegen, ist damit jedoch eine alles andere als »einfache« Aufgabe gestellt.

Durch die permanente Erörterung der Frage nach einer angemessenen Aufzeichnungstechnik exponiert *Der Nachsommer* die Mimesis der Natur unter Berücksichtigung von wissenschaftlichen und ästhetischen Aspekten. Im einen wie im anderen Fall werden semiotische Verfahren der Vereinfachung angestrebt, die *sowohl* die präzise Wiedergabe des Vorfindlichen, *als auch* die transparente Gestaltung einer sinnlichen Totalität leisten sollen. Die konkrete Sorge um die mediale Faktur der Darstellung daher stets vor Augen haltend, hebt die Erzählung »die Mechanismen der Verzeichnung«³⁷⁷ gemäß eines Widerstreits hervor, der im Kern des epistemischen Geschehens angelegt ist und der auch Stifters Text betrifft. Denn die penible Akribie, die Heinrich zur ontologischen Beschreibung der Dinge aufwendet und die den narrativen Zusammenhang zerstückt, spiegelt sich in Eustachs ästhetischer Kritik an der Deutlichkeit der Landschaftsbilder wider. Mit der Schwierigkeit, die extensive Schilderung der einzelnen Merkmale zu synthetisieren, reflektiert der Text somit zugleich seinen eigenen poetologischen Konflikt. Wie zum Schluss herausgearbeitet werden soll, ist *Der Nachsommer* durch die Perspektive des jungen Drendorf als der waghalsige Versuch angelegt, das zu vermählen, was der Sache nach auseinanderstrebt. In den Begriffen des Textes formuliert, die Stifter mit Bezug auf die aufklärerische Terminologie ebenso innovativ wie feinsinnig differenziert: Heinrichs nüchterne Erzählung verfolgt das Anliegen, ihre sperrige »Deutlichkeit« mit einer schönen sowie klaren »Durchsichtigkeit« zu harmonisieren. Als These kann dabei die Annahme gelten, dass die Verschränkung weder mit wissenschaftlichen noch mit ästhetischen Mitteln gelingen kann, sondern durch die ethische Praxis der Subjekte organisiert wird, da sich der Schein von »Einfachheit Halt und Bedeutung« letztlich erst in der Metaphysik des Familienlebens dauerhaft einzustellen verspricht.

³⁷⁵ Ebd., S. 56. Vgl. hierzu und zum populärwissenschaftlichen Kontext ausführlicher Drügh 2006, S. 280–297.

³⁷⁶ Ebd., S. 307.

³⁷⁷ Ebd., S. 266.

Wie die Forschung mehrfach vermerkt hat, ist Heinrichs Fokus auf die erzählte Welt von einer disziplinierten Beschränkung auf das Sichtbare geprägt. Als Folge seiner empirischen Haltung sind die Grenzen der Aussagen durch das sinnlich Wahrnehmbare gesetzt. So wie die Erkenntnis der Phänomene die Seele eines Ganzen nicht zu erschließen vermag und ein zwar deutliches, aber gehaltloses Wissen akkumuliert, so schweigt sich der Erzähler über das Innenleben der durchweg opak bleibenden Figuren eisern aus. Mit seiner Sicht von Außen protokolliert Heinrich das positiv Feststellbare, versteigt sich jedoch nirgends zu einer psychologischen Spekulation, weil sein genauer Blick konsequent an der Oberfläche der Erscheinungen haften bleibt.³⁷⁸ Während dieser extrem skrupulöse Erzählstil gegenüber der Natur der Dinge eine ästhetisch grundierte »Erkenntniskepsis« verrät,³⁷⁹ zeichnet sich der Erzähler im gesellschaftlichen Austausch durch eine wohlherzogene Gefasstheit aus und bringt damit eine ethische Praxis zum Ausdruck.³⁸⁰ Heinrichs herausragende Diskretion, die etwa die zögerliche Annäherung an die zusehends vom Gleichmut des Geliebten irritierte Natalie motiviert, verschränkt den nüchternen Bezug zur äußeren Welt mit einer sittlichen Zurückhaltung. Heinrich erfüllt damit die ethischen Richtlinien vorbildlich, die Risachs Kritik an den Leidenschaften etabliert hat. Im Einvernehmen mit der affektökonomischen Lehre seines Mentors widmet sich der junge Drendorf der ständigen Einübung einer apathischen Haltung mit dem Ziel, die Welt objektiv wahrzunehmen, dient doch auch die Gründung der Familie zuletzt genau diesem Zweck. Wo Heinrich etwa die Höhen eines Gletschers erklimmt und die Schönheit der Natur bewundert, nimmt er zugleich eine seelische Erhebung seiner selbst wahr. Der Bildungsgang häuft daher nicht nur Kenntnisse über Natur und Kunst an, sondern vollendet sich erst mit der

³⁷⁸ Auf die Spitze getrieben wird diese Haltung an folgender Stelle: »Ich stand an dem Eingange des Hauses, und sah den beiden Geschwistern nach, so lange ich sie sehen konnte. Einmal erblickte ich sie, wie sie vorsichtig in ein Gebüsch schauten. Ich dachte mir, er werde ihr ein Vogelnest gezeigt haben, und sie sehe mit Theilnahme auf die winzige befiederte Familie. Ein anderes Mal standen sie bei den Blumen, und schauten sie an. Endlich sah ich nichts mehr. Das lichte Gewand der Schwester war unter den Bäumen und Gesträuchen verschwunden, manche schimmernde Stellen wurden zuweilen noch sichtbar, und dann nichts mehr. Ich ging hierauf in mein Zimmer« (Stifter HKG 4/1, S. 251f.).

³⁷⁹ Walter-Schneider 1990, S. 328. Die Rätselhaftigkeit der Natur fasst Heinrich nach der Metaphorik des *liber naturae*: »Die Quellen zu der Geschichte der Erde bewahrt sie selber wie in einem Schriftengewölbe in ihrem Innern auf, die vielleicht in Millionen Urkunden niedergelegt ist und bei denen es nur darauf ankömmt, daß wir sie lesen lernen« (Stifter HKG 4/2, S. 33).

³⁸⁰ Vgl. dazu Kinzel 2000, S. 448.

fortwährenden Arbeit an einem selbstbeherrschten Leben. Wissenschaft, Ästhetik, Askese und Familie bilden die Wegmarken einer allmählichen Aufwärtsbewegung zu einem balancierten Dasein.

Am Gipfel dieser Entwicklung winkt die ebenso erhabene wie unempfindliche Einfachheit der Existenz. Die epistemologischen Konturen dieses Ideals sind im *Nachsommer* so angelegt, dass Heinrich bei der sinnlichen Anschauung der Wirklichkeit vom distinkten Denken absehen und den leidenschaftslosen Umgang mit einer epistemischen Negativität üben muss, denn die Empfindung des Schönen stellt sich erst durch die Wahrnehmung einer merkmallösen Unbestimmtheit der Erscheinungen ein. Für den Naturwissenschaftler besteht die Schwierigkeit demnach darin, dass die intuitive Einsicht in das Wesen der Dinge einen komplexen Weg der Reflexion zurücklegen muss und von einem nur schwer abzustreifenden logischen Blick gesteuert ist. Durch die analytische Methode des Erzählers drohen die Dinge somit dem Ganzen nach intransparent zu bleiben, gerade weil sie im Einzelnen *zu* bestimmt sind. Wie ein signifikantes Gespräch mit Natalie nahelegt, kann Heinrich und mit ihm der Text dieses Defizit nicht strukturell bewältigen, sondern nur durch eine moralische Praxis korrigieren:

›Ich habe diese Gestalt von meiner Kindheit an gesehen, und habe mich an sie gewöhnt‹, sagte sie, ›haltet ihr nicht auch den bloßen Stein schon für sehr schön?‹
›Ich halte ihn für ganz besonders schön‹, erwiderte ich.

›Mir ist immer, wenn ich ihn lange betrachte‹, sagte sie, ›als hätte er eine sehr große Tiefe, als sollte man in ihn eindringen können, und als wäre er durchsichtig, was er nicht ist. Er hält eine reine Fläche den Augen entgegen, die so zart ist, daß sie kaum Widerstand leistet, und in der man als Anhaltspunkte nur die vielen feinen Splitter funkeln sieht.‹

›Der Stein ist auch durchsichtig‹, antwortete ich, ›nur muß man eine dünne Schichte haben, durch die man sehen will. Dann scheint die Welt fast goldartig, wenn man sie durch ihn ansieht. Wenn mehrere Schichten übereinander liegen, so werden sie in ihrem Anblicke von Außen weiß, wie der Schnee, der auch aus lauter durchsichtigen Eisnadeln besteht, weiß wird, wenn Millionen solcher Nadeln auf einander liegen‹.³⁸¹

An dieser Stelle, die dem Bund der beiden Liebenden unmittelbar vorausgeht und die bei der ausführlichen Betrachtung der Marmorstatue in der Nymphengrotte verweilt, treffen nach dem Muster der traditionellen Geschlechterrollen eine ästhetische und eine wissenschaftliche Sichtweise aufeinander. Zwar vereinen sich auch hier die Seelen durch das Medium

³⁸¹ Stifter HKG 4/2, S. 254f.

der Kunst, doch kommt die Verbindung in Abweichung von literarisch empfindsameren Modellen nicht mit dem emphatischen Ausruf eines unsagbaren und deswegen umso wahrhaftigeren Gefühls zustande. Sowohl Heinrich als auch Natalie versuchen vielmehr, die sinnliche Erfahrung eines Unnennbaren erklärlich zu machen und nüchtern zu kommunizieren. Zugleich zerlegt der Text die Komplexität der ästhetischen Erfahrung in deren einzelne Momente und artikuliert eine ebenso ungerührte wie sachliche Perspektive, weil sowohl Heinrich als auch seine Geliebte das schöne Phänomen analysieren und dabei je unterschiedliche Akzente setzen.

In Anlehnung an die normativen Vorgaben der Eltern geht Natalie dem bedeutungsvollen Eindruck einer »sehr große[n] Tiefe« nach und führt die »Seele des Ganzen« ganz entschieden auf einen medialen Effekt zurück. Bei längerer Betrachtung wirkt der Marmor, »als wäre er durchsichtig, was er nicht ist«. Mit diesem Hinweis demaskiert Natalie den Scheincharakter des Kunstwerks ebenso, wie sich die klassizistische Ästhetik auf das Minimum einer völlig äußerlichen und inhaltsleeren Wahrnehmung reduziert. Denn die mutmaßliche Transparenz der Statue wird ausschließlich an die materiale Beschaffenheit des von sich aus völlig opaken Steins gekoppelt. Natalies Blick erschöpft sich daher mit der sensitiven Perzeption einer »reine[n] Fläche« und kann in der Tiefe nichts anderes sehen als das, was die Oberfläche des Marmors zeigt. Anders als es die klassische Kunsttheorie verlangt, konstituiert sich die Schönheit der Gestalt hier nicht mittels einer medienvergessenen Einfühlung, sondern stellt sich durch das in die ästhetische Moderneweisende Bewusstsein für die irreduzible Mittelbarkeit der Phänomene ein. Diese Analyse der *aesthetischen* Struktur der schönen Erfahrung ergänzt Heinrich durch die Präzisierung der *begrifflichen* Merkmale. Wie der Wissenschaftler ausführt, kann die Ziselierung des Marmors zeigen, dass der Stein bei genauerer Betrachtung der einzelnen Kristalle sehr wohl durchsichtig ist und die Welt »goldartig« vermittelt. Zwar belegt Heinrich den Sachverhalt, dass sich das reine Weiß der Statue sowie dasjenige des Schnees aus der Komposition mehrerer Einzelteile zusammensetzt, doch erklärt er damit nur eine materiale, keine ideale Transparenz des Kunstwerks. Die tiefere Bedeutung des Standbildes bleibt Heinrich gleichermaßen verschlossen, obwohl oder eben weil er die Zusammensetzung *en détail* deutlich zergliedert und versteht.

