universität wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"Ich war schon als Knabe ein großer Freund der Wirklichkeit der Dinge gewesen…“ – Versuch über die Wirklichkeits-Konzeption von Adalbert Stifters Nachsommer

verfasst von | submitted by

Felix Lenitz BA

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

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 817
Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Deutsche Philologie
Betreut von | Supervisor:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Norbert Christian Wolf

Abstract

Vorliegende Arbeit versucht, anhand ausgewählter Momente in der *histoire* und ihrer Beschreibung sowie ihrer sprachlichen Gestaltung in Adalbert Stifters *Der Nachsommer* dessen Wirklichkeits-Konzeption herauszuarbeiten und sie in einer zunehmend ontologischen Lesart verständlich werden zu lassen. Zu diesem Zweck und um eine eigene, in der Forschungsliteratur noch nicht sehr stark rezipierte Bewegung in diesem Roman sichtbar zu machen, wird, aufbauend auf Diskursen der Weimarer Klassik, mittels Heideggers Wahrheits-Begriff, der *ἀλήθεια*, übertragen als „Unverborgenheit“, eine bestimmte Facette der Wirklichkeit in Stifters Schreiben herausgearbeitet. So gibt sich ein eigener, die Subjekt-Objekt-Relation übersteigender Realitätsbezug zu erkennen, unter dessen Arrangement sich eine wichtige Tendenz von Stifters Œuvre fassen lässt, ohne dabei aber durch die philosophischen Überlegungen den Roman in seinen verschiedenen Eigenheiten und Überlegungen ganz ausschöpfen oder auf einen einzigen Nenner bringen zu können.

Inhalt

1. Einleitung 3
2. Das Sanfte Gesetz – erste theoretisch Einkreisung der poetischen Wirklichkeit in Stifters Werk 8
3. Von der Wirklichkeit im *Nachsommer* und ihrer Öffnung 22
3.1 Das sanfte Gesetz im *Nachsommer* 22
3.2 Früher Ausblick vom Gebirge 27
3.3 Erste Öffnung 30
3.4 Das sanfte Gesetz in Risachs Betrachtungen 32
3.5 Von den Fragen eines Ausblicks 43
4. Analyse und Entfaltung der Eigenheiten Stifter‘scher Sprache 45
4.1 Zwischen Ding und Sprache 45
4.2 Sprachliche Untersuchung 47
4.3 Zeichencharakter 50
4.4 Beschreibungen 52
4.5 Stillleben 57
5. Die Marmorstatue – Stufen ihrer Enthüllung 59
5.1 Hinführung 59
5.2 Verhüllung 61
5.3 Künstlerische Entwicklung 64
5.4 Ästhetische Öffnung 66
5.5 Erstarrte Bewegung 70
5.6 Von „Ruhe in Bewegung“ im Kunstwerk als einer Entfaltung 73
5.7 Stifters Inszenierung der Überlegungen Goethes 78
6. Von der Enthüllung zur Entbergung der Statue – Die Bewegung anhand eines Wahrheits-Begriffs. 82
6.1 *ἀλήθεια* 87
6.2 Ontologie am Stoff des Marmors 93
7. Natalie im Licht der Marmorstatue 95
7.1 Das Gespräch über den Marmor 95
7.2 Die Marmorstatue – Nausikae – Natalie 98
7.3 Nausikae und die Liebe zu Natalie 103
8. Schluss 105
8.1 Resümee 105
8.2 Fazit 109
9. Literaturverzeichnis 112
9.1 Primärliteratur 112
9.2 Sekundärliteratur 112

1. Einleitung

> Ich war schon als Knabe ein großer Freund der Wirklichkeit der Dinge gewesen, wie sie sich so in der Schöpfung oder in dem geregelten Gange des menschlichen Lebens darstellte. […] Ich fragte unaufhörlich um die Namen der Dinge um ihr Herkommen und ihren Gebrauch, und konnte mich nicht beruhigen, wenn die Antwort eine hinausschiebende war. Auch konnte ich es nicht leiden, wenn man einen Gegenstand zu etwas Anderem machte, als er war.“ (HKA 4.1, S. 29)

In seinem Bildungsroman *Der Nachsommer*, 1857 interessanterweise und ein wenig widersprüchlich mit dem Zusatz *Eine Erzählung* erschienen, gestaltet Adalbert Stifter, wie es sich am einleitenden Zitat bereits bemerkbar macht, mit einer besonderen Aufmerksamkeit und Intensität den Bezug aus, den der Ich-Erzähler zur Wirklichkeit einnimmt, bzw. die Art, in welcher diese ihm vor Augen tritt und sich zu erkennen gibt. Es handelt sich dabei um eine Beziehung, die, indem sie durchaus auch in einer emotionalen Komponente zu tragen zu kommen scheint, den Ich-Erzähler mit „der Wirklichkeit der Dinge“ verbindet und dabei bereits in einer frühen Form zu Beginn des Werks ein Verständnis derselben andeutet, das für das weitere Arrangement im Roman, vor allem in Anbetracht der Entwicklung Heinrichs selbst, von zentraler Bedeutung sein wird. Dieser Ausdruck der „Wirklichkeit der Dinge“, den er zur Veranschaulichung des Gegenstandes seines jugendlichen Interesses verwendet, ist äußerst charakteristisch für die Konstruktion der Realität des Romans. Daher lohnt es sich im besonderen Maß, ihn einer ersten Betrachtung zu unterziehen, bevor noch die Fragestellung und These folgender Masterarbeit vorgestellt werden, um sie vor diesem Hintergrund in ihrer Ausführung bereits ein wenig klarer hervortreten zu lassen.

Schon in der Zuschreibung, ein „Freund der Wirklichkeit der Dinge“ zu sein, drückt sich ein Bezug oder ein Verständnis aus, das, indem er sich mit einer Faszination oder so etwas wie einer Zuneigung seiner Umgebung widmet, diese als den Träger oder das Medium einer über die Dinge selbst hinausgehenden, sie gewissermaßen übersteigenden Realität ausmacht. Die „Wirklichkeit der Dinge“ stellt sich dabei als etwas dar, das die Gegenstände nach einem gewissen Sinn existentiell grundiert, sie ermöglicht oder in der Begegnung mit dem Ich-Erzähler „in der Schöpfung“ und „dem geregelten Gange des menschlichen Lebens“ vertraulich erscheinen lässt, da sie einen besonderen, freundschaftlichen Zugang erlaubt. Sie werden mit einer eigenen Bedeutung versehen.

Diese Form von Realität wird in dem, wie sie sich zu erkennen gibt, in den Augen des noch jungen Protagonisten ein Moment, dem er in seinen Fragen um den „Namen“, das „Herkommen“ und den „Gebrauch“ nachspürt. Zugleich schöpft sie sich, wie es den Anschein hat, ohne dass es in der obigen Passage explizit so festgehalten wird, nicht ganz durch diese

Charakteristiken aus, wenn er sein Leiden thematisiert, weil ein „Gegenstand zu etwas Anderem“ gemacht wurde, „als er war“. Der Aspekt „der Wirklichkeit der Dinge“ gerät durch diese letzte Wendung und die Formulierung eines Zustandes seines Seins („war“) in einen Bedeutungszusammenhang, in welchem diese sich nun zunehmend von ihrer Konzeption her einem ontologischen, das Dasein der Dinge selbst charakterisierenden Zugang annähert und darin in den Beschreibungen des Romans langsam ausbreitet.

Ihre Konstruktion wird also von Seiten des Ich-Erzählers gewissermaßen implizit und andeutungsweise in einer ontologischen Dimension aufgeladen. Wie dies durch die obige Ausführung bereits angerissen wurde, ist es das Anliegen dieser Arbeit, sich eben einer solchen Facette des Romans anzunähern, um so über den Verlauf gewisser Stationen und Momente in der Bildungsbiographie Heinrichs die Bewegung oder den Stil darin freizulegen, in welchem sich auf eine ganz eigentümliche Weise in der Konstruktion der Wirklichkeit des Romans Wahrheit arrangiert und wie diese Wahrheit gedacht werden kann.

Um hier nun für einen Augenblick die bereits etwas vorweggenommene inhaltliche Konzeptualisierung der Arbeit, deren verschiedene Faktoren oben knapp angeführt wurden, zugunsten einer Verortung im wissenschaftlichen Kontext zu unterbrechen, seien im Folgenden kurz die spezifische Fragestellung und eine konkrete These entwickelt, deren Beantwortung sich diese Arbeit widmen wird. Zentral ist dabei die Frage nach der Wirklichkeit im Roman, wie sie sich bereits oben in der anfangs thematisierten Passage und auch im Laufe seiner weiteren Entwicklung dem Ich-Erzähler darstellt. Wie bzw. in welchen Momenten konstruiert und arrangiert sie sich vor diesem auf der Ebene der *histoire* oder auch selbst im Text der Erzählung? Auf welche Art und Weise wird sie dabei vom Protagonisten wahrgenommen oder ermöglicht erst dessen Auffassung und Bewusstsein von seiner Umgebung, vor allem im Kontext seiner ständigen Bemühung um seine Bildung, die er sich in Auseinandersetzung mit der Welt, mit ihrer Ordnung, ihrem Erkennen und ihrer Gestaltung erwirbt? In welcher Form wird ein solcher Bezug sprachlich gestaltet? Wie ist die im Roman dargestellte Welt beschaffen, auf welche Weise drückt sich in ihr für den Ich-Erzähler so etwas wie Wahrheit aus und wie wird diese überhaupt in der erzählten Wirklichkeit erst erfass- oder zumindest denkbar?

Aus der gerade umrissenen Fragestellung, aus dem Raum, der sich gewissermaßen durch das Konglomerat der einzelnen Fragen ergibt, die im Laufe der Masterarbeit mehr oder weniger explizit, dort aber, auch wo dies auf den ersten Blick nicht so erscheinen mag, auf jeden Fall implizit behandelt werden, wird ein gewisses Moment, eine Bewegung in der Anschauung und Konstruktion der Welt des Romans deutlich, die sich an verschiedenen Punkten der Entwicklung von Heinrich Drendorf, dem Protagonisten, in so etwas wie Öffnungen seiner Perspektive

auf seine Umgebung zum Beispiel im Gebirge, stärker aber noch in seiner Beziehung zur Kunst sichtbar zeigt. Als ein herausragendes Beispiel sei hier die Entdeckung der Marmorstatue im Rosenhaus, die Entdeckung ihrer Figur, vor allem aber ihrer Schönheit genannt, in der die obige Öffnung oder Auffaltung in der Wahrnehmung der Wirklichkeit am fulminantesten inszeniert wird.

In der Art, in welcher diese Veränderungen in Heinrichs Perspektive dargestellt werden, wie die Wirklichkeit sich an den Dingen der Natur oder der Kunst zu erkennen gibt, wie sie sich gleichsam vor ihm entfaltet, handelt es sich, so meine Argumentation, nicht alleine um ein spezifisches Charakteristikum der subjektiven Wahrnehmungsfähigkeit einer objektiv gleichförmig und mehr oder weniger unverändert ihrem Blick ausgesetzten Welt. Die Wirklichkeit selbst ordnet sich anders an, als man nach dem Muster einer solchen Polarität von Subjekt und Objekt glauben könnte. Sie gibt sich dem Ich-Erzähler im wahrsten Sinne des Wortes zu erkennen. Sie entschleiert und enthüllt sich vor diesem, zumindest gewissen Facetten ihres Bestehens, ihres Seins nach und verleiht dadurch implizit einer ontologisch gefassten Annäherung an sie Ausdruck, die nicht zuletzt auch an ihrer sprachlichen Beschaffenheit relevant wird bzw. daran konstatiert werden kann.

Stifter entwickelt so in der Konzeption, die er von der Welt in seinem *Nachsommer* entwirft, gewissermaßen unmittelbar eine Anschauung, welche in dem, wie die Figuren ihre Umgebungen erfassen, wie Wahrheit sich für diese darin manifestiert, eigentümliche Beschreibungs- und Auffassungsmomente zulässt. Aus diesem Blick für die Dinge, für Kunst, für Blumen und Menschen, welcher dem Roman seine besondere Form in dem langsamen und ausführlichen Beschreiben seiner Handlung verleiht, treten die Dinge wie im Text anhand derselben aus einem Zusammenhang wie Teile aus einem Ganzen hervor, in dem sie sich so langsam entfalten.

In dieser Ablösung wird vage so etwas wie eine Bewegung erkennbar, zu deren Veranschaulichung vor allem in der Szene der plötzlich dem Protagonisten ins Auge springenden Marmorstatue der Diskurs der Weimarer Klassik, insbesondere anhand von Goethes Essay *Über Laokoon* zur Beschreibung antiker Plastiken herangezogen wird. Auch ein weiterer kleiner Aufsatz Goethes, und zwar die *Studie nach Spinoza*, soll im Laufe der Arbeit verwendet werden, um durch eine darin skizzierte Überlegung die ontologische Dimension in Stifters Schreiben offenzulegen.

Durch die Verknüpfung der beiden Werke mit spezifischen Stellen aus dem *Nachsommer* wird eine ontologische Leseweise vollzogen, die durch den Bezug auf Heideggers Wahrheits-Verständnis, die ἀλήθεια, noch weiter vertieft werden soll, um so den Moment der Enthüllung

der Marmorstatue sowie generell die Ausdifferenzierung von Heinrichs Weltbild näher beschreiben zu können.

Um dieses Moment in der Wirklichkeits-Konstruktion von Stifters *Nachsommer* in seinen verschiedenen existenziellen Implikationen zwischen den Figuren und ihren Umgebungen herausarbeiten oder in der nötigen Weite und Ausführlichkeit beschreiben zu können, vor allem aber um zu fassen, wie in einem solchen Verhältnis Wirklichkeit und Wahrheit im Roman zusammenwirkend gedacht werden können, werden also gewisse Dynamiken der Darstellung in Zusammenhang mit Heideggers Wahrheits-Begriff der ἀλήθεια gebracht und mit dessen Hilfe ontologisch ausgelegt werden. Dabei ist es jedoch nicht das Ziel, Stifters Literatur für die Heidegger'sche Philosophie in Anspruch zu nehmen, sie in dieser Hinsicht irgendwie zu vereinnahmen oder ihren Aussagewert auf die philosophischen Gedanken zu beschränken, die im Laufe der Arbeit daran angeknüpft werden, bzw. den Roman in irgendeine Form der Kontinuität zu Heidegger Werk zu stellen. Es geht lediglich darum, bestimmte Aspekte des Werks in seiner eigenen Anschauung von Wirklichkeit sowie in ihrer spezifischen Dynamik präziser festmachen, herausarbeiten und in einer Dimensionalität einordnen zu können, die sich in ihrer Akzentuierung nicht mehr so leicht in jene metaphysische Vorstellung einpasst, wie es in manchen Texten der Sekundärliteratur zu lesen ist, wenn der Ausdruck der Dichtung oder der Horizont einer darin beschriebenen Wirklichkeit auf eine nicht näher lokalisierte oder überhaupt lokalisierbare „Hinterwelt"[1] bezogen wird.

Soweit sich nun auch die literarische Anschauung Stifters an dem philosophischen Denken Heideggers veranschaulichen lässt, ist es ein Anliegen dieser Arbeit, verdeutlichen zu können, dass die Wirklichkeit im *Nachsommer* sich im Bezug zum Menschen selbst anders konstituiert und entwickelt, als es im Rahmen der wissenschaftlichen Forschung oft nur sehr vage oder schwer nachvollziehbar mit Begriffen gefasst wird, die angesichts der ontologischen Dimension seines Schreibens nicht sehr passend erscheinen.

Zusätzlich zu den bereits angeführten Texten Goethes und Heideggers wird neben dem Roman *Der Nachsommer* Stifters 1852 verfasste *Vorrede* zu der Sammlung von Erzählungen *Bunte Steine* von Bedeutung sein, in welcher er sein poetisches Programm, seine eigentümliche Fokussierung auf selbst nur beiläufige, oft als unbedeutend wahrgenommene Phänomene in der Darstellung des „sanften Gesetzes" rechtfertigt.

[1] Begemann, Christian: „Realismus" oder „Idealismus"?. Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifters Kunstbegriff. In: Laufhütte, Hartmut und Karl Möseneder: Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996: Max Niemeyer Verlag. S. 8.

Was die Methodik anbelangt, wird die oben entworfene These, wie sich in der Folge zeigen wird, in weiten Teilen durch eine genaue Lektüre von Stifters *Nachsommer* sowie im Rahmen einer narratologischen Untersuchung des Textes erarbeitet, wobei zumindest andeutungsweise gewisse Eigenheiten des Stifter‘schen Schreibens in ihrer semiotischen Gestalt und im Vergleich zu Saussures Zeichenmodell behandelt und hervorgehoben werden. Die Implikationen, die sich sowohl aus der Betrachtung der *histoire* als auch aus der textlichen Struktur des Werks ergeben, werden in ihrem rückverweisenden Bezug auf Diskurse der Weimarer Klassik und in ihrer ontologischen Auffassung der im Roman konstruierten Wirklichkeit hermeneutisch ausgelegt, indem, wie oben bereits umrissen, gewisse Tendenzen der Wirklichkeitsdarstellung mit dem Wahrheitskonzept im Sinne der altgriechischen ἀλήθεια zusammengelesen werden.

2. Das Sanfte Gesetz – erste theoretisch Einkreisung der poetischen Wirklichkeit in Stifters Werk

Zu Beginn meiner Ausführungen möchte ich zuerst, noch bevor ich auf den *Nachsommer* selbst eingehe und die obig skizzierten Momente darin darlege, auf die *Vorrede* der *Bunten Steine* zu sprechen kommen, in der Stifter auf prägnante Weise sein teilweise poetisches, teilweise existentielles Prinzip des sanften Gesetzes ausformuliert.

Interessant ist dabei bereits, dass jener kurze Text einer Zusammenstellung kleinerer Werke vorangeht, selbst aber um einiges jünger ist als die teilweise Jahre zuvor entstandenen und dann liegengebliebenen Novellen, die allesamt in Anbetracht ihres Sujets eher bescheidene Geschichten von keiner besonderen, weder politischen noch gesellschaftlichen Tragweite darstellen und so recht gut zu dem erst nachträglich verfassten Wirkungsgesetz ihrer *Vorrede* passen.[2] Es ist dabei jedoch nicht ganz so einfach herauszustellen, in welcher Weise das sanfte Gesetz als ein poetisches Prinzip die in der Sammlung zusammengestellten Erzählungen in ihrer Konzeption prägt oder als ein spezifisches Moment darin vorkommt.[3] Unterstrichen wird dieser Sachverhalt von der Tatsache, dass die Novellen in vielen Fällen bereits Jahre vor dem Vorwort entstanden sind.[4] Dieser Umstand lässt es zumindest als möglich erscheinen, dass die Erzählungen eben nicht so sehr explizit von Stifter auf den in der *Vorrede* umrissenen Wirkungskreis des sanften Gesetzes hinkomponiert wurden, sondern der Autor hier bereits ein Moment auskonturiert, das, obwohl sicherlich auch Tendenzen und Vorformen eines solchen poetischen Prinzips in den Erzählungen verarbeitet sind, genauso wie zu den Novellen im Gesamtkontext seines Werkes und spezieller als eine Hinführung zum *Nachsommer* zu lesen ist, dessen Entstehung in den gleichen Zeitraum wie die Abfassung der Vorrede fällt.[5]

So ist gleich im ersten Satz zu lesen, dass jene Vorrede von Seiten des Schriftstellers auf eine ungenannte und in ihren Details nicht näher ausgeführte Kritik reagiert, unter der man wohl vor allem jene Hebbels begreifen kann, der ihr 1849 auch in Form eines Epigramms einen sehr pointierten Ausdruck gab. Stifter erwähnt nun also gleich zu Beginn seines kurzen Texts in sehr vager Art und Weise diese ihm nicht sehr gewogene Rezeption, dass „er nur das Kleine bilde und daß [s]eine Menschen stets gewöhnliche Menschen seien“[6] und entwickelt daraus den teilweise poetologischen, teilweise existentiell gefassten Versuch, eine eigene Weltsicht oder die

[2] Vgl. Thurnher, Eugen: Stifters Sanftes Gesetz. In: Lazarowicz, Klaus undWolfgang Krön (Hg.). Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag 27. Oktober 1961. Berlin 1961: Walter de Gruyter & CO. S. 396.
[3] Vgl. Ebd. S. 396.
[4] Vgl. Ebd. S. 396.
[5] Vgl. Ebd. S. 396.
[6] Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Ein Festgeschenk. 1994 Stuttgart: Philipp Reclam jun.. S. 7.

Konstruktion einer solchen in seiner Dichtung und ihrer Wirklichkeit zu verhandeln und darzulegen.

Nun abgesehen davon, dass auch dieser Anspruch dazu geeignet ist, die *Vorrede* aus dem unmittelbaren Umfeld ihres Erscheinens herauszulösen und ihr zum Zweck der Interpretation von Stifters Werk eine besondere Stellung zu verleihen, begibt der Autor sich schon innerhalb weniger Sätze in das Zentrum seines Kunstverständnisses und der Bedeutung, die er ihr zumisst.

Davor ist es jedoch eine andere Bemerkung, die nicht übersehen werden soll und, obwohl sie weniger eindeutig im *Nachsommer* behandelt oder konkret in einer seiner Betrachtungen und Reden entfaltet wird, nichtsdestoweniger aufgrund der darin behandelten Dynamik von nicht zu übersehener Bedeutung ist, wenn Stifter schreibt:

„Wenn etwas Edles und Gutes in mir ist, so wird es von selber in meinen Schriften liegen; wenn aber dasselbe nicht in meinem Gemüte ist, so werde ich mich vergeblich bemühen, Hohes und Schönes darzustellen, es wird doch immer das Niedrige und Unedle durchscheinen.“[7]

In dieser Entsprechung von einer seelischen Bedingung und der Verbindung, die Stifter, ohne sie besonders auszulegen, zwischen sich selbst, seinem Inneren und dem Werk, das er verfasst, aufstellt, konstruiert er dabei einen Zusammenhang, in dem gewissermaßen die Beschaffenheit und Gestalt seines Innenlebens, seines Charakters oder seiner Seele, wenn man so will, in einer eigenen Weise das „Edle und Gute“, und zwar von selbst, freilegen und offenbaren.

Die gegenseitige Durchdringung von Werk und Autor ist also eine so unmittelbare und weitgehende, der Umgang von beiden und das Entstehen aus demselben ein so tiefes, gleichsam dem Autor selbst entzogenes Verhältnis, dass sich darin losgelöst von jeder Absicht, die er vielleicht in seine Erzählung tragen wollte, eine Eigendynamik entwickelt und ausdrückt. Aus einer solchen inneren Überlagerung von Autor und Werk, aus dieser verknüpften und doch distinkten Gemeinschaft, teilt sich das Gute mit, das dieser in seinem Gemüt trägt, oder lässt – diesem unbewusst – eben „Niedriges und Unedles“ durch seine Erzählung hindurchscheinen.

Diese stille und unbemerkte Kommunikation, die sich also in einer Hervorbringung und Beschäftigung wie dem Schreiben und damit wohl auch im Sprechen genauso wie in jeder anderen Art von Mitteilung der Menschen untereinander und mitunter auch zu Dingen hin vollzieht, wobei sich gleichzeitig etwas qualitativ davon Unterschiedenes auftut, ist ein ganz wichtiges Moment für die Art der Bildung und der Gemeinschaftlichkeit im *Nachsommer* und wird als solche im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine noch genauere Betrachtung erfahren.

Stifter fährt fort:

[7] Ebd. S. 7.

„Großes oder Kleines zu bilden hatte ich bei meinen Schriften überhaupt nie im Sinne, ich wurde von ganz anderen Gesetzen geleitet“[8]

Hier bezieht er sich gleich im nächsten Satz nun wieder auf die vermeintliche Dichotomie von Groß und Klein und löst sie zugleich mit dem Verweis auf „ganz andere Gesetze“ auf bzw. schiebt sie zur Seite. So klar sich diese Aussage auch auf den ersten Blick ausnimmt, so muss man doch bei genauerer Überlegung ein wenig darüber verweilen, um präzise nach dem Begriff des Gesetzes zu fragen, den Stifter an dieser Stelle verwendet, um damit auch ein Verständnis für das Prinzip zu bekommen, das dieser später so folgenreich für die Rezeption seiner Literatur mit dem Namen „sanftes Gesetz“ belegt. Es dürfte schon hier klar sein, dass das auf diese Weise gebrauchte Wort nicht einfach nur auf die Bestimmungen positivistischer Rechtsprechung oder auf das Phänomen eines deutlich eingrenzbaren und berechenbaren Wirkungsprinzips wie bei einem Naturgesetz referiert, sondern bei weitem schwieriger auf einen Punkt zu bringende Facetten und vage gehaltene Tendenzen damit bezeichnet werden, die Stifter im Raum seiner Erzählungen auszudrücken versucht. Es liegt darin etwas, das über Charakterstudien oder über das bloße Auserzählen einer nur in größeren Zusammenhängen begriffenen *histoire* in die Wirklichkeitskonstruktion seiner Werke selbst hinausweist. Diese jedoch entzieht sich dabei bereits der Dialektik der Kritik, welcher Stifter sich gegenübersieht, oder beginnt diese andeutungshalber zu berichtigen.

So fährt der Autor nun, nachdem er seine Achtung vor der Kunst in pathetischen Worten und einer zu dem Duktus seiner Vorrede passenden Bescheidenheit ausführt, das vorherige Gegensatzpaar wiederaufgreifend, fort:

> „Weil wir schon einmal von dem Großen und Kleinen reden, so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen vieler anderer Menschen abweichen. Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind.“[9]

Dies ist nun die paradigmatische, oft zitierte und ausgelegte Passage der *Vorrede* der *Bunten Steine*, in welcher Stifter die Einteilung, die von Seiten seiner Kritiker an ihn herangetragen wird, als einem falschen Verhältnis entstammend, verwirft, indem er seine Aufmerksamkeit „vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine“ richtet „und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist“[10].

[8] Ebd. S. 7.
[9] Ebd. S. 8.
[10] Ebd. S. 8.

Hartmut Laufhütte sieht schon allein in dieser Auseinandersetzung um so zentrale Zuschreibungen wie „groß“ und „klein“, die hier thematisiert werden, bereits einen auf die Moderne verweisenden „Verlust der Mitte“[11]. Er hat damit sicherlich nicht ganz unrecht und gibt ein nicht selten konstatiertes Problem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erkennen, wobei er zweifellos richtig folgert, dass dieses so betont angeführte Kleinere, das Stifter zum Größeren, „Welterhaltende[n]“ wird, eben seine Bedeutung „im Hinweis auf das Ganze“[12] hin zugesprochen bekommt. Er verliert dabei in seinen Ausführungen jedoch bereits ein wenig den Bezug zu der sprachlichen Gestalt und Konstruktion dieses wichtigen Satzes.