Der Nachsommer vermählt Heinrichs begriffliche und Natalies sinnliche Betrachtung daher nicht durch die komplementäre und substanzielle Einsicht in das Wesen der Dinge. Die Hochzeit markiert keinen epistemischen Triumph der Erzählung, sondern basiert auf dem ethischen

Einverständnis, dass die schönen Erscheinungen mit einer Erfahrung des Außen konfrontieren und die Annahme einer inneren Seele des Kunstwerks und des Menschen »nichts weiter als eine Spiegelung und ein Oberflächeneffekt« ist.³⁸² Wenn das Liebespaar die Überlieferung des Klassizismus und des aufgeklärten Humanismus im Sinne der Sittengesetze annimmt, so geschieht dies unter der Voraussetzung, dass es die Tradition systematisch aushöhlt. Zwar entwerfen Heinrich und Natalie kein Gegenprogramm zum klassischen Kunstsinn, sondern folgen diesem mit demütiger Andacht. Sie legen jedoch ein Merkmal offen, das bereits Risachs Auffassung charakterisiert. Die unermüdliche Anrufung einer Diaphanie, durch die der metaphysische Glanz der Dinge durchscheinen soll, kommt der nächsten Generation nämlich in einer zusehends nichtssagenden Formelhaftigkeit entgegen: »[...] das Gute sei gut, weil es gut sei«, pflegt Eustach zu sagen.³⁸³ Nicht nur Natalie konstatiert die äußere Wirklichkeit als eine opake, auch Heinrich kann nicht durch die sichtbare Welt hindurch sehen – doch kommen beide darin überein, dass der »bloße[] Stein« an sich schön und die Betrachtung der Oberfläche einer genaueren Untersuchung wert ist. Der Text kehrt dadurch eine analytische Deutlichkeit hervor, die wegen ihrer apathischen Rationalität in einem unmerklichen Widerstreit mit den ästhetischen Kriterien des Rosenhauses steht. Den Einklang mit den elterlichen Vorgaben organisiert die Erzählung nur insofern, als sie bis zu einer opaken Unbestimmbarkeit der Phänomene vorstößt und das Wesentliche der Dinge im Dunkeln lässt. So ist *Der Nachsommer* programmatisch darauf angelegt, die Grenzen der eigenen Mimesis durch die disziplinierte Beschränkung auf das Sichtbare zu definieren und den Schritt für Schritt minutiös registrierten Beobachtungen die Totale zu entziehen. Einen höheren Sinn kann die Prosa des Naturwissenschaftlers nur dadurch anstreben, dass der epistemische Prozess auf eine inhärente Zone des Nicht-Wissens »durchsichtig« wird und das Ganze ungenannt bleibt. Die erhabene Einfachheit, die Stifter für seine Erzählung in Anspruch genommen hat, baut auf ein Ethos, das mit Fassung und Ruhe bei der bleibenden Intransparenz der Wirklichkeit (und des Textes) verweilt.

³⁸² Vogl 1993, S. 307.

³⁸³ Vgl. Stifter HKG 4/3, S. 62.

3. Grauenhafte Deutlichkeit

Die bisherige Lektüre von Stifters programmatischen Schriften und der *Nachsommer*-Erzählung hat herausgestellt, dass das Streben nach Klarheit die doppelte Strategie verfolgt, die affektive Beruhigung des Subjekts mit einer ungerührten Aisthesis der äußeren Wirklichkeit zu verschränken. Für diesen Zweck neigt Stifter zu einer sachlich kühlen Prosa, die von den empirischen Naturwissenschaften inspiriert ist und eine detaillierte Schilderung der sichtbaren Welt präsentiert. Weil der poetischen Darstellung jedoch die hohe Aufgabe zukommt, Realität nicht nur mimetisch getreu abzubilden, sondern darüber hinaus auf ein tieferes Wesen hin durchsichtig zu machen, sind Stifters Texte von einem permanenten Konflikt mit den eigenen Mitteln gekennzeichnet. Der Intention nach erfüllt sich die Transparenz der Dichtung nicht mit der lückenlosen Wiedergabe des Vorfindlichen, da die Wirklichkeit erst durch die Poesie in einer vernünftig entwirrten Gesetzmäßigkeit erfasst und verklärt werden kann. Daher ist das immer wieder anzutreffende Bild einer idyllisch anmutenden Harmonie von Mensch und Natur nicht als repräsentative, sondern als konstruktive Leistung einer unscheinbaren Kunst konzipiert. *De facto* jedoch verhüllt der Schein einer ebenso einfachen wie überschaubaren Ordnung auf inhaltlicher sowie formaler Ebene einen Abstand des Subjekts zur Wirklichkeit. Stifters Prosa registriert die vordergründige Oberfläche der Phänomene derart genau, dass der Sinn für das Ganze abhanden kommt. Die von Risach und Eustach vorgebrachte Kritik an der deutlichen Landschaftsmalerei des jungen Drendorf zitiert nicht nur die klassische Kunsttheorie, sondern betrifft auch Stifters eigene Texte, die somit die Vorbehalte der zeitgenössischen Rezeption gegenüber der zusehends irritierenden Schmucklosigkeit der Erzählungen antizipieren. Stifter hält sich konsequent an das terminologische Instrumentarium des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wenn er die schöne ›Klarheit‹ durchweg mit der rationalen ›Deutlichkeit‹ der Darstellung kontrastiert und diese Spannung ins Zentrum seines ästhetischen Problembewusstseins rückt. Zudem arbeitet er eine fundamentale Entkoppelung des Wissens heraus, indem er der logisch-begrifflichen Distinktion (noch) nicht zutraut, die metaphysische Schönheit der vorliegenden Dinge einfangen können. Die nüchterne Beobachtung der Welt vermag diese zwar genau zu zergliedern, aber nicht als Totalität vorzustellen – ›Deutlichkeit‹ und ›Durchsichtigkeit‹ schließen sich bei Stifter entgegen den schulphilosophischen Vorgaben kategorisch aus.

Es ist aufschlussreich, diesen Sachverhalt mit Blick auf die Analyse anderer Erzählungen aus Stiflers Werk präsent zu halten. Während der *Nachsommer* eine ästhetische Reserve gegenüber der detailrealistischen Darstellung artikuliert, weil diese das Wesentliche der Dinge verfehlt,³⁸⁴ ist der umgekehrte Versuch, eine wahrhaftigere Ordnung zu etablieren, vom Einbruch unkontrollierbarer Mächte allenthalben bedroht. So sehr Stifter die schmerzvolle Verwirrung des Subjekts geradezu panisch zu vermeiden versucht, indem er sich vom Ich abwendet und die Aufmerksamkeit nach außen richtet, so sehr stößt er erneut auf eine kognitiv unverfügbare Wirklichkeit. Während das artifizielle Dasein der Nachsommer-Akteure einen sicheren Schutz vor den Kontingenzen der Welt zu bieten scheint, ist Stifter die Labilität dieser Konstruktion von den ersten bis zu den letzten Schriften gegenwärtig. Mehrmals kreisen die Erzählungen um die ambivalente Begeisterung für einen Wirklichkeitsschock, der das Denken auflöst, die Sprache an die Grenze des Darstellbaren führt und dem symbolischen Kosmos den Boden entzieht. Die Dinge, die *sich* in solchen Szenen *zeigen*, bewirken epistemische Zustände maximaler Intransparenz bei konzentriertem Einsatz der rationalen Vermögen, geht doch die an klaren Unterscheidungen geschulte Wahrnehmung letztlich mit dem radikalen Verlust aller Markierungen und »Vergewisserungen in der Realität« einher.³⁸⁵ Wie nachfolgend auszuführen ist, fallen die unvermeidbaren Katastrophen, die als feindliche Natur oder als zerstörerische Geschichte eintreten, nicht von ungefähr mehrmals mit einer ›deutlichen‹ und das heißt: illusionslosen Perception der Welt zusammen. Unter dem Diktat einer ereignishaften Evidenz des Realen, so die These, handelt es sich zugleich um ästhetische Unglücksfälle, die den schönen Schein der Kunst zu Grunde richten und mit einer Erfahrung des Erhabenen überblenden. In einer Mischung aus Faszination und Entsetzen reflektiert Stifter mit dem *Grauen* über die völlige

³⁸⁴ Demgegenüber scheint Stifter diese ästhetische Kritik in der späten Erzählung *Nachkommenschaften* zurückgewiesen zu haben, indem er den jungen Landschaftsmaler Friedrich Roderer sagen lässt: »Ich wollte nämlich [...] die wirkliche Wirklichkeit darstellen, und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben. Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse dasein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. Sonst sei alles vergeblich und am Ende – das sagen die, welche die Wirklichkeit nicht darstellen können« (Stifter HKG 3/2, S. 65). Freilich ist Roderers radikalrealistisches Programm in der Praxis bekanntlich nicht von Erfolg gekrönt.

³⁸⁵ Koschorke 2012.

Undurchsichtigkeit der hereinbrechenden Wirklichkeit zugleich sein zur Farblosigkeit neigendes realistisches Schreiben.³⁸⁶

Desillusionen (Der Hochwald)

Die im Herbst 1841 erstmals erschienene und für die Publikation der *Studien* nur geringfügig überarbeitete Erzählung *Der Hochwald* kann unter vielerlei Aspekten als Vor- und zugleich als Gegengeschichte zum *Nachsommer* gelten. Nicht nur hat Stifter bereits dem frühen Text eine schöne Einfachheit bescheinigt und damit die formale Klarheit von den verschachtelten Strukturen der vorangegangenen Erzählungen (*Der Condor*, *Feldblumen*) abgehoben sowie das fortan richtunggebende Bestreben angezeigt, die narrativen Komplexionen der Romantiker zugunsten einer geglätteten Organisation der Handlung hinter sich zu lassen.³⁸⁷ Kann man demzufolge davon ausgehen, dass *Der Hochwald* als poetologische »Zäsur« in Stifters Werk zu betrachten ist, die eine allmähliche Hinwendung zum realistischen Schreiben markiert,³⁸⁸ so weist auch die charakteristische Zweiteilung des erzählten Raums auf den späteren Text voraus. Hier wie dort steht ein Refugium in der abgelegenen Natur einer Wirklichkeit der zivilisierten Menschheit gegenüber – beide Erzählungen stellen Rückzugsorte von ebenso schlichter wie durch und durch künstlicher Schönheit in den Mittelpunkt. Doch während das Rosenhaus keine Störungen kennt und der Schein eines harmonisch naturnahen Daseins wenigstens vordergründig aufrechterhalten bleibt, wird der Hochwald von einer brutalen Realität eingeholt sowie als imaginäre Sphäre kenntlich gemacht. Wenn Stifter später sein Urteil revidiert und festhält, dass er die frühe Geschichte »als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer [s]einer Fantasie hinein gepfropft« habe,³⁸⁹ dann legt diese Selbsteinschätzung die Vermutung nahe, dass der Prozess der Entromantisierung für den *Hochwald* von ebenso ungewissem Ausgang ist,

³⁸⁶ Auch in diesem Punkt greift ein Diktum aus Goethes Werk: »Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum« (*Faust I*, 2040f. in: Goethe 1999, Bd. 7/1, S. 87).

³⁸⁷ Vgl. Stifter PRA XVII, S. 74 (an den Grafen Johann Maildth, 6. März 1841): »So dünkt mich, der *Hochwald* (so will ich es statt *Wildschütz* heißen) gehe in mildem Redeflusse fort, ein einfach schön Ergießen, ohne dem koketten Herumspringen, das mich in den Feldblumen ärgert«.

³⁸⁸ Vgl. Begemann 1995, S. 206.

³⁸⁹ Stifter PRA XIX, S. 223f. (an Heckenast, 7. März 1860).

wie die heile Welt des *hortus conclusus* im Rückblick als trügerische Illusion demaskiert wird.³⁹⁰

Der Text, der während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges spielt, hebt nach der expositorischen Beschreibung der Landschaft mit der Organisation einer Realitätsflucht an. Weil das im Grenzgebiet liegende Schloss Heinrich des Wittinghausers Gefahr läuft, von den herannahenden schwedischen Truppen heimgesucht zu werden, hat der Vater der jungen Protagonistinnen Johanna und Clarissa Maßnahmen zum Schutz der Töchter eingeleitet. Als Familienoberhaupt sieht Heinrich seine Aufgabe indes nicht vorrangig darin, für die physische Unversehrtheit der Kinder zu sorgen. Der Vater konzentriert seine Anstrengungen vielmehr auf eine Nachrichtensperre, die seit Ausbruch des Krieges als Wall um die Psyche der beiden Mädchen aufgerichtet wird:

Ich habe euch stets mit Nachrichten aus den Kriegsfeldern verschont, daß euer Herz nicht mit Dingen beleidiget werde, die ihr lieber nicht wisset; aber ich habe ein Netz über alle Kriegsplätze gesponnen, daß ich stets Kenntniß der schwebenden Sache behielt und Voraussicht der künftigen – es geschah zu Frommen des Vaterlandes, und zu eurem Schutze, wie es ja Gott zu meiner lieben väterlichen Pflicht gemacht.³⁹¹

Während Heinrich die Ereignisse kartografiert, um auf der Grundlage der textualisierten Kenntnisse die gegenwärtige und künftige Lage im Griff zu haben, meint er die Töchter am besten durch Unwissenheit behüten zu können. Nur unter dem Druck der faktischen Umstände entschließt sich der Vater für einmal, die Mädchen mit den Mitteilungen vom Krieg zu konfrontieren. Doch dient diese Ausnahme bloß dazu, den erwartungsgemäß erschütterten Töchtern die notwendige Übersiedelung in den abgeschotteten Hochwald bekanntzugeben. Der nachrichtentechnische soll durch einen topografischen Schutzraum ersetzt und dadurch weiterhin gewährleistet werden. Demnach heißt es vom Unterschlupf, dass kein »Hauch, keine Ahnung von der Welt draußen [...] hinein« dringt.³⁹² Zur Beruhigung der erschrockenen Mädchen fügt Heinrich hinzu: »Der Wald, wenn auch Urwald, ist so schön und traulich, wie bei uns, und Menschen werdet ihr die ganze Zeit eures Aufenthaltes daselbst nicht sehen, außer die zu euch gehören. So habe ich gesorgt.«³⁹³ Der Rückzugsort erfüllt so-

³⁹⁰ Vgl. Reddick 1985, S. 44: »But not for nothing is Adalbert Stifter the greatest exponent of the *trompe l'oeil* in German literature«.

³⁹¹ Stifter HKG 1/4, S. 228.

³⁹² Ebd., S. 227.

³⁹³ Ebd., S. 229.

mit eine doppelte Funktion: Zum einen dient er im Kontext der familialen Prävention als Damm vor den Zeichen der kriegerischen Realität. Zum anderen soll die Vorstellung eines unberührten, in sich verschlossenen und schier unerreichbaren Naturraums die affektive Prophylaxe der Subjekte befestigen. So wird der Hochwald nicht nur mehrmals mit den politischen Begriffen des Schutzes, der Vorsicht und der Sicherheit, sondern auch mit den subjektiven einer »prachtvollen Ruhe« umschrieben.³⁹⁴ Tatsächlich nimmt das Refugium nicht nur durch den Einbruch der Kriegsnachrichten zum Ende der Geschichte Schaden. Die Figur der Clarissa wird zudem als Einfallstor für leidenschaftliche Verwirrungen entworfen, die mit dem markanterweise durch mehrere Losungen sich ankündigenden Auftritt des geliebten Ronald in der Mitte des Textes ausbrechen und sich als nicht minder verheerend erweisen. Der Hochwald stellt demnach das ideale Ziel von konkreten Techniken der Immunisierung dar, die im wesentlichen um eine Politik der Zeichen kreisen.

Zwar organisiert die Erzählung die räumliche Anordnung nach dem Modell der rousseauistischen Trennung von Natur und Kultur und betont mehrmals die ursprüngliche Jungfräulichkeit des Hochwaldes, doch macht der an Selbstreflexionen nicht gerade arme Text ostentativ darauf aufmerksam, dass der semiotische Zufluchtsort als Kunstgegend zu begreifen ist, denn der artifizielle Charakter der abgelegenen Sphäre wird im Unterschied zum *Nachsommer* keineswegs kaschiert. Zum einen stellt die Kulisse auf der Ebene der Narration einen Erzähler vor, der in der Ruine des Schlosses Bücher liest und sich der stimmungsvollen Wahrnehmung der Natur hingibt.³⁹⁵ Dieses »romantische[] Zitat der Romantik« indiziert eine genuin literarische Abstammung der Geschichte und setzt sich mit einer ganzen Reihe von Anspielungen fort, die den Text in eine universalpoetische Tradition stellen.³⁹⁶ Zum anderen nehmen die Figuren der erzählten Wirklichkeit den Schutzraum als ein von menschlichen Handeln freies Reich wahr, das zudem seiner Höhenlage wegen den Aufstieg

³⁹⁴ Ebd., S. 227.

³⁹⁵ Ebd., S. 215: »Oft saß ich in vergangenen Tagen in dem alten Mauerwerke, ein liebgewordenes Buch lesend, oder bloß den lieben aufkeimenden Jugendgefühlen horchend, durch die ausgebröckelten Fenster zum blauen Himmel schauend, oder die goldnen Tierchen betrachtend.«

³⁹⁶ Geulen 1992, S. 101. So verweist der Erzähler verschiedentlich darauf, dass die Figuren dem Bereich der Kunst entstiegen sind: Johanna etwa trägt ein Kleid »nach der so malerischen Art, wie wir sie noch hie und da auf Gemälden aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges sehen« (Stifter HKG 1/4, S. 217), und der Vater wird als eine Gestalt vor Augen geführt, die wie »aus einem Rahmen van Dyk's« hervortritt (ebd., S. 224).

in dichterisch-geistige Gefilde konnotiert. Für Clarissa und Johanna ist das »Land[] der Wunder« derart von der alltäglichen Realität entfernt, dass ihnen ist, als würden sie in »eine liebliche grüne Fabel« eintreten und als wären sie endgültig vom früheren Leben »abgeschnitten«. ³⁹⁷ Solange nichts den märchenhaften Frieden stört, ist es im Hochwald, »als gäbe es gar kein Draußen«. ³⁹⁸ Durch die Suggestion des Vaters prädisponiert, nehmen die beiden Töchter das Refugium als »absoluten Innenraum« wahr und vergessen oder verdrängen angesichts der natürlichen Harmonie die Zeichen des nahenden Unheils. ³⁹⁹ Der Hochwald erscheint als Projektionsfläche für die Fantasie eines Gebiets, das eine Wirklichkeit des Als-ob figuriert und keinen äußeren »Halt« besitzt. ⁴⁰⁰

Die fehlende Bodenhaftung dieser imaginären Welt ist für die extreme Subjektivität sowie Reflexivität der Naturwahrnehmung verantwortlich. Das zauberhafte Gelände, das die Figuren betreten und als unbefleckte Gegend aufnehmen, ist durchweg präformiert und stellt sich erst im Blick der Betrachter her. Nicht nur sehen diese den Hochwald nach Maßgabe dessen, was sie an Vorstellungen in ihn hineinbringen. Die Natur schaut auch ständig zurück und erhält durch ihren permanenten »Mitteilungsdrang« allenthalben anthropomorphe Züge. ⁴⁰¹ Während mit diesem offenkundigen Bezug auf die romantische Naturdichtung die durch den Krieg eingebrochene Entzweiung von Mensch und Welt entschärft zu sein scheint, arbeitet Stiflers Erzählung den irrealen Charakter der Idylle heraus, indem die Wirklichkeitsauffassung der Figuren nach und nach als phantasmatisch entlarvt wird. Johannas Vorstellungswelt ist von den »sonderbarsten Gerüchten« um einen Wildschützen geprägt, aus denen sich das naive Mädchen »in dem Alter des größten Wucherns der Räuber- und Zauberfantasieen« ein Bild vom Hochwald schustert. ⁴⁰² Clarissa wehrt diese »schaurigen Berichte[]« als »Aberglaube« ab und verweist auf eine gottgewollte Naturordnung, die eine ursprüngliche Unschuld der

³⁹⁷ Ebd., S. 248; S. 240; S. 250.

³⁹⁸ Ebd., S. 292.

³⁹⁹ Begemann 1995, S. 168f.

⁴⁰⁰ Stifter HKG 1/4, S. 249f.: »Also ist es wahr, die Heimath, das gute Vaterhaus ist preisgegeben und verloren, all ihr früher Leben ist abgeschnitten, sie selbst wie Mitspieler in ein buntes Märchen gezogen, alles neu, alles fremd, alles seltsam und dräuend – in dem drohenden Wirrsal kein Halt, als gegenseitig die warmen Lippen, das treue Auge und das klopfende Herz«.

⁴⁰¹ Begemann 1995, S. 172. Zur »Doppelperspektive« als Strukturprinzip der Erzählung vgl. Geulen 1992, S. 94.

⁴⁰² Stifter HKG 1/4, S. 223.

Schöpfung behauptet.⁴⁰³ Doch sind nicht nur die beiden Mädchen durch den Horizont ihrer Einbildungskraft limitiert. Auch der kritisch aufgeklärte Begleiter, der das Waldgebiet kennen will, ohne »Fabeln hinein zu weben«,⁴⁰⁴ erweist sich als Medium romantischer Idealisierungen, vertritt er doch die Auffassung »einer harmonisch geordneten, beseelten und ›sprechenden‹ Natur«. ⁴⁰⁵ So wird mehrfach auf Gregors »Reden und Fantasien« verwiesen, die »aus einem alten schönen Dichtungsbuche« stammen könnten.⁴⁰⁶ Wo er im Wald die unausgesetzte Stimme der Natur hört und überall »Sinn und Empfindung« sieht, weil »alles spricht, alles erzählt«, ⁴⁰⁷ erliegt Gregor einer Selbsttäuschung. Wie der Begleiter im Gespräch über die Espe nämlich eröffnet, sind die »Zeichen und die Sprache der Wälder« von sich aus nichtssagend. Nachdem er die Erzählung der Großmutter referiert hat, wonach die ewige Unruhe der Zitterespe als göttliche Strafe erklärt wird, widerlegt Gregor die religiöse Interpretation mit der Erwähnung eines Erlebnisses, das ihn just an einem Pfingstsonntag ereilt hat. Nach Art einer Offenbarung, gleichsam als »verkehrtes Pfingstwunder«, ⁴⁰⁸ erscheint das Gras bei absoluter Windstille »so ruhig, so grauenhaft« unbeweglich,⁴⁰⁹ dass eine originäre Stummheit der Natur hervortritt. Mit dem unerwiderten Starren auf die regungslose Pflanze werden alle Bedeutungsprozesse sistiert und auf den Nullpunkt absoluter Sinnlosigkeit zurückgeführt. Diese rationale Entzauberung der Welt gründet auf einer kognitiven Unverfügbarkeit der Phänomene und schlägt selbst wieder in Mythos um, wo der Abgrund durch den Rekurs auf eine zwar nicht göttliche, aber säkulare Sprache der Natur weggedrängt wird. Wenn Gregor zuletzt als anonymes, einsam durch die Wälder streichendes »Schemen« abtreten muss,⁴¹⁰ dann zeigt der Text das nunmehr geisterhafte Dasein einer romantischen Überlieferung an, die keine Orientierung in der Welt zu garantieren vermag.

⁴⁰³ Ebd., S. 221.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 267.

⁴⁰⁵ Begemann 1995, S. 183. Vgl. zur Figur Gregors auch: Mogharrebi 1989.

⁴⁰⁶ Stifter HKG 1/4, S. 244. Vgl. auch ebd., S. 259: »[Gregors Herz war] so großartig schön, wie das eines Jünglings, ruhend in einer Dichtungs- und Fantasiefülle, üppig wuchernd, schimmernd, wie jene Tropenwildnisse, aber eben so unbewußt, so ungepflegt, so naturroh und so unheimlich, wie sie. Seinen ganzen Lebenslauf, seine ganze Seele hatte er dem Walde nachgedichtet, und paßte umgekehrt auch wieder so zu ihm«.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 243.

⁴⁰⁸ Geulen 1992, S. 104f.

⁴⁰⁹ Stifter HKG 1/4, S. 246.

⁴¹⁰ Ebd., S. 318.

Den Sachverhalt, dass sich die Realität des Hochwaldes ausschließlich aus der konstruktiven Leistung der Subjekte zusammensetzt, hebt der Erzähler unmissverständlich hervor:

[D]enn es liegt ein Anstand, ich möchte sagen ein Ausdruck von Tugend in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze der Natur, dem sich die Seele beugen muß, als etwas Keuschem und Göttlichem, – – und doch ist es zuletzt wieder die Seele allein, die all ihre innere Größe hinaus in das Gleichniß der Natur legt [...].⁴¹¹

Zwar meinen die Figuren, ein ebenso ursprüngliches wie sicheres Gelände zu betreten, doch ist diese Wahrnehmung trügerisch. Der Hochwald wird als »Gleichnis« der einzelnen Individuen konzipiert, die sich in der Natur pausenlos selbst bespiegeln.⁴¹² Nicht von ungefähr ist der »eigentliche Punkt« dieser Gegend ein zauberhaftes Gewässer, das der Lage und totalen Windstille wegen eine völlig dunkle Fläche zeigt und wie ein »ungeheurer[] schwarze[r] Glasspiegel« die umliegende Region reflektiert.⁴¹³ Es gibt im Zentrum des Hochwaldes keine durchsichtige Eigentlichkeit der Dinge, die nicht vermittelt wäre und die den Einklang des Menschen mit der Natur nicht von Anfang an als »unheimlich« bestimmt.⁴¹⁴ Durch den Fokus des Erzählers artikuliert der Text eine offenkundige Kritik am Subjektivismus, die sowohl den erklärenden Wirklichkeitsbegriff der Figuren als auch den moralischen Vorbehalt gegenüber der selbstsüchtigen Leidenschaftlichkeit Clarissas und Ronalds umfasst.⁴¹⁵ Doch wird zugleich festgehalten, dass diese Verfehlungen nicht nur individueller, sondern auch struktureller Art sind, insofern der Perspektivismus der Wahrnehmung als eine Konstante reflektiert wird. Wenn die Annahme zutrifft, dass Stifter an der Überwindung des romantisch-idealistischen Gedankenguts gelegen ist, dann muss berücksichtigt werden, dass sich dieser Versuch keineswegs schon in der Desillusion durch den Zusammenprall des Subjekts mit einer äußeren Realität erfüllt. Die Anordnung der Erzählung koppelt nämlich auch diese Kollision an ein sorgfältig in-

⁴¹¹ Ebd., S. 241.

⁴¹² In der früheren Fassung schreibt Stifter nicht »Gleichnis«, sondern »Symbol«. Erhellend ist die »Analyse der Symbolwerdung« bei Begemann 1995, S. 175f.

⁴¹³ Stifter HKG 1/4, S. 213.

⁴¹⁴ An die Beschreibung des schwarzen Sees schließt der Erzähler daher folgende Überlegung an: »Oft entstieg mir ein und derselbe Gedanke, wenn ich an diesen Gestaden saß: – als sei es ein unheimlich Naturauge, das mich hier ansehe – tief schwarz – überragt von der Stirne und Braue der Felsen, gesäumt von der Wimper dunkler Tannen – drin das Wasser regungslos, wie eine versteinerte Thräne« (ebd., S. 214).