Bei einem genaueren Blick auf den Text wird deutlich, dass das, was Stifter hier als das vermeintlich Kleinere anführt, um es als unscheinbar dem scheinbar Größeren gegenüberzustellen, vielleicht auf den ersten Blick als kleiner erscheinen mag, dieser Eindruck sich dabei jedoch schon von der sprachlichen Gestalt der Passage entfernt. So ist es beim ersten Aufzählen zum „Wehen […] Rieseln […] Wachsen […] Wogen […] Grünen“ ausgesprochen auffällig, dass diese Phänomene im Gegensatz zu Blitz, Sturm, Vulkanausbruch und Erdbeben nicht durch Beistriche voneinander abgeteilt sind, sondern unmittelbar ineinander übergehen und sozusagen ineinanderfließen, während später genannte Ereignisse ganz klar, zum Teil durch einen Relativsatz voneinander abgehoben und damit mit besonderer Betonung auseinandergehalten und vereinzelt werden. Es findet sich hier nun auf der einen Seite die „von Peter Handke bemerkte Weglassung des Kommas [beschrieben], um die gleichförmige Prozession der Dinge und deren Stetigkeit nicht durch sprachliche Segmentierung zu unterbrechen“[13], während dieses Schema auf der anderen Seite bei den gewaltsamen Ereignissen bewusst durch die definitive Gestalt der Aufzählung und ihrer Einschübe getrennt wird.

Ein weiterer, unmittelbarer Gegensatz ist in den Lichtverhältnissen beider Erscheinungen ausgedrückt. So sind die ersten Phänomene durch ein sanftes „Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne“ bestimmt, die andere Aufzählung aber durch „das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet“. Es wird auf diese Weise die spezifische Programmatik von Stifters Schreiben durch eine Gegenüberstellung erfasst, die im Einzelnen noch einmal dessen entindividualisierte Tendenz seiner poetischen Konzeption umreißt, indem dem

[11] Laufhütte, Hartmut: Das sanfte Gesetz und der Abgrund. Zu den Grundlagen der Stifterschen Dichtung ‚aus dem Geiste der Naturwissenschaft'. In: Hettche, Walter (Hg.), Johannes John (Hg.) und Sibylle von Steinsdorff (Hg.): Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag. Tübingen 2000: Max Niemeyer Verlag. S. 66.
[12] Ebd. S. 67.
[13] Schneider, Sabine: Marmorglanz und glänzender Firnis. Stifters Schreibprogramm epischer Transparenz. In: Gann, Thomas. Marianne Schuller: Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Paderborn 2017: Wilhelm Fink Verlag. S. 155 / darin zitiert: Peter Handke: Langsam im Schatten. Gesammelte Verzettelungen 1980-1992. Frankfurt a.M. 1995. S. 55-57; ders.: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt a.M. 1980. S. 9-12 und 58-66. Vgl. Wagner (Anm. 77). S. 65.

individuellen, großen Ereignis, dem Blitz, ein beständiges, nicht so helles, aber anhaltendes Glänzen entgegengehalten wird.[14]

Nähert man sich so mit einem genauen Blick dieser Textpassage, stellt man fest, dass Stifter hier gar nicht das konkrete Rieseln eines Baches oder die Brise eines sanften Lufthauches beschreibt, der sich in einem einzelnen Augenblick beinahe unmerklich in den Zweigen verfängt und sie zum Rascheln bringt, dass er diese Ereignisse also nicht in einem definitiven Kontext eingebettet mit finitem Verb ausformuliert, sondern sie in den abstrakteren und unbestimmten Ausdruck eines infinitiven Verbalsubstantivs überführt und verallgemeinert.[15]

> „Was in diesen Aussagen als eine singuläre Tatsache erscheint, wird in der Aussageform des Textes ins Unendliche oder Universelle ausgeweitet. […] Ein realer Tatbestand der empirischen Wirklichkeit überschreitet auf diese Weise sich selbst und evoziert ein Imaginäres, das nicht mehr durch Raum und Zeit beschränkt wird. (Das Wehen, Rieseln, Wachsen, Schimmern und Glänzen erhält dadurch den Charakter des Unendlichen und Zeitlosen.) “[16]

Stifter gibt auf diese Weise nicht nur eine eigene, von anderen divergierende Einschätzung von „groß“ und „klein“ zu bedenken und wertet so weniger das Begriffspaar bzw. die Dinge, auf die es sich anwenden lässt, einer eigenen Manier folgend, einfach um, als dass er es transzendiert oder so in einen anderen, bewusster gewordenen Zusammenhang seines Weltbildes einordnet. Die einzelnen Dinge und Erscheinungen werden schon in dieser Aufzählung zu einem größeren Ganzen und vielleicht präziser noch auf ein Wirken hin überschritten, das sich in diesen und in ihrem Zusammenspiel mitteilt.

Indem sie jedoch in einen solchen prägenden Kontext hineingenommen sind, der sein Wirken nicht nur über sie hinweg, sondern auch in ihnen ausdrückt, deuten sie selbst auf dieses Wirken hin. Es bildet sich so etwas wie eine zeichenhafte Struktur in ihnen aus und sie werden deiktisch aufgeladen. Begemann hebt diesen Aspekt an den „kleinen Vorgängen“, wie sie vom sanften Gesetz beschrieben werden, sehr stark unter diesem Gesichtspunkt hervor:

„Diese kleinen Vorgänge sind damit nicht nur Wirkungen von Gesetzen, auf die ihr Anblick verweist, sie werden auch zu Trägern einer Botschaft: der Botschaft vom ‚sanften Gesetz‘, von einer grundsätzlich auf Welt- und Menschenerhaltung ausgerichteten Natur und Geschichte.“[17]

Es beginnt sich hier nun ganz konkret ein Modus an der Art und Weise festzumachen, in welchem an der Wirklichkeitskonstruktion von Stifter *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* so etwas wie eine Transparenz oder ein konkretes Ablösen von der materiellen Dimension gedacht werden kann.

---

[14] Vgl. Schneider. Marmorglanz und glänzender Firnis. S. 157.
[15] Beckmann, Martin: Stifters 'Sanftes Gesetz': Selbstwiederholung in der Wirklichkeit. Groningen 1996: H. O. Tjeenk Willink: Neophilologus Vol.80 (3). S. 442.
[16] Ebd. S. 442.
[17] Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart 1995: Metzler Verlag. S. 31.

Unabhängig von ihrer Beschaffenheit als Zeichen, als die Träger einer Botschaft, die im Laufe des Kapitels noch einmal aufgegriffen wird, fährt Stifter fort, nun ihre Wirkungen in der Vorrede weiter auszuführen. Es sind „Wirkungen viel höherer Gesetze", denn „[d]ie Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau empor schwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berg empor treibt, und auf den Flächen der Berge hinabgleiten läßt."[18]

Hier wird nun wiederum der Begriff des Gesetzes relevant, der im Verlauf der nun ausschnittsweise zitierten Textstelle eine weitere Ausformung und Differenzierung bzw. in dem Bild des überschäumenden Töpfchens Milch und seinem Vergleich mit einem ausbrechenden Vulkan so etwas wie eine Veranschaulichung erhält. Die Auffassung von einem Gesetz wird nun in eine sichtlich noch größere Nähe zu der Funktions- und Beschreibungsweise von Naturgesetzen gerückt, in deren Verkettung von Ursache und Wirkung sie so hineinspielt. Dass es sich dabei jedoch nicht nur um ein ins Allgemeine ausschwingendes Wirkungsprinzip und die darin sich manifestierenden Kräfte eines Naturgesetzes handelt, dürfte nun, wo es noch nicht aus der zuvor angeführten Erweiterung, die Stifter vage und unmerklich an der Nennung von den wie unscheinbar auftretenden Eindrücken der infinitiven Verbalsubstantiva entfaltet, an einer weiteren Dimension deutlich werden, die er als im Rahmen des sanften Gesetzes veranschaulicht. So handelt es sich bei dem Gesetz nicht nur um eine ästhetische Ausfigurierung einer an konkreten Dynamiken bildlich in der Natur festgemachten Beschreibung abstrakter Wirkweisen, denn der Autor stellt an späterer Stelle noch die Sittengesetze zu den Naturgesetzen, mit welchen er sie „parallelisiert". [19]

> „So wie in der Natur die allgemeinen Gesetze still und unaufhörlich wirken, und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Gesetze ist, so wirkt das Sittengesetz still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen, und die Wunder des Augenblickes bei vorgefallenen Taten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft."[20]

Beide Arten von Gesetzen und Prinzipien sind für Stifter „im gleichen tiefen metaphysischen Grund verwurzelt", sowohl die „äußere" als auch die „innere" Natur, ob sie sich nun als Bewegung der Dinge in der Welt bis in das kleinste, schon fahl gewordene Blatt auf einem Baum oder in anderer Weise in eine kaum bemerkte, zärtliche Regung der Seele verästeln und ausdifferenzieren.[21]

Zu den äußeren, augenscheinlich in der Welt stattfindenden Erscheinungen und den stillen Gesetzmäßigkeiten, die diese ausmachen und ausformen, tritt also ganz konkret anhand des

[18] Stifter. Bunte Steine. S. 8.
[19] Thurnher. S. 392.
[20] Stifter. Bunte Steine. S. 12.
[21] Thurnher. S. 395.

Menschen und seiner Sittlichkeit ein inneres, moralisches und seelisches Moment hinzu, das dabei gar nicht so sehr im Gegensatz zum Geschehen in der Natur steht, sondern genauso wie dieses einen Teil des Ganzen, der ganzen Ordnung der Dinge ausmacht. Das sanfte Gesetz würde demnach ein solcher Modus oder ein solches Verständnis sein, in dem „das Äußere als Reflex des Inneren auftritt“[22]. Man darf darüber jedoch nicht außer Acht lassen, dass dieses, selbst dort, wo es sich in den obigen Zuschreibungen als solches artikuliert findet, weniger ein philosophisches Prinzip darstellt, um zu verstehen, wie die Welt sich an und für sich organisiert, vielmehr aber – unabhängig davon, inwieweit sie auch als solche von Seiten des Autors konzipiert wurde – in Hinblick auf dessen poetisches Schaffen betrachtet werden muss.

„Thurnher übersieht, daß das ‚sanfte Gesetz' als ein Formprinzip zu verstehen ist, das dem Zweck dient, dem Leser an Hand der Abbildung von Verhältnissen der Lebenswirklichkeit die Möglichkeit der ästhetischen oder ganzheitlichen Erfahrung einzuräumen.“[23]

Nichtsdestotrotz stellt sich hier nun die Frage des menschlichen Bezugs zu dem Äußeren der Wirklichkeit, zu der Form und Gestalt, wie sie in Stifters literarischem Stil, seinen Erzählungen, Beschreibungen und seiner Sprache fassbar werden. Wie skizziert Stifter dieses Gesetz ganz konkret in seiner Vorrede? Wie verhält es sich in dieser Wirklichkeit zum Menschen, die ihn umgibt? Wie spielt dieser in sie, von der er ein Teil ist, hinein und wird von ihr, auf die er sich bezieht, allein nur indem er sie wahrnimmt, auch in sie und ihre sanfte Gesetzlichkeit einbezogen? Dies sind Fragen, die, da in diesem Kapitel nur eine Annäherung an sie möglich ist, im Zuge meiner Arbeit, ohne sie zu sehr auf das sanfte Gesetz hinzulesen, wo nicht explizit so doch implizit anhand der Darstellung und Sprache des Romans *Der Nachsommer* sowie anhand einer Facette der Wahrheitskonzeption darin verhandelt werden sollen.

> „Da die Menschen in der Kindheit waren […] wurden sie von dem Nahestehenden und Auffälligen ergriffen, und zur Furcht und Bewunderung hingerissen: aber als ihr Sinn geöffnet wurde, da der Blick sich auf den Zusammenhang zu richten begann, so sanken die einzelnen Erscheinungen immer tiefer und es erhob sich das Gesetz immer höher, die Wunderbarkeiten hörten auf, die Wunder nahmen zu.“[24]

„…aber als ihr Sinn geöffnet wurde“: Etwas weist an den Erscheinungen und gegenständlichen Dingen über sich hinaus, sodass nicht mehr nur das, wie sie sich innerhalb der Wirklichkeit mit ihrer eigenen Kontur abgrenzen, sondern in der Betrachtung und Begegnung zunehmend als in einem weiteren Kontext und Zusammenhang zeigen. Die Perspektive und der Raum, in dem sie eingebettet sind, beginnen sich zu öffnen. Der Mensch bekommt ein Gefühl und einen Blick für das Wirken der Erscheinungen, wie sie existentiell in ihrer Umgebung zu stehen

[22] Beckmann. S. 439.
[23] Ebd. S. 439.
[24] Stifter. Bunte Steine. S. 9-10.

kommen, indem darin ein Prinzip immer deutlicher und wie darüber hinausgehoben erscheint, zu dem er in seiner Erkenntnis hingeleitet wird, sich dabei erhebt und die konkret konturierten Erscheinungen übersteigt.

Einzelne Phänomene, die man bisher nicht aufklären konnte, lösen sich nun in dem neuen Zugriff auf, aber das Gesetz und die Übereinstimmung und Harmonie, die sich in diesem zeigen, werden darum nur umso wunderbarer. Das Ganze wird nicht zergliedert und auf eine Art auseinandergenommen, sodass es seinen Zauber verliert; es erschließt sich erst in seinem Kontext, in der Weise, wie es in seine Umwelt hineingenommen ist und darin in einem besonderen Wirken aufgeht.

Nun wird es vollends wichtig, sich noch einmal an den Begriff des Gesetzes zu wenden, der so stark die Ausführungen Stifters prägt, da er immer zentraler und wichtiger, an einer immer höheren, gleichsam verdichteten Stelle für die Konstruktion der Wirklichkeit und ihrem wie ins Metaphysische reichenden Gewebe hervortritt. Das Gesetz selbst scheint hier das Wirken zu begreifen, in welches die einzelne Erscheinung und ein Ding einbezogen und arrangiert sind.

So bestimmt Kant „Gesetze als Prinzipien der Notwendigkeit dessen, was zum Dasein eines Dinges gehört. Die Notwendigkeit, deren Ausdruck das Gesetz ist, ist entweder eine physische […], psychische […], logische […] oder eine juristische.“[25]

Stifters Gesetzesbegriff, wie er ihn nicht ganz klar und eher implizit als explizit über die Vorrede zu seinen *Bunten Steine* entwickelt, ist als solcher durchaus in weiten Teilen mit Kants Definition kongruent und lässt sich an dieser bis zu einem gewissen Grad öffnen, indem sich in ihm eine ebenso grundlegende Stellung zur Welt, zu den Dingen und Erscheinungen derselben anberaumt, die er anstößt und verwirkt. Zugleich aber geht er über eine rein physische, psychische, logische und moralische Dimension, welche die Notwendigkeit eines solchen Gesetzes erst ausmacht, hinaus, deren Kräfte und Auffaltungen er in dem mehr oder weniger poetischen Standpunkt, den er ausformuliert, ein ontologisches Gepräge verleiht.

So ist das Gesetz hier als etwas aufgerufen, dass das Dasein der Dinge und der Wirklichkeit, in dem die Welt dem Menschen begegnet und – vielleicht wichtiger noch für die philologische Betrachtung – wie sie in einer Erzählung ihr Bezug zueinander mitgeteilt und konstruiert werden, von entscheidender Bedeutung. Dieses Gesetz fasst so eine Bewegung oder eine Beweglichkeit, ein Prinzip oder auf literarischer Ebene ein Bild und Motiv, das die Dinge und Phänomene, von denen gesprochen wird, auf einer schwer zu bezeichneten existenziellen Ebene anvisiert, umkreist und sie beschreibt.

[25] Kirchner, Friedrich: Wörterbuch philosophischer Grundbegriffe. https://www.textlog.de/kirchner/woerterbuch/gesetz (02.11.2023).

Es findet nun also – um wieder genauer zu der vorherigen Stelle zurückzukehren – so etwas wie eine Ablösung von den reinen Erscheinungen und Eindrücklichkeiten statt, in welcher diese wohl auftreten und vernehmbar werden, wobei sie jedoch immer tiefer zurücksinken, während das Gesetz oder der Mensch sich zu demselben höher und höher erhebt. Dieses Bild auf eine konkrete und nachvollziehbare Bewegung zu bringen, die zugleich die Wirkweise oder den Charakter derselben verdeutlicht, was in ihm geschieht und wie es dabei zu denken ist, ist mitunter eine heikle oder auch – da es wohl in dem mehr dichterischen als philosophischen Text so genau darum auch nicht zu tun ist – eine unsinnige Herangehensweise.

Deutlicher wird dennoch in dieser sich ablösenden Bewegung, die zunehmend die ganze Organisation der Wirklichkeit ausdifferenziert und dabei erst in einer nicht klar bestimmten und eher allgemein gehaltenen Wunderbarkeit verständlich werden lässt, dass im Rahmen einer noch ungeklärten Beziehung, einer Begegnung oder Ausformulierung dieses Gesetzes an den „einzelnen Erscheinungen“ etwas im geistigen Auffassen und Erkennen derselben geschieht. Es geht eine Veränderung vor sich, die auch einen geänderten Umgang mit der Art der Realisierung ihrer Umgebung impliziert, wenn man nun annimmt, dass diese Erscheinungen sich auf irgendeine Weise als eben das Nahestehende und Auffällige innerhalb einer jeden Umgebung und ihrer Welt anordnen.

Sie sinken in der methodischen, wissenschaftlichen Beschäftigung aus dem ersten Eindruck und ihrer unmittelbaren, vordringlichen Wirkung, welche sie beim Betrachter auslösen, in ihren Zusammenhang zurück, aus welchem sie erst für den undifferenzierten Blick mit ihrer Gewalt und der ihnen eigenen Auffälligkeit hervorgebrochen waren. Mitunter kann man sich das wie eine Welle vorstellen, die, während sie brechend sich über den Strand wälzt, für den in ihrer Nähe Stehenden oder denjenigen, dessen Füße sie umspült, eine besondere Eindrücklichkeit gewinnt, für denjenigen aber, der die weitere Küste und die Brandung überblickt, ganz in dem gesetzmäßigen Rhythmus und der Atmung derselben aufgeht, aus welcher die einzelne Erscheinung – eine Welle, die die andere vielleicht an Größe überragt – sich erst herauslöst und entwickelt.

Die Einzelheit – und selbst wenn sie ein großes Ereignis darstellt – tritt vor der Art und Weise ihres regelmäßigen Erscheinens und der Ordnung zurück, die sie, von einem eingeschränkten Blickwinkel aus besehen, zu durchbrechen oder aus der sie sich emporzuheben vorgibt, weil sich aus ihm eben nicht zu erkennen gibt, wie selbst dieses Geschehnis davon bedingt und durch deren Wirken erst ermöglicht wird.

Die Dinge, mehr aber noch die Eindrücke, die von diesen ausgehen, werden so in eben ihren Gesten durchscheinend, ohne aber in Stifters Prosa dadurch an Bedeutung und Kontur in seiner

Darstellung von Wirklichkeit zu verlieren. Der Platz, an den sie gestellt sind, und sie selbst werden in dem, dass sie dort sind, ganz unverrückbar fest, gleichzeitig aber für ihr Verwebt-Sein, ihr Hervorgehen und Dasein transparent.

Obwohl Thurnher – wie oben dargelegt – das sanfte Gesetz in der Weise, in der er es aus der Vorrede herauszulesen versucht, nicht so sehr seine Funktion als Formprinzip betont, da es sich scheinbar „nur denkerisch erfassen, nicht gestalterisch nachvollziehen lasse“[26], konstatiert er, sich auf Frederick Stopp beziehend, dennoch ein „Hindeuten“[27], das sich im Rahmen der Erzählung für den „Darsteller“[28], für die Figuren der Geschichte also, den Erzähler – vielleicht aber auch den Leser – als ein sanftes Gesetz vollzieht.[29] Sie seien nämlich „auf das Einzelne angewiesen, das transzendental in das Geheimnis hineinweist, das vom Lichte einer tieferen Bedeutung umflutet ist“[30].

So wird nun auch von dieser Seite eine verweisende Dimension in Stifters poetischem Verständnis seines sanften Gesetzes sowie in seinem Schreiben konzipiert, wie zuvor ein solches implizites Hinzeigen einzufangen versucht wurde, da in dem Wegbewegen von den Erscheinungen zum höheren Gesetz hin doch ebenso etwas wie ein Hinweis, ein Hindeuten oder ein Bezug sichtbar wird. Und selbst da es an dieser Stelle meiner Untersuchung noch nicht genau benannt werden kann, wird doch immer klarer, dass Stifter an dem Formprinzip, dessen ruhige Bewegung er nicht zuletzt in Hinblick auf sein poetisches Schaffen entwirft, die konstruierte Wirklichkeit auf etwas nicht unmittelbar Erkennbares und selbst schon gegenständlich Wahrnehmbares hin auslegt und öffnet. Es beraumt sich gleichsam ein Unsichtbares an.

Hier lässt es sich wiederum gut an Begemann anknüpfen, da er – wie weiter oben bereits ausgeführt – von den „kleinen Vorgängen“ als den „Trägern einer Botschaft“ spricht und damit eben dieses Hindeuten, das Verweisen, in einen größeren, abstrakten Zusammenhang fasst, den die Dinge, die Vorgänge und Phänomene still in sich andeuten oder wie durchscheinen lassen. So präzisiert er seinen Gedanken zu dem zeichenhaften Stil, indem er sie in die Wirklichkeit seiner Texte verwebt:

> „Obwohl Stifter weiß, daß wir wissenschaftlich-experimentell wie poetisch ‚immer nur das Einzelne darstellen können nie das Allgemeine‘(11), ist doch dieses der Zielpunkt seines Schreibens. In der Konsequenz seines Blicks auf die Realität soll auch in seinen Texten das einzelne zum ‚lesbaren‘ Zeichen des Allgemeinen und Gesetzhaften werden.“[31]

---

[26] Thurnher. S. 396.
[27] Ebd. S. 396.
[28] Ebd. S. 395.
[29] Vgl. Ebd. S. 395-396.
[30] Stopp, Frederick: Die Symbolik in Stifters .Bunten Steinen'. Deutsche Vierteljahres-schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 28. 1954. S. 168.
[31] Begemann. Die Welt der Zeichen. S. 32.

Dies funktioniert, indem er in seiner Aufmerksamkeit für die Dinge oder, wie es im *Nachsommer* später heißen soll, in seiner „Ehrfurcht vor den Dingen“ (HKA 4.2, S. 145), diese nicht mehr so sehr als auf ihr „materielle[s] Dasein“ bezogen begreift, sondern sich auf sie als auf die „*Träger von Bedeutung*, genauer noch: […] [auf die] *Bedeutung selbst*“[32] bezieht. Begemann stützt sich in dieser Überlegung, in der die verschiedenen Gegenstände oder Vorgänge in einen abstrakteren Zusammenhang der Ordnung von Welt zeigen oder zeichenhaft diese bedeuten, auf Ernst Cassirer, da dieser die „Operation“[33] schildert, „Erscheinungen zu buchstabieren, um sie als Erfahrungen lesen zu können“ [34]. Cassirers Gedanke sei hier wiedergegeben, um die unterschiedlichen Schattierungen der Problematik zu umreißen, in deren Vielschichtigkeit sich die Wirklichkeitskonstruktion von Adalbert Stifters Schreiben gestaltet oder besser gesagt, von der Forschungsliteratur in einer solchen Gestaltung erkannt wird. Auffällig ist dabei neben der Brisanz der Überlegung selbst, aus wie vielen Philosophien Erklärungsmuster an den Roman herangetragen werden können, ohne deshalb seinen Bedeutungsreichtum ausschöpfen, geschweige denn festlegen zu können.

> „Jedes besondere Phänomen ist jetzt nur noch Buchstabe, der nicht um seiner selbst willen erfaßt, der nicht etwa nach seinen eigenen sinnlichen Bestandteilen oder nach der Gesamtheit seines sinnlichen Aspekts betrachtet wird, sondern über den der Blick hinweg und durch welchen er hindurchgeht, um den Sinn des Satzes, in welchem dieses Wort steht, zu vergegenwärtigen. Der Inhalt ist nicht einfach ‚im‘ Bewußtsein, um dasselbe durch sein bloßes Dasein zu erfüllen – sondern er s p r i c h t zum Bewußtsein, er ‚besagt‘ etwas für dasselbe. Seine gesamte Existenz hat sich gewissermaßen in reine Form verwandelt…“[35]

Es handelt sich bei diesem Versuch, Stifters Wirklichkeitsbild nicht zuletzt anhand von dem, wie es sich durch die Formulierung des sanften Gesetzes für Begemann darstellt, um ein sehr interessantes Modell, indem die Dinge und Erscheinungen anhand nicht näher bestimmter Bedeutungen durchscheinend werden und den Blick wie die Worte oder Sätze des Textes selbst auf Bilder, Sujets und Geschichten so nun auf Ordnungen der Wirklichkeit oder deren Sinngehalt freigeben, die in diesen transportiert werden. Sie beginnen so mit dem Menschen wie ein Text mit seinem Leser zu kommunizieren und gleichsam stumm zu sprechen. Dies passt gut zu den Passagen, in denen, wie sie im Laufe der Arbeit vorkommen werden, der Ich-Erzähler eine solche Kommunikationssituation, ein solches metaphorisches Sprechen der Dinge – um ihn herum und auf ihn ein – erwähnt.

Diese Verbindung zu Cassirers Philosophie scheint mir einen Aspekt von Stifters Prosa sehr gut zu fassen. Zugleich bleibt es für mich jedoch fraglich, ob ein solcher Zugang die Bandbreite

[32] Ebd. S. 32.
[33] Ebd. S. 32.
[34] Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Band 3: Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt 1958: Primus Verlag. 3. Auflage. S. 222
[35] Ebd. S. 222.

und Vielschichtigkeit der in Stifters Werk beschriebenen Wirklichkeit abdeckt, wenn diese Realität als bloßer „Träger von Bedeutung“ wahrgenommen wird oder ihre „gesamte Existenz sich gewissermaßen in reine Form verwandelt [hat]“. Wird wirklich die ganze Tiefe und Faszination des Stifter‘schen Ding- oder seines Wirklichkeits-Begriffs aufgerufen und dabei ausgeschöpft, wenn Begemann schreibt:

„Die einzelnen Dinge unterliegen einer Wahrnehmung, die an ihnen nicht das Singuläre akzentuiert, sondern die Zugehörigkeit zu einer übergeordneten Einheit.“[36]

Dies soll nicht notwendigerweise heißen, dass Begemann sich in irgendeiner Weise irrt, aber erfüllt sich deshalb das „materielle Dasein“ der Wirklichkeit ganz in dieser Zeichenfunktion, als Form, Gefäß oder Vehikel einer auf welche Weise auch immer abstrakten Bedeutung, in der es ausgedrückt oder kommuniziert wird? Handelt es sich dabei um einen solchen Gegensatz oder eine solche Polarität, die sich über das Werk Stifters, ohne sie deshalb schon abstreiten zu wollen, wirklich als einzige durchhalten lässt? Lässt sich nicht vielleicht auch etwas, eine Tendenz, ausfindig machen, die eine solche Polarität zwischen Form und Bedeutung in der Besonderheit unterläuft, dass dort, dass überhaupt etwas ist und als solches dem Ich-Erzähler begegnet? Vielleicht entwickelt sich in dieser Arbeit ein Blickpunkt, der so etwas möglich erscheinen lässt.