⁴¹⁵ Vgl. hierzu Lohmann 1989, S. 23f.

szeniertes Wahrnehmungsdispositiv, das vom abgelegenen Ort aus den Blick auf eine durch und durch zeichenhafte Welt bestimmt. In der Tat festigt sich die Ordnung des Hochwaldes nicht durch komplette Abschottung, sondern durch die Einrichtung einer überschaubaren Öffnung zur Außenwelt. Mit dem Fernrohr, das der Vater seinen Töchtern auf den Weg gibt, soll der kommunikative Kontakt zum Schloss geregelt und gleichsam ein kontrollierter Zugriff auf die Realität ermöglicht werden. Zwar trifft es zu, dass Stifter mit dem naturwissenschaftlichen Motiv des Teleskops einen »Widerhalt gegen die zahlreichen romantischen Elemente« des Textes aufbietet.⁴¹⁶ Doch entscheidend ist, dass der Text die medialen Voraussetzungen und Bedingungen der realistischen Poetik von einer romantischen Warte aus reflektiert und ins *Zeichen* eines irreversiblen Hiats zur Welt setzt. Problematisch ist im *Hochwald* mit anderen Worten nicht nur »die subjektive Vermitteltheit [des Wahrnehmens], sondern auch die objektive«.⁴¹⁷

Im affektdiätetischen Rahmen der Erzählung übernimmt das Fernrohr die Aufgabe, aus der sicheren Distanz eine Übersicht über die Wirklichkeit des Alltags zu garantieren und die betrachtenden Subjekte zu beruhigen. Ganz offensichtlich referiert *Der Hochwald* auf die durch Galilei zur Geltung gebrachte Innovation anfangs des 17. Jahrhunderts und somit auf einen Wendepunkt in der neuzeitlichen Geschichte des Sehens.⁴¹⁸ Wie das Teleskop die Gewohnheiten des unbewaffneten Auges erschüttert und mit der bis dato unvorstellbaren Überschreitung des natürlichen Wahrnehmungsvermögens den aristotelisch fundierten Kosmos zum Einsturz gebracht hat, so steht für die Figuren im *Hochwald* beim Blick durch das Rohr anfänglich die Welt auf dem Kopf. Die Bilder sind »zum Erschrecken klar und nahe«, sie wirken wie »gezaubert«, alles ist »wildfremd«, für Gregor bleibt das »wunderbare[] Glas« »unerklärbar[]«.⁴¹⁹ Doch nach und nach wird das optische Gerät zum Medium einer Wirklichkeitsstiftung, die in der Perspektive der Mädchen alles »gar so schön und gar so reinlich« erscheinen lässt.⁴²⁰ Mit dem Ereignis des Sehens inszeniert der Text das Mittel einer »visuellen Selbstreflexion«, die dank der ungerührten Festlegung der äußeren Wirklichkeit auf ein im Wortsinne »objektives« Bild die

⁴¹⁶ Vgl. Selge 1976, S. 102.

⁴¹⁷ Geulen 1992, S. 93.

⁴¹⁸ Blumenberg 1975, S. 453–502; Blumenberg 2002.

⁴¹⁹ Stifter HKG 1/4, S. 257.

⁴²⁰ Ebd.

affektive Stabilisierung des Subjekts in Aussicht stellt.⁴²¹ Wenn Clarissa, Johanna und Gregor immer wieder zum Blockenstein hinaufsteigen, um durch das Instrument auf das Schloss zu schauen, dann nehmen sie »das schöne, reine, unverletzte Bild des väterlichen Hauses« als »beruhigende Botschaft« wahr und lernen gerade dadurch »die Sicherheit des Waldes« kennen.⁴²² Die Vergewisserung über die Außenwelt durch das Fernrohr fällt restlos mit der Selbstvergewisserung der Figuren zusammen.

Die Homogenität des teleskopischen Blicks verdankt sich jedoch der Ausblendung einer potenziell unkontrollierbaren Datenflut. So äußert Johanna den von der Schwester als kindisch abgelegten Wunsch, den Turm »auch von der anderen Seite sehen« zu können.⁴²³ Von vornherein macht Stifters Erzählung darauf aufmerksam, dass die narkotisierende Wirkung des Fernrohrs durch die technische Beschränkung des Sehfeldes bedingt ist. In der Tat kann die »unermess'ne Aussicht« des panoramatischen Rundblicks vom exponierten Felsen aus durch das Glas strukturiert und gleichsam visuell beherrscht werden.⁴²⁴ Weit davon entfernt, nur die Anschaulichkeit der repräsentierten Welt vor Augen zu führen, analysiert *Der Hochwald* die perspektivischen Fragmentierungen des Wahrnehmungsgeschehens selbst, indem er zeigt, wie die schiere Unbegrenztheit der Aisthesis durch das Gerät gerastert sowie als feste Ordnung verfügbar wird. Erst wenn die Tatsache unbeachtet bleibt, dass das Teleskop das Blickfeld restringiert, kann der mediale Rahmen aus der Sicht geraten und die Vorstellung einer ebenso souveränen wie ganzheitlichen Perzeption um sich greifen. Nur unter diesen Bedingungen suggeriert das Fernrohr eine »imaginäre Transparenz des Mediums«⁴²⁵ und zugleich eine von allen subjektiven Einbildungen freie »Totalkontrolle« über das Gesehene.⁴²⁶ Durch die Vorstellung, dass der Betrachter zum unmittelbaren Augenzeugen entfernter, den natürlichen Sehmöglichkeiten entzogener Ereignisse wird, trägt das optische Instrument zur kognitiven Bewältigung der Wirklich-

⁴²¹ Vgl. Welle 2009, S. 19. Mit Bezug auf Stifter ebd., S. 197–199. Zum Fernrohr als selbstreflexivem Wahrnehmungsinstrument vgl. Vogl 2001.

⁴²² Vgl. Stifter HKG 1/4, S. 258: »Dieser ersten Wanderung folgten bald mehrere und mehrere, die immer kühner und weitsichtiger wurden, je mehr sie die Ruhe und Sicherheit des Waldes kennen lernten. Von dem Vater war bereits zweimal beruhigende Botschaft gekommen; auch, wenn sie den Blockenstein bestiegen, und durch das Rohr sahen, das ihnen das liebste Kleinod geworden, – stand immer dasselbe schöne, reine, unverletzte Bild des väterlichen Hauses darinnen«.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd., S. 216.

⁴²⁵ Graevenitz 2002, S. 156.

⁴²⁶ Koschorke 1990, S. 271.

keit bei, weil es die Dinge in die Nähe rückt und genauer zu inspizieren erlaubt. Aus diesem Grund hat sich das Teleskop nicht nur in der Rhetorik der neuzeitlichen Epistemologie als Metapher der *cognitio clara et distincta* durchgesetzt.⁴²⁷ Stifter inszeniert es auch als handfestes Instrument einer deutlichen Wahrnehmung, deren Präzision jedoch das Potential eines regelrechten Erkenntnis- und Wirklichkeitsschocks birgt:

Johanna war die erste am Gipfel des Felsens, und erhob ein lautes Jubeln; denn in der glasklaren Luft, so rein, als wäre sie gar nicht da, stand der geliebte kleine Würfel auf dem Waldesrande, von keinem Wölklein mehr verdeckt, so deutlich stand er da, als müßte sie mit freiem Auge seine Theile unterscheiden, und der Himmel war von einem so sanften Glanze, als wäre er aus einem einzigen Edelsteine geschnitten. Clarissa hatte inzwischen das Rohr befestigt und gerichtet. Auf einmal aber sah man sie zurücktreten, und ihre Augen mit sonderbarem Ausdrücke auf Gregor heften. Sogleich trat Johanna vor das Glas, der Würfel stand darinnen, aber siehe, er hatte kein Dach, und auf dem Mauerwerke waren fremde, schwarze Flecken. Auch sie fuhr zurück – aber als sei es ein lächerlich Luftbild, das im Augenblicke verschwunden sein müsse, drängte sie sogleich ihr Auge wieder vor das Glas, jedoch in derselben milden Luft stand dasselbe Bild, angeleuchtet von der sanften Sonne, ruhig, starr, zum Entsetzen deutlich – und der glänzende, heiter funkelnde Tag stand darüber – nur zitterte es ein wenig in der Luft, wie sie angestregten Auges hineinsah; dieß war aber daher, weil ihr Herz pochte und ihr Auge zu wanken begann.⁴²⁸

Der Versuch, die Welt durch das Fernrohr klar und deutlich im Griff zu behalten, schlägt hier ins Gegenteil einer mehrfachen Erschütterung des »subjektzentrierten Ordnungsraum[s]« um.⁴²⁹ Zum einen gerät die schöne Kunstwelt des Hochwaldes durch den Einbruch der kriegerischen Realität aus den Fugen. Die wankenden Mädchen sehen sich mit der sinnlosen Kontingenz eines destruktiven Werks konfrontiert, das von der Sonne mit ebenso heiterem wie ungerührtem Abstand ignoriert wird und das daher die Kluft zwischen Mensch und Außenwelt schmerzhaft zu Bewusstsein bringt: »[N]ur die lächelnde, schöne Ruhe stand am Himmel und über der ganzen Einöde.«⁴³⁰ Die Erfahrung einer dem Individuum gegenüber gleichgültigen Natur ist irreversibel und kann unter dem Druck der unausweichlichen Evidenz der Tatsachen durch keinen Rückzug in die Fan-

⁴²⁷ Zum Teleskop als epistemologischer Metapher vgl. die einleitenden Ausführungen zum Kapitel *Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung* in dieser Arbeit. Mit Bezug auf den Eintrag aus Zedlers *Lexikon* vgl. Heinritz 1992, S. 348.

⁴²⁸ Stifter HKG 1/4, S. 305.

⁴²⁹ Koschorke 1990, S. 74.

⁴³⁰ Stifter HKG 1/4, S. 306.

tasie mehr vergessen werden.⁴³¹ Zum anderen wird die Illusion des trügerischen Schutzraums durch ein objektives Bild zerstört, das kraft seiner unabweisbaren Faktizität nicht den mindesten Spielraum für Imaginationen offen lässt, die detailliert dargebotene Realität jedoch keineswegs verständlicher macht. Wie die Passage aus Stifters Erzählung im Anschluss ausführt, bleibt den Figuren beim Blick durch das Teleskop der Sinn für den Zusammenhang des Geschehens verschlossen: »Ja«, erwiderte sie [i.e. Clarissa] langsam, »das Dach ist verbrannt worden, das sehen wir, aber was noch geschehen ist, das sehen wir mit diesem Rohre nicht.«⁴³² So bringt die Erzählung den schon längst angekündigten Umstand auf den Punkt, dass der vernünftigen Strukturierung der Welt etwas Unvollständiges anhaftet, da die visuelle Fragmentierung zur medialen Eigenlogik des Geräts gehört. Je präziser das Bild der Wirklichkeit erscheint, desto mehr kommt die Totale abhanden und zerfällt diese in Einzelteile – ein Sachverhalt, den die zitierte Stelle antizipiert, indem sie der teleskopischen Katastrophe das unbewaffnete Auge Johannas voranstellt, das die Landschaft in »Theile« zerlegt und bei der distinkten Aussicht den desolaten Zustand des Schlosses gerade nicht erkennt. So kehrt der Text nicht nur das Hereinbrechen einer unvernünftigen Wirklichkeit als grauenhaft heraus. Auch und gerade deren rationale Beherrschung ist »zum Entsetzen deutlich« und produziert Bilder, die zwar unmissverständlich sind, aber stumm und opak bleiben.

Zweifelsohne steht dieser medienanalytische Standpunkt in einer Linie mit der ästhetischen Deutlichkeitskritik aus dem *Nachsommer*. Auch im *Hochwald* wird Stifters zwiespältiges Verhältnis zu einem Zug seiner eigenen Prosa greifbar, kann man doch davon ausgehen, dass das Fernrohr »paradigmatisch [...] das Verfahren des Textes« reflektiert.⁴³³ Als poetologische Metapher ist das Teleskop nicht darauf beschränkt, nur die instrumentale Zurüstung der Wahrnehmung zu akzentuieren, sondern es vermittelt zudem die Unwägbarkeiten der objektiven Perspektive mit der narrativen Präsentation des Geschehens. Wie die Studie Selges betont hat, ist das Motiv des Fernrohrs über die biedermeierlichen Verharmlosungen des Fensterblicks hinaus in einen dezidiert naturwissenschaftlichen Kontext eingebettet, der für Stifters realistisches Erzählen mit einiger Dringlichkeit relevant wird.⁴³⁴ Abweichend von der ähnlich organisierten, jedoch ganz auf »Geschlossenheit bedachten« Kunstwelt aus Goethes *Novelle*, ist der

⁴³¹ Begemann 1995, S. 187.

⁴³² Stifter HKG 1/4, S. 306.

⁴³³ Begemann 1995, S. 196f.

⁴³⁴ Selge 1976, S. 28.

Fokus im *Hochwald* nach außen hin offen und macht »ästhetisch ernst mit der dem neuzeitlichen Menschen nicht zuletzt durch das Fernrohr aufgezungenen Erfahrung, daß es Dinge gibt, die außerhalb [der] natürlichen Reichweite liegen, [und] daß es nicht nur die Dinge am Himmel, sondern erst recht das Geschehen auf Erden ist, welches [den] hermeneutischen Horizont übersteigen kann«. ⁴³⁵ Stifter rückt demgemäß nicht nur eine Perzeption in den Vordergrund, die, von der faktischen Gewalt der geschichtlichen Realität überrollt, den Ordnungssinn des Subjekts aus den Fugen bringt. Die Fragmentierung des Sehens prägt auch die elliptische Struktur des Textes und setzt das »informativische Versagen des Fernrohrs« mit einem bruchstückhaften Erzählen ins Verhältnis. ⁴³⁶ Wie das Gerät nur einen Teil der Wirklichkeit einfängt und den größeren Zusammenhang zerstückelt, so macht der *Hochwald* zum einen mehrfach darauf aufmerksam, dass den Figuren die tiefere Bedeutung der wahrgenommenen Ereignisse entzogen bleibt. Zum anderen fügt sich auch die narrative Wiedergabe nicht zu einem Ganzen und lässt etliche Fragen offen. Wo der Ritter Bruno zum Schluss den Ausfall der teleskopischen Information durch die Erzählung des kriegerischen Geschehens ergänzen soll, ist sein Bericht vom tödlichen Gefecht zwischen dem Vater und Ronald unvollständig. Nicht nur bleibt die Aussage: »Ein Wald [...] war das eigentliche Unglück« für den Leser ebenso wie für Johanna und Clarissa rätselhaft. ⁴³⁷ Die Auskunft hebt auch hervor, dass die Katastrophe mit einem semiotischen *breakdown* zusammengefallen ist, weil auf dem Schlachtfeld »[a]lle Zeichen Ronalds trogen«. ⁴³⁸ In der Konsequenz vermag Bruno nicht aufzulösen, ob das Desaster durch »Verblendung« oder »Verhängniß« zustande gekommen ist. ⁴³⁹ Da der Erzähler den Worten des Ritters: »Forschet nicht, Clarissa; wer enthärselt das Wirrsal jenes Augenblicks?« nichts Klärendes hinzufügt, ⁴⁴⁰ beschränkt sich der Text zuletzt auf die Wiedergabe des Sicht- und Sagbaren, ohne einen erhellenden Kommentar anzubieten.

Es wäre unangemessen, diesen Sachverhalt auf Stifters angebliche »Strategien der Mystifikation« zurückzuführen. ⁴⁴¹ Vielmehr hängt der Rätselcharakter des Textes mit einer Erzählhaltung zusammen, die sich ganz im Gegenteil durch die Tendenz auszeichnet, »den fiktiven Raum zur konkre-

⁴³⁵ Ebd., S. 36.

⁴³⁶ Ebd., S. 34.

⁴³⁷ Stifter HKG 1/4, S. 313. Vgl. hierzu Geulen 1992, S. 100.

⁴³⁸ Stifter HKG 1/4, S. 317.

⁴³⁹ Ebd., S. 314.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 316.

⁴⁴¹ Mayer 2001, S. 46.

ten Wirklichkeit hin zu öffnen«,⁴⁴² das Augemerck für die gegenständliche Welt indes an die beschränkte Leistungsfähigkeit des Teleskops koppelt, insofern das optische Gerät zwar ein präzises Bild der Sache registriert, aber keinen sinnvollen Zusammenhang liefert. Zwar werden durch das Fernrohr die romantischen Fantasien entzaubert, da eine ebenso unverblünte wie menschenfeindliche Natur zum Vorschein kommt, doch lässt sich das zunehmend »objektive« Wirklichkeitsbild des Erzählers nicht schematisch von den »subjektiven« Idealisierungen der Figuren abgrenzen.⁴⁴³ Wie Christian Begemann subtil herausgearbeitet hat, ist die narrative Perspektive zudem heterogen und nicht eindeutig festzulegen, weil sich die Aussageinstanz bei aller Distanz zu den Figuren diesen auch immer wieder annähert, indem etwa die Landschaftsbeschreibung zu Beginn »mit einer üppigen Metaphorik« ausgestattet wird und am Bild einer »belebten und beseelten Natur« partizipiert.⁴⁴⁴ So ist der Text auch auf der Ebene des Erzählens durch die Fortdauer romantischer Strukturen bestimmt, die auf komplexe Weise von einer sachorientierten Haltung flankiert und kontrastiert werden. Der objektive Standpunkt, der im Teleskop angelegt ist, drängt sich erst dort in den Vordergrund, wo der Erzähler zuletzt unmißverständlich von der Wirklichkeitsauffassung der Figuren Abstand nimmt und den faktischen Bruch zwischen Ich und Außenwelt freilegt. Doch ist das, was sich der distinkten Perspektive zeigt, ebenso unabweisbar wie mysteriös. Der Text verhandelt die empirische Realität nämlich als ein Ereignis, das sich in aller Deutlichkeit konstatieren, aber kognitiv nicht meistern lässt. Wie gebannt schauen die Figuren auf die Welt, die sich ihnen trotz der teleskopischen Genauigkeit nicht erschließt: »Kommt, nehmt weg das Rohr, und lasset uns den Heimweg suchen«. Aber sie nahmen das Rohr nicht weg. Clarissa warf sich neuerdings vor das Glas, und sah lange hinein – aber dieselbe Botschaft war immer darinnen, doppelt ängstend durch dieselbe stumme Einförmigkeit und Klarheit.«⁴⁴⁵ Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Stifter im Motiv des Fernrohrs jene naturwissenschaftliche Sicht reflektiert, die er mit den nachfolgenden Erzählungen zugunsten einer vollständigen Entindividualisierung des Betrachters bevorzugt und die den leidgeprüften »Prozess einer Erziehung zur Realität« inauguriert.⁴⁴⁶ Später bündelt sich dieses Projekt in der affektökonomischen Kritik an den Leidenschaften, die der

442 Buggert 1970, S. 55.

443 So ebd., S. 67.

444 Begemann 1995, S. 178.

445 Vgl. Stifter HKG 1/4, S. 307f.

446 Begemann 1995, S. 207.

Hochwald mit dem verhängnisvollen Ausgang von Clarissas Verfehlungen bereits ankündigt. Das Streben nach einem ungerührten sowie »gleich-gültigen« Blick von Außen,⁴⁴⁷ der sich nüchtern auf das positiv Wahrnehmbare beschränkt, damit das Wesen der Dinge ohne subjektive Beimischungen wie von selbst hervorscheinen kann, wird in der frühen Erzählung als ein problematisches Unterfangen erkennbar, insofern das Teleskop die instrumentalen Voraussetzungen und Bedingtheiten der gegenständlichen Wahrnehmung unterstreicht. Diesem Umstand entspricht eine durchweg sichtbare Medialisierung des Erzählens. *Der Hochwald* zeigt seine textuelle Verfasstheit gerade dort prononciert vor, wo er auf seinen ersten Seiten eine vom wissenschaftlichen Erkenntnismedium angestoßene »innovative Intensität der Naturbeschreibung« beweist.⁴⁴⁸ Die detaillierte Landschaftsschilderung, die auf Stiflers Beschreibungsexzesse vorausweist, beschränkt sich hier nicht darauf, eine geografisch von Punkt zu Punkt abgesteckte Karte des Geländes quasi wissenschaftlich wiederzugeben, wie mehrfach festgestellt worden ist. Denn die Deskription bildet auch den Vorgang des Wahrnehmens selbst ab und führt das Sehen mit der poetischen Rede eng: »Vorerst wollen wir es kurz versuchen, die zwei Punkte jener düsterprächtigen Waldesbogen dem geneigten Leser vor die Augen zu führen, wo die Personen dieser Geschichte lebten und handelten, ehe wir zu ihnen selber geleiten.«⁴⁴⁹ Hier und in der Folge immer wieder inszeniert der Text auf selbstbezügliche Art und Weise das Verfahren der enargetischen Vergewärtigung und übersetzt den teleskopischen Blick in ein »rhetorisches Perspektiv«, das *per-spicere* in eine sinnliche *per-spiciuitas* der Worte.⁴⁵⁰ Indem der Erzähler die Geste des Vor-Augen-Stellens exponiert, vermittelt er in der Tradition des neuzeitlichen Wissenschaftsdiskurses die rhetorische Figur mit der Medialisierung des Sehens durch das Fernrohr und koppelt demgemäß die »klare und distinkte« Wahrnehmung an die Suggestivkraft der Rede.⁴⁵¹ Wo Stifter seine Leser zu Augenzeugen bestimmt, bedient er sich einer literarischen Technik, die in späteren Erzählungen kaum mehr greifbar ist, weil sie zusehends durch eine Strategie der Invisibilisierung verhüllt wird.

⁴⁴⁷ Zur Gleichgültigkeit des Fernrohrs vgl. Ackermann 1978; Selge 1976, S. 27.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 36.

⁴⁴⁹ Stifter HKG 1/4, S. 211.

⁴⁵⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, S. 201f. *Der Hochwald* unterstreicht den Zusammenhang von transparentem Sehen und Sprechen wie folgt: »Und wenn wir so die zwei schönen Angesichte gegenübersehen, ihre Worte hören, jedes ein durchsichtiger Demant, gefaßt in das Silberklar der Blicke« (Stifter HKG 1/4, S. 224). Vgl. dazu Geulen 1992, S. 97.

⁴⁵¹ Vgl. hierzu Witthaus 2005, S. 15.

Mit seinem ein Jahr nach dem *Hochwald* erschienenen Bericht *Die Sonnenfinsterniß am 8. Juli 1842* nimmt Stifter den Wirklichkeitsschock der frühen Erzählung durch die Beschreibung eines beunruhigenden Erlebnisses auf, das dem Autor während der Wiener Eklipse widerfahren ist und sich dem eigenen Bekunden nach wie kein anderes in die Erinnerung eingebrannt hat. Der von der *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* publizierte und mit der Datumsangabe des Titels als faktuale Erzählung präsentier- te Text referiert auf ein verwirrendes Ereignis, das Stifter nachträglich durch die Vorstellung einer erschütternden Offenbarung zu fassen sowie kognitiv und affektiv zu bewältigen versucht. Im Augenblick des totalen Lichtentzugs habe sich kein Geringerer als Gott selbst mitgeteilt und für nur zwei Minuten eine völlig klare Sicht auf das Wesen der Welt eröffnet. Die wissenschaftliche Rezeption ist dieser Spur anfangs ohne Vorbehalte gefolgt und hat die Darstellung auf einen »gläubigen Untergrund« des Werks zurückgeführt, der eine religiöse Interpretation der mutmaßlichen Epiphanie anrate, weil Stifter die unheimliche Entfremdung des vertrauten Alltags mit der Annahme einer heiligen Sinnhaftigkeit der furchtbaren Phänomene pariere.⁴⁵² Neuere Untersuchungen haben hingegen zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass die göttliche Erscheinung nach Art der apokalyptischen Überlieferung mehrfach vermittelt und die metaphysische Erfahrung gemäß eines »permanenten Aufschubs« inszeniert wird, der die *per se* uneinholbare Parusie in eine immanente Struktur der Zeichen verlagert.⁴⁵³ So ist der Erzähler weit davon entfernt, die Präsenz Gottes zu konstatieren, indem er den Einbruch der Transzendenz gleichnishaft einführt: »[...] – es war nicht anders, als hätte Gott auf einmal ein deutliches Wort gesprochen, und ich hätte es verstanden«.⁴⁵⁴

Mit Bedacht verweist der Text an dieser Stelle darauf hin, dass die Quelle der Offenbarung durch ein Wort in Erscheinung tritt, das metaphorisch zu verstehen ist, weil die Stimme Gottes nicht direkt, sondern durch das Naturereignis zum Ausdruck kommt und dem eigentlichen Sinn nach nicht gehört wird.⁴⁵⁵ Zudem ist die theologische Auslegung der Sonnenfinsternis im Modus des Irrealis gehalten und als notdürftige Erklärung für den außerordentlichen Vorgang relativiert. Zwar suggeriert Stifter mit der gesprochenen Rede Gottes in logozentrischer Manier dessen unmittel-

⁴⁵² Korff 1969, S. 34. Vgl. auch Rey 1953.

⁴⁵³ Begemann 1995, S. 53.

⁴⁵⁴ Stifter PRA XV, S. 5.

⁴⁵⁵ Begemann 1995, S. 53.

bare Gegenwart.⁴⁵⁶ Doch indem er hervorhebt, dass das Wort eigentlich stumm und das epiphanische Erlebnis auf die Lektüre der Signifikanten am Firmament beschränkt ist, macht der Erzähler die Auffassung einer himmlischen Sprache in mehrfacher Hinsicht als ›Vision‹ kenntlich. Die visuelle Wahrnehmung der Sonnenfinsternis überblendet Stifter nämlich mit der visionären Einbildung eines göttlich autorisierten Sprechens, das »auf einmal« die volle Wahrheit sagt.