Stifter orientiert seine Dichtung – folgt man den Bildern und Gedanken seiner Vorrede – nun also nicht alleine an den Dingen und der augenscheinlich beschriebenen Ebene, in welchen diese sich mit der *histoire* zu einem Text verweben, sondern auch an einem noch darüber hinausreichenden Raum, ohne diesen vorerst anders als durch eine Gesetzmäßigkeit und deren unscheinbare, stille Auswirkungen zu benennen. Auf diese Weise führt er eine verschleierte, sich gleichsam unsichtbare oder beinahe unmerklich vollziehende Bewegung in seine Literatur ein, die sich, man könnte fast sagen, auf eine Metaebene oder Weite in den Dingen selbst, zueinander und zum Ganzen hin ausrundet.

Aus einem solchen Standpunkt werden nun zum ersten Mal Heideggers Überlegungen interessant, die er in einem Rundfunkbeitrag zu der Eisgeschichte in Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* und zum sanften Gesetz der Vorrede der *Bunten Steine* in Hinblick auf einen darin liegenden Verweischarakter entwickelt:

[36] Begemann. Die Welt der Zeichen. S. 33.

„Die Kräfte und Gesetze, auf die der Dichter zeigt, sind selber noch ein Zeichen. Denn sie zeigen in jenes ganz Unsichtbare, jedoch allem zuvor alles Bestimmende, dem der Mensch aus dem Grunde seines Daseins entsprechen muss, wenn er auf dieser Erde soll wohnen können.“[37]

Heidegger liest Stifters sanftes Gesetz nun selbst als einen Verweis, als etwas, das durch sein kleinteilig und unscheinbar der Wirklichkeit zugrunde liegendes Ausformen und Anstoßen derselben auf ein noch gar nicht in den Blick genommenes „ganz Unsichtbare[s]“ zeigt, das in ihm sich als ein Grundcharakter des Seienden ausdrückt, desjenigen, was ist oder zu einer solchen Anschauung in der Dichtung konstruiert wird. Das Gesetz, das Stifter hier solcherart formuliert und dem seine Figuren, indem sie darin hineingenommen sind, auch „entsprechen“ müssen, das Gesetz, das oben als Prinzip „der Notwendigkeit dessen, was zum Dasein eines Dinges gehört“ zu fassen versucht wurde, wird selbst zu einem Zeichen und Hindeuten, anders als bei Begemann, wo schon das Ding diese Funktion aufweist. Es definiert nun nicht einfach die Bedingung eines Dinges, sondern lässt dessen Wirken durch seine Annäherung und Beschreibung erst augenfällig werden. In dieser etwas verschiedenen Lesart findet also eine Akzentverschiebung statt.

Das Gesetz deckt hier gewissermaßen die Bewegung oder den Zusammenhang, aus welchem heraus das Ding geschieht, erst auf oder strebt danach, dieses zu tun. Es ist nun eher Ausdruck und Geschehen, als es ein Zeichen ist.

Das Gesetz erhält hier als solches eine weniger definitive als eine im Vollzug der Beschreibung befindliche Beziehung zu dem, was ist und an jenes Verständnis des νόμος oder an die Gesetzes-Definition aus dem (vermeintlichen) platonischen Dialog „Minos“ erinnert: „Ὁ νόμος ἄρα βούλεται τοῦ ὄντος ἐστιν ἐξεύρεσις.“ (315 a3) (Das Gesetz will also ein Entdecken dessen sein, was ist.)[38]

Die ἐξεύρεσις bezeichnet – wörtlich übertragen – so etwas wie eine „Herausfindung“, wobei man es wohl besser wie Schleiermacher oben mit „Entdecken“, „Aufdeckung“ oder „Enthüllung“[39] übersetzt, um nicht die im Deutschen bereits allzu abgegriffene Wendung des „Herausfindens“ zu evozieren, bei der man sich aufgrund des häufigen unreflektierten Gebrauchs der dort zwar ebenso in den Lexemen angelegten Vorstellung nicht mehr so wirklich bewusst wird, die eine hervorgehende, eine sichtbar-werdende oder sich öffnende Bewegung anklingen lässt.

[37] Zitiert nach: Neugebauer, Klaus: Heidegger liest Adalbert Stifter: Ereignet sich ein sanftes Gesetz?. Heidegger studies 2018. Vol.34. S. 135.
[38] Platon: Minos oder das Gesetz. In: Eigler Günther (Hg.): Platon. Werke in acht Bänden griechisch und deutsch. Achter Band. Zweiter Teil. Darmstadt 1977: Wissenschaftliche Buchgesellschaft S. 528-529.
[39] Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch von W. Gemoll und K. Vretska. München 2021: Oldenbourg Schulbuchverlag. 10. Auflage. S. 304.

Und eben diese fast versuchsweise Hindeutung und Beschreibung des sanften Gesetzes, der Wunsch und die Hoffnung in seiner Konzeption davon erst etwas zu entdecken und sichtbar werden zu lassen, wie sie auch aus der Formulierung Platons vom Wesen des νόμος aufscheinen, wird von Stifter selbst hervorgerufen, wenn er seine Auslegung desselben für den Menschen so beginnt: „Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“[40] Es lässt sich bis auf die Wortebene eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden Texten in ihrem Gesetzes-Verständnis oder ihrer Herangehensweise feststellen. Ohne deshalb eine Kontinuität oder einen Bezug zwischen ihnen behaupten zu wollen, soll dadurch doch die Möglichkeit einer ontologischen Anschauung zu skizzieren versucht werden, in der sich ein solches Verständnis in Hinblick auf die Gestaltung der Wirklichkeit und ihre Bedeutung in Stifters Werk denken lässt.

Das Gesetz selbst oder diejenigen, die es aufstellen, wollen an dem, das ist, dem Seienden (ὄν/ὄντι) oder den Dingen etwas enthüllen, an deren Zusammenwirken und Darstellung es im ganz Kleinen und Unscheinbaren, vielleicht auch im Unmerklichen, aber darum nur umso Allgemeineren hervortritt. Dazu verhält sich der Mensch und, was Stifters Literatur betrifft, der Dichter, der die Wirklichkeit in ihr darstellt, indem er dieser Ordnung und dem sich auswirkenden Arrangement derselben in seinen Werken Raum gibt.

Das Gesetz wird hier also bei Stifter – wie durch den kleinen Exkurs zu Platon – als eine Entdeckung und so etwas wie die Bewegung eines Wirkens möglich, das über die Dinge hinausgeht, sie zugleich im Kontext eines literarischen Werks in der Beschreibung oder ihrer Bezeichnung sichtbar werden lässt und ihnen ihren jeweils eigenen Platz gibt.

In einer solchen Konzipierung kommt dem, was Stifter als sanftes Gesetz begreift und durch dieses eigentümliche Wirken im poetisch dargestellten Raum der Erzählungen, in dem die Dinge sich, über sich selbst hinausweisend, anordnen, eine Facette zu, die das literarische Schreiben selbst thematisiert. Durch eine Deutung der Bilder, welche Stifter zum Beispiel in seiner Eisgeschichte etabliert, wird so die über sich hinausweisende Funktion der Wörter selbst verhandelt, die durch ihre Darstellung und Bedeutung über ihre unmittelbare Beschreibung hinaus noch nach etwas Unsichtbarem reichen, das sie gleichsam (noch) nicht veranschaulichen. Hier nun mündet die in Bezug auf Heidegger unternommene Überlegung wieder in jenen Raum ein, den Begemann durch die Zeichenhaftigkeit der Dinge in der Wirklichkeitskonstruktion von Stifters Schreiben skizziert. Isolde Schiffermüller drückt dies in Bezug auf Heideggers Stifter-Kommentar folgendermaßen aus:

[40] Stifter. Bunte Steine. S. 10.

„Am Beispiel der Eisgeschichte konnte Heidegger dann auch Stifters „sanftes Gesetz“ als das Wirken des poetischen Wortes erörtern, das durch das Sichtbare hindurch auf das Unsichtbare zeigt, denn Wasser, Regen und Eis werden hier lesbar als Figuren der Medialität, der wechselnden Opazität und Transparenz der Zeichen, der Flüssigkeit und Erstarrung der Sprache, die die Dinge zur Erscheinung bringt.“[41]

Vielleicht lässt sich so in Stifters Prosa und seiner Wirklichkeitskonzeption etwas andeuten, das über die konkrete Ebene der Beschreibung hinausgeht und in ihr sich für eine gewisse Beweglichkeit und Wirkung öffnet, die, ohne dabei den Raum der Darstellung zu verlassen, eine Weite in ihr ansammelt und ihr im Wort oder der Beschreibung von Stifters Prosa in einer Art von Unsichtbarkeit und Durchsichtigkeit zu bestehen, ermöglicht. Auf was hin der Blick durch eine solche Konstruktion freigegeben wird, ist dabei weniger genau zu bestimmen als eben das Wirken, das so in der Erzählung aufschimmert.

Diese leise Öffnung in einen noch nicht überschaubaren oder erkennbaren Zusammenhang vollzieht sich dabei immer aus einem Raum oder einer Perspektive heraus, die sowohl existentiell als auch emotional aufgeladen ist. Betrachtet man Stifters Vorrede oder auch die besondere Stellung, die seine Figuren im *Nachsommer* in dieser Auffassung, ob in der wissenschaftlichen Beobachtung oder künstlerischen Gestaltung, dem Sujet ihrer Umgebung entgegenbringen, so wird relativ klar, dass dies nicht aus einer neutralen Haltung heraus geschieht. Es bezeichnet dieses selbst nun eine Anteilnahme und liebevolle Hingabe, aus der sich erst das Bewusstsein dieses Öffnens, des Über-sich-Hinausdeutens und Wirkens ermöglicht.

„Kein Ding fällt aus der Ordnung; es gibt nichts Großes und Kleines; alles sieht und gestaltet der Dichter aus der Ewigkeit. Er verfälscht die Dinge nicht, sondern gibt sie als das, was sie sind. Sie werden ihm zur Offenbarung. […] Amo, volo ut sis: ich liebe, das heißt, ich will, daß das Geliebte sei, was es ist. Im Sanften Gesetz ist sich Stifter jener Liebe bewußt geworden, durch die alles ist, was es ist.“[42]

3. Von der Wirklichkeit im *Nachsommer* und ihrer Öffnung

3.1 Das sanfte Gesetz im *Nachsommer*

Wo im vorherigen Kapitel versucht wurde, einen Aspekt des poetischen Weltverständnisses von Stifter darzustellen bzw. auf welche Weise er paradigmatisch in seiner Vorrede die Wirklichkeit in Hinblick auf seine Literatur konstruiert oder entfaltet, so wird es nun Ziel jenes Kapitels sein, anhand der obigen Momente den *Nachsommer* in seinem eigenen poetischen Wirklichkeitskonzept zu öffnen.

Stifters *Nachsommer* ist 1857 erschienen und bildet als einer von zwei Romanen seines Œuvres das Herzstück bzw. den Abschluss seiner mittleren Schaffensperiode – so man denn eine

[41] Schiffermüller, Isolde: „jenes Ding … das Licht“. Zum Glanz in der Prosa von Adalbert Stifter. In: Gann, Thomas und Marianne Schuller: Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Paderborn 2017: Wilhelm Fink Verlag. S. 28.
[42] Thurnher. S. 396-397.

solche Einteilung gelten lassen möchte. *Der Nachsommer* ist also fünf Jahre nach den *Bunten Steinen* und der auf das Jahr 1852 datierten *Vorrede* herausgegeben worden, fällt aber durch seine lange Entstehungszeit und die unaufhörlichen Arbeiten und Verbesserungen, die Stifter an seinem *opus magnum* vornahm, vielleicht weit eher noch als die Entstehungen des Sammelbandes der *Bunten Steine* selbst mit dem kurzen Text zusammen, der diesen vorangestellt ist.

Ob nun an manchen Stellen in den Reden der Figuren, vor allem jenen des Freiherren von Risach, oder implizit in der Entwicklung und Verwirklichung derselben auf dem Bildungsweg des Protagonisten des Romans bzw. der Anschauung der in dem Roman beschriebenen Welt selbst – das sanfte Gesetz findet sich tief in das Werk verwoben wieder.

Wie sich über den Verlauf dieser Arbeit immer deutlicher zeigen wird, ist das Verständnis der Realität in Stifters Werk kein statisches, sondern vollzieht sich in gewissen Schritten, Schüben oder Etappen, die sich im Rahmen seines Bildungswegs an Heinrich manifestieren. Dies geschieht in mehr oder weniger deutlichen Markierungen und über Ereignisse seiner inneren Biographie, die so seinen Bezug zur Wirklichkeit prägen und ihr in den Ausführungen und Beschreibungen des Romans einen besonderen Gehalt mitteilen.

Schon zu Beginn des Werks wird mit der Einführung in die familiären Verhältnisse des Protagonisten und den ersten Einblicken in sein Gemüt, gemessen an der Länge des Romans, auf relativ wenigen Seiten seine Weltsicht, also der Modus oder die Perspektive entworfen, in welcher er seine Umgebung betrachtet. Dabei handelt es sich jedoch um keine vom Gang der Geschehnisse im Roman abgetrennte Facette der Darstellung oder eine Reflexion, die diese begleitet. Die Erarbeitung und Bemühung um eine Anschauung sind zentral in die Wendung hineinverwoben, mit welcher Heinrich die Vorstellungen der bürgerlichen Stadtgesellschaft von einem vorgezeichneten Ausbildungsweg von sich abschüttelt und seinen eigenen Beschäftigungen nachgeht.

Interessant ist, dass am Anfang einer solchen eigenwilligen Bewegung, die Heinrich in Absprache mit seinem Vater unternommen hat, der diesen „nehmlich zu einem Wissenschafter im Allgemeinen [bestimmte]“ (HKA 4.1, S.17) zuallererst keine besondere Beobachtung an den Dingen oder die Sicht auf diese ausschlaggebend war, sondern eine schwer festzumachende, unbestimmte Gemütsregung: „ein gewisser Drang meines Herzens“ (HKA 4.1, S.17).

„Ich hatte den angedeuteten Lebensberuf von dem Vater selber verlangt und er dem Verlangen zugestimmt. Ich hatte ihn verlangt, weil mich ein gewisser Drang meines Herzens dazu trieb.“ (HKA 4.1, S.17)

Heinrich ist sich zu dem Zeitpunkt seiner für seinen Lebensweg folgenschweren Entscheidung noch nicht im Klaren, was es ist, das ihn zu einer bestimmten Entscheidung drängt, und

wozu es ihn im Genaueren bewegt. Es ist ihm nicht ganz zugänglich, wird allerdings als etwas Innerliches oder Seelisches verstanden, das aus seinem Herzen heraus an ihm oder seiner Lebensmitte selbst wirkt.

„Das sah ich wohl troz meiner Jugend schon ein, daß ich nicht alle Wissenschaften würde erlernen können; aber was und wieviel ich lernen würde, das war mir ebenso unbestimmt, als mein Gefühl unbestimmt war, welches mich zu diesen Dingen trieb." (HKA 4.1, S.17-18)

Eine noch sehr vage, in solchen allgemeinen Formulierungen nicht sonderlich emotional aufgeladene oder auch nur konnotierte Neigung führt den noch jungen Ich-Erzähler zu den Dingen selbst, denen er sich in seiner wissenschaftlichen Beschäftigung widmen möchte. Auf welche Weise, unter welchem Gesichtspunkt oder welcher „Vorliebe" (HKA 4.1, S.18) nach dies geschehen soll, ist dabei genauso unbestimmt und offen wie die Empfindung oder der Hang, welcher ihn auf seinem Weg zu den Dingen anstößt, „durch einen innern Drang, der einen zu einem Dinge führt, und dem man folgen soll. Wie könnte man sonst auch wissen, wozu man auf der Erde bestimmt ist, ob zum Künstler zum Feldherren zum Richter, wenn nicht ein Geist da wäre, der es sagt und zu den Dingen führt, in denen man sein Glück und seine Befriedigung findet. Gott lenkt es schon so, daß die Gaben gehörig vertheilt sind…" (HKA 4.1, S.18-19).

Spätestens an dieser Stelle fällt der häufige Gebrauch des Wortes „Ding" auf, das immer wieder als Ziel- oder Referenzpunkt für Heinrich ins Treffen geführt und dabei, ohne mit besonderer Aufmerksamkeit beschrieben oder erklärt zu werden, alleine durch die Wiederholung in wenn auch sich nicht widersprechenden so doch verschiedenen Kontexten und als eine Art Platzhalter für ganz andersartige Größen, Beschäftigungen und auch für die Künste gebraucht wird. Die Bandbreite, die Stifter alleine in dieser Stelle mit dem Begriff des Dings bespielt, reicht vom Künstler zum Feldherren und Richter und wird nur ein wenig später auch vom Bauherren ergänzt. Das Ding fasst somit sowohl geistige als auch ganz praktische, politische, juristische und künstlerische Sachverhalte. Stifter verlässt damit wenig überraschend den Bedeutungsaspekt des Dings als Gegenstand und gibt ihm eine solche Weite, wie es vergleichbar das lateinische Wort „res" aufzuweisen hat, sodass sich alles intelligibel Erfassbare damit bezeichnen lässt. Wedekind stellt in diesem Zusammenhang treffend fest, dass durch einen solchen breiten Gebrauch „die Wiederholung des Dingbegriffs Abstraktion [generiert]".[43]

Gleichzeitig vergegenständlicht und objektiviert er dabei aber auch durch den häufigen Gebrauch dieses Wortes die geistigen Ebenen und Bezüge, welche immer wieder auf der Suche

[43] Wedekind, Martina: Wiederholen - Beharren - Auslöschen : zur Prosa Adalbert Stifters. Heidelberg 2005: Winter Verlag. S. 138.

nach innerlichen Größen, in Hinsicht der Kunst oder der Empfindungen im Roman thematisiert werden.

„Der Begriff ‚Ding' umfasst die gesamte Wirklichkeit als eine gegenständliche, und wo er gebraucht wird für Geistiges […] wird einmal mehr die Verdinglichungsstruktur alles Humanen deutlich."[44]

Das Stifter-Handbuch hält dies auch in seinem Aufsatz zu „Wiederholung/Variation/Transformation" fest[45] und führt, darauf aufbauend, aus, dass eine solche in dem Begriff geleistete „Neutralisierung der für die europäische Neuzeit konstitutiven epistemischen Opposition ›konkret‹ vs. ›abstrakt‹ eine Sichtbarkeit des an sich nicht Sichtbaren [postuliert]"[46]. Diese Feststellung passt somit recht schön zu den Gedanken des vorherigen Kapitel dieser Arbeit, in der das sanfte Gesetz auf seine Implikationen für die poetische Wirklichkeitskonstruktion in Stifters Werk und seine Verweisstruktur befragt wird. Ein solcher Zusammenhang unterstreicht auf diese Weise noch einmal die Wichtigkeit und prominente Stellung des Ding-Begriffs.

Ein wenig klarer, augenfälliger und stärker in Bezug auf den Protagonisten selbst treten die Dinge hervor, wenn Heinrich Folgendes schreibt:

> „Ich war schon als Knabe ein großer Freund der Wirklichkeit der Dinge gewesen, wie sie so in der Schöpfung oder in dem geregelten Gange des menschlichen Lebens darstellte. […] Ich fragte unaufhörlich um die Namen der Dinge, um ihr Herkommen und ihren Gebrauch und konnte mich nicht beruhigen, wenn die Antwort eine hinausschiebende war. Auch konnte ich es nicht leiden, wenn man einen Gegenstand zu etwas anderem machte, als er war." (HKA 4.1, S. 29)

Hier nun wird der oben bereits angeklungene Drang oder vielmehr eine Äußerung oder Facette desselben als eine recht eindringliche Manier sichtbar, in welcher Heinrich sich am Anfang seiner Bildung mit der Welt um ihn herum beschäftigt und in der er mit ihr umgeht. Die Dinge werden als distinkt voneinander abgegrenzt und als solche mit einem konkreten, eigenen Namen versehen erlebt, der genauso entscheidend für sie ist, wie ihre „Herkunft" oder ihr Verwendungszweck. Sie werden hier vom Ich-Erzähler viel eher klassifiziert, als dass sie verstanden oder existentiell erfahren werden und sind sowohl statisch als auch abgeschlossen und intransparent, rein für sich und ohne größeren Zusammenhang vorgestellt.

Schwierigkeiten und, im Fall einer von ihm so wahrgenommenen Verschlechterung, einen regelrechten Widerwillen bereiten ihm dabei Veränderungen an den Dingen, wenn dadurch an einem Gegenstand zum Beispiel eine Dissonanz zwischen dem entsteht, was dieser eigentlich

---

[44] Böhler, Michael: Die Individualität in Stifters Spätwerk. Ein ästhetisches Problem. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Vol.43. Stuttgart 1969: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. S. 677.
[45] Vgl. Titzmann, Michael: Wiederholung/Variation/Transformation. In: Begemann, Christian (Hg.). Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2017: J. B. Metzler. S. 290.
[46] Ebd. S. 290.

ist und zu was er gemacht wurde. Ein Gegenstand oder das Ding erhält durch diese Formulierung und die Betonung des Seins eines Dings eine gewisse, nicht näher ausgeführte ontologische Komponente.

So stellt sich dadurch, dass Heinrich diese – wie sich später herausstellen wird – unentwickelte Perspektive auf die Wirklichkeit einnimmt, an jener Passage heraus, dass er die Dinge seiner Umgebung und damit die Wirklichkeit vorrangig in Hinblick auf eine in ihr ausgemachte oder darin unterschiedene Statik und Gestalt betrachtet, in der sie sind und erst als seiend erlebt werden.

Eine solche Betrachtung wird in der Erzählung, der ein wenig eindimensional und schablonenhaft wirkenden Sprache, der Entwicklung des Protagonisten und seiner Ansichten als ein eingeschränkter, unausdifferenzierter und früher Blickpunkt auf die Welt und Heinrichs Umgebung klar.[47] Die Erzählung kontextualisiert diesen Blick dabei jedoch, trotz aller vermeintlichen Mängel, die ihm noch anhaften, und der Enge, in der er durch eine solche Schilderung preisgegeben wird, als sehr genau und interessiert, auf jeden Fall aber nicht als falsch.

Es liegt dem aber eben jener vorher bezeichnete innere Drang, eine Faszination und noch unausgesprochene Bewunderung zugrunde, ein besonderes Gefühl oder eine Empfänglichkeit für die Dinge selbst, – dass sie sind und nicht vielmehr nicht sind, ganz konkret in der Wirklichkeit erfahrbar. Und aus eben dieser inneren Gewissheit und Erkenntnis teilt sich dem Ich-Erzähler die Vorliebe und Neigung mit, den Dingen, denen er begegnet, sich geistig und praktisch durch seine Unternehmungen anzunähern, sie kennenzulernen und wiederzugeben. Eine Form einer solchen Wiedergabe und Aneignung, ja die Facette des Dings oder dieses im Text selbst vorstellend, sind dabei der Name, die Benennung desselben und seine Beschreibung.

„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 Antheil nimmt, oder wenigstens ein Gelehrter, der die Merkmale und Beschaffenheit der Sachen erforscht.“ (HKA 4.1, S.30)

Die Beschreibung ist hier, ähnlich wie dies auf narrativer Ebene im *Nachsommer* durchexerziert wird, eine Form der Möglichkeit und Realisierung, mit dem Ding umzugehen, es zu umreißen, zu erkennen und in seiner unmittelbaren Ordnung zu verstehen, in welcher es sich, indem es sich zum Ganzen verhält und in diesem eingebettet ist, arrangiert. Das Ganze aber und der Zusammenhang, in welchem ein einzelner Gegenstand verwirkt ist, sind an dieser Stelle

[47] Vgl. Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer. Frankfurt am Main 2009:Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften. S. 201.

jedoch im Text, aber auch für Heinrich selbst, noch nicht sichtbar. Seine Konsequenz entzieht sich dem jungen Erzähler und bleibt für ihn noch dunkel und verschattet, während alle Konzentration dem bloßen Ding als eine genau abgegrenzte und anhand von konkreten Merkmalen bestimmte Entität gilt.

Die Umtriebigkeit, mit der Heinrich seine Tätigkeit und allmählich auch seine Reisen und Wanderungen beginnt, indem er auf diesen alle nur möglichen Informationen für sich zusammenträgt, lässt es auffällig werden, dass sich der Kreis seiner Umgebung langsam vergrößert, in welcher er sich bewegt, und seinen Blick sowie seine Fähigkeit schult, sodass sich langsam Verbindungen her- und Veränderungen einstellen. Unterschiedliche Dinge ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Heinrichs Interesse erschöpft sich keineswegs in einem nicht näher spezifizierten Allgemeinen, sondern fächert sich langsam, sowohl was seinen Fokus als auch was seine Methode angeht, über verschiedene wissenschaftliche Bereiche und Disziplinen auf.

Von der Sammlung, Klassifizierung und Beschreibung der Pflanzen „nach sinnfälligen Linien“ (HKA 4.1, S. 32) stößt er auf die Mineralien, in deren „Kristallisiren der Stoffe“ (4,1 S. 33) er so etwas wie ein „Blühen“ (HKA 4.1, S. 33) entdeckt, also einen sehr stark ästhetisch konnotierten Reiz, den er jedoch weniger in der ihr eigenen Schöne und bloß als ein weiteres Merkmal wahrnimmt. Er verbleibt auch in dieser Passage nicht sonderlich lange und genau bei einem solchen Eindruck und nutzt vielmehr diese Erscheinung selbst in erster Linie wiederum, um anhand von ihr seine Einteilung zu ergänzen, mit der er seine Forschungen strukturiert. Diese Assoziation oder ihre Schönheit teilt sich Heinrich aus einem Bezug zu dem Ding mit, in welchem sich Querverbindungen und ästhetische Bilder herstellen, die die einzelnen genau abgeteilten Bereiche seines Interesses langsam aufzubrechen beginnen und in einer gewissen Ähnlichkeit erscheinen lassen. Er arbeitet diesen Zugang dabei jedoch genauso wenig an dieser Stelle schon in seiner Tätigkeit oder seinem Nachdenken weiter aus, wie er bereits unter dieser Einwirkung dazu motiviert wird, seine Perspektive bzw. seine Klassifikationsmethode zu ändern oder anzupassen. Dennoch scheint jener bildhafte Ausdruck kurz durch seine Arbeiten hindurch und bildet eine frühe und unscheinbare Verknüpfung von den Mineralien zu den Pflanzen sowie zu den im Verlauf des Romans so wichtigen Blumen und ihrem Blühen.