Hält man sich vor Augen man, dass die Rede vom deutlichen Wort der Forschungsliteratur bislang keine eingehende Erörterung abgenötigt hat, ist es sowohl für die Lektüre des Textes als auch hinsichtlich der in dieser Studie erarbeiteten Zusammenhänge aufschlussreich, Stifters Vision zunächst auf der Spur zu bleiben. Die Vorstellung einer verbalen Offenbarung Gottes steht zweifelsohne in einem apokalyptischen Überlieferungszusammenhang, der seit alters die *claritas dei* als eine ebenso unvermittelte wie totale Entschleierung transzendenter Sinndimensionen versteht.⁴⁵⁷ Stifter qualifiziert den himmlischen Ausspruch jedoch nicht als ›klar‹, sondern als ›deutlich‹ und akzentuiert eine Relation zur frühaufklärerischen Erkenntnislehre, indem er das Phantasma einer vollständigen Einsicht in die Essenz der Dinge vor Augen führt. Das Ideal absoluter Distinktion, das der Schulphilosophie zum Inbegriff einer gleichsam allwissenden Vernunft geworden ist und das traditionell das höchste Bestreben umreißt, das ganze Wesen der Sache in einem Moment der Evidenz »auf einmal« zu erfassen,⁴⁵⁸ bestimmt bei Stifter den Umstand, dass sich Gott nach physikotheologischem Muster mit der rationalen Ordnung der Natur zeigt und nur immanent erfahrbar ist.⁴⁵⁹ Einer metaphysischen Ernüchterung gleich offenbart die Sonnenfinsternis dem Erzähler tatsächlich kein übersinnliches Reich, sondern bewirkt ganz im Gegenteil, dass die Perception der diesseitigen Wirklichkeit geschärft wird und gleichsam eine tiefere

⁴⁵⁶ Dieser Umstand wird dadurch unterstrichen, dass Stifter die alltäglichen Phänomene am Himmel als eine »Schrift« beschreibt, die der Mensch zu »entziffern« gelernt habe: »Durch die Schrift seiner Sterne hat er [i.e. Gott] versprochen, daß es kommen werde nach tausend und tausend Jahren, unsere Väter haben diese Schrift entziffern gelernt, und die Secunde angesagt, in der es eintreffen müsse« (Stifter PRA XV, S. 6). Vgl. zur Schriftmetaphorik die Ausführungen bei Begemann 1995, S. 51 und Drügh 2003, S. 163f.

⁴⁵⁷ Vgl. hierzu Drügh 2003.

⁴⁵⁸ Vgl. die Ausführungen im Kapitel *Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung* dieser Arbeit zu Leibniz und seinem Konzept der *cognitio intuitiva* als höchster Bewusstseinsstufe, die alles »auf einmal« (*simul*) erfasst.

⁴⁵⁹ So begnügt sich der Erzähler schließlich damit, die Epiphanie mit einer »Gottesnähe« zu umschreiben (Stifter PRA XV, S. 12).

Erkenntnis in die Gesetzmäßigkeiten des Vorfindlichen aufblitzt.⁴⁶⁰ Wie Stifter mit Staunen und Erschrecken festhält, werden für einen kurzen Moment ungeahnte Dimensionen des Alltags sichtbar, die dem gewohnten Blick ansonsten nicht zugänglich sind. Nicht nur enthüllt das anfänglich als »einfach Ding« anmutende Naturereignis der Eklipse plötzlich einen »Complex von Erscheinungen«, den die prinzipielle Einheit des Mannigfaltigen zusammenhält und der nur für die *menschliche* Vernunft unermesslich ist.⁴⁶¹ Gleich einer prosaischen Entzauberung der Welt kehrt die uneingeschränkte Deutlichkeit der göttlichen Ratio auch eine durch und durch farblose Wirklichkeit hervor. Die aufkommende Finsternis, die als »bleigraues« Licht eingeführt wird, verschattet die Gegend derart, dass der »schöne sanfte Glanz des Himmels« erlischt, der schimmernde Fluss als »taftgraues Band« entgegentritt und alles in »fahler« Mattheit erscheint.⁴⁶² Nicht nur auf der Natur, auch auf dem Menschen lastet ein »unheimliches Entfremden«: Die Schatten werden »leer und inhaltslos«, die Gesichter sind »aschgrau«, bis die geisterhafte Stimmung zuletzt in der »Totenstille« des ekliptischen Augenblicks kulminiert und den unauslöschlichen Eindruck hinterlässt, die Menschen seien »wie schwarze, hohle Gespenster, die keine Tiefe haben«.⁴⁶³ So grauenhaft und bedrohlich zeigt sich dem Erzähler die Welt, wenn sie ohne Geheimnisse ist und der Fantasie kein Freiraum übrigbleibt.⁴⁶⁴

Stifters expressiver Bericht malt eine katastrophische Vision aus, die den Moment geschärfter Wahrnehmung mit dem Einbruch einer völligen

⁴⁶⁰ Vgl. Geulen 1992, S. 18: »Stifter [insistiert] unmißverständlich auf einem Zusammenhang zwischen der Alltäglichkeit und der außerordentlichen Ausnahme. Kontinuität und Diskontinuität sind einander nicht inkompatibel, sondern bilden komplementäre Gegensätze. Der plötzliche Schrecken hat zunächst nur die Aufgabe, die Präsenz und Gewalt derselben Gesetze zu Bewußtsein zu bringen, die sonst im Verborgenen wirken. So sprengt die plötzliche Veränderung und momentane Verzerrung nicht den Rahmen der Gesetzmäßigkeit, sondern dient der Profilierung von Ordnung und Gleichmaß. [...] Momenthaft wird die Welt auf das hin durchsichtig, was immer so ist, aber nur gelegentlich in seiner wahrhaften Größe erscheint. [...] Von einer Störung ist nur vergleichsweise zu reden, da sich im furchtbaren Augenblick nichts Neues, sondern das Bekannte im Aspekt seiner Unbekanntheit entdeckt«.

⁴⁶¹ Stifter PRA XV, S. 6: »Es war ein so einfach Ding. Ein Körper leuchtet einen andern an, und dieser wirft seinen Schatten auf einen dritten: aber die Körper stehen in solchen Abständen, daß wir in unserer Vorstellung kein Maß mehr dafür haben, sie sind so riesengroß, daß sie über alles, was wir groß heißen, hinaus schwellen – ein solcher Complex von Erscheinungen ist mit diesem einfachen Dinge verbunden«.

⁴⁶² Stifter PRA XV, S. 9f.

⁴⁶³ Ebd., S. 10, S. 12.

⁴⁶⁴ So hält Korff zu Recht fest, dass mit der Sonnenfinsternis zugleich die Einbildungskraft erlischt (Korff 1969, S. 64).

Finsternis gleichsetzt. Schon der vom Text hervorgehobene Sachverhalt, dass das transparente Medium des Lichts physikalisch erst durch zunehmenden Entzug sichtbar wird,⁴⁶⁵ macht darauf aufmerksam, dass es sich hierbei nicht um einen »Bruch in der metaphorischen Bildlichkeit« handelt.⁴⁶⁶ Zwar trifft es auch für Stifters Text zu, dass die philosophisch wirkungsmächtige Figur des Heliotrops die Eklipse als einen weder poetisch noch begrifflich fassbaren Ausfall der Repräsentation begründen kann.⁴⁶⁷ Doch wird die scheinbar paradoxe Gemengelage erst dadurch in ihrer inneren Konsequenz verständlich, wenn man den dialektischen Zusammenhang von Licht und Finsternis beachtet, wie er den rhetorisch-poetologischen Bezugsrahmen der durchsichtigen Rede prägt. Denn Stifters Hinweis auf die verbale Mittelbarkeit der Offenbarung verknüpft das epiphanische Erlebnis auch insofern mit dem gnoseologischen Diskurs der Frühaufklärung, als die sprachliche Performanz konstitutiv an der Herausbildung distinkten Wissens beteiligt ist. Dabei aktiviert der Text eine Bildtradition, die seit der antiken Rhetorik die Umschreibungen der *perspicuitas* charakterisiert. Die Abhandlungen überliefern mehrfach eine dem deutlichen Sprechen inhärente Dynamik, die darin besteht, dass die Zuhörer durch anwachsende Aufklärung zugleich blind für andere Zusammenhänge werden. Bei Quintilian strahlt das »Licht« der unverblümt nüchternen Rede, deren schattenlose Evidenz keine Fragen offenlässt, »wie die Sonne in die Augen« und produziert konsequenterweise Dunkelheit, weil es den Zuhörer durch Übermaß blendet.⁴⁶⁸ In der Folge veranschaulicht Pseudo-Longin sein poetologisches Konzept der apathischen Erhabenheit, das er von der überbordenden Pracht der Figuren und Tropen abgrenzt, mit dem Vergleich, dass die Worte ohne Schmuck wie die »alles umleuchtende Größe« der »Sonne« »die Kunstgriffe der Rhetorik« »verdunkelt«.⁴⁶⁹ Wenn der deutliche Ausspruch Gottes in Stifters Text demnach mit einem kompletten Lichtentzug zusammenfällt, dann ist das

⁴⁶⁵ Vgl. Stifter PRA XV, S. 12: »Wie heilig, wie unbegreiflich und wie furchtbar ist jenes Ding, das uns stets umfluthet, das wir seelenlos genießen, und das unseren Erdball mit solchen Schauern überzittern macht, wenn es sich entzieht, das Licht, wenn es sich nur so kurz entzieht«. Vgl. auch die Ausführungen bei Begemann 1995, S. 55: »Der Mond ist hier also selbst eine Art Medium, er macht die Sonne, gerade indem er sie als solche unsichtbar macht, in gewisser Hinsicht überhaupt erst sichtbar«.

⁴⁶⁶ So Schiffermüller 1996, S. 32.

⁴⁶⁷ Derrida 1971.

⁴⁶⁸ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 23. Vor dieser Gefahr warnen Baumgarten in seiner *Aesthetica* und nachfolgend Meier ausdrücklich (vgl. die Ausführungen zu Baumgarten im Kapitel *Deutlichkeit in der deutschen Frühaufklärung* dieser Arbeit).

⁴⁶⁹ Pseudo-Longin, *Peri hyp.* 17, 2. Zum »Erhabenen ohne Leidenschaft« vgl. ebd. 8, 2.

Bild nicht nur schlüssig, weil es die blinden Flecken einer zu klaren Rede erfasst.⁴⁷⁰ Der erhabene Kontext betont auch eine erschütternde Wucht des leidenschaftslosen Sprechens, die »schlagartig die geballte Kraft des Redners offenbart«, eine »unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt«.⁴⁷¹

Mit der Vision einer absolut sachlichen Sicht auf die Dinge, wie sie sind, scheint Stifter die medienanalytische Überlegung zur *cognitio clara et distincta* aus dem *Hochwald* durch den metaphysischen Bezugsrahmen zu steigern. Während die Wirklichkeit in der frühen Erzählung dem teleskopischen Blick zum Entsetzen deutlich erscheint, ohne dass ein tieferer Zusammenhang der Dinge ergründet werden könnte, gibt die Vorstellung einer unvermittelten Evidenz des Realen im Bericht über die Sonnenfinsternis einem erhabenen Erlebnis statt, das Stifter jedoch nur unzulänglich durch den Rekurs auf eine höhere Ordnung erklären kann. Von einem irdischen Standpunkt aus ist der Erzähler nämlich an die kognitiv und technisch begrenzten Mittel der menschlichen Vernunft gebunden, die es im Unterschied zur Fiktion einer göttlichen Ratio nicht vermögen, das unfassbare Ereignis seiner schieren Faktizität und Totalität nach einzuholen. Indem Stifter eingangs ausdrücklich auf diese Schwierigkeit verweist, wird die Eklipse gemäß der beschränkten Perspektive des Subjekts angenähert. Vor jedem religiösen Erklärungsmuster entfaltet der Text eine Überlegung, die der logischen eine ästhetische Herangehensweise an das Phänomen zur Seite stellt, indem er die Unzulänglichkeit einer ausschließlich begrifflichen Bestimmung der bestürzenden Erfahrung unterstreicht. Demgegenüber hebt der Bericht das Unermessliche der sinnlichen Aisthesis hervor, das einen Bruch in der Struktur des Wissens zu Bewusstsein bringt und die mimetische Wiedergabe vor eine unlösbare Aufgabe stellt:

Es gibt Dinge, die man fünfzig Jahre weiß, und im einundfünfzigsten erstaunt man über die Schwere und Furchtbarkeit ihres Inhaltes. So ist es mir mit der totalen Sonnenfinsternis ergangen, welche wir in Wien am 8. Juli 1842 in den frühesten Morgenstunden bei dem günstigsten Himmel erlebten. Da ich die Sache recht schön auf dem Papiere durch eine Zeichnung und Rechnung darstellen kann, und da ich wußte, um so und so viel Uhr trete der Mond unter der Sonne weg, und die

⁴⁷⁰ So macht Stifiers Text auf das aufmerksam, was Adorno für eine »Geschichtsphilosophie der Klarheit« angedeutet hat, dass nämlich der Ursprung des Klaren in der Anschauung Gottes aus der christlichen und jüdischen Mystik liegt (Adorno 1963, S. 170).

⁴⁷¹ Pseudo-Longin, *Per hyp.* 1, 4. Die Poetik der deutlichen *enargeia* entwirft Pseudo-Longin ebd. 15, 2: »Daß jedoch die rhetorische Phantasie etwas anderes will, als die dichterische, wird dir nicht entgangen sein, auch nicht, daß das Ziel der dichterischen Phantasie Erschütterung ist, das der rhetorischen aber Deutlichkeit, beide freilich in gleicher Weise«.

Erde schneide ein Stück seines kegelförmigen Schattens ab, welches dann wegen des Fortschreitens des Mondes in seiner Bahn, und wegen der Axendrehung der Erde einen schwarzen Streifen über ihre Kugel ziehe, was man dann an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten in der Art sieht, daß eine schwarze Scheibe in die Sonne zu rücken scheint, von ihr immer mehr und mehr wegnimmt, bis nur eine schmale Sichel übrig bleibt, und endlich auch sie verschwindet – auf Erden wird es da finsterner und finsterner, bis wieder am anderen Ende die Sonnensichel erscheint und wächst, und das Licht auf Erden nach und nach wieder zum vollen Tage anschwillt – dieß Alles wußte ich voraus, und zwar so gut, daß ich eine totale Sonnenfinsterniß im Voraus so treu zu beschreiben vermeinte, als hätte ich sie bereits gesehen. Aber, da sie nun wirklich eintraf, da ich auf einer Warte hoch über der ganzen Stadt stand, und die Erscheinung mit eigenen Augen anblickte, da geschahen freilich ganz andere Dinge, an die ich weder wachend noch träumend gedacht hatte, und an die keiner denkt, der das Wunder nicht gesehen.⁴⁷²

Wie oft bei Stifter ist die Erzählinstanz von einem wissenschaftlichen Interesse an Naturvorgängen gekennzeichnet, das nicht nur dort zum Tragen kommt, wo sie ihren Bericht durch Angabe des Datums nach Art eines Beobachtungsprotokolls eröffnet und die mathematische Berechnen- sowie Darstellbarkeit des kosmischen Phänomens vermerkt. Die szientifische Hingabe wird auch dadurch bekundet, dass sich Stifter, mit einem »Sternrohr« und »dämpfende[n] Gläser[n]« gerüstet, auf eine erhöhte Warte begibt, um das Ereignis ungestört überblicken zu können.⁴⁷³ Die panoramatische Position, die Stifter immer dann einnimmt, wenn er sich Klarheit zu verschaffen und die Dinge vernünftig zu ordnen versucht, weist darauf hin, dass er seine theoretischen Kenntnisse über die Eklipse empirisch absichern will, obwohl er meint, die Sonnenfinsternis getreu beschreiben und erfassen zu können. Das abstrakte Wissen, das sich der Erzähler vorab erarbeitet hat, ist systematisch auf Ergänzung angewiesen und muss mit der faktischen Realität der Erscheinungen vermittelt werden. Der Naturforscher beschränkt sich somit nicht darauf, die Phänomene begrifflich zu zergliedern, sondern er ist für deren sinnliche Konkretion offen, die unabdingbar ist, damit die Sache ganz und gar erschlossen werden kann. Auf diesem Umstand beharrt die Erzählung von Anfang an, da sie mit ihren ersten Worten festhält, dass *es Dinge gibt*, die der Kontrolle durch das Subjekt entzogen bleiben und keiner aktiven, sondern allein einer rezeptiven Einstellung zugänglich sind. Zwar meine man über Jahrzehnte hinweg ein sicheres Wissen über Gegenstände zu besitzen, doch könne dies kein vollständiges Verständnis der Welt garantieren, weil die sinnliche Aus-

⁴⁷² Stifter PRA XV, S. 5f.

⁴⁷³ Ebd., S. 8.

dehnung der Phänomene ein unberechenbares, indes alles entscheidendes Moment berge. So sind die eingangs nüchtern aufgelisteten Kenntnisse über die Eklipse die objektive Voraussetzung dafür, dass die »wirklich« eingetroffene Sonnenfinsternis vom 8. Juli 1842 als ein unvorhersehbares »Wunder« erscheint, das in seiner positiven Singularität präzise zu beschreiben ist, damit es nach Möglichkeit rational eingeordnet werden kann und seine verwirrende Wirkung einbüßt.

Zugleich streicht der Text aber hervor, dass sich »die wunderbare Magie des Schönen, die Gott den Dingen mitgab«, keinem logisch-kausalen Zugriff fügt, denn sie »ist da, weil sie da ist, ja sie ist trotz der Rechnungen da«. ⁴⁷⁴ Mit der nachfolgenden Beschreibung seiner Beobachtungen will der Erzähler die naturwissenschaftliche Argumentation durch die Betrachtung des konkreten »So-Seins« der Dinge supplementieren. Die empiristische Anstrengung ist jedoch nicht nur dadurch limitiert, dass sie eine genaue Schilderung der Vorgänge liefert, ohne eine »letzte und eigentliche Bedeutung der Naturerscheinungen« zu ermessen. ⁴⁷⁵ Der referenzielle Bericht steht auch grundsätzlich im Zeichen eines epistemischen Hiats, der die Polarität von analytischem Verstand und synthetischer Wahrnehmung sowie die objektive Uneinholbarkeit des faktisch Gegebenen durch die Darstellung verantwortet. Mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen, die Stifter nach Kant als »moralische Gewalt« einführt, wird der unvorstellbare »Reichthum« der Empfindung beim Blick in den »ungeheuern Raum des Himmlischen« an die Erkenntnisbedingungen des Subjekts zurückgebunden, türmt sich doch für den Erzähler der »physische Hergang« des befremdlichen Naturschauspiels erst »in unserem Herzen zum unbegreiflichen Wunder« empor. ⁴⁷⁶ Zwar folgt Stifter zunächst den klassischen Vorgaben, wenn er festhält, dass der Schauer und die physische Ohnmacht auf dem Feld der praktischen Vernunft letztlich einen »Triumph« des Subjekts anregt. ⁴⁷⁷ Doch zeigt sich in der Folge, dass die

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Begemann 1995, S. 109.

⁴⁷⁶ Stifter PRA XV, S. 6, S. 8f.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 6f.: »[...] wir [...] richten unsere Augen und Sehröhre zu gedachter Secunde gegen die Sonne, und siehe: es kommt – der Verstand triumphiert schon, daß er ihm die Pracht und Einrichtung seiner Himmel nachgerechnet und abgelernt hat – und in der That, der Triumph ist einer der gerechtesten der Menschen – es kommt, stille wächst es weiter – aber siehe, Gott gab ihm auch für das Herz etwas mit, was wir nicht voraus gewußt, und was millionenmal mehr werth ist, als was der Verstand begriff und voraus rechnen konnte: das Wort gab er ihm mit: »Ich bin« – – nicht darum bin ich, weil diese Körper sind und diese Erscheinung, nein, sondern darum, weil es euch in diesem Momente euer Herz schauernd sagt, und weil dieses Herz sich doch trotz der Schauer als groß empfindet.« – – Das Thier hat gefürchtet, der Mensch hat angebethet.«

Sonnenfinsternis ein »unheimliches« Erschrecken auslöst und die Verunsicherung des Ich ob der Grauenhaftigkeit der Wirklichkeit nicht zu bewältigen ist.⁴⁷⁸ Wie später auch die *Winterbriefe aus Kirchschlag* belegen, radikalisiert Stifter die kantische Vorstellung, indem er festhält, dass in der erhabenen Erfahrung »menschliches Denken und menschliche Vorstellung *ein Ende*« haben.⁴⁷⁹

Mit dieser erkenntniskritischen Prämisse verbindet die Beschreibung der Eklipse ein poetologisches Problem, durch das Stifter gerade im Genre der referenziellen Erzählung Anspruch und Grenzen des realistischen Schreibens verschärft zur Diskussion stellt. Die am 8. Juli 1842 tatsächlich erfolgte Sonnenfinsternis wird zum Anlass genommen, die Möglichkeit einer objektiven Darstellung durch die Vision eines alles durchdringenden Wortes zu imaginieren, das von einer ebenso göttlichen wie völlig apathischen Position aus spricht und das die grauenhafte Wahrheit einer prosaischen Realität zeigt, bis sich zuletzt alle gewohnten Orientierungen in der Dunkelheit verflüchtigen. Dieser absolut deutlichen Rede steht die Perspektive des menschlichen Subjekts nur graduell gegenüber, denn die nüchterne Sachlichkeit des Naturforschers weist ebenso in die Richtung eines vernünftigen Erkenntnis- und Ordnungswillens. Der abstrakten Distinktion seines Wissens zum Trotz bekommt der Erzähler die wirklichen Dinge jedoch nicht in den Griff, und zwar weder geistig noch verbal. So kennzeichnet der Höhepunkt der Eklipse die unheimliche Erhabenheit des Naturphänomens mit genuin linguistischen Begriffen. Den Augenzeugen verschlägt es regelrecht die Sprache, wenn Gott durch die Totenstille redet. Das »Verstummen des Schrecks« führt dazu, dass die Betrachter nur mühsam wieder zu Worten kommen und »unartikulierte Laute« von sich geben.⁴⁸⁰ Im selben Maß ist Stifters nachträgliche Erzählung gemäß einer prinzipiellen und definitiven Unangemessenheit der Repräsentation strukturiert. Zwar ist der Text darum bemüht, wie ein wissenschaftliches Protokoll die Beobachtungen präzise zu vermitteln, doch greift er immer wieder zum poetischen Register, weil er dem konkreten Phänomen allein mit behelfsmäßigen Vergleichen, Metaphern und intertextuellen Verweisen beikommen kann. Als erhaben qualifiziert sich das *factum brutum* der kom-

⁴⁷⁸ Vgl. zum Verhältnis von Erhabenem und Unheimlichem die Ausführungen bei Geulen 1992, S. 21f.: »Wie der Schatten vor die Sonne tritt, so schiebt sich das Unheimliche vor die klassische Struktur des Erhabenen, auf die doch alles in diesem Text zu deuten schien. [...] Stifters Sonnenfinsternis ist eine Gestaltung des Erhabenen, in der die Selbstvergewisserung ausbleibt.«

⁴⁷⁹ Stifter PRA XV, S. 280 (Hervorh. d. Verf.). Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel *Durchsichtigkeit der Dinge* dieser Arbeit.

⁴⁸⁰ Stifter PRA XV, S. 13.

pletten Finsternis und der damit verbundene Wirklichkeitsschock durch die bleibende Undarstellbarkeit. Weder kann die naturwissenschaftliche Deskription die explosive Sinnlichkeit des Visuellen einfangen, noch liefert der religiöse Bezug eine befriedigende Erklärung. Auch wo Stifter andeutet, dass er sich in die »Kette religiöser Verkünder eingliedert,⁴⁸¹ kann er diesen Anspruch nur im Modus des Als-ob und durch den Rückgriff auf den Wortlaut der biblischen Tradition formulieren.⁴⁸² Weil Stifters Text im Wissen verfasst ist, dass jede Schilderung des Ereignisses »weit hinter der Wahrheit zurück[bleibt]«,⁴⁸³ gesteht er zuletzt nicht nur das Scheitern seiner »armen Worte[]« ein.⁴⁸⁴ Er endet auch mit den Gedanken zu einer Kunst, die ihre Mittel vom direkten Weltbezug entlastet und »selbständig verwendet«.⁴⁸⁵ Zweifelsohne bahnt sich hier eine moderne Ästhetik an, wenn man darunter das autonome und selbstbezügliche Formenspiel des amimetischen Kunstwerks verstehen will. Doch ist dies bei Stifter das konsequente Ergebnis einer referenziellen Anstrengung, mit der er der Realität Herr werden möchte.⁴⁸⁶ So ist seine Literatur durch den strukturalistischen Nachweis ihrer »poetischen Funktion« nicht hinreichend beschrieben. Obwohl sich die Texte zusehends verschließen und auf sich selbst zurückziehen – sie sind durchaus offen für das, was immer wieder in ihre Ordnung einbricht. Da Stifters Literatur von einem unaufhörlichen Immunisierungsprozess in Gang gehalten wird, müssen die verstörenden Dinge, die *es wirklich gibt* und sich bisweilen mit grauenhafter Deutlichkeit anmelden, präsent bleiben, damit ein besserer Schutz vor ihnen greifen kann.

⁴⁸¹ Geulen 1992, S. 23.

⁴⁸² Stifter PRA XV, S. 6: »Ich stieg von der Warte herab, wie vor tausend und tausend Jahren etwa Moses von dem brennenden Berge herabgestiegen sein mochte, verwirren und betäubten Herzens«.

⁴⁸³ Ebd., S. 13.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 15.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 15f.: »Ihr aber, die es im höchsten Maße nachempfunden, habet Nachsicht mit diesen armen Worten, die es nachzumalen versuchten, und so weit zurückblieben. Wäre ich Beethoven, so würde ich es in Musik sagen; ich glaube, da könnte ich es besser. [...] Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farbe eben so gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend«.

⁴⁸⁶ Vgl. Drügh 2003, S. 177.