3.2 Früher Ausblick vom Gebirge

Bei einer Wanderung im Gebirge gerät Heinrich in eine Jagdszene, als er zufällig einem stattlichen Hirschen begegnet, der tot an einem klaren Wasserlauf liegt. Nur wenig später kommt eine Gruppe von Jägern mit ihren Hunden hinzu. Heinrich beeilt sich, innerlich aufgewühlt und angewidert, sich so schnell wie möglich von der dargebotenen Szene zu entfernen. Einen

besonderen Eindruck hinterlässt jedoch das Bild des toten Hirschen, den er in einer besonderen Reinheit und Würde wahrgenommen und in Erinnerung behalten hat. Davon jedoch in seinen Beschäftigungen und seinem ersten wissenschaftlichen Treiben angeregt, beginnt er, sich nun genauso mit Tieren wie vorher mit Pflanzen und Mineralien auseinanderzusetzen. So erweitert sich schrittweise sein Gesichtskreis zumindest in quantitativer Hinsicht, während sich in Anbetracht der Qualität, also der Art der Wahrnehmung der Wirklichkeit selbst, eine solche Erweiterung oder Öffnung zwar vorbereitet, jedoch im Verlauf der Erzählung noch nicht konkret greifbar wird.

Besonders deutlich wird dies an der zweiten Gebirgsreise, die Heinrich im folgenden Jahr unternimmt.

„Hatte ich das erste Mal nur im Allgemeinen geschaut und waren die Eindrücke wirkend auf mich herangekommen, so ging ich jetzt schon mehr in das einzelne, ich war meiner schon mehr Herr, und richtete die Betrachtung auf besondere Dinge. Viele von ihnen drängten sich an meine Seele. Ich saß auf einem Steine, und sah die breiten Schattenflächen und die scharfen oft gleichsam mit einem Messer in sie geschnittenen Lichter. Ich dachte nach, weßhalb die Schatten hier so blau seien und die Lichter so kräftig und das Grün so feurig und die Wässer so blitzend.“ (4,1 S. 39)

Hier wird von Stifter sehr schön die Hilflosigkeit inszeniert, mit der Heinrich in seiner Betrachtung den verschiedenen Eindrücken begegnet, die er, als er auf einem Stein gelagert, ins Gebirge blickt, vor sich ausgebreitet findet, jedoch nicht nach einer entsprechenden Weise einzuordnen vermag. Sein bisher an den Dingen angewandtes Instrumentarium, seine Art zu klassifizieren, kann die Impressionen, die verschiedenen Farbtönungen des Schattens und des Lichtes sowie ihre scharf in die Landschaft geschnittene Trennung nicht angemessen auffassen, aufnehmen oder gar mit einer ästhetischen Empfänglichkeit auskosten und wiedergeben. So sieht er auf die Berge vor sich hin, ist in der Lage, ihre Szenerie in Hinblick auf ein paar daran augenscheinlichen Merkmalen anzusehen, wird ihrer ästhetischen Dimension jedoch nicht gewahr und kann sie für sich noch nicht aus dem Bild herauslösen. Es wird jedoch ein langsames Versuchen und Bemühen bemerkbar. Und eben dieses zarte Anheben und Vorfühlen wird in den folgenden flüchtigen Beschreibungen mehr beiläufig als betont sichtbar, die er, wie er das mit den Dingen bisher getan hat, nach seinen eigenen Systematiken einzufangen versucht.

„Mir fielen die Bilder meines Vaters ein, auf denen Berge gemalt waren, und mir wurde es, als hätte ich sie mitnehmen sollen, um vergleichen zu können. Ich blieb in kleinen Ortschaften zuweilen länger, und betrachtete die Menschen, ihr tägliches Gewerbe ihr Fühlen, ihr Reden Denken und Singen.“ (HKA 4.1, S. 39)

Die hier den künstlerischen oder schöngeistigen Charakteristiken gegenüber artikulierte Unbeholfenheit, die die vorzüglichen und kostbaren väterlichen Gemälde nicht zum Zweck einer ästhetischen Versenkung, sondern um sie mit der Wirklichkeit des Gebirges zu vergleichen, herbeiwünscht, dass sich so vielleicht gewisse Merkmale oder bisher übersehene Muster

herausstreichen lassen, ist an dieser Stelle des Romans in Anbetracht der späteren Diskursivierung von Landschaften und Gemälden im Rosenhaus nach ihrem künstlerischen Arrangement beinahe rührend. Es zeigt sich hier jedoch sehr klar, mit welchen Limitationen und welcher inneren Einschränkung seiner Apperzeption Heinrich auf die Dinge um sich herum blickt.

Trotz dieses Unvermögens wird jedoch eine Bewunderung deutlich, mit welcher er die Gegenstände und Gebilde seiner Umgebung betrachtet, und schimmert immer aus seinen Bemühungen und seinem Interesse für die Dinge um ihn herum hervor.

„Die Wolken, ihre Bildung ihr Anhängen an die Bergwände ihr Suchen der Bergspitzen sowie die Verhältnisse des Nebels und seine Neigung zu den Bergen waren mir wunderbare Erscheinungen." (HKA 4.1, S. 39)

Bei den „wunderbaren Erscheinungen", als welche Heinrich die verschiedenen Bildungen der Berge und die Bewegung der Wolken an ihnen hin mit einer eigenen Emphase auflädt, handelt es sich dabei ebenso wie bei den Dingen um einen sehr weiten und allgemeinen Begriff, dessen Nennung schon in der Vorrede zu den *Bunten Steinen* mit einiger Aufmerksamkeit konstatiert wurde. Beides sind Ausdrücke, die durch ihren weiten Bedeutungsspielraum sowohl so etwas wie Nebel, Wolken und Gebirge als auch Gebrauchsgegenstände oder auf was auch immer anderes man sich mit ihnen beziehen will, bezeichnen können und durch eben diese Uneindeutigkeit und Abstraktheit in ihrer Verwendung eine subjektive Eindrücklichkeit und Nuancierung verunmöglichen oder sehr stark erschweren.

Wollte man zwischen diesen beiden Wörtern eine Ausdifferenzierung herausarbeiten, so wäre man vielleicht in der Lage, die Erscheinung als in einer größeren Flüchtigkeit und Bewegung zu fassen, in deren Anstoß sie sich für den Moment ausfaltet, während das Ding auch geistige Zusammenhänge erfasst.

Der Begriff der Erscheinung, unter welchem der Ich-Erzähler die verschiedenen Teile seiner Aussicht subsumiert, ist dabei eben jenes Wort, von dem weg sich in der Beschreibung des sanften Gesetzes die Ablösung hin zum Allgemeineren, zur Gesetzmäßigkeit, vollzieht. In eben dieser Bewegung vom Einzelnen in das Ganze, in dem es aufgehoben wird, und in dessen Erkennen manifestiert sich schließlich die Wunderbarkeit und das Staunen, mit dem man auf die Dinge, Erscheinungen und ihre Eindrücke blickt. Man ist also bereits hier an diesen kurzen Passagen in der Lage, gewisse Ähnlichkeiten im Vokabular und der spezifischen Weltsicht zwischen dem *Nachsommer* und der *Vorrede* der *Bunten Steine* festzumachen, wenn auch bisher im Roman das Thema oder das Motiv des sanften Gesetzes nicht explizit aufgegriffen wurden.

Es zeigt sich des Weiteren auch hier recht gut eine Facette des Antriebs und des Forscherdrangs, der noch uneindeutig und wie tastend an einen Bereich in der Wirklichkeit stößt,

welcher sich ihm noch nicht aufgeschlossen hat. Aber genau dieser Drang oder dieses Bemühen beginnt sich plötzlich in einer qualitativ wie unvermittelten Erweiterung, in einem Erkennen, dem Sehen und Empfinden einer Ansicht zu manifestieren, die Heinrich auf seinen Reisen so oder so ähnlich wahrscheinlich schon viele Male vor Augen gelegen ist. Ein besonderes gedankliches Erlebnis, ein Ereignis wird evoziert, das ihn auf einmal über eigene innere Grenzen hinausblicken lässt, und ihm so eine neue Richtung gibt. Freilich geht der schrittweisen Öffnung von Seiten des Ich-Erzählers eine konzentrierte, sich wandelnde und weiterentwickelnde Tätigkeit voraus – so hat er zum Beispiel zu zeichnen begonnen. Es handelt sich aber um keine bloße Folgerung aus dieser veränderten Methode, die mit einer Notwendigkeit aus dieser folgen muss und somit das Ergebnis einer zielgerichteten Handlung darstellt. Es tritt sozusagen „von selbst" ein, bricht über den Ich-Erzähler herein, geschieht ganz einfach fast wie ein allein Äußeres oder tut sich an ihm auf.

3.3 Erste Öffnung

„Ich habe schon gesagt, daß ich gerne auf hohe Berge stieg, und von ihnen aus die Gegenden betrachtete. Da stellten sich nun dem geübteren Auge die bildsamen Gestalten der Erde in viel eindringlicheren Merkmalen dar, und fassten sich übersichtlicher in großen Teilen zusammen. Da öffnete sich dem Gemüte und der Seele der Reiz des Entstehens dieser Gebilde, ihrer Falten und ihrer Erhebungen, ihres Dahinstreichens und Abweichens von einer Richtung, ihres Zusammenstrebens gegen einen Hauptpunkt und ihrer Zerstreuungen in die Fläche. Es kam ein altes Bild, das ich einmal in einem Buche gelesen und wieder vergessen hatte, in meine Erinnerung. Wenn das Wasser in unendlich kleinen Tröpfchen, die kaum durch ein Vergrößerungsglas ersichtlich sind, aus dem Dunste der Luft sich auf die Tafeln unserer Fenster absezt und die Kälte dazu kömmt, die nötig ist, so entsteht die Decke von Fäden Sternen Wedeln Palmen und Blumen, die wir gefrorene Fenster heißen. Alle diese Dinge stellen sich zu einem Ganzen zusammen, und die Strahlen die Täler die Rücken die Knoten des Eises sind, durch ein Vergrößerungsglas angesehen bewunderungswürdig." (HKA 4.1, S. 43)

Der Anblick, der sich Heinrich nun darbietet und ihn so sehr geistig anregt, dass er aus diesem bzw. den staunenden Überlegungen, die sich daran entzünden, den Anstoß bekommt, sich seiner späteren Hauptbeschäftigung, und zwar der Geologie, zu widmen, dieser Anblick lässt die Faltungen, Gebilde und Erhebungen mit einer solchen Signifikanz vor ihm auftreten, dass er sie in ganz neuer Eindringlichkeit für sich zu entdecken scheint. Mit einem Mal öffnet „sich dem Gemüt und der Seele der Reiz des Entstehens dieser Gebilde"; ihre Zeichnung und so etwas wie eine starre Bewegung des „Dahinstreichens", „Abweichens" und „Zusammenstrebens" gibt sich ihm zu erkennen, als würde sie in dieser gerade noch einmal ausschwingen oder gleichsam sich erneut auffalten und entstehen. Das Stück der Landschaft und ihrer Wirklichkeit, wie sie beschrieben wird, geht neu oder neu bewusst geworden für Heinrich aus dem Anblick der Formationen des Gebirges hervor.

Ein zweiter Aspekt zeichnet diese Szene in besonderem Maße aus, weshalb sie sich hier auch in einer solchen Breite zitiert findet – und zwar die Spiegelung oder Parallelführung, in welcher der Ich-Erzähler diesen Gestaltungen von Gestein und Landschaft jene, um so vieles kleinere

Ziselierung gegenüberstellt, die der Reif im Winter auf den Fenstern in „Fäden Sternen Nadeln Palmen und Blumen“ gefrieren lässt. Die Muster und kleinen bewundernswerten Gebilde, die vom erstarrten Wasser arrangiert werden, stellen sich unter dem Vergrößerungsglas wie die Erhebungen und Ebenen des Landes dar, das sich vor dem Betrachter auf einem Berg hinstreckt und ausbreitet. Das Kleine und das Große finden sich so tief ineinander eingestaltet wieder und beide artikulieren zugleich – neben dem ästhetischen Reiz, der metaphernhaft in eine solche Vergleichsstruktur hineinspielt – innere, allgemeine, über Groß und Klein sich ausprägende Wirkprinzipien, die sowohl das Gebirge als auch den einzelnen resublimierten Wassertropfen anordnen.

Koschorke hebt an dieser Szene hervor, dass „in einer Neueingrenzung der überschauten Natur und zugleich in einer Verkleinerung des Vergleichsmaßstabs“ Heinrichs Perspektive auf seine Umgebung „in ihrer Totalisierung [auf] eine solche Art zu sehen“ auf so etwas wie eine „morphologische Gesamtproduktion der Erdoberfläche hinausläuft“.[48] Dies motiviert ihn nun, seine kartographische Tätigkeit und das Vermessen des Gebirges zu beginnen. Durch das „Postulat einer allen Objekten gegenüber gleichbleibenden und unhintergehbaren apperzeptiven Distanz“[49] wird nun sehr stark die Erfahrung einer wie entsubjektiviert wahrgenommenen Landschaft sichtbar, wie sie, indem sie gleichsam in dieser Art von Öffnung über Heinrich hereinbricht, diesen vor allem auch in dem Bezug dazu, wie er sich nun auch tätig in dieser einfindet, gänzlich überwölbt.

> „Aus der kartographischen Niedersicht ist kein Ort dem Betrachter vertrauter und näher, keiner berührt ihn, keiner ist ihm ferner als die anderen. Wenn das Subjekt sich im Sehvorgang noch transzendieren soll, dann […] in Richtung auf eine Selbstannullierung, auf ein subjektbereinigtes Verzeichnen der Natur.“[50]

Auch dort, wo diese gleichsam entfremdete Raumerfahrung nur eine Zwischenstufe bezeichnet, in der sie den Ich-Erzähler vor allem anderen zur mechanischen Tätigkeit des Vermessens veranlasst, scheint sich doch an dem Impetus und der Überwältigung des Ichs, die sich darin festmacht, eine Dynamik zu vollziehen, die von außen an ihn hintritt und ihn erfasst.

Dem Blick oder geistigen Auge des Protagonisten öffnet sich auf diese Weise der Zusammenhang für eine Wirkung, die die Erscheinungen, welche sie ausformt, übersteigt oder die Zeichnungen in den Hebungen und Senkungen einer Landschaft bzw. in der Art, wie selbst ganz feine, gefrorene Wassertropfen sich auf einer glatten Fläche ausrändern, erst entstehen lässt. Es wird hier jedoch vom Erzähler eine Bildlichkeit inszeniert, in der sich nicht nur der

[48] Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern: Frankfurt am Main 1990: Suhrkamp Verlag. S. 275-276.
[49] Ebd. S. 277.
[50] Ebd. S. 277.

Wassertropfen oder die Gesteins-Bildungen des Gebirges wie nach den gleichen Kristallisationsprinzipien und Mustern ausgestalten, sondern auch der Blick, mit dem Heinrich von seiner erhöhten Position über die Berglandschaften schweift, selbst sich nach dem Prozess und der eigentümlichen Linienführung einer Kristallisation über die Dinge hinzieht.[51] Es gibt das dem Schauen und mehr noch dem Erzählgang, wenn man davon ausgeht, dass dieser mit seiner Beschreibung zumindest in gewissem Maße parallel zur Blickführung des Erzählers realisiert wird, ein selbstreflexives, poetologisches Moment. Der Verlauf des Textes und der Sprache erhält, da sie sich an dem wie nach diesem Muster gefassten Blick realisiert, in seiner Darstellung und der Anberaumung der darin inszenierten Wirklichkeit einen sich gleichsam kristallisierenden Aspekt, in welchem diese erst eine eigene Ordnung und Sichtbarkeit bekommt.

> „Der Glanz der kristallisierten Gletscher und der metaphorisch verbundenen, als kristallisierte Ordnung vorgestellten Erdoberfläche, gesehen im panoramatischen Rundblick vom Berggipfel aus, ist hier in eine Wahrnehmungsordnung von Struktur, Benennung und Sichtbarkeit eingebunden. Verfahren der Abstraktion und der Homogenisierung leisten diese Ordnungsstiftung.“[52]

Und in eben diesem Bewusst-Werden, in welchem – gemessen an dem kühlen Ton des Romans in der Darstellung von Affekten – Heinrich beinahe so etwas wie eine Verzückung erfasst, findet eine Erweiterung in seinem Gesichtskreis statt und er greift in einem ersten, frühen Schritt von den bloßen Dingen, die er benennt, die er beschreibt und für sich abbildet, in das Wirken aus, das sie anordnet und damit ihre „Sichtbarkeit“ arrangiert. Es wird etwas darüber Hinausgehendes deutlich, dass dieses erst an seinen Platz stellt oder es, indem es dort steht, mit einer gewissen Prägung versieht, die allgemein, also auf das Kleine genauso wie auf das Große, wirkt.

Hier enthüllt sich nun in einer ersten Annäherung von Seiten Heinrichs ein solches spezifisches Momentum, wie es in der *Vorrede* der *Bunten Steine* als sanftes Gesetz bezeichnet wird. Er tappt gleichsam auf eine Ausformung desselben, mit dessen Eigenschaften und Schattierungen er später bei seinen Besuchen im Rosenhaus durch die Reden, Anschauungen und Erklärungen Risachs näher vertraut wird.

3.4 Das sanfte Gesetz in Risachs Betrachtungen

Eine paradigmatische Stelle, um die Bedeutung des sanften Gesetzes und die damit verbundene Weltanschauung für den *Nachsommer* sichtbar werden zu lassen, ist sodann zum Beispiel die Betrachtung, die Risach anstellt, als er von Heinrich gefragt wurde, warum er sich so sicher war, dass das Gewitter, welches durch das Auftürmen seiner Wolken am Horizont den

[51] Vgl. Schneider. Marmorglanz und glänzender Firnis. S. 150.
[52] Ebd. S.150.

Protagonisten dazu veranlasst hatte, zum Schutz das Rosenhaus aufzusuchen, letztendlich nicht über jene Ortschaft niedergehen würde.

„ ‚Auf Beobachtungen bin ich eigentlich nicht ausgegangen', antwortete er; ‚aber da ich lange in diesem Haus und in diesem Garten gelebt habe, hat sich manches zusammengefunden; aus dem Zusammengefundenen haben sich Schlüsse gebaut, und ich bin durch diese Schlüsse umgekehrt wieder zu Betrachtungen veranlaßt worden.' " (HKA 4.1, S. 122)

Bevor Risach nun explizit auf Momente und Ansichten zu sprechen kommt, in welchen er das sanfte Gesetz beschreibt oder Muster desselben aus seiner Rede auskonturiert, wird an jenem Satz bereits etwas exemplifiziert, das in der *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* ebenfalls noch vor einer genaueren Ausformulierung des sanften Gesetzes und seiner spezifischen Dynamik Erwähnung findet.

Ist es in der *Vorrede* das Beisammensein, die innige Verbindung von Autor und Werk, aus welchen das Edle und Gute – so es denn im Verfasser selbst seinen Platz hat – sich wie von allein seinem Schreiben mitteilt und daraus hervorgeht, so wird hier auf eine freilich konkrete, aber ähnliche Art und Weise ein Zusammenwirken von Mensch und Umwelt skizziert, welches, ohne dass dabei schon besondere Einzelheiten fassbar würden, ein Verständnis oder Gefühl des Menschen für seine Umgebung bewirkt. Durch kleine Momente und Anregungen derselben wird er teils unmerklich oder in winzigen Eindrücken geprägt und wie in einer fast klanglichen Stimmung und einem impliziten Einlassen darauf auf sie bezogen.

Risach führt diese Art, mit seiner Welt um sich herum vertraut zu werden und sich an ihr zu entwickeln und zu bilden, wiederum in Bezug zu den Vögeln, folgendermaßen mit einer eigenen Betonung aus, als Heinrich bemerkt, dass er „schon mehreres aus [s]einen Reisen im Gebirge und aus […] früheren Beschäftigungen in den Naturwissenschaften kenne" (HKA 4.1, S. 166).

„ ‚Das ist doch immer weniger', sagte mein Gastfreund, ‚als man durch das lebendige Beisammenleben innewird.' " (HKA 4.1, S. 166)

Die Bildung, deren Realisierung der Roman in seinen Figuren anstößt, ist so zuallererst ein lebendiger und persönlicher Prozess, der zutiefst an eigene Erfahrungen und an jenen Umgang geknüpft ist, welcher sich dem Menschen ständig aus seiner Umgebung mitteilt. Ein konkretes Ziel scheint darin nicht zuletzt aufgrund einer solchen kommunikationshaften Konzeption, die durchaus als unaufhörlich fortlaufend zu verstehen wäre – denn wo sollte man ihr schließlich ein Ende zuweisen –, schwer zu bestimmen.

Dies trifft mit Swales Definition des Bildungsromans zusammen, wenn er schreibt: „meaning oft the growth process ‚Werden' ist to be found in the process itself"[53]

Ebenso wenig scheint sich in Risachs oben zitierter Äußerung einer Apperzeption-Erfahrung im Umgang ein Endpunkt festzusetzen.

Freiherr von Risach zeichnet mit dieser spiralförmigen Bewegung des Einlebens und Vertrautwerdens mit der jeweiligen Umgebung nun in einem ganz praktischen Sinn eine Art der Entwicklung und der Wissensaufnahme nach, die ganz notwendig in einem aufmerksamen Menschen vor sich geht und ihn dazulernen lässt. Damit zeigt er zugleich, welche Bedeutung selbst so unmerklichen und leicht zu übersehenen Informationen wie den Verhaltensweisen von Vögeln und Insekten zukommt, die er zuvor mit großer Genauigkeit ausgebreitet hat.

Auf der anderen Seite werden aber auch so vermeintlich große Erscheinungen, wie es ein Gewitter sein kann, an den flüchtigen Gesten der Vögel, die dieses anzeigen, an der Art des Fliegens, zum Beispiel, um Insekten zu fangen, oder den Anstalten, die dieses winzige Getier aufgrund seiner Vorempfindung an seinen Bauten trifft, als einordbar und bestimmbar entdeckt. Die Frage, ob Regen niedergehen wird, ist nun auf diese Weise von Risach, der sich in die Landschaft um sein Gut herum und ihre Gegebenheiten eingelebt hat, eben an solchen kleinen Vorgängen ablesbar. Das gleiche stille Wirken durchdringt seinen Garten rund um das Rosenhaus und türmt dort am Horizont die dunklen Wolken auf, deren Anblick Heinrich dazu bringt, von seinem Weg zu dem fremden Landsitz abzubiegen.

> „Viele Menschen, welche gewohnt sind, sich und ihre Bestrebungen als den Mittelpunkt der Welt zu betrachten, halten diese Dinge für klein; aber bei Gott ist es nicht so; das ist nicht groß, an dem wir vielmal unseren Maßstab umlegen können, und das ist nicht klein, wofür wir keinen Maßstab mehr haben. Das sehen wir daraus, weil er alles mit gleicher Sorgfalt behandelt." (HKA 4.1, S. 122)

Risach formuliert hier, ebenso wie es von Seiten des Autors in der *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* geschehen ist, ein neues, relativiertes, nicht aber verkehrtes Verhältnis von der Größe der Dinge. Der Zugriff und das Maß, nach dem sie eingeschätzt werden, sind ein anderes und verändern so den spezifischen Bezug auf die Gegenstände seiner Betrachtung. Die Erscheinungen und Reize verlieren ihre alleinige für sich stehende Bedeutung und gehen aus ihrem unmittelbaren Zusammenhang, dem sie entspringen, letztendlich viel mehr im Ganzen davon auf, was im Roman einer der Figur als Wirklichkeit zugänglich beschrieben wird. Ohne ihn konkret als solchen zu bezeichnen, entsteht ein Kosmos. Und das sanfte Gesetz, das – ebenso ohne genannt zu werden – doch in diesem neuen Zusammenspiel skizziert erscheint, wird zu einer

[53] Zitiert nach: Wilczek, Markus: Jenseits der Reife: Zu Bildung und Nachhaltigkeit bei Stifter. Monatshefte (Madison, Wis. : 1946) 2017. Vol.109 (3). S. 370.

Weise und Ausformulierung der Ordnung selbst, die sich in einem solchen Bild von der Welt ausbreitet.

Auffällig ist an dieser Passage, dass die Detailfülle und kleinteilige Ausdifferenzierung, die für Risach solche Paradigmen wie Groß und Klein und ihre Wahrnehmung revidiert, zugleich mit dem letzten Satz im Zitat eine fast rührende Qualifizierung erhält, indem die besondere Sorgfalt, die Gott den für klein gehaltenen Dingen widmet, so einen ganz anderen Maßstab enthüllt, nach welchem er mit ihnen umgeht.

Risach lässt durch seine Rede unaufdringlich und ohne Zwang ein sehr stark Anteil nehmendes Bild Gottes an seiner Schöpfung, der Welt und Wirklichkeit gegenüber anklingen, die bis in ihre unmerklichen Einzelheiten hin und durch diese sich darbietet. Wenige Seiten später aber wird das Motiv einer solchen hingebungsvollen Sorgfalt und Sorge für den Ich-Erzähler an Risach selbst bei der Fütterung einer Rotkehlchen-Mutter mit einer extra dafür vorbereiteten Larve offenkundig.

„Ich weiß nicht, welche tiefe Rührung mich bei diesem Vorfalle überkam. Mein Gastfreund erschien mir wie ein weiser Mann, der sich zu einem niedreren Geschöpfe herabläßt.“ (HKA 4.1, S. 165)

In eben dieser kleinen, rührend wirkenden Geste wird dasjenige an den „in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen“ fühlbar, wie es Stifter in seiner *Vorrede* entwickelt, „ in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens“[54].