Zusammenfassung

Dieses Kapitel hat Stifters programmatische Äußerungen über Kunst und Dichtung zum Anlass genommen, das literarische Werk mit Bezug auf eine Ästhetik der Klarheit nach klassischem Modell zu beleuchten. Demgemäß sind zwei ineinander verschränkte Aspekte eines Schreibens hervorgetreten, das sowohl hinsichtlich des Stils als auch der narrativen Komposition von den romantischen Verwicklungen der frühen Erzählungen Abstand nimmt und sich zusehends mit Entschiedenheit an die Vorsätze der aufklärerischen Überlieferung klammert. Zum einen geht Stifters Poetik der Entwirrung einer Arbeit am Subjekt nach, dessen ethische Aufgabe darin besteht, die konfusen Leidenschaften durch Vernunft zu mäßigen, damit es dank der ausgebildeten Apathie gegen den Anprall einer kontingenten Realität gerüstet ist. Mit dieser Selbstsorge, die unentwegt nach ungerührter Haltung strebt, ist eine radikale Entindividualisierung des Ich verbunden, kommt dieses doch für Stifter erst dann zur Ruhe, wenn es vom eigenen Selbst absieht und sich gewissermaßen ausschaltet, um einen neutralen Zugang zur Außenwelt freizulegen. Aus diesem Grund hängt die affektive Immunisierung des Subjekts zum anderen von einer ›Klarheit in den Dingen‹ ab, wie die Lektüre der *Nachsommer*-Erzählung ausgeführt hat. Das ethische Vorhaben ist auf eine Aisthesis angewiesen, die den abstrakten Raum der Begriffe zur sachlichen Wirklichkeit hin so öffnet, dass diese nach Möglichkeit als rationale Ordnung fixiert und verfügbar wird. Ohne kognitive Kontrolle über die sich unablässig aufdrängende Realität ist keine Selbstkontrolle zu haben. Von den empirischen Wissenschaften seiner Zeit inspiriert, will Stifter daher die objektiven Gesetzmäßigkeiten natürlicher und sozialer Vorgänge eruieren. Zu diesem Zweck richtet er sich nach der vernünftigen Methode der deutlichen Erkenntnis, ohne jedoch den metaphysischen Optimismus der Leibniz-Wolffschen Schule vorab zu teilen. Vielmehr vermittelt er das zeitgemäße Wissen um eine epistemische Disjunktion, die das induktive Vorgehen (›Körnchen für Körnchen‹) einer ewigen Aufschubsstruktur der Erkenntnis folgen lässt und zugleich den idealen Charakter einer allgemeinen Ordnung hervorhebt. Was der Mensch mit den endlichen Mitteln der Wissenschaften nicht leisten kann, soll indes die Dichtung bewerkstelligen, die in Stifters Wertesystem zum Höchsten zählt, was eine kulturelle Praxis anstreben kann. Weil jedoch fraglich ist, ob dieser Höhepunkt überhaupt zu erreichen ist, wird die literarische Mimesis bei Stifter von einem unauflösbaren Widerstreit gekennzeichnet: Der prosaische Realismus, der die Din-

ge nach Art der Naturwissenschaften Schritt für Schritt minutiös und in aller Deutlichkeit ausleuchtet, muss poetisch verklärt werden, denn die Abbildung der Wirklichkeit ist erst dann vollkommen, wenn die Darstellung über die detaillierte Schilderung des Einzelnen hinaus die Ganzheit und Wesenheit der Dinge vor Augen stellt. Nach dem Vorbild Goethes ist Stifter allenthalben um ästhetische Synthetisierung bemüht, die er als idealistische Krönung des bloßen Realismus versteht und mit den monoton wiederkehrenden Begriffen der klassischen Kunsttheorie – ›Klarheit‹, ›Durchsichtigkeit‹ und ›Einfachheit‹ – gebetartig beschwört. Aus der Sicht von Stifters Hauptwerk hat sich jedoch gezeigt, dass diese Termini sowohl auf dem Feld der Ästhetik als auch der Ethik keine natürliche Stimmigkeit der Darstellung bezeichnen, sondern das hypothetische Resultat einer ebenso unscheinbaren wie schwierigen Kunst ansteuern. Das Streben nach einer Transparenz der Dinge formuliert daher einen Anspruch, den der naturwissenschaftliche Ich-Erzähler im *Nachsommer* nicht einlösen kann und der mit der Tendenz kollidiert, die Sachen *zu* genau wiederzugeben. Stifters rationalistisches Denken prallt an der materialen Dimension der Erscheinungen und der Zeichen ab, gerade weil die deskriptive Akribie die semantische Durchsichtigkeit behindert und letztlich die Reflexivität und Artifizialität der Texte hervorkehrt.

Solange man sich an den Intentionen des Autors orientiert, ist es nicht übertrieben, ihn mit einem Ausdruck Adornos als »Fanatiker der Klarheit« zu charakterisieren.⁴⁸⁷ Stifter möchte die Wirklichkeit inständig und bis ins letzte Detail durchblicken, weil er sie als opak erfährt. Deshalb duldet er sie nur, sofern er sie mit rationalen Mitteln strukturieren und in den Griff bekommen kann. Die massive Kritik an den Leidenschaften zielt auf eine saubere Trennung zwischen subjektiver und objektiver Naturwirklichkeit, zwischen Vernunft und Irrationalität. Der dringende Wunsch nach einer von allen Interessen und Einbildungen freien Einsicht in die Essenz der Dinge nährt sich aus der durchaus zeitgemäßen Chimäre, dass ein totales Wissen möglich ist, sobald zum einen die Beimischungen der menschlichen Fantasie eliminiert werden und zum anderen die naturwissenschaftliche Ambition von metaphysischen Vorurteilen befreit wird. Die enorme Anstrengung, die Welt nach Maßgabe distinkter Unterscheidungen zu gliedern und jede Unklarheit auszumerzen, zeichnet einen ebenso nüchternen wie besessenen Forscher aus, der dem unendlich offenen Feld des Wissens gegenübersteht, ohne vorab davon auszugehen, dass sich die disparaten Erscheinungen zu einem sinn-

⁴⁸⁷ Adorno 1970, S. 125.

vollen Ganzen fügen. In dieser Hinsicht kann Stifter als Repräsentant einer aufgeklärten Moderne gelten, wenn man darunter einerseits das Projekt verstehen will, den Obskurantismus allerorten zu denunzieren und sämtliche Lebensbereiche *clare et distincte* zu beherrschen.⁴⁸⁸ Doch Stifter deckt nicht nur die Exzesse der Vernunft auf, wie sie in der neuzeitlichen Gnoseologie programmatisch angelegt sind. Die literarischen Texte sind auch insofern beispielhaft, als sie andererseits immer wieder das ausmalen, was sich im Rücken der modernen Erkenntniswut bildet und dieser entgegenarbeitet. So hat die Lektüre der *Hochwald*- und der *Sonnenfinsternis*-Erzählung herausgestellt, dass der sinnlose Einbruch einer bedrohlichen Realität neben Zuständen höchster Konfusion einen kognitiven Zusammenbruch des Subjekts herbeiführt. Indem Stifter hervorhebt, dass sich die Wirklichkeit in solchen Szenen *deutlich* zeigt, reflektiert er ein verstörendes Übermaß an Klarheit, das in letzter Konsequenz zu einem unheimlichen Verlust aller Markierungen führt. Zwar sind die Texte darum bemüht, sich als autonome und überschaubare Systeme zu verschließen. Doch beweist Stifter mit dem Fernrohr-Blick im *Hochwald*, der Eklipse vom 8. Juli 1842, dem Eisregen aus der *Mappe*, den Schneestürmen in *Bergkristall* und der letzten Erzählung *Aus dem bairischen Walde* die bleibende Faszination für ein Wirklichkeitsereignis, das der Imagination kraft seiner ebenso schonungslosen wie unabweisbaren Faktizität jeden Freiraum nimmt und einer ästhetischen Katastrophe gleichkommt. Demgemäß zeigt sich, dass ›Realität‹ nur dort greifbar ist, wo sie im Modus eines Geschehnisses widerfährt, das den Ordnungsraum des Subjekts zerschlägt und dieses regelrecht desintegriert. Umgekehrt verdichtet sich indes auch die restlose Aufklärung der Welt in der völligen Unterscheidungslosigkeit der Phänomene. Wie Stifters Vorliebe für die paradoxe Kennzeichnung solcher Situationen suggeriert, produziert nicht nur der Mangel, sondern auch das Zuviel an Helligkeit die totale Indifferenz einer *weißen Finsternis*.⁴⁸⁹ Weil die Essenz der Dinge nach Stifters ästhetischer Auffassung erst dann erfasst wird, wenn ein ›Unnennbares‹ an ihnen hervortritt, das weder diskursivier- noch analysierbar ist, führt

⁴⁸⁸ Vgl. Latour 2008, S. 51.

⁴⁸⁹ Stifter HKG 2/2, S. 215: »Es war wieder nichts um sie als das Weiß, und ringsum war kein unterbrechendes Dunkel zu schauen. Es schien eine große *Lichtfülle* zu sein, und doch konnte man nicht drei Schritte vor sich sehen; alles war, wenn man so sagen darf, in eine einzige weiße Finsternis gehüllt« (Hervorh. d. Verf.). Stifters Erzählung *Bergkristall* streicht an dieser Stelle durch den ostentativ wiederholten Gleichlaut von »weiß« und »wissen« hervor, dass die bedrohliche Situation als ein epistemischer Notzustand zu verstehen ist: »Ich *weiß* es nicht«, antwortet der Knabe, »ich kann heute die Bäume nicht sehen, und den Weg nicht *erkennen*, weil er so *weiß* ist.« (ebd., S. 211f.; Hervorh. d. Verf.).

der konzentrierte Einsatz der rationalen Vermögen ein zwar deutliches, aber opakes Bild der Wirklichkeit herbei. Damit hängt ein poetologisches Problem zusammen, das Stifters eigene Texte betrifft, wo diese in ihrem Beschreibungsfuror alles beim Namen nennen und doch ungesagt lassen müssen, was der tiefere Sinn der geschilderten Realität sein könnte.

Im Unterschied zu Büchner scheint Stifter mit dieser Deutlichkeitskritik nahtlos an die Positionen der klassischen Ästhetik anzuschließen. Doch ist der Vorwurf an einer allzu vernünftigen sowie schmuck- und kunstlosen Darstellung aus zwei Gründen zu relativieren. Erstens schreibt Stifter im Bewusstsein, dass die Vollkommenheit der Poesie einer unerreichbaren Vergangenheit angehört und nur noch zitiert, aber nicht mehr erfüllt werden kann. Zweitens forciert sein naturwissenschaftliches Interesse den Hang zu einer literarischen Prosa, die mit ihrer ontologischen Hingabe zusehends darum bemüht ist, den dichterischen Ornat zu vermeiden und ebenso trockene wie farblose und nüchterne Texte zu produzieren. Stifter weicht von den klassischen Normen jedoch nicht nur deshalb ab, weil er sie mit Inbrunst befolgt und forciert. Er radikalisiert auch die ästhetische Kritik gegenüber dem Leitbegriff der Aufklärung, weil der Methode distinkter Erkenntnis keine abschließende Einsicht in das Wesen der Dinge zugetraut wird. Gleichmaßen zieht Stifter aus dieser Diagnose eine ebenso schlüssige wie innovative Folgerung. Sein Beitrag zu den Reflexionen des Vernunftzeitalters besteht darin, dass die deutliche Rede keine semantische Durchsichtigkeit der Texte verbürgen kann, weil die Dimension des Sinns und diejenige der Darstellung auseinandertreten. So setzt Stifter wiederholt ein Sprechen in Szene, das zwar alles unzweideutig sagt, aber trotzdem nichts Verständliches mehr mitteilt und nach herkömmlichen Begriffen als »nach-dichterisch« zu qualifizieren ist. Wie etwa die *Turmalin*-Erzählung an der Schrift des seltsamen Mädchens ausführt, das mit ihrem Vater und einer Dohle in einem verschlossenen Keller aufgewachsen ist, müssen gerade Klarheit und Deutlichkeit nach Stifter zu den größten Rätseln der Moderne gezählt werden:

Eines Tages brachte mein Gatte einen großen Stoß von Schriften in mein Zimmer, und reichte sie mir. Ich sah sie an, blätterte sie durch, und sah, dass es die Ausarbeitungen und schriftlichen Aufsätze des Mädchens waren. Ich nahm mir nun, wenn ich Zeit hatte, die Mühe, den größten Theil dieser Papiere zu durchlesen. Was soll ich davon sagen? Ich würde sie Dichtungen nennen, wenn Gedanken in ihnen gewesen wären, oder wenn man Grund Ursprung und Verlauf des Ausgesprochenen hätte enthätseln können. Von einem Verständnisse, was Tod, was Umirren in der Welt und sich aus Verzweiflung das Leben nehmen heiße, war keine Spur vorhanden, und doch war dieses alles der trübselige Inhalt der Ausar-

beitungen. Der Ausdruck war klar und bündig, der Sazbau richtig und gut, und die Worte obwohl sinnlos waren erhaben.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Ebd., S. 177. Dasselbe Phänomen ist in der späten Erzählung *Der Waldbrunnen* zu finden, wo die Schrift des wilden Mädchens, ebenso paradox, als deutlich und zugleich unverständlich beschrieben wird: »Der alte Stephan sah die Schrift an, es waren mehrere Blätter beschrieben, die Buchstaben waren deutlich, wenn auch nicht schön; aber der alte Mann erstaunte auf das Höchste, da er die Schrift las. Es war nirgends das, was auf der Vorschriftstafel stand, abgeschrieben, oder etwas geschrieben, was in die Feder gesagt worden sein konnte, oder was man sich selbst zu denken vermochte, sondern ganz andere seltsame Worte« (ebd. 3/2, S. 114).