Fühlbar wird es aber vor allem durch die Rührung, durch die Empfindung, die es auslöst, und die tiefe, unaufgeregte Zuneigung, die Heinrich intuitiv darin ausgedrückt bemerkt. Sie teilt sich als solche, ohne dies zu einem konkreten Ziel gemacht zu haben, still an ihre Umgebung mit und bewirkt so durch ihr Hervorgehen eine tiefe Gemütsbewegung in Heinrich. Man sieht darin ihre prägende und – um in der Diktion der *Vorrede* zu bleiben – „gründende“ Wirkung.

Die Vögel werden nicht nur mit dieser liebenswürdigen Fürsorge gefüttert und allein zum Zweck ihrer Nützlichkeit an das Rosenhaus herangezogen, sondern mit einer eigenen Aufmerksamkeit betrachtet und ihr Treiben von Seiten Risachs, als er Heinrich davon erzählt, in einer gewissen Vermenschlichung, in Bildern des menschlichen Lebens gelesen, die zugleich die Anteilnahme deutlich werden lassen, welche der Hausherr ihnen entgegenbringt.

„Die Zurückgebliebenen fangen schon an, sich zu erheitern, die fortgezogen sind, treffen bereits allmählich ein, und werden mit Geschrei empfangen. Sie drängen sich sehr an die Tafel, und sputen sich, bis die in der Fremde erfahrenen Nahrungssorgen verwunden sind; denn dort werden sie schwerlich einen Brotvater finden, der ihnen gibt. Von da an werden sie inniger, und singen täglich schöner. Dann wird ein Gekose in den Zweigen, und

[54] Stifter. Bunte Steine. S. 12.

sie jagen sich. Hieran schließt sich die Häuslichkeit. Sie sorgen für die Zukunft, und schleppen sich mit närrischen Lappen zu dem Nestbau.“ (HKA 4.1, S. 215)

Wie schon bei dem innig erlebten Ausblick von dem Berg auf die in Tälern und Erhebungen zerklüftet formierte, in den Ebenen ausschwingende Beschaffenheit der Landschaft, neben welche der nach den gleichen Prinzipien in speziellen Mustern gefrorene Wassertropfen gestellt wird, so werden – gewissermaßen metaphorisch zwar – in einer – wenn auch nicht wissenschaftlich ernsten Bildlichkeit – menschliche Charakteristiken in das Verhalten der Tierchen getragen. Das Sittengesetz, das Stifter mit Betonung zum Naturgesetz hinzustellt, gewinnt so jedoch ein weiteres Bedeutungsfeld und einen allgemeineren, grundlegenderen Charakter, als wenn dessen Wirken allein auf den Menschen beschränkt wäre.

Zugleich deutet sich hier auch ein Verständnis und Bewusstsein vom sanften Gesetz, von seiner inneren Entfaltung und Verwirklichung an, das Risach in einer auf den ersten Blick fast naiv anmutenden Art in seiner Umgebung und der Lebensweise der Tiere aufzufinden scheint, das aber in den der menschlichen Lebensrealität entnommenen Tätigkeiten und Bildern genau diese allgemeingültigen, „gründenden“, „welt-“ und „menschenerhaltenden“ Gesetzlichkeiten ausdrückt, welche nach Stifters Weltanschauung die Existenz jeden Lebens durchdringen und dieses erhalten. Eben dieser Sachverhalt wird im längeren Zusammenleben, im täglich sorgsamen Umgang und einer unvoreingenommenen Beobachtung an einem auch so unscheinbaren Treiben wie dem der Vögel erfahrbar.

Es spricht für eine solche Einordnung der Szene umso mehr, dass Risach nur ein wenig später mit einer neuen Wendung sein sanftes Gesetz formuliert, als Heinrich, vom widerscheinenden Glanz auf den Geräten und Werkzeugen im Rosenhaus animiert, mit einem gewissen Staunen und einer Bewunderung Folgendes aussagt:

„ ‚Es ist seltsam, da ich von eurer Besitzung in die Stadt und ihre Bestrebungen kam, lag mir euer Wesen hier wie ein Märchen in der Erinnerung, und nun, da ich hier bin und das Ruhige vor mir sehe, ist mir dieses Wesen wieder wirklich und das Stadtleben ein Märchen. Großes ist mir klein, Kleines ist mir groß.‘ “ (HKA 4.1, S. 217)

Von jenem ruhigen Eindruck inspiriert, gelangt nun Heinrich selbst dorthin, einem eigentümlichen Gesichtspunkt der nachsommerlichen Welt durch den Vergleich, der sich ihm zwischen der großen Stadt und dem in Bezug dazu bescheidenen Anwesen Risachs eingibt, Ausdruck zu verleihen. Interessant oder zumindest erwähnenswert ist in diesem Kontext auch die Doppeldeutigkeit der Wendung „euer Wesen“, die sich sowohl auf das Anwesen Risachs als auch auf diesen selbst beziehen kann.

So wird nicht nur diese Grundcharakteristik einer Weltanschauung klarer, die durch das sanfte Gesetz geprägt ist, sondern auch Heinrichs Entwicklung und nicht zuletzt seine Prägung bilden sich ab, die diesem auf dem Aspernhof und durch den Einfluss seines Gastfreundes zuteil

wird. Jener greift nun – wie sollte es anders sein – Heinrichs Gedanken auf und führt ihn weiter aus, indem er daraus ein größeres Zusammenwirken entwirft und eine moralische Konsequenz, die aus diesem hervorgeht:

„ ‚Es gehört wohl beides und alles zu dem Ganzen, daß sich das Leben erfülle und beglück', antwortete er." (HKA 4.1. S. 217)

Schon aus dem ersten Satz wird auch hier deutlich, dass es in der Charakteristik einer so wahrgenommenen Welt und Wirklichkeit nicht einfach nur um eine Verwechslung von Groß und Klein ankommt, wie es einer oberflächlichen Betrachtung von Stifters Schreiben oder zum Teil auch der Kritik desselben erscheinen will. Im Zentrum des Wirkens einer solchen Gesetzlichkeit steht der Zusammenhang einer vollständigen Ordnung, eines Ganzen, das sowohl Groß als auch Klein anders in sich anberaumt und aus sich heraus erst augenscheinlich werden lässt – und eben dieses Wirken ist es, nicht das Kleine um seiner selbst willen, das den Reiz und die Erfüllung erst desselben sowie des Menschen ausmacht. Dieses Wirken aber verästelt sich bis in die winzigsten und unscheinbarsten Dinge, in deren regelmäßigen Wiederholungen und Anstalten es sich allgemein und weithin ausfaltet.

„ ‚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 Begehrungen 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.' " (HKA 4.1, S. 217-218)

Die lauten, nicht in der oben angeklungenen Ordnung aufgehenden Geschehnisse und Gefühle, ihr „Übermaß von Wünschen und Begehrungen" wenden den Blick von dem ruhig in die Dinge gelegten und sie umfangenden allgemeinen Ausformen der Wirklichkeit ab, in deren Verwobensein das Ganze, die Ordnung, sich leise artikuliert. So wird der Mensch unglücklich, da er eben von diesen Wünschen und Begehrungen vereinnahmt, sein Bewusstsein für die Wirklichkeit der eigentlich bedeutenden Dinge, die „gründenden" Handlungen und Phänomene verliert, die die Welt, die Gesellschaft und das Leben des Einzelnen in ihrer Bedeutung und Dauer erst entwickeln.

Es bezeichnet die Ordnung an dieser Stelle nicht nur eine Konstellation, in der die Dinge zueinander liegen oder liegen sollten, sondern einen gewissen, auch innerlichen Bezug, der sie bestimmt und arrangiert, ja selbst so etwas wie eine Haltung und ein Zusammenwirken. So ist der Mensch erst dann fähig in eine wirklich sinnvolle Beziehung zu den Dingen zu treten, ihnen zu begegnen und sie in ihrer Unschuld aufzufassen, wenn er frei oder zumindest unbestimmt von seinen Leidenschaften ist. Erst dann kann er auf sie Acht geben, sich auf das, was sie sind, einlassen und befindet sich mit ihnen in Harmonie.

Risach beschreibt hier ein allein aus dieser Stelle heraus nicht sehr leicht zu verstehendes Beziehungsgefüge, das er mit dem Wort von der „Unschuld der Dinge“ zugleich auch moralisch auflädt, gleichzeitig zeigt er damit aber auch, welchen hohen Stellenwert die Dinge für seinen Ordnungsbegriff und die Konstitution seiner Wirklichkeit einnehmen. Es ist nicht nur, dass im Umgang mit ihnen Natur- und Sittengesetz sich, dadurch dass sie beide durch die Konzeption des sanften Gesetzes bestimmt sind, überlappen – oder sich als nur zwei Ausdrücke bzw. Modi desselben Prinzips entpuppen, das auf verschiedene Bereiche Anwendung findet; nein auch die Dinge werden darin konkret als „unschuldig“ und somit auch in die moralische Dimension vom Wirken des sanften Gesetzes hineingenommen. Nur der Mensch scheint durch eine Einseitigkeit, durch eine Leidenschaft aus diesem herausfallen zu können.[55]

An dieser Textstelle zeigt sich aber auch ganz klar die Bedeutung, die der Umgang mit den Dingen und die Beziehung des Menschen zu ihnen herausstellt, indem die Passage veranschaulicht, welchen Einfluss diese und die in und über sie wirkende Ordnung auf den Menschen ausüben oder ausüben können und sollen. Das wird deutlich, als der Ich-Erzähler gesteht, diese Rede seines Gastfreundes damals nicht verstanden zu haben, da er noch zu jung war „und oft nur [s]ein eigenes Inneres reden [hörte], nicht aber die Dinge um [s]ich“ (HKA 4.1, S. 218).

Die Art, in der die Dinge sich also dem Menschen, der mit ihnen in Berührung kommt, mitteilen, wie sie sich auf ihn beziehen und die Wirklichkeit sich in ihnen anberaumt, spricht gewissermaßen zum Menschen und er ist – zumindest implizit – dazu aufgefordert, darauf hinzuhören und nun auch durch seine Sitten, sein Betragen und seine innere Ruhe in so etwas wie eine Kommunikation oder ein Gespräch einzustimmen. Diese Form der Mitteilung, das implizite Gespräch, in welchem Bild sich die ständige Beziehung des Menschen zu den Dingen und ihre Auswirkungen auf diesen veranschaulichen lassen, all dies ist etwas, das die Stifter‘sche Konzeption von Realität mit einem prägenden und bildenden Moment versieht. Es gestaltet sich darin ein Zusammen- und Ausgesetztsein, in dem der Mensch sich ganz notwendigerweise zu seiner Umwelt verhalten muss, in ständiger Begegnung sich in diese einfindet und so natürlich von ihr geprägt und entwickelt wird.

Es wird hier bereits etwas fühlbar, was Begemann in Bezug zur *Mappe meines Urgroßvaters* folgendermaßen konstatiert: „Die Dinge werden stumme ‚Erzähler‘ (HKG 1, 5, 17)…“[56] und wiederum seinen Gedanken von der Zeichenhaftigkeit der Dinge aufgreift, wie er im Kapitel zum sanften Gesetz beschrieben wurde.

[55] Vgl. Achenbach, Hendrik: Topisches Erzählen bei Adalbert Stifter: Untersuchungen zur Gestaltung von Bildungsgängen in ausgewählten Werkkomplexen. Berlin/Bosten 2021: De Gruyter. S.364-368.
[56] Begemann. Christian: Realismus und Wahrnehmung der Dinge. In: Scholz Susanne(Hg.) und Ulrike Vedder(Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin/Boston 2018: Walter de Gruyter. S. 259.

Eine solche Beziehung ist aber auch etwas, das man selbst aus der Beschreibung des sanften Gesetzes in der *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* herauslesen kann. Es sind darin die vielen kleinen, fast unscheinbaren Bewegungen und Bezüge, das „Wehen Rieseln Schimmern", das die Welt erst zu ihrem spezifischen Bestehen bringt, sie erhält und formt, nun als ein den Menschen selbst bildendes Moment aufgefasst, das sich an ihm wie in der Art einer stillen Kommunikation vollzieht. Die feinen und unaufhörlich wie gesetzmäßig sich vollziehenden Regungen und das Bewusstsein für sie setzen ein Austauschen und Lernen in Gang, das den Menschen in einer solcherart dargestellten Wirklichkeit entwickelt und ausprägt.

Die Unterscheidung, die das Subjekt vom Objektiven trennt, wird durch ein solches unbewusstes Zusammenspiel zwischen dem Menschen und seiner Umgebung gewissermaßen existentiell unterlaufen und öffnet sich dadurch zunehmend einer ontologischen Leseweise – so könnte man an dieser Stelle andeuten, ohne noch einen stichhaltigen und konkreten Beweis anführen zu können. Die Welt, der Mensch und seine Umgebung werden im Roman langsam und still von einer existentiellen Verortung erfasst, die sich mit einem stärkeren Bezug auf ihr Sein oder die „Wirklichkeit der Dinge", ihr Wirken und damit auf so etwas wie eine Art von Ontologie kapriziert. Sie entwickelt eine Dynamik, die sich von bewussten, abstrakt-systematischen oder idealistischen Vorgängen in der Gestaltung des Lebens zur Darstellung einer ganzheitlichen Verfassung und Wirkungsweise der Welt aus ihrem Dasein heraus ausdifferenziert.

So gibt der Ich-Erzähler zugleich aber mit diesen Ausführungen an, sie zu jenem Zeitpunkt noch nicht verstanden und in diesem Sinn noch kein Ohr für die Dinge rund um ihn gehabt zu haben. Obwohl also bereits an dieser Stelle des Romans die Wirklichkeit sowohl äußerlich als auch innerlich auf den Menschen einwirkend, ordnend und bis zu einem gewissen Grad in einer sinnstiftenden Beziehung auf das Ich zu verstehen versucht wird, ist Heinrich selbst sich eines solchen Vorgangs und Geschehens noch nicht bewusst geworden.

So wird demgemäß auch von seiner geologischen Tätigkeit ein Bild gezeichnet, das einer Ordnung der Dinge oder dem Moment, nach dem sich ihr Arrangement zu öffnet beginnt, noch nicht in einer innerlichen Weise, sondern diesem nur in einer technischen Beschreibung ihres Zusammenhangs nachspürt. Heinrich erklärt es den Leuten, die er sich zu seiner Unterstützung angeheuert hat, folgendermaßen:

> „Ich sagte ihnen, daß dies ein Teil meines Zweckes sei, und wenn gleich das Gebirge nicht auf einer Wiese oder auf einem Felde zusammengestellt werde, so werde es doch auf dem Papiere gezeichnet und werde mit solchen Farben bemalt, daß jeder, der sich auf diese Dinge verstände, das Gebirge mit allem, woraus es bestehe, vor Augen habe. Deshalb merke ich mir nicht nur, woher die Stücke seien, und unter welchem Verhältnissen sie in den Bergen bestehen, sondern schreibe es auch auf, damit es nicht vergessen werde, und beklebe auch die Stücke mit Zetteln, auf denen alles Notwendige stehe. Diese Stücke in ihrer Ordnung aufgestellt seien dann der Beweis dessen, was auf dem Papiere oder der Karte, wie man das Ding nenne, aufgemalt sei." (HKA 4.1, S. 231-232)

Einer der Hauptaspekte, welchen Heinrich mit seiner Arbeit zu genügen beabsichtigt, ist also, in ihr zu veranschaulichen, wie das Gebirge in seinen einzelnen Teilen, in denen es sich erhebt, aufgebaut sei und dabei den Platz der jeweiligen Teile zu bestimmen. Der beinahe wie aus einer Verzückung hervorgegangene Vorsatz, zu erforschen, wie das Gebirge und die vor ihm ausgebreitete Landschaft in ihren spezifischen Gebilden entstanden seien und sich nach allgemeineren Grundsätzen anordneten, die gleichwohl viel weitere und umfassendere Aspekte der physischen Welt und der Dinge beeinflussen, ist zumindest in dem, was er seinen Arbeitern davon erklären kann oder will, noch nicht über ein Geflecht von Eigenschaften und Relationen hinausgekommen, das er durch sein Sammeln anhäuft und klassifiziert.

Heinrich befindet sich damit in einem Stadium, dessen Tätigkeit Freiherr von Risach einmal als die Tätigkeit zeitgenössischer Wissenschaft behauptet, wenn er ausführt:

> „Ich glaube [...], daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft, von welcher wir sprechen, der des Sammelns ist. [...] Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus; das ist nicht merkwürdig; denn das Sammeln muß ja vor der Wissenschaft sein; aber das ist merkwürdig, daß der Drang des Sammelns in die Geister kömmt, wenn eine Wissenschaft erscheinen soll, wenn sie auch noch nicht wissen, was diese Wissenschaft enthalten wird. Es geht gleichsam der Reiz der Ahnung in die Herzen, wozu etwas da sein könne, und wozu es Gott bestellt haben möge. Aber selbst ohne diesen Reiz hat das Sammeln etwas sehr Einnehmendes.“ (HKA 4.1, 126–127)

Er beschreibt damit einen spezifischen Drang, Dinge zu sammeln, welcher Heinrichs Bemühung und nicht weniger – nur vielleicht einer anderen Facette nach – auch seine eigenen kennzeichnet, als eine Voraussetzung und einen Antrieb der „modernen“ Wissenschaft, in welcher Anstrengung ein erstes Bewusstsein oder ein Resonanzraum dafür geschaffen werde, dass durch diese Art der Zusammenstellung sich ein implizites Verständnis, eine „Ahnung“ oder Empfindung in den Gemütern der Forscher herauszubilden begänne, „wozu etwas da sein könne, und wozu es Gott bestellt haben möge“.

Finkelde deutet diese Stelle so, dass Stifter hier das Sammeln selbst schon als eine „sinnstiftende Tätigkeit des menschlichen Geistes“ zu konstruieren versucht, „die das bürgerliche Subjekt […] bildet und die moderne Wissenschaft harmonisch in eine göttlich verbürgte Ordnung integriert“.[57] Unabhängig davon, ob es Stifter glaubhaft gelingt, eine solche Beschäftigung in einem metaphysischen Rahmen einzubetten, zeigt es doch den hohen Anspruch den Risach dieser Form der Bemühung zuspricht.

Diese Art der Auffächerung und Verbreiterung von Daten etabliert also so etwas wie eine Vorbedingung oder die Möglichkeit, um die grundsätzlich sinnvolle Fügung der Welt und den Charakter ihrer Ordnung kennenzulernen. So wird durch die Tätigkeit des Sammelns selbst ein

[57] Finkelde, Dominik: Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter. American Association of Teachers of German 2007: The German quarterly.Vol.80 (1). S. 2.

seelisches Moment hervorgelockt, in dessen Schaffen und Zusammentragen von Materialien und Stoffen sich so etwas wie ein innerer Drang im Menschen und seinem Wirken entzündet. Es bildet aber auch eine Vorbedingung oder einen integralen Bestandteil dessen, dass in dieser Fülle an Informationen die Harmonie einer „göttlich verbürgten Ordnung“ wissenschaftlich erfahrbar wird. Diese vorrangig mechanische Tätigkeit, das Messen und Erfassen von Daten, stellt in Stifters *Nachsommer* so etwas wie den ersten Schritt zu einer seelischen und in weiterer Folge metaphysischen Erfahrung der Welt dar.

Kongruent dazu merkt McIsaac zu Heinrichs wissenschaftlichen Arbeiten nun auch dieses an:

„While much more can be said about the scientific implications of Heinrichs collecting, it should be emphasized that Heinrich collects and arranges visible objects in order to glean information about invisible qualities and relationships.”[58]

So wie sich – teils mittelbar, teils unmittelbar – Heinrichs Faszination und damit auch Facetten seiner Motivation preisgeben, scheint doch spätestens an der zuletzt zitierten Textstelle der Primärliteratur und der Sichtbarmachung der wissenschaftlichen Anstalten des Protagonisten ein qualitativer Unterschied zwischen dem technischen Gerüst, das Heinrich seinen Arbeitern erklärt und dem „Reiz der Ahnung“, der ihm zu Herzen geht, offensichtlich zu werden. Es liegt wie eine Kluft zwischen der Methode und der Struktur der Wissenschaft selbst und dem, durch was sie motiviert ist, was sie in sich birgt und zu welchen Gedanken und welcher Empfindung sie Raum gibt – ganz zu schweigen von der Frage, wie dieser Drang überhaupt geschieht, sprich: hervorgeht und was das für eine Wirklichkeit bedeutet, die auf eine solche Motivation angelegt ist.

In diesem Zusammenhang legt Finkelde dar, dass das Sammeln nicht nur ein Grundmotiv der Beschäftigung rund um das Rosenhaus im Umgang mit der Wirklichkeit ist, ob es sich nun um Wissenschaft, Kunst oder die Innenausstattung von Risachs Anwesens handelt, sondern eine Charakteristik von Stifters Schreiben selbst darstellt:

„Dabei wird das Sammeln bei Stifter nicht nur motivisch verarbeitet, sondern auch als ein poetologisches Prinzip der schriftstellerischen Arbeit etabliert.“[59]

So setzt er mehr oder weniger an jener Bruchlinie entlang seine Argumentation fort, an welcher Stifter auf der einen Seite alles Gegenständliche sammelt – sei es nun in seiner Narration und der Genauigkeit seiner Beschreibungen, sei es innerhalb der *histoire* in den Anstalten seiner

[58] McIsaac, Peter M.: The Museal Path to Bildung: Collecting, Exhibiting and Exchange in Stifter's Der Nachsommer. Oxford and Boston 2004: Blackwell Publishing Ltd.. German life and letters, Vol.57 (3). S. 270.
[59] Finkelde. S. 1.

Figuren – und auf der anderen Seite durch eben dieses Zusammenstellen eine harmonische, göttlich gefügte Ordnung behauptet, die doch, was die Textstelle von dem Zweck der Hantierungen Heinrichs betrifft, diese Sicherheit einer durch seine Tätigkeit aufschimmernden transzendenten Harmonie in der Natur, nur recht blass und aufgesetzt erscheinen lässt.

> „In den folgenden Ausführungen soll jedoch aufgewiesen werden, inwiefern das Thema des Sammelns bei Stifter nicht nur den (gerade bekundeten) metaphysischen Glauben an eine durch Gott verbürgte Ordnung ausdrückt, sondern […] in Stifters Realismus vielmehr ein fiktional rekonstruierter Glaube an eine göttlich verbürgte Ordnung den eigentlichen Verlust dieses Glaubens kaschiert.“[60]

Es zeigt sich an dem obigen Zitat recht deutlich, wie fragwürdig sich die von Stifter angestrebte Sinnkonstruktion in der Realisierung seines Werkes ausnehmen und wie brüchig sie an manchen Stellen einem konzentrierten Blick und einer scharfsinnigen Folgerung erscheinen kann. Indem eine solche Passage aufgegriffen wird, soll andeutungsweise durch einen Ausblick die Ambivalenz sichtbar gemacht werden, in welcher die Ansprüche und die Umsetzung der Wirklichkeit von Stifters Schreiben nicht zuletzt in der Konstruktion von deren textlicher Beschaffenheit auseinanderklaffen können.

Schließlich ist eine solche Wirkung an dieser Stelle des Romans auch damit zu begründen, dass ihr im Rahmen seiner *histoire* ebenso eine gewisse Funktion zukommt, auf diese Weise den noch beschränkten Blickwinkel Heinrichs und seiner Tätigkeit, in welcher dieser sich mit seiner (Um-)Welt auseinandersetzt, zu umreißen und aufscheinen zu lassen. Dies soll jedoch nicht eine gewisse Problematisierung zu entschärfen versuchen, die von der Forschung immer wieder festgestellt wird, indem sie das Funktionieren der Sinnkonstruktion hinterfragt, die Stifter in der Wirklichkeit seiner literarischen Werke zu inszenieren bemüht ist.

Man könnte sagen, dass an solchen Stellen der Handlung des Romans wie auch auf vergleichbare Art und Weise in Stifters Prosa eine Entfremdung in dem Verhältnis zu konstatieren ist, wie Ordnung und Wirklichkeit konzipiert bzw. empfunden werden, wodurch die Wirkung einer Artifizialität ob nun im (wissenschaftlichen) Betragen der Figuren oder die Narration des Textes selbst betreffend, hervorgerufen wird.

Genau dieser Unterschied wird fühlbar und vage in den Romantext eingewoben, als Heinrich sich etwas später an einer erhöhten Position dem Ausblick einer Gebirgs-Szenerie gegenüber befindet. Es wird hier erneut ein existentiell empfundener, in diesem Anblick beinahe gesteigerter Augenblick auserzählt, der Heinrich über seine unmittelbare wissenschaftliche Tätigkeit hinausführt, nachdem er die Gestalt eines Bergsees von einer Erhöhung aus betrachtet und sich bestimmten Gedanken zur Entstehung und zu den Veränderungen hingegeben hat, mit welchen

[60] Ebd. S. 2.

die Gezeiten das Gebirge abtragen, es aufschichten oder es ganz allgemein prägen. An dieser Stelle zeigt sich nicht nur, welche Erfahrungen Heinrich bereits in den Bergen gemacht und welches Wissen er durch seine Tätigkeit angesammelt hat. Es wird hier auch dieses Staunen, das ihn erst zu einer vertiefenden Beschäftigung mit der Geologie bewogen hat, noch einmal in einer Reihe von Fragen inszeniert, die, obwohl ihre naturwissenschaftliche Unterfütterung und ihr wissenschaftlicher Charakter konturierter und schärfer als in der vorherigen Szene der Aussicht von einem Berggipfel oder einer anderen Erhebung hervortreten, diese überschreitet. So bekommen jene Fragen im Angesicht der Dinge, die sie umkreisen, eine sehr weite, existentielle und beinahe ontologische Wendung.

3.5 Von den Fragen eines Ausblicks

Beginnend also bei der „Gestalt des Seebeckens“, die sich, wenn das Wasser nur ein wenig durchsichtiger wäre, sodass man durch dessen „grünlich, feuchten Schleier“ auf seinen Grund sehen könne, einen sehr schönen Eindruck bewirken würde, kommt der Ich-Erzähler auf die Spuren von Bäumen, Wäldern und früheren Lebewesen im Gestein zu sprechen sowie auf „die Schichtungen der Felsen“. (HKA 4.2, S. 28-29)

„Ich zeichnete manche Lagerungen in ihren schönen Verhältnissen und ihren Neigungen gegen die waagrechte Fläche.“ (HKA 4.2, S. 30) In Heinrich wird so, bevor er noch die einzelnen Fragen formuliert, nicht nur die Entwicklung in Hinsicht seines Wissens, sondern auch seiner ästhetischen Aufnahmefähigkeit sichtbar.

Da er nun die Gesteinsformationen und Schichtungen näher untersucht, kommen ihm die oben bereits erwähnten Fragen zu Bewusstsein, die also einen konkreten Ausgangspunkt haben, dabei jedoch immer auch in einen allgemeineren Zusammenhang ausgeweitet werden. Im Folgenden will ich eine Auswahl von ihnen zitieren:

> „Woher sind sie gekommen, wie haben sie sich gehäuft? Liegen sie nach einem Geseze oder wie ist dieses geworden? Oft sind Teile eines größeren Körpers in Menge oder einzeln an Stellen, wo der Körper selber nicht ist, wo sie nicht sein wollen, wo sie Fremdlinge sind. Wie sind sie an den Plaz gekommen? Wie ist überhaupt an einer Stelle gerade dieser Stoff entstanden und nicht ein anderer?“ (HKA 4.2, S. 30)

Es lässt sich hier recht leicht erkennen, wie schnell der Ich-Erzähler mit der Wiedergabe von solchen staunenden Fragen das genuine Tätigkeitsfeld der Geologie verlässt, ohne dabei notwendigerweise deren Standpunkt aufzugeben und eine zunehmend, vielleicht unausgesprochene, darum aber nicht weniger wirksame ontologische Sichtweise auf seine Umgebung und die Dinge seiner Beschäftigung entwirft. Die Frage zum Beispiel, die zuerst in Bezug auf die Steinschichtungen aufkommt und sich erkundigt, ob diese so nun nach einem Gesetz aufgetürmt seien, wird im gleichen Satz noch von jener ergänzt, woher denn ein solches, wenn es nun

bestünde, seinerseits entstanden sei. Ebenso verhält es sich bei jener, warum ein bestimmter Stoff und kein anderer an seiner Stelle entstanden sei.

So sehr Heinrich sich aber auch wissenschaftlich betätigt und dabei sehr kleinteilig und ausgiebig mit einer vor allem mechanischen Arbeit von Abmessung und Sammeln abgibt, deren Möglichkeit zur Beantwortung voriger Fragen man wohl mit Recht bezweifeln kann, also wiederum auf jene oben zu fassen versuchte qualitative Kluft stößt, hebt sich nun doch dessen Entwicklung im Anberaumen und der Auseinandersetzung mit jenen ontologischen, das Seiende selbst betreffenden Fragestellungen immer weiter hervor.

> „Solche Fragen stimmten mich ernst und feierlich und es war, als wäre in mein Wesen ein inhaltsreicheres Leben gekommen. Wenn ich gleich weniger sammelte und zusammentrug als früher, so war es doch, als würde ich in meinem Innern bei weitem mehr gefördert als in vergangenen Zeiten.“ (HKA 4.2, S. 32)

Der Bereich, der sich Heinrich in der ersten Regung und Faszination während des Erlebnisses dieses bewussten Blicks auf die Gebirgslandschaft aufdrängte, diese Art von Öffnung, in der er seiner gewahr wurde und sich vornahm, ihn zu untersuchen, zeigt sich ihm schon klarer, liegt differenzierter vor ihm ausgebreitet, aber die großen Fragen nach dem Zusammenhang, aus dem jene Einzelheiten erst aufsteigen, durch die sie sich ausgeformt und artikuliert finden, bleiben trotz des innerlicheren Lebens, das sich an ihnen entzündet, unbeantwortet und auch in gewissem Sinne unbearbeitet. Es sollte hier jedoch betont werden, dass – wie der Ich-Erzähler dies darstellt – deren Beantwortung, zumindest insofern sie die „Geschichte der Erde“ betreffen, sich kontinuierlich auch aus jenen wissenschaftlichen Tätigkeiten und den Dingen ergibt, die man dabei freilegt:

> „Die Quellen zu der Geschichte der Erde bewahrt sie selber wie in einem Schriftengewölbe in ihrem Innern auf, Quellen, die vielleicht in Millionen Urkunden niedergelegt sind und bei denen es nur darauf ankömmt, daß wir sie lesen lernen und sie durch Eifer und Rechthaberei nicht verfälschen.“ (HKA 4.2, S. 32)

Es ist darum zu tun, sie zu enthüllen. Dass das allerdings nicht so leicht zu bewerkstelligen ist und dem Ganzen eine qualitativ innerlichere Dimension innewohnt – selbst den Dingen – welche Sphäre sich dem bewussten Zugriff Heinrichs und seinem äußeren Tun noch entzieht, wird nicht nur an dem Vergleich mit seiner Arbeitsbeschreibung deutlich, vielmehr auch daran, wie er sich den Fragen, nachdem sie sich ihm gestellt haben, wiederum entzieht. Ihre Beantwortung verschließt sich ihm, der sich selbst und vielleicht auch seine Beschäftigungen in einem Ungenügen dazu verspürt. So heißt es:

„Von solchen Fragen flüchtete ich zu den Dichtern.“ (HKA 4.2, S. 33)

Die Fragen, die sich ihm in seinem Umgang mit den Dingen der Wirklichkeit aufwerfen, und auf die er in der Methode, welche er auf ihre Erscheinungen hin anwendet, keine unmittelbare, auf die gleiche Weise, in dem gleichen Medium artikulierte Antwort erhält, treiben ihn in die

Beschäftigung mit der Literatur und genauer: mit der Dichtkunst. In dieser bietet sich dem Protagonisten so etwas wie ein Ausweg an aus der Schärfe der Fragen, denen er mit seiner Methode nicht gerecht werden kann, indem sich darin wie in der im Konjunktiv gehaltenen Betrachtung zuvor vom durchsichtigen Wasser des Bergsees ein Assoziationsraum öffnet, der in seiner vorrangig ästhetischen Annäherung an die Wirklichkeit Heinrich in einen freieren Umgang zu den Dingen bringt, denen er sich auf diese Weise in einer weniger zwingenden Art anders widmen kann. Dieses imaginierte Bild, dass das ganze innere Becken nur wie „in einem grünen, feuchten Schleier“ zu sehen wäre, suggeriert dabei in der besonderen Eindrücklichkeit der Vorstellung eine Durchsichtigkeit und Diachronität an den Dingen, wie eine solche im sanften Gesetz schon an den Erscheinungen festgemacht wurde. Etwas ist in der Dichtkunst oder dieser Art einer Fiktionalität, das im Verhältnis zu den Dingen an jene obigen Fragen anknüpft oder über sie hinausführt, die sie einer unmittelbaren wissenschaftlichen Antwort verweigern.

Die nun folgende Passage, die sich mit der Dichtkunst, dem Wort und dem darin ausgedrückten Verhältnis zur Wirklichkeit und den Dingen in ihrer sprachlichen Beschreibung befasst, möchte ich zum Anlass nehmen, das spezifische Verhältnis von Sprache und Wirklichkeitskonzeption in der Prosa von Stifters Werk *Der Nachsommer* zu untersuchen.

4. Analyse und Entfaltung der Eigenheiten Stifter‘scher Sprache

4.1 Zwischen Ding und Sprache

> „Wenn ich von langen Wanderungen in das Ahornhaus zurück kam oder wenn ich ferne von dem Ahornhaus in irgendeinem Stübchen eines Alpengebäudes wohnte, so las ich in den Werken eines Mannes, der nicht Fragen löste, sondern Gedanken und Gefühle gab, die wie eine Lösung in holder Umhüllung waren, und wie ein Glück aussahen.“ (HKA 4.2, S. 33)

Von den Fragen der Entstehung und der Ordnung, die Heinrich durch seine geologische Tätigkeit in einer sehr technischen Weise mit dem Festhalten und dem in äußeren Relationen zueinander begriffenen Zusammenstellen der Gesteins- und Landschaftsformationen beschreibt, begibt er sich zu den „Gedanken und Gefühle[n]“ der Dichter, der „Männer, welche die Dinge und die Begebenheiten mit klaren Augen angeschaut und in einem sicheren Maße in dem Rahmen ihrer eigenen inneren Größe vorführten“ (HKA 4.2, S.33). Die Fragen, die sich aus der wissenschaftlichen Beschäftigung ergeben und gleichzeitig (noch) keine letztgültige Beantwortung zulassen, also nicht gelöst werden können, scheinen in der Dichtung mit Momenten vertauscht, die durch ihre Beschaffenheit selbst etwas Ausdruck verleihen, nach dem nicht mehr mit einem gleichen Ungenügen in einem rein äußerlichen Zugang gefragt werden muss. Sie teilen vielmehr etwas von sich aus mit. Der darin entgegentretende Ausdruck ist aber auch kein

unmittelbarer, sondern nur die Hülle einer tieferen Beziehung, eines Gedankens oder einer Empfindung, die sich als eine „Lösung“ in dieser Form zu verstehen gibt.

Die Dinge treten Heinrich in einer innerlicheren Beziehung, einer „inneren Größe“ entgegen, werden dabei aber in einer charakteristischen „Umhüllung“, einer Verdeckung gefasst, in der sie sich für ihn jedoch wie ein Glück ausnehmen, also eine besondere emotionale Wirkung hervorrufen.

Somit kommt ihnen eine spezielle Bedeutung in den Augen des Ich-Erzählers zu, die er über diese abstrakte und allgemeine Wirkung hinaus jedoch noch nicht genauer bezeichnen kann.

„Andere gaben Gefühle in schöner Sittenkraft, die tief auf mich wirkten. Es ist unglaublich, welche Gewalt Worte üben können; ich liebte die Worte und liebte die Männer, und sehnte mich oft nach einer unbestimmten unbekannten glücklichen Zukunft hinaus.“ (HKA 4.2, S. 33)

Obwohl er also die Gestalt der dichterischen Kunst und Darstellung genauso wenig wie dessen präzise Wirkung oder die unbestimmte Zukunft, nach der er sich unter ihrem Einfluss sehnt, zu konkretisieren bzw. über eine allgemeine Empfindung hinaus einzufangen oder zu benennen im Stande ist, fühlt er sich dazu hingezogen und ist von ihrer Art fasziniert. Sie werden dabei jedoch nicht anders als eben als Dinge angesprochen, werden nicht präzisiert oder in einem Bild näher umrissen. So bleiben sie durchwegs in diesem allgemeinen Ausdruck zusammengefasst und entziehen oder verbergen sich gewissermaßen genauso wie die konkreten Worte, in denen sie aufschimmern, die Wirkung derselben und die Gedanken, auf welche sie rekurrieren.

Es wird daraus die besondere Betonung ersichtlich, die Stifter der objektiven, gegenständlich vor dem Ich vorhandenen Welt einzuschreiben bemüht ist und in verschiedenen Facetten festzumachen versucht. Allerdings wird eine spezifische Dynamik angestoßen, die durch eine solche Fassung der äußeren Wirklichkeit etabliert wird und nun in weiterer Folge nicht bei dieser Aufladung stehen bleibt.

Wie dies schon zu Beginn des Romans bzw. der Schilderung des Ich-Erzählers und selbst in der *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* der Fall ist, bilden die „Dinge“ und „Worte“ in dem weiten Bedeutungsspielraum, der ihnen zugebilligt wird, und ihrer Uneindeutigkeit jedoch beinahe so etwas wie Leerstellen im Text oder sie kommen als Bezüge vor, deren Ausdruck und Referenz ebenso wie das Gefühl, das durch die Worte der Dichter in Heinrich ausgelöst wird, äußerst schwer einzugrenzen sind und so beinahe rätselhaft erscheinen. Aus diesem Grund ist es angezeigt – nicht zuletzt um eine schärfere Vorstellung zu bekommen, wie Heinrich auf die beschriebene Wirklichkeit um sich blickt – die Eigentümlichkeit des Stifter‘schen Stils zu betrachten, wie er sich im *Nachsommer* oder ganz generell in seinem Werk entfaltet. Um zu verstehen, welche Bewegungen und Prozesse sich in der Entwicklung des Protagonisten abspielen, muss

man nachvollziehen, wie seine Umgebung in den breiten Beschreibungen sowie in Form und Hergang des Romans selbst komponiert ist.

4.2 Sprachliche Untersuchung

Es ist anhand der Ausführungen und der Zitate aus dem *Nachsommer* bereits betont worden, wie oft an zentralen, inhaltlichen Stellen der Beschreibungen und Darstellungen Stifters das Wort „Ding“ gebraucht wird. Ähnlich verhält es sich übrigens mit dem Hilfsverb „sein“, wodurch der ontologisch konnotierte Zusammenhang seines Stils stärker hervortritt. Es wird dies auch in der Forschung mit einem gewissen Interesse vermerkt:

„Vor allem in späten Texten, aber auch schon im Nachsommer wählt Stifter, wann immer es möglich ist, das Wort ‚Ding‘ und das Hilfsverb ‚sein‘ anstelle exakterer Bezeichnungen.“[61]

Mag es sich auf den ersten Blick bei einem solchen Sachverhalt um eine Zufälligkeit oder eine nicht weiter bedeutsame stilistische Eigenheit handeln, die sich in Stifters Werk präsentiert, so wird in Anbetracht der spezifischen Inhalte, der Haltungen der Figuren und der Konstruktion von Wirklichkeit in ihren Reden wie auch in den Beschreibungen der Erzählinstanz eine Systematik erkennbar. Eine ganz bestimmte Anschauungsweise wird kommuniziert. Stifter arbeitet diese nach einem „ontologische[n] Stil [aus] […], der dazu neigt, nur noch das Dasein der Dinge ohne all ihre zufälligen Aspekte und ohne zufällige Verzerrungen auszusagen“[62].

„Jedes Ding ist ein Seiendes“[63] und als solches findet es im Hergang des Erzählens, in den Beschreibungen und der auf diese Weise konstituierten Wirklichkeit Erwähnung. Im Stifter-Handbuch findet sich diese Feststellung, auf den ein wenig weiter unten zitierten Joseph Peter Stern Bezug nehmend, noch einmal zugespitzt, folgendermaßen wieder:

„Die Dinge sind zuverlässig; sie strahlen eine Dauerhaftigkeit aus, die den Menschen fehlt. Sie verkörpern das Sein als solches, wie bereits am exzessiven Gebrauch des Hilfsverbs ‚sein‘ deutlich werden soll…“[64]

Um also diesen spezifischen Effekt in seiner Sprache zu bewirken, „nur das Dasein der Dinge […] auszusagen“, werden die wichtigen Äußerungen und Benennungen bloß in einer so allgemeinen und vagen Weise wie durch den Namen des „Dings“ oder durch ein „sein“ beschworen, wodurch sie zwar in einem gewissen Vorhandensein festgelegt werden, gleichzeitig

[61] Begemann, Christian: Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen. In: Begemann, Christian (Hg.): Realismus. Epoche-Autoren-Werke. Darmstadt 2007: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 84.
[62] Ebd. S. 84.
[63] Seidler, Herbert: Gestaltungen und Sinn des Raumes in Stifters „Nachsommer“. In: Stiehm, Lothar (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg 1968: Lothar Stiehm Verlag. S. 209.
[64] Swales, Martin: Ritual. In: Begemann, Christian (Hg.). Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2017: J. B. Metzler. S. 296.

aber von persönlichen Befindlichkeiten frei bleiben und auf einen allgemeineren Zusammenhang verweisen. Sie werden so gewissermaßen, ohne in einmalige Situationen hineingezogen und von diesen mit einer unverkennbaren Färbung überzogen zu werden, für den Umstand aufgespart und in Bezug dazu gesetzt, einen (vorerst unbedingten) Seinszusammenhang, die Tatsache ihres eigenen Bestehens, zu bezeichnen. Eben darin verdichten sie sich und schließen sich gegen eine eindeutige, situativ konkretisierte Auslegung ab. Immer wieder werden einzelne, recht allgemeine Begriffe in verschiedenen Verhältnissen mit schwer zu unterscheidenden Bedeutungsnuancen gesetzt, die gleichwohl einen Teil genauer Beschreibungen bilden. In einer solchen Situation sind sie nicht dazu gedacht, den Schilderungen an Genauigkeit zu nehmen, sondern haben den Zweck, eine noch größere Nähe und tiefere, entsubjektivierte Bindung zu den Gegenständen herzustellen, indem sie ganz in deren dingliche Eigenheit zurücktreten. Sie werden in so etwas wie ihrer objektiven Wirklichkeit oder durch den Umstand als bestimmt erkannt, dass sie sind und distinkt in einer außersubjektiven Realität für sich bestehen.

Ein auf diese Weise vor einer „Übercodierung“ geschütztes Wort, das sich in einem „übersättigte[n] Sprechen […] in endlosen Thema-Rhema Strukturen und in rituellem Sprechen seinen Ausdruck findet“[65], wird andererseits nicht konkret greifbar und anschaulich und stellt also wiederum so etwas wie eine Leerstelle dar: „Das Sein, an und für sich ‚unverfälscht‘ durch irgendein Seiendes entzieht sich [bei Stifter] dem sprachlichen Ausdruck.“[66]

Es inszeniert sich eine seltsame Ambiguität in Stifters Schreiben, indem – folgt man der Auffassung Sterns – die Dinge in ihren Beschreibungen und dem Stil ihrer Darstellung zwar als ein Seiendes verständlich und dafür von der Färbung und der Konnotation eines speziellen subjektiven Anklangs freigehalten werden, das „Dasein“ der Dinge, das sie ausdrücken sollen, tritt aber hinter die sprachliche Bezeichnung zurück oder wird durch diese nicht konkret fassbar.

Auch Böhler hält in seinem Aufsatz zu Stifters Spätwerk, genauer: zu der letzten Version seiner *Die Mappe meines Urgroßvaters,* diese schon im *Nachsommer* beginnende Tendenz der häufigen Verwendung des Verbs „sein“ und die einfache und unpersönliche Wahrnehmung fest, die darin ihren Platz findet. Er liest sie vor allem in Hinsicht der zunehmend in seinem Werk stattfindenden Entsubjektivierung:

> „Einen gleichen Verzicht auf subjektive Nennung haben wir in der häufigen Verwendung des Hilfszeitwortes ‚sein‘ als eines selbstständigen Verbs vor uns: der Dichter deutet das Sein nicht aus seinen vielfältig gefächerten Erscheinungsformen und benennt es mit verschiedenen Ausdrücken – darin läge eine subjektive Leistung –, sondern läßt es bei der Feststellung bewenden, daß etwas ‚ist‘.“[67]

[65] Wiedemann S. 218.
[66] Stern, Joseph Peter: Adalbert Stifters ontologischer Stil. In: Stiehm, Lothar (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg 1968: Lothar Stiehm Verlag. S. 115.
[67] Böhler. S. 661.

In einer solchermaßen umschriebenen und konstruierten Sprache beschreibt der Ich-Erzähler seine Untersuchung, intensiver aber noch den Gegenstand derselben, die Wirklichkeit selbst, ohne persönlich, emotional oder perspektivisch mit ihr umzugehen. Er versucht sie so weit wie nur möglich von einem subjektiven Zugang freizuhalten und ganz so aufzufassen, wie sie ist. Es tritt also im Umgang mit der Wirklichkeit ein Verhältnis zu derselben zutage, das nicht mehr so sehr aus einer Beziehung von Subjekt und Objekt bestimmt ist, sich vielmehr aber auf das Sein der Dinge selbst kapriziert und diese sowohl ihrer sprachlichen Form nach als auch in ihrer narrativen Bestimmung ontologisch ausarbeitet. Ein solcher Stil aber grenzt sich in dieser Bemühung nun so weit wie möglich von jedem subjektiven Moment in seiner sprachlichen Ausführung ab, um es so in seinem Dasein als in einer Art von gesteigerter Objektivität unabhängig von der wahrnehmenden Instanz zu gestalten, die sich dem Ding nun nicht mehr alleine darin zu nähern sucht, insofern sie es wahrnimmt, sondern insofern es an seiner spezifischen Stelle für sich ist. In dieser Vorgehensweise ist demgegenüber aber das Subjekt-Objekt-Verhältnis noch nicht ganz überwunden. Es entwickelt sich vielmehr aus diesem und wirkt in der betonten Ausgestaltung nach, in der nun das Objektive möglichst ohne subjektive Färbung in langen und peinlich genauen Beschreibungen auserzählt wird.

> „Stifter unterwirft sein eigenes Schreiben tendenziell denselben Forderungen nach Entsubjektivierung und Wendung zum Objektiven, die an seine Figuren gestellt werden. […] Der Erzähler muss deshalb alle Besonderheiten ablegen und ganz hinter die Ordnung dessen zurücktreten, was er darstellt. Stifter versucht immer radikaler, eine Art Selbstpräsentation der Dinge im Text zu simulieren, oder mit anderen Worten: Er tut so, als gäbe es kein Subjekt mehr, das erzählt.“ [68]

Wie auch schon auf der Wortebene mit den eingegrenzt gefassten und gebrauchten Begriffen, mit denen Stifter immer seine Beschreibung versieht, um sie rein und in einer konkreten Bestimmung zu halten, so werden die Erzählperspektive, die Figuren und die Wirklichkeit in einer strengen, darum aber nicht weniger eigentümlichen Objektivität wiedergegeben, deren Zweck es ist, eben jene oben erwähnte ontologische Dimension einzufangen oder sie anzuberaumen.

Die Dinge und auch die Beschreibungszusammenhänge, in die sie eingebettet sind, verlieren dabei in einer solchen Weise ihrer Konstruktion an unmittelbarer lebenswirklicher Authentizität. Sie werden ganz glatt, immer allgemeiner und abstrakter gefasst und gehen zunehmend im weiten Begriff auf, der sie anberaumt, ohne dabei durch eine subjektive Eindrücklichkeit geprägt zu werden. Sie werden viel weniger einer konkreten Situation nach zum Klingen gebracht, entziehen sich einer subjektiven Impression oder verstummen stumpf in dieser, anstatt in der individuellen Apperzeption eines Ichs einen besonderen Bildbereich oder eine persönlich empfundene, in das Ding projizierte Assoziation auszulösen.

[68] Begemann. Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen. S. 82-83.

„Die Suche nach dem Dasein“ gleicht so in Stifters Schreiben und der darin konstruierten Wirklichkeit gewissermaßen „einem sanften, aber unaufhaltsamen Steigen ins tonlose Los“.[69]

Es wird an dieser Stelle wiederum der Umstand sichtbar, dass die Worte, indem sie von jeder subjektiven Konnotation freigehalten werden, um ihr objektives, aus sich selbst heraus bestimmtes Bestehen, ohne ihr Dasein anhand einer wahrnehmenden Instanz festzumachen, sich in letzter Konsequenz in einem solchen Sein einer Beschreibung oder Darstellung zu entziehen scheinen. Das Sein selbst wird wie in der Leerstelle angezeigt, die dadurch entsteht, dass jede subjektive Eindrücklichkeit in der sprachlichen Darstellung vom Ding selbst fernzuhalten versucht wird, und eben darum wird es nicht anschaulich oder greifbar. Es tritt beinahe wie hinter die Wirklichkeit zurück und wird als Dasein nach dieser Lesart einem Aspekt nach gefasst, der sich in der geschilderten Welt nur auf diese ganz seltsame Art und Weise realisiert. Die Wirklichkeit wird durch die Eigenheit des Stils wie für den Blick auf ihr Sein hin durchlässig, schimmert gewissermaßen in einer solchen Realisierung auf, kann sich aber nicht mit einem besonderen Ausdruck darin manifestieren und verwischt sich wieder.
Stifter bemüht sich um eine „ ‚Objektivität‘ in Reinform, aber eine Objektivität, die nicht auf die Oberfläche, sondern auf eine Tiefendimension der Dinge, auf ihre ‚Wesenheit‘, zielt.“[70]

Es stellt sich nun an dieser Stelle die Frage – freilich ohne hier auch schon beantwortet zu werden – ob sich durch diese stilistische Eigenheit in der Stifter‘schen Prosa dasjenige, was von der Sekundärliteratur sowohl als „(Da-)Sein“ oder „Wesenheit“ genannt wird und die spezielle Bezugsgröße der ontologischen Facette seines Werkes darstellt, nun als eine Dimension gewissermaßen „hinter“ der Darstellung, als eine Art „ ‚Hinterwelt‘ der Dinge“ entpuppt, „die die Kunst wiederzugeben hat“[71], ob es sich also um eine Meta-Ebene oder eine eigene (ontische) Anwesenheit in der Wirklichkeits-Konstruktion handelt? Ist die Wirklichkeit wie sie sprachlich gestaltet wird, schon ontologisch, also vor allem von ihrem Sein her gedacht oder metaphysisch als etwas, das hinter der dargestellten Welt diese als ein Allgemeines oder Unsichtbares durchdringt und ordnet? Und inwiefern ist in der Sprache und der Form der Narration selbst, in der eine solche Konzeption von Wirklichkeit gebildet wird, das Phänomen dieser Weltanschauung präfiguriert oder ganz einfach abgebildet?

4.3 Zeichencharakter

Wie im obigen Abschnitt gezeigt wurde, bedient sich Stifter eines Stils, der sich in der Art, wie bestimmte Worte verwendet werden, die in akribisch genauen Beschreibungen so weit wie

[69] Stern. S. 119.
[70] Begemann. Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen. S.84
[71] Begemann: „Realismus“ oder „Idealismus“?. S. 8.

möglich jede subjektive Vereinnahmung oder perspektivische Verzerrung vermeiden, möglichst an eine objektiv gedachte Wirklichkeit annähert und sie ganz als solche aufscheinen lässt. Die Worte selbst finden sich also, ähnlich wie dies bereits zuvor im Zusammenhang der *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* an den Erscheinungen oder den Dingen angedeutet wurde, in einer gewissen Leere oder Durchsichtigkeit wieder, die sie wiederum stärker in ihrem Zeichencharakter thematisiert. In gewissem Sinne vollzieht sich nun etwas an Stifters Sprache, das an dieser in der durch ihren Gebrauch bewirkten, eigenartigen Verlagerung in der Beschaffenheit als Zeichen die Facette einer Transparenz hervorruft, die ähnlich auf einer anderen, narrativen Ebene schon im Zuge der Konzeption des sanften Gesetzes und der Deutung Heideggers als das Zeigen in etwas Unsichtbares angeklungen ist.

So geraten sie als Bezeichnendes nun zunehmend aus dem Blick. Sie verschwinden oder verdichten sich gleichsam zu den Dingen selbst, die sie im Text anführen. Risach geht bei seiner Charakterisierung der Dichtkunst in eine ähnliche Richtung.

> „…die Dichtkunst hat beinahe gar keinen Stoff mehr, ihr Stoff ist der Gedanke in seiner weitesten Bedeutung, das Wort ist nicht der Stoff, es ist nur der Träger des Gedankens, wie etwa die Luft den Klang an unser Ohr führt. Die Dichtkunst ist daher die reinste und höchste unter den Künsten." (HKG 4.2, S. 86.)

Das Wort geht ganz darin auf, Träger des Gedankens zu sein, und tritt ansonsten in seiner Stofflichkeit, in der Materialität und Bedeutung als Bezeichnendes völlig hinter dem zurück, was es aufruft und auf was es dem Blick freigibt.

Mit dieser Art der Darstellung und der Betonung der objektiven Welt in seinen langen und detaillierten Beschreibungen drückt sich eine andere Auffassung oder die Absicht eines anders anberaumten Bezugs im Zeichencharakter der Sprache aus, wie sie im Roman aufgeladen wird.

> „Das Spezifische aller Darstellung, daß sie niemals identisch mit ihrem Gegenstand sein kann und daß erst beider Differenz das Phänomen der Bedeutung ermöglicht und jenes der Deutung heraufruft, versucht Stifter gleichsam zu unterlaufen. Seine Intention richtet sich auf unmittelbare Deckungsgleichheit des Gemeinten und des Gesagten […]. Man kann es […] das verbalrealistische Gesetz nennen, weil es Wort und Sache ineins zu zwingen sucht."[72]

Das Zeichenmodell von Saussure wird in Stifters Stil durch die Art, in der die sprachliche Repräsentation und Zeichenhaftigkeit entwickelt wird, durchbrochen oder variiert, indem in ihr der klare Bezug zur dinglichen Welt, der Drang zum unaufhörlichen Benennen und das feine Eingrenzen und Wiedergeben der Dinge, gleichsam als würden sie in ihrer Umgebung aufgezählt, immer wieder aufwendig durch die Art ihrer Inszenierung, vor allem hinsichtlich ihres Aspekts als Signifikat, bestimmt und gefasst werden. Ihre Funktion als Signifikant tritt zurück oder wird selbst dabei in zunehmenden Maße durchsichtig und transparent. Wie als solches die

[72] Geulen, Eva: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters. München 1992: iudicium verlag. S. 34.

Dinge kein Subjekt mehr für ihr Bestehen unbedingt nötig zu haben scheinen, durch dessen Wahrnehmung sie sich erst etablieren, so verwischt sich scheinbar die Funktion des Signifikanten mit der des Signifikaten. In den so eigens verwendeten und verfestigten Wörtern und sprachlichen Zeichen wird einer gewissen Tendenz nach der Aspekt des Signifikanten scheinbar aufgegeben oder in seinem Erscheinen ganz in den Signifikaten zurückgestellt und in diesem verborgen. Die Worte und Zeichen verdinglichen sich also selbst in einem Maß, in welchem im Text immer wieder mit den Dingen umgegangen, diese betont und durch ihren Gebrauch als ein ganz eigenständiges und distinktes Gebilde vorgestellt werden.

4.4 Beschreibungen

Unter diesem Gesichtspunkt wird nun aber auch eine Besonderheit der Stifter‘schen Sprache deutlich, die nicht mehr nur einzelne Wörter oder Begriffe betrifft, welche mit einer seltsamen Eindringlichkeit und einer Weite, die in ihnen aufgehoben scheint, aus dem Duktus des Textes und genauer seiner zahlreichen Gang und Gestalt bestimmenden Beschreibungen herausfallen, vielmehr werden diese selbst in ihrem Gehalt und ihrer Funktion augenfälliger. Die weitläufigen, langen und detaillierten Schilderungen, die über weite Teile den Erzählfluss von Stifters *Nachsommer* prägen, rahmen so die Handlung des Romans ein, in welchem sie an einzelnen Stellen einen besonderen Ausblick, eine schöne Ansicht oder ein Kunstwerk darstellen und dem Leser ausmalen. Die *histoire* schreitet in ihnen und oftmals erst durch sie voran, indem die Figuren sich so in der Umgebung, die oft sehr kleinteilig um sie herum konstatiert wird, wiederfinden. Sie gehen darin spazieren, machen sich auf Eigentümlichkeiten derselben aufmerksam oder entfalten an ihnen eine Tätigkeit oder malen und besprechen sie dann anhand der Gemälde. Die Wirklichkeit des Romans und die Art ihrer Konstruktion werden zuallererst in den Beschreibungen und den Räumen begegenbar, die in diesen ausdifferenziert werden und so erst einen distinkten Zugang zur Welt ermöglichen.

„…es gibt keine Stellen in dieser Dichtung, die nicht räumlich bestimmt und in Räumen eingefangen wären. […] Alles ist in diesem Roman in Räume eingefügt, auf den Raum hin ausgerichtet.“[73]

Der Schauplatz der Handlung ist über den gesamten Roman hinweg ein solcher, dass er über die Weise des Erzählens und Schilderns hinweg klar bestimmt und eingegrenzt ist und die *histoire* klar anberaumt, die sich nur in dieser Umrahmung zu bewegen und auszugreifen scheint. Es handelt sich dabei jedoch nicht nur um eine ständige Verortung, in welcher das Bildungsgeschehen und die Figuren verwoben werden, denn zugleich unterstreichen sie die Thematik der

[73] Seidler: Gestaltungen und Sinn des Raumes in Stifters „Nachsommer“ S. 205.

Bildung auch insofern, als sich – wie weiter oben gezeigt – der Entwicklungsstand des Protagonisten in der Darstellung und Auffassung von seiner Umgebung und der Wirklichkeit, wie sie wahrgenommen wird, widerspiegelt. Die Beschreibungen fungieren selbst als Aneignungen des Raumes, in dem der Ich-Erzähler sich bewegt, und zeigen so in ihrer gegenständlichen Veranschaulichung bis zu welchem Grad sich Heinrich seiner Umwelt bewusst wird.[74]

So wird einer der Gründe für die Langsamkeit und Genauigkeit klarer, mit welcher die Dinge, die Handwerksstücke, Gärten, Landschaften und Interieurs ausgebreitet werden, da diese immer gegenständlich veranschaulicht und „durch das menschliche Maß bestimmt" bleiben, so wie die Figuren darin sind und sich darin bewegen, etwas darin bemerken und sich dazu verhalten.[75] Es kommt dabei durchaus auch eine körperbezogene Komponente zum Tragen, die als solche in einem klar distinkten Arrangement den Figuren, aber auch der Wirklichkeit selbst Haltung und Orientierung verleiht.[76] Die Entwicklung der Figuren und allem voran Heinrichs wird in der Bewegung durch den Raum, durch seine Gänge, Wanderungen und Reisen angestoßen und konstituiert, wodurch die Beschreibungen selbst, in welchen diese eingefangen werden und sein Zugang zu den Dingen festgehalten wird, einen wichtigen Bezug zu seiner Bildung aufweisen. „In den Wanderungen, angefangen vom Wandern durch Zimmer bis zur großen Bildungsreise, ‚erfährt' im wörtlichen Sinne Heinrich seine Entfaltung."[77] Der Protagonist bildet sich aus und öffnet sich kongruent zu der Umgebung, die er abschreitet und die sich ihm dabei durch die Inszenierung der Beschreibungen ausbreitet.

Dieses Moment, die darin zum Ausdruck kommende Genauigkeit und das allmähliche Entfalten von Räumen in den Bewegungen der Figuren, in ihren Spaziergängen und Blicken, vertieft dabei noch den Eindruck der „Verlangsamung" und „Entzeitlichung" Stifter'scher Prosa, die so sehr von „Gleichmaß", „Statik" und „Wiederholung" geprägt ist, dass zuweilen „in Anlehnung an das Stillleben Stifters Szenerien als statische Bilder erscheinen". [78]

Es wird anschaulich, dass sich in den Ausführungen und Beschreibungen Stifters nicht nur ein eigentümliches stilistisches Merkmal ausprägt und in den Vordergrund der literarischen Darstellung drängt, sondern eine konkrete narrative Strategie verwirklicht, die in dem, wie die nachsommerliche Wirklichkeit sich in ihr entfaltet, schon eine eigene gegenständliche Thematisierung derselben bedeutet und darin so etwas wie einen Diskurs entwickelt.

---

[74] Vgl. Becker, Sabina: Ordnung - Raum - Ritual : Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Heidelberg 2007: Winter Verlag. S. 12.
[75] Godau, Michèle: "Wirkliche Wirklichkeit". Mythos und Ritual bei Adalbert Stifter und Hans Henny Jahnn. Würzburg 2005: Königshausen & Neumann. S. 50.
[76] Ebd. S. 50.
[77] Seidler. Gestaltungen und Sinn des Raumes in Stifters „Nachsommer". S. 219.
[78] Becker. S. 14.

„Akribische Beschreibungen von Möbelstücken und ausgreifende Interieurschilderungen sind nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern wesentlicher Bestandteil der narrativ entfalteten fiktionalen Welt. […] [B]esonders auffällig sind ein forcierter Detailrealismus, die genaue Repräsentation der gegenständlichen Realität, die Neigung zu einer formelhaften Sprache und eine eigenwillige Erzählperspektive. Irritierend ist zudem, dass seine Texte […] ihre narrativen Strategien und sprachlichen Verfahren nicht verhüllen, sondern den literarischen Konstruktcharakter demonstrativ ausstellen."[79]

Der spezifische Stil, in welchem Stifter also die Welt seines Romans inszeniert, sodass sie sich in der äußeren Wirklichkeit jeder tieferen subjektiven Konnotation entzieht, dem Ding dabei eine so große Bedeutung zuspricht und selbst in ihrer Darstellung anberaumt, erweckt zunehmend den Eindruck, als würden sich die Begriffe und Worte im narrativen Arrangement selbst verdichten und schließlich verdinglichen. Die Eigenheit einer solchen Darstellungsweise bleibt nun jedoch, in jene Bewegung und Beweglichkeit hineingenommen, nicht einfach an dieser Stelle stehen, sondern bekommt so etwas wie eine Eigendynamik.

Indem die Dinge und somit auch die Worte im narrativen Erzählfluss gänzlich objektiviert sind, verliert sich eine augenfällige Gewichtung und Bewertung einer solchen fast überobjektiven Welt, deren Phänomene und Erscheinungen nun mit einer ungeheuren Detailliertheit und Aufmerksamkeit selbst dort genannt und beschrieben werden, wo sie für die Narration und die Entwicklung, die Bildung und die Gedanken der Figuren keine ersichtliche, besondere Bedeutung aufweisen.

„Wird unbedeutenden Details große narrative Aufmerksamkeit zuteil, dann fordert das den Leser dazu heraus, ihnen eine besondere Bedeutung zuzuweisen. Die demonstrativ hervorgekehrte Nebensächlichkeit und Überflüssigkeit eines minutiös geschilderten Vorgangs schürt also eine Sinnerwartung, scheint ein Bedeutungsversprechen zu enthalten. Deshalb können akribische Beschreibungen eine literarische Aufwertung alltäglicher Vorgänge bewirken – sie weisen dem Unbedeutenden herausgehobene Bedeutung zu."[80]

Die textlichen Strukturen und Abläufe der Beschreibungen durch diese eigenwillige Fokussierung und Konzentration auf für die Handlung nebensächliche Momente und Wendungen, die solchermaßen vollzogenen Aneignungen eines Raumes, der bis in die einzelnen Gesteinsarten oder die seltenen Hölzer erfasst wird, aus denen er besteht und angeordnet wurde, das lange Verweilen über Landschaften und Tätigkeiten, welche für die Geschichte keine besondere Bedeutung zu haben scheinen, alles dies beansprucht durch eine solche Erzählart im besonderen Maß die Aufmerksamkeit des Lesers, hebt gewisse Zusammenhänge hervor und verschafft den Dingen eine Geltung, die ihnen auf andere Weise nicht zukommen würde. So erhält nicht nur die konstruierte Wirklichkeit eine eigene Prägung und tritt in dieser gleichmäßig gestaltet in die bezeichneten Dinge zurück, in denen sie sich konstituiert. Es entfaltet sich aus einem solchen

[79] Grätz, Katharina: Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter. In: Baßler, Moritz (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin/Boston 2013: Walter de Gruyter (linguae & litterae 23). S. 117.
[80] Ebd. S. 121.

Erzählgefüge und Stil an den Beschreibungen selbst eine Eigendynamik, die unter anderem über diese verschiedene Akzentsetzung ein selbstreferentielles Moment herauszubilden scheint. Nun inszenieren sich die Beschreibungen nicht mehr als einfache Methode oder Begleitung der Narration einer *histoire*, sondern formen beschreibend ihr eigenes Bild von sich aus. Die Dinge, Gegenstände und Menschen verorten sich nicht mehr nur im Raum, sondern gewichten sich in diesem auf eine Weise, die nicht mehr alleine durch die Akzentsetzung der Handlung und ihren Verlauf festgelegt ist, sie selbst aber durch ihre Darstellung in der *histoire* umkreist, thematisiert und in einer eigenen Bewegung um ihre Anschauung ausverhandelt:

> „Der literarhistorisch und sprachphilosophisch gesehen ganz unreflektierten, ja naiven und anachronistischen Forderung, Signifikat und Signifikant gleichsam kurzzuschließen, können Stifters Texte nur noch dann Folge leisten, wenn das Erzählen, die Darstellung, eben nicht bloß Verfahren ist, sondern zugleich als Gegenstand thematisch wird. Stifters exzessive Beschreibungen gelten bei näherem Zusehen vorrangig nicht einem Gegenstand, sondern die Beschreibung wird beschrieben und so selbst ein Gegenstand. Ebenso zeichnet sich auch der Dialog dadurch aus, daß der Akt des Redens stets mitbesprochen wird und dadurch zum Gegenstand der Rede avanciert.“[81]

Der Diskurs, den Stifters Beschreibungen, sein Schreiben und diese eigentümliche Art der Wiedergabe seiner Wörter und Schilderungen in eine konsequent objektiv gedachte Welt, schlägt dabei jedoch durch ein spezielles Aufscheinen der Weise ihrer Konstruktion in eine gegenteilige Dynamik um, in der „die vielgerühmte Objektivität Stifter‘schen Erzählens nichts mit der korrekten Wiedergabe der gegenständlichen Welt zu tun [hätte], sondern bezeichnete […] das Maß, in dem sich das Erzählen buchstäblich vergegenständlicht, bis im Extremfall das gegenständliche Material der Literatur, Worte und Buchstaben beschrieben und besprochen werden.“[82]

Es wird dieser Effekt oder diese spezifische Bewegung seiner Sprache, die eine solche Wirkung einer Selbstbezüglichkeit in ihr aufbrechen lässt, freilich als solcher nicht schon von Seiten des Autors im Vorhinein intendiert, er resultiert vielmehr aus dem Streben und der Haltung, in der Stifter seine Prosa im Sinne eines mimetischen Dichtungsmodells auf eine feste Wirklichkeit, eben die Realität, zu gründen unternimmt und dann in immer neuen Anläufen daran geht, sich ihrer in der Handhabung seiner Beschreibungen zu versichern, um „die angestrebte Identität zwischen Zeichen und Bezeichnetem durchzusetzen“.[83]

Wie dies oben bereits angeklungen ist, als anhand des im *Nachsommer* selbst artikulierten Verständnisses vom Wort in der Dichtung die Problematik bzw. die Eigentümlichkeit des Stifter‘schen Stils herauszustreichen begonnen wurde, bildet diese Form, sich immer wieder seines Bezugs zu versichern, ungewollte Aspekte aus. Die Worte heben sich, so sehr verdichtet und

[81] Geulen. S. 34.
[82] Ebd. S. 35.
[83] Ebd. S. 35.

gegen einen im Allgemeinen unverfänglichen Gebrauch sowie alle persönliche Färbung abgegrenzt, von einem rein herkömmlichen Verständnis ab, in denen man mehr oder weniger unbedacht mit ihnen umzugehen gewöhnt ist. Sie zeigen sich in einer besonderen Prägnanz und fallen mit einer zuweilen seltsam anmutenden Artifizialität und einer beinahe zur Schau gestellten sprachlichen Materialität aus dem Paradigma reinen Erzählens. Besonders plastisch wird dies in den Dialogen, da, wie es bei Geulen heißt, „in ihnen der Akt des Redens stets mitbesprochen wird“[84].

„Extreme Formelhaftigkeit, permanente Wiederholungen, eine Neigung zum Litaneihaften, zu Aufzählungen, ja Listen fügen sich zum Bild einer Ritualisierung des Erzählens, wie sie einzigartig ist in dieser Zeit.“[85]

Und eben diese Ritualisierung, die Steigerung und Festigkeit, die die Sprache in solchen Sprechhandlungen erhält, wie Begemann sie oben aufzählt, und in denen sie sich durch eine gewisse Gemessenheit genauso wie durch eine Aufladung und das Herausheben über ihren unmittelbaren Bedeutungs- und Erzählzusammenhang auszeichnet, wird nun charakteristisch für die Art der Bedeutungskonstitution in Stifters Literatur. Im Stifter-Handbuch wird dies folgendermaßen prägnant auf den Punkt gebracht:

„Die Grundgebärde der Narrativik ist so artifiziell, die Sätze sind so stilisiert, dass ihr Verweischarakter immer wieder verlorengeht. […]. Die rhythmische Vertextlichung ist der eigentliche Sinngenerat.“[86]

Sie gibt in ihrer Verschlossenheit und in der Weise, wie sie sich gründet und mitteilt, eine Bewegung zu erkennen, die – wie ich im nächsten Kapitel zu zeigen hoffe –, bis zu einem gewissen Grad kongruent mit der darin narrativ ausgestalteten Wirklichkeitsdarstellung geht oder zumindest in eine ontologische Facette derselben hineinspielt.

> „Einzelne Worte werden plötzlich in genau der Weise selbstständig, die es zu vermeiden galt; […] das Selbstverständliche, von sich aus Evidente und keiner Deutung mehr Bedürftige erscheint als das schlechterdings rätselhafte. Es herrscht nicht bloß Entsprechung zwischen Wort und Sache, sondern Identität: Worte bedeuten nichts mehr, sondern werden Ereignis. Sie bezeichnen keine Geschehnisse, sondern sind das Geschehen.“[87]

Die Art, in der Stifter seine Sprache inszeniert und die ausgiebigen Beschreibungen in ihr gestaltet, wird durch das ständige Aufrufen der Dinge und der objektiven Welt, auf die sie sich gründet, durch den Akt, mit welchem er sich dieser versichert, zu einem selbstbezüglichen, immer wieder nach formalen Mustern sein eigenes Sprechen thematisierenden Unternehmen. So kippt es unmerklich aus den Vergewisserungen der objektiven Umwelt und dem

[84] Ebd. S. 35.
[85] Begemann. Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen. S. 82.
[86] Swales. Ritual. S. 297.
[87] Geulen. S. 35.

angestrebten Zurücksinken in jene von Wiederholungen und Formalismen geprägte Sprechhandlungen, welche sich schließlich innerhalb der Narration verselbstständigen und durch ihre Formulierung bzw. den sprachlich-materiellen Charakter derselben eine eigene Bedeutungsebene ausbilden. Aus dieser etablieren sie neben und an dem handlungsbezogenen Erzählgeschehen ein eigenes Wirken, eine eigene Kommunikation, die aus dieser Struktur heraus sich ereignet und spezifische Akzente setzt, welche in den Beschreibungen der Wirklichkeit von Stifters Werk anklingen, diese zugleich aber durch ihre formalisierte Artifizialität und implizit darin eingewobene Sprechhandlungen mit einer „verdeckten" oder verborgenen Ordnung versieht. Diese schimmert nun durch bestimmte rhetorische Figuren, durch allmählich aus ihrem alltäglichen Verständnis herausgelöste Begriffe, durch Nennungen oder Aufzählungen hindurch, die an manchen Stellen – vor allem den Dialogen – in fast so etwas wie einem liturgischen Aufwand zelebriert werden, und lösen in einer solcherart durchgestalteten Narration jenen sprachlichen Effekt aus der Funktion, die die Erzählung in einer objektiven Welt verankern soll. Die Worte, Satzstrukturen und Formulierungen, die sich so wie mit einer gewissen Betonung aus dem Text hervorheben, werden selbst zu einem Geschehen und sprechen als ein solches, nicht zuletzt mit dem Charakter ihrer textlichen Konstruktion in die *histoire* bzw. das Lesen davon hinein, in das sie eine eigene Bewegung hineintragen oder diese darin sichtbar werden lassen, sodass der Erzählfluss sich nach verschiedenen Aspekten auffaltbar gestaltet.

Es mochten unter Umständen auch Facetten dieser eigentümlichen Stilisierung seiner Prosa Stifter dazu verleitet haben, seinem Werk den Untertitel *Eine Erzählung* beizufügen, um schon im Vorhinein die spezifischen Konnotationen zu vermeiden, die mit der Bezeichnung des Romans einhergehen, und in weiterer Folge mit einer „Anspielung auf [dessen] mythischen Charakter" eine besondere Art der Gestaltung seines Textes zu betonen.[88] Auch Sabine Schneider führt diese auf den ersten Blick etwas seltsam wirkende Benennung als „Teil [eines] epischen Schreibprogramms [an], dessen strukturierende Elemente andere sind als die des bürgerlichen Romans", indem dieses nun seinerseits in seiner Inszenierung sehr stark auf die antiken Erzähltraditionen des Epos zurückgreift.[89]

4.5 Stillleben

Die immer radikalere Entsubjektivierung, die sich motivisch sowohl auf der Handlungsebene des Romans *Der Nachsommer* als auch sprachlich konstatieren lässt, erlaubt noch eine weitere Beobachtung, die für eine ontologische Untersuchung der nachsommerlichen

[88] Ratz, Norbert: Der Identitätsroman. Eine Strukturanalyse. Tübingen 1988: Max Niemeyer Verlag (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Band 44). S. 99.
[89] Schneider. Marmorglanz und glänzender Firnis. S. 154.

Wirkungskonstruktion die Möglichkeit bestimmter Öffnungen und Entfaltungen in einem tieferen Verständnis derselben hinsichtlich ihrer Beschaffenheit herausarbeitet. Dies ist vor allem von großer Bedeutung, wo es um die ästhetische Betrachtung und Beschreibung eines Kunstwerks, wie im nächsten Kapitel um die Auslegung der so wichtigen Szene geht, in welcher nicht nur die Schönheit der Marmorstatue des Rosenhauses, sondern diese selbst dem Protagonisten wahrhaft zu Bewusstsein kommt.

Diese Überlegung betrifft nun das Verhältnis von Subjekt und Objekt. So konstatiert Finkelde – anders als wir dies anhand von Stifters Stil unternommen haben – in Bezug zum Motiv des Sammelns in Stifters Literatur, vornehmlich im *Nachsommer*, wie „das Bedürfnis nach einer Auflösung der Subjekt-Objekt-Differenz zur Bewältigung einer nicht mehr begriffenen Geworfenheit menschlicher Existenz“[90] über den Roman hinweg in einer „dialektischen Struktur“[91] veranschaulicht wird. Es geschieht dies in „einer Kehrtwende vom Leben zum Stillleben“[92]. Interessant ist an diesem Punkt nicht so sehr die Argumentationsführung, mit welcher Finkelde dies darlegt, sondern diese einzelne, in seinem Aufsatz nicht sonderlich wichtig genommene These, mit der das vorherrschende Verhältnis von Subjekt und Objekt durch eine existentielle Problematisierung in die Krise gerät.

Die Dinghaftigkeit wird zentral für die Auffassung einer überindividuellen Wirklichkeit, an deren Gestalt und Ordnung sich das Subjekt orientiert, worauf es sich einlässt, um einen Zugang zu seiner Bedeutung und Wahrheit zu bekommen und sich so daran zu bilden und zu entwickeln. Eine solche Wirklichkeit erstarrt jedoch in den ihr eigenen Mustern und Formalismen und bekommt in den solchermaßen geschaffenen Orten ein ungeheures artifizielles Gepräge, in welchem sich das Übergewicht der objektiven Welt und seiner Bedeutung über die subjektive Instanz des Ichs behauptet, das, obwohl es den Roman erzählt, also in die eigene Erzählperspektive rückt, als eine solche höchst subjektive Instanz gar nicht richtig zu Bewusstsein kommt. Die in dieser Welt angeordneten und beschriebenen Gegenden, die Räume und im Besonderen die Kunst, ja sogar die Figuren werden – ob narrativ, sprachlich oder handlungsbezogen – zu einem Stillleben arrangiert.

Wie es nun in diesem Kapitel wichtig war herauszustellen, funktioniert dies nicht nur über eine vermeintliche, besondere Statik und Langsamkeit der repetitiven Vorgänge und Entwicklungen in der *histoire* oder über die verschiedenen Szenerien in derselben. Eine seltsam artifiezill gesetzte Sprache und ihr stark auf das Dinghafte bezogene, sich selbst verdinglichende

[90] Finkelde. S. 4.
[91] Ebd. S. 4.
[92] Ebd. S.4.

Duktus sowie die Art wie dieser in gewissen, selbst so etwas wie Bedeutung konstituierenden Sprachhandlungen, einem fast litaneihaften Erzählen anklingt, gibt der geschilderten Welt, von einer flüchtigen subjektiven Eindrücklichkeit befreit, eine eigene Konzentration und Dichte, in der oder aus der heraus sich eine spezielle Prägnanz entwickelt. Die Wirklichkeit oder die Dinge, wie sie wiedergegeben werden, verweisen nach dieser Lesart nicht so sehr auf eine wesentlichere Welt, die irgendwo hinter diesen metaphysisch als eine „Hinterwelt“[93] anberaumt wird, sodass sie gewissermaßen ganz durchlässig scheint. Die Dinge treten durch ihre Loslösung vom Subjekt zwar in eine überindividuelle, objektive Wirklichkeit zurück, scheinen gleichwohl aber durch die sprachlich sich ständig ihrer versichernde, sie aufrufende Konstruktion eben als die Dinge auf, die sie in der Erzählung sind. Sie bedeuten oder bezeichnen nichts von ihnen Verschiedenes, erhalten dabei aber eine Prägnanz, die zugleich klar macht, dass sie ihre materielle Gestalt übersteigen, nicht aber auf ein ganz Anderes, davon Unterschiedenes hinzeigen, sondern sich selbst in diesem arrangieren, ja selbst in diesem sind. So lassen sie sich bzw. ihre Darstellung, in der sie entworfen werden, in einem wie über- und außerzeitlichem Zusammenhang mit der intensivierten Anordnung und Komposition eines Stilllebens vergleichen – wie sich später auf ihre jeweilig eigene Weise Cezanne und Rilke mit den Dingen in jener Form explizit beschäftigt und diese Form noch viel weiter ausgeprägt und aufgeladen haben.

Bei Stifter bleibt es aber nicht bei dieser wunderlichen artifiziell-realistischen Anschauung und künstlerischen Konzentration in ihrer Darstellung. Vielmehr beginnt sich daran ein ontologisches Wirklichkeitsverständnis oder eine solche Konstruktion zu etablieren, die, analog zur kunsttheoretischen Diskussion von einer sich auffaltenden Regung aus dem ruhenden Ausdruck einer Statue zum Beispiel, die Wirklichkeit selbst in ihrer Wahrheit wie in einer starren Bewegung fasst, welche sie als ein solches Geschehen ihrem Betrachter enthüllt und öffnet.

5. Die Marmorstatue – Stufen ihrer Enthüllung

5.1 Hinführung

Wie in den obigen Kapiteln an dem spezifischen Verhältnis von Heinrichs Blick auf die Dinge und deren feste, gleichsam losgelöste Stellung in der dargestellten Wirklichkeit aufzuzeigen versucht wurde, so wird ein eigentümlicher Charakter derselben immer offensichtlicher, der sowohl in den Schilderungen der *histoire* als auch in dem verdinglichten, artifiziell-ereignishaften Stil der sprachlichen Gestaltung eine besondere Beschaffenheit der nachsommerlichen

[93] Begemann. „Realismus“ oder „Idealismus“?. S. 8.

Welt ausdrückt. Die Dinge oder ihre Nennung und Beschreibung verdichten sich in einem ungewöhnlichen Maß und werden als ein Äußeres anberaumt bzw. betont, das in erster Linie nicht von dem subjektiven Blick darauf abhängig ist, in dessen Wahrnehmung es seine Gestalt erhält und sich arrangiert. Es tritt vielmehr selbst in diesen Blick, dem es sich als Gegenstand der Betrachtung darstellt.

Diese Abhängigkeit wird nicht weniger auf Seiten der objektiven Welt verortet, sondern scheint im Gegenteil das Subjekt und seinen Zugang zu dieser zu bestimmen, der als solcher – wie es an manchen Szenen angedeutet wurde – gewissen Veränderungen unterworfen ist. Sie kommen Heinrich dabei in einer einzigartigen Dynamik zu Bewusstsein, denn sie verwandeln sich für ihn nicht in ihrer charakteristischen Eigenheit, indem zum Beispiel ein Merkmal in konkreten Konturen sein Aussehen wechselt. Allerdings zeigen sie sich dem Ich-Erzähler als mitreißende und anregende Erweiterungen seines Gesichtsfeldes, wie bei der Aussicht von einem Berg, in welcher Heinrich die typischen Zeichnungen der Landschaft vor ihm gleichsam zu entstehen und hervorzugehen scheinen. Indem ihn die impliziten Enthüllungen in diesem Fall von seinem allgemeinen Wissensdrang stärker zu seiner geologischen Tätigkeit hinführen, werden im Roman zugleich deren weitreichende charakterliche Prägekraft und die Bedeutung dieser Veränderungen für die Entwicklung des Ich-Erzählers illustriert.

So wird deutlich, dass die Welt, die sich für den Ich-Erzähler immer wieder an verschiedenen Stellen und durch verschiedene Ereignisse, Anschauungen oder Bilder erschließen lässt, an vielen Stellen mehr oder weniger unauffällig in einem spezifischen Verhältnis von Verborgenheit und einer sich unterschiedlich schnell vollziehenden Enthüllung für den Protagonisten organisiert. Es kann dies, bezogen auf weniger wichtige Eindrücke, Anregungen oder Sinnesreize, der Fall sein, die sich – für sich genommen – im Kontext der Handlung als nicht weiter entscheidend herausstellen. Diese Momente bedeuten aber auch im Gegensatz dazu mit der Erweiterung der Perspektive, die sie im Ich-Erzähler hervorrufen, und einem langsam sich herausbildenden Interesse, mit welchem sie einhergehen, entscheidende Augenblicke für die Entwicklung Heinrichs und damit für die gesamte Handlung. Als solche Erlebnisse oder Ereignisse sind sie immer zutiefst mit dem Raum verbunden, in dem sie stattfinden. Dies geschieht zum Beispiel, wenn Heinrich bei einer seiner ersten Unternehmungen einen Blick auf das Hochgebirge tut und auf einmal vergnügt „von dem Gipfel eines Hügels ganze Strecken der blauen Kette“ (HKA 4.1, S. 34) des Gebirges betrachtet, das er noch bei einem Blick von seiner Heimatstadt, obwohl es von deren Basteien zu sehen war, nicht weiter beachtet hat, und ihm nun so das Ziel seiner nächsten Reisen vor Augen stellt. Das gleiche Phänomen wird an den Sprüngen zwischen den Pflanzen, Steinen und Tieren als Gegenstand seines Interesses erkennbar, aber auch daran, dass ihm das

Rosenhaus mit einem Mal, als das Gewitter sich vor ihm am Horizont auftürmt, ins Auge springt. Das Haus, an dem er schon einige Male vorübergekommen war, ja das er dabei sogar gemustert hatte, ohne sich besonders darum „bekümmert“ (HKA 4.1, S. 46) zu haben, schimmert auf einmal mit einer anziehend wirkenden Eindrücklichkeit aus der Umgebung einer unscheinbaren, ein wenig zersiedelten Ortschaft hervor.

„Dazu gesellte sich ein eigentümlicher Reiz. Es war, da schon ein großer Teil des Landes mit Ausnahme des Rohrberger Kirchturmes im Schatten lag, noch hell beleuchtet und sah mit einladendem schimmerndem Weiß in das Grau und Blau der Landschaft hinaus.“ (HKA 4.2, S. 46)

Die Art, wie hier etwas, an dem man zuvor schon, ohne sich zu bekümmern, einige Male vorübergewandert war, sich plötzlich im Rahmen eines gewissen ästhetischen Arrangements herauszustellen scheint und dadurch zugleich eine so tiefgreifende Konsequenz für die Biographie des Protagonisten, aber auch für den Hergang des Romans bedeutet, ist in Anbetracht späterer Stellen mehr als auffällig und verrät möglicherweise ein nicht zu unterschätzendes Gestaltungsmoment.

Eine der in dieser Hinsicht wichtigsten Szenen, sowohl was die Bildungserfahrung Heinrichs als auch das bestimmte Wirklichkeitsverständnis des Romans betrifft, ist jene, in welcher die antike Marmorstatue Risachs, die in sorgsam inszenierten Lichtverhältnissen im Treppenhaus ausgestellt ist, vom Protagonisten in ihrer schönen künstlerischen Gestalt erkannt oder begonnen wird, erkannt zu werden. Obwohl im Text öfter vermerkt ist, dass der Ich-Erzähler an ihr vorbei ins obere Stockwerk gegangen ist, wird sie in dieser ästhetischen Offenbarungsszene zum ersten Mal beschrieben.

5.2 Verhüllung

Als Heinrich das erste Mal in den Aspernhof kommt, um Unterschlupf vor einem vermeintlich bald niedergehenden Gewitter zu finden, wird er vom Hausherren, dem Freiherrn von Risach, auf seinem Anwesen herumgeführt. Da er nun gemeinsam mit dem Pfarrer der Ortschaft nach dem Abendessen auf sein Zimmer gebracht wird, nimmt er bloß das, wie sich später noch herausstellen soll, von seiner Aufmachung her eigens auf die Marmorstatue abgestimmte Treppenhaus mit einiger Aufmerksamkeit wahr. In der Mitte des Aufgangs steht dort eine Skulptur aus Marmor, von der man bei ihrer ersten Schilderung nicht viel mehr erfährt als ihren Standort auf einem Absatz im Treppenhaus, in das durch Glaskonstruktion des Daches ein eigentümliches Licht auf das Kunstwerk fällt.

„Wir befanden uns draußen in dem schönen Marmorgange, von dem eine gleiche Marmortreppe emporführte. […] In der Mitte der Treppe, wo sie einen Absaz machte, gleichsam einen erweiterten Plaz oder eine Stiegenhalle, stand eine Gestalt aus weißem Marmor auf einem Gestelle. Durch ein paar Blize, die eben jetzt fielen

und das Haupt und die Schultern der Marmorgestalt noch röther beschienen, als es unsere Kerzen konnten, ersah ich, daß der Plaz und die Treppe von oben herab durch eine Glasbedeckung ihre Beleuchtung empfangen mußten.“ (HKA 4.1, S. 80-81)

Der Ich-Erzähler breitet in einer solchen Schilderung mehr die Umgebung und Lage der Marmorstatue aus, von der wir, außer dass sie weiß ist und von den nächtlichen Lichtverhältnissen des Gewitters, sowohl von den Blitzen als auch von dem Kerzenschein mit einem rötlichen Schimmer belegt wird, nichts Weiteres erfahren. Diese besondere Veranschaulichung des Lichtes in Form von Blitzen und Kerzenschein greift dabei ein Bild Goethes im Zusammenhang einer kunsttheoretischen Betrachtung der Weimarer Klassik auf, was an einer späteren Stelle der Arbeit noch weiter untersucht werden soll, an dieser Begegnung aber, ohne noch genauer entwickelt zu werden, mit einiger Aufmerksamkeit vermerkt wird. Von der Marmorgestalt selbst, deren Haupt und Schultern in der Beschreibung des Lichtscheins genannt werden, wird nur das Material, aus welchem sie gebildet ist, bestimmt. Weder die Stellung ihres Körpers noch irgendwelche Charakteristiken oder was sie überhaupt darstellt, wird mit einem einzigen Wort benannt.

Es scheint in Anbetracht der genauen Schilderungen des Gartens und der Landschaft rund um das Rosenhaus, welche sich, da der Hausherr mit Heinrich einen Spaziergang durch dieselben unternimmt, über mehrere Seiten erstrecken, seltsam, dass das in einer solchen Szenerie doch auffällig wirkende Bildwerk mit so wenigen Worten mehr übergangen als dargestellt und rein gar nicht beschrieben wird. Freiherr von Risach unterlässt es – wie sich später herausstellen wird – ganz bewusst, auch nur beiläufig oder der Höflichkeit halber das Kunstwerk seinen Gästen vorzustellen, und diese scheinen gar nicht auf den Gedanken zu kommen, danach zu fragen. Sieht man von dem malerischen, fast romantisch anmutenden Ambiente der Lichtverhältnisse ab, in welche die Marmorstatue und das ganze Stiegenhaus getaucht werden, muss man an dieser Stelle darauf schließen, dass es nichts Besonderes mit dem Stück auf sich hat und es nur eine gewöhnliche Dekoration oder eine Spielerei darstellt. Betrachtet man diese Passage jedoch im Kontext ihrer späteren Bedeutung und dem umfangreichen Lob, das der schönen Gestalt des Kunstwerks noch zuteilwerden wird, so scheint es fast, als würde sie dem Ich-Erzähler in einer eigentümlichen Weise verdeckt und verborgen. So geht das kleine Grüppchen jedoch, um sich für die Nacht bereitzumachen, an dem Kunstwerk vorüber.

Am nächsten Tag kommen Heinrich und sein Gastfreund noch einmal, nun bei Tageslicht, an der Marmorgestalt vorbei, wodurch sie nun in leicht variierter Form, jedoch ohne eine grundsätzlich andere Behandlung von Seiten der Erzählung, Erwähnung findet.

„Er führte mich über die Treppe, auf welcher die weiße Marmorgestalt stand, hinauf. Heute fiel statt des rothen zerstreuten Lichtes der Kerzen und der Blitze von der vergangenen Nacht das stille weiße Tageslicht auf

sie herab, und machte die Schultern und das Haupt in sanftem Glanze sich erhellen. Nicht nur die Treppe war in diesem Stiegenhause von Marmor, sondern auch die Bekleidung der Seitenwände. Oben schloß gewölbtes Glas, das mit feinem Drahte überspannt war, die Räume.“ (HKA 4.1 S. 86)

Was die Marmorgestalt selbst betrifft, werden wiederum nur Schultern und Haupt genannt, über welche sich nun ein ganz anderes Licht wirft. Der Rest der Statue bleibt auch hier in den klareren, selbst nicht so stark hervortretenden Lichtverhältnissen gleichsam ausgespart, als wäre er dem Ich-Erzähler nicht zugänglich und hielte sich seiner Wahrnehmung gegenüber verborgen. Beide gehen, ohne die Skulptur zu erwähnen, an ihr vorbei und es wird noch nicht einmal das Sujet angedeutet, welches sie abbildet; dafür wird der Raum genauer beschrieben, in dem sie aufgestellt ist. Man erfährt nun, dass auch die Seitenwände mit Marmor verkleidet sind – der ganze Raum scheint also gewissermaßen von Marmor zu sein – und dass die gewölbte Glasdecke, durch die das Licht verhalten einströmt, mit Draht überspannt ist.

Wenn auch zweifelhaft ist, was der Leser mit dieser Information genau anfangen soll, so wird an jener Stelle doch deutlich, mit was für einer Genauigkeit Heinrich die Räume besieht, durch welche er sich bewegt, und sie in seiner Erzählung wiedergibt, sodass nebensächliche Details herausgestrichen werden; die Marmorstatue selbst aber im Zentrum des Raums, um welche dieser, sowie in gewissem Sinne das ganze Rosenhaus angeordnet ist,[94] in dessen Innerem sich das Stiegenhaus befindet, seltsam unerwähnt und gleichsam verhüllt bleibt. Das Rosenhaus selbst kann man dabei als „die Mitte der Dichtung in jeder Hinsicht“[95] in einer Raum- und Zeitkonstruktion verstehen, deren Aneignung immer wieder „die Suche und Festsetzung eines Mittelpunkts“ bedarf, „von dem aus die Welt erschlossen werden kann“[96] – und bildet so in seiner Konzeption der Motive im *Nachsommer* einen Gegenpunkt oder Kontrast zu dem „Verlust der Mitte“, wie er im Kapitel zum sanften Gesetz von Hartmut Laufhütte konstatiert wird.

Wie sich später zeigen soll, wird aus diesem erzählten Arrangement nicht nur Heinrichs Unempfänglichkeit der Kunst gegenüber ersichtlich. Es veranschaulicht sich auch in dem beinahe vollständigem Ausgespart-Sein ein eigener Wirklichkeitsbezug. So zeigt sich darin ein Grundcharakteristikum in der Konzeption von Wirklichkeit, die durch eine solche Darstellung eine gewisse ontologische Signifikanz bekommt, welche sich dann im Augenblick der Entdeckung der Marmorstatue offenbart.

[94] Vgl. Achenbach. S. 339.
[95] Seidler, Herbert : Die Bedeutung der Mitte in Stifters „Nachsommer“. In: VASILO 6 (1957), Folge 3/4, S. 72. (zitiert nach Achenbach: Topisches Erzählen bei Stifter. S. 339.).
[96] Achenbach. S. 339.

5.3 Künstlerische Entwicklung

Diese erste Begegnung Heinrichs mit der Marmorgestalt findet zu einer Zeit statt, als er, noch ganz in seine wissenschaftlichen Tätigkeiten vertieft, erst allmählich bei aller Faszination, in welcher er sich mit seiner Umwelt auseinandersetzt, auch ein ästhetischer Blickwinkel auf die Dinge und seine Aufnahmefähigkeit für diese herausbildet. So widmet er sich immer mehr dem Zeichnen und Malen als einer künstlerischen Beschäftigung, der er nun einen besonderen ästhetischen Reiz abgewinnt, nachdem er es zuvor vor allem darum begonnen hat, seine wissenschaftlichen Studien zu begleiten oder die wunderlichen Gegenstände des Aspern- und Sternenhofs für seinen Vater festzuhalten.

> „Synchron mit dem stillschweigenden Aufkeimen seiner Liebe zu Natalie weiten sich auch Heinrichs perzeptive Fähigkeiten. Er entdeckt, daß sein technisches Nachzeichnen nicht hinreicht, etwa menschliche Gesichter abzubilden. […] Analog wird ihm auch das Seelenhafte der Landschaften zu einem visuellen Ereignis."[97]

Heinrich fängt nun also an, eine bewusst künstlerische Dimension in seinen Entwürfen und Skizzen zu entfalten und beschäftigt sich auf seinen Wanderungen durch das Gebirge damit, Versuche anzufertigen, die diesen Gesichtspunkten und Ansprüchen genügen sollen. Das wird vom Protagonisten selbst als das Ergebnis einer inneren Entwicklung wahrgenommen.[98]

So geht man auch im Aspernhof von Seiten Risachs und Eustachs daran, diese Bilder einer gründlichen Kritik zu unterziehen, und bespricht sie gemeinsam mit Heinrich. Das Ergebnis ist schließlich, dass ihm dort sein bildnerisches Vorhaben nicht geglückt sei, wo Heinrich in der Wiedergabe der Dinge sein bisheriges Tätigkeitsfeld verlassen hat, welches sich vor allem um die spezifische Auffassung einzelner Dinge bzw. einzelner, beinahe abstrahierter Charakteristiken von Landschaften gedreht hat. Dort, wo er sich im Musischen, im Vagen und fern ineinander Übergehenden versucht hat, wo also die künstlerische Behandlung mitunter am entscheidendsten zu tragen käme, wurde das Gemalte seiner Vorlage am wenigsten gerecht.

„Die Fernen die großen Flächen der Schatten und der Lichter an ganzen Bergkörpern und das Zurückgehen und Hinausweichen des Himmelsgewölbes seien mir nicht gelungen." (HKA 4.2, S. 36)

Es ist dies durchaus ein Element, das im Wahrnehmen und Beschreiben der Dinge innerhalb der Funktionsweise der Narration eine Entsprechung hat, wie es im *Nachsommer* an gewissen Facetten seiner Darstellung und nicht zuletzt in Hinsicht der Anschauung von Kunstwerken, aber ganz generell an den Dingen sichtbar geworden ist, da der Ich-Erzähler sich zu Beginn seiner Entwicklung auf sie bezogen zeigt. Sie werden genau unterschieden, nach ihren

[97] Koschorke. S. 278-279.
[98] Vgl. Achenbach. S. 209.

typischen Merkmalen klassifiziert und in ein gewisses, nach Relationen bestimmtes System gebracht. Gleichzeitig treten sie dabei jedoch nicht nach ihrem vollen Umfang, ihrem Zusammenspiel und ihrem Wirken hervor, in welchem sie sich ausprägen und gestalten. Sie werden in einem solchen Sinne nicht ganz verstanden. Aus diesem Grund widmet sich Heinrich Bemühungen einer zu exakt und eng auf einzelne Punkte fokussierten, also vereinzelnden Betrachtung der wirklichen Verhältnisse, während sich vage und unbestimmte Reize, die sich in einer eigenen Eindrücklichkeit und Verbindung mit ihrem Kontext verraten, seiner Sicht und somit auch seinen Malversuchen entziehen.

„Durch das Urteil meiner Freunde wurde mir der Verstand plötzlich geöffnet, daß ich das, was mir bisher immer als wesenlos erschienen war, betrachten und kennenlernen müsse. Durch Luft Licht Dünste Wolken durch nahe stehende andere Körper gewinnen die Gegenstände ein anderes Aussehen, diese müsse ich ergründen, und die veranlassenden Dinge müsse ich, wenn es mir möglich wäre, so sehr zum Gegenstand meiner Wissenschaft machen, wie ich früher die unmittelbar in die Augen springenden Merkmale gemacht hatte.“ (HKA 4.2, S. 38)

Nach und nach und unter der Anleitung seines Gastfreunds und Eustachs bildet sich bei Heinrich ein Sensorium aus, das den bisherigen Zugang zu seiner Umgebung und die Anschauung der Wirklichkeit verändert. Die Konturen der einzelnen Dinge öffnen sich in Hinblick auf ihren Zusammenhang und dieses Öffnen wird durch neue Eindrücke und ein neues Bemühen im Umgang mit den Erscheinungen der Wirklichkeit angestoßen.

„Das, was in der merkmalorientierten, naturwissenschaftlichen Fragestellung an die Natur ohne Bedeutung war, wird nun bedeutsam: der Kontext. […] Heinrichs Blickfeld öffnet sich, seine Wahrnehmung ist auf der Schwelle zwischen naturwissenschaftlichem und ästhetischem Sehen.“ [99]

Anhand von dieser Entwicklung und wie sie sich in den Bestrebungen Heinrichs und seinen Versuchen zu erkennen gibt, scheint es verständlicher zu werden, warum die Marmorgestalt in dem prächtig ausgestatteten Stiegenhaus des Aspernhofes bei der ersten Begegnung so wenig von Heinrich beachtet wird, da dieser noch nicht die dafür notwendige ästhetische Empfänglichkeit besaß, die vielleicht nur zart, andeutungsweise oder kontextuell in der ganzen Komposition der Steinfigur realisierten künstlerischen Momente aufzunehmen. Es erklärt diese Herangehensweise jedoch noch nicht das vollständige Fehlen einer Beschreibung oder auch nur einer flüchtigen Benennung des Sujets derselben, die doch an einer so prominenten und hervorgehobenen Stelle des Rosenhauses platziert und angeordnet erscheint. So müsste sie doch, ohne schon ästhetisch aufgefasst und rezipiert zu werden, auch einem wissenschaftlich merkmalorientierten Sehen genug Anknüpfungspunkte geboten haben, um eine kurze, wenn auch oberflächige Schilderung zu motivieren. Eine solche bleibt allerdings völlig aus und die Statue selbst, außerhalb des Umstands, dass sie vorhanden ist, gänzlich ausgespart, und zwar in einem Maß,

[99] Wiedemann. S. 143.

dass man bis zu dem Augenblick, als Heinrich zufällig während eines Gewitters die Tür zum Stiegenhaus geöffnet vorfindet und sich dazu entscheidet, in den ersten Stock hinaufzugehen, noch nicht einmal mit Sicherheit sagen kann, ob sie eine Frauen- oder Männergestalt darstellt.

Wie auch immer sie Heinrich bei seiner ersten Begegnung wahrgenommen haben mag, im Text scheint sie gleichsam ganz von dem Licht verschattet, das beschrieben wird, wie es über sie hinfällt, oder als etwas Anwesendes, gleichwohl in der Beschreibung wie Verschlucktes, das nur durch die Lichtverhältnisse und die Klassifikation seiner Stofflichkeit als Marmor nahbar erscheint, auf welchem die Reflexe der Blitze oder des gleichmäßige Einströmen des Sonnenlichts aufgefangen werden, sodass die Skulptur als solches ganz in das Arrangement der Marmorverkleidungen im Stiegenhaus zurücktritt, in deren Eintönigkeit es beinahe vollständig verschwindet.

5.4 Ästhetische Öffnung

An dem einen Tag findet Heinrich eben wiederum während eines Gewitters die Tür zum Marmor-Stiegenhaus offen vor und beschließt in den „steinernen Saal“ (HKA 4.2, S. 73) hinaufzugehen, wo sich sein Gastfreund aller Voraussicht nach gerade aufhalten würde.

> „Ich kam zu der Marmortreppe, und stieg langsam auf ihr empor. Es war heute kein Tuchstreifen über sie gelegt, und sie stand in ihrem ganzen feinen Glanze da, und erhellte sich noch mehr, wenn ein Bliz durch den Himmel ging und von der Glasbedeckung, die über der Treppe war, hereingeleitet wurde. So gelangte ich bis in die Mitte der Treppe, wo in einer Unterbrechung und Erweiterung, gleichsam wie in einer Halle nicht weit von der Wand die Bildsäule von weißem Marmor steht. Es war so licht, daß man alle Gegenstände in klaren Linien und deutlichen Schatten sehen konnte. Ich blickte auf die Bildsäule, und sie kam mir heute ganz anders vor.“ (HKA 4.2 S. 73)

Wie schon bei der ersten und in dieser nun nachhallenden Begegnung spielen auch an jenem Tag eher ungewöhnliche Lichtverhältnisse eine große Rolle, da Blitze immer wieder die abendliche Szenerie erhellen, in der auch ohne diese eindrückliche Beleuchtung die Konturen der Gegenstände und der Schatten, die sie werfen, klar ausgemacht werden können.

Es wird doch recht schnell klar, dass auch hier das Gewitter und das Leuchten nicht zufällig oder nur wegen der Symmetrie zur ersten Szene, in welcher die Marmorstatue Erwähnung findet, in das Erlebnis mit hineingenommen werden, sondern einen integralen Bestandteil der ästhetischen Erfahrung bilden. Stifter greift damit implizit einen Diskurs der Weimarer Klassik oder ein Bild desselben auf, in welchem Goethe die Wirkung von Fackelschein auf der Laokoon-Statuen-Gruppe thematisiert, da in dem flackernden Licht der Eindruck einer gewissen Bewegtheit aufgerufen wird, wie Stifter selbst immer wieder über seinen Roman hinweg, sowohl bei der Schilderung des Sujets als auch – nun explizit – in dem anschließenden Gespräch zwischen Risach und Heinrich, eine Bewegung in der Form der bildenden Kunst festzumachen versucht – aber davon später.

Die Statue wird nun dem Ich-Erzähler, zumindest was die Lichtverhältnisse betrifft, bei beinahe identischen Bedingungen vorgeführt und doch merkt man, noch bevor sie selbst zur Sprache kommt, eine ganz andere Dynamik der Annäherung an sie, allein schon in Anbetracht dessen, wie genau sie nun auf dem Treppenabsatz verortet wird. Dennoch spielt auch in diese Vorbereitung bereits ein assoziatives Moment hinein, welches das richtige Ambiente, ja so etwas wie eine Bühne für die angemessene Rezeption des Kunstwerks schafft, das auf der Erweiterung des Stiegenabsatzes „gleichsam wie in einer Halle" aufgepflanzt scheint, „auf dem niedern Sockel vor mir, welcher eher eine Stufe schien, auf die sie gestiegen war, um herumblicken zu können" (HKA 4.2, S. 73), wie es nur wenig später heißt.

Nicht nur, dass auch durch diese Stelle der Eindruck einer Bewegung oder Bewegtheit noch unterstrichen wird, sie betont desgleichen die performative Durchgestaltung der Umgebung, die von einem „ganz feine[n] Glanz" auf dem Stein der Marmortreppe bis zum Firmament hinauf, „wenn ein Blitz durch den Himmel ging und von der Glasbedeckung […] hereingeleitet wurde" (HKA 4.2, S. 73), in einen einzigen ineinander gehenden Schimmer getaucht wird, in dem die Linien der Statue aber, anstatt zu verschwimmen, klar – klarer vielleicht für Heinrich als jemals zuvor – hervortreten. Diese Szenerie scheint wie zu einer Bühne und die Statue – es handelt sich um eine Mädchengestalt – indem sie mit einer gewissen Gestik aufgeladen wird, wie zu einer Schauspielerin gewandelt.

> „Hier ist der Himmel nicht mehr bloßer Lichtspender, der die Statue beleuchtet. Vielmehr wird nun der Himmel, der über das Glasdach gespannt ist, Teil einer beeindruckenden Kulisse, die ‚zur Betrachtung' einlädt. Himmel und Statue bilden eines, werden zu einem kosmologischen Theaterschauplatz, der als ästhetisches Bild subsumierbar ist."[100]

Bereits an den Überlegungen zur Hin- bzw. zur Einführung der Marmorgestalt und der Aufmachung einer Szenerie, die nach Wiedemann durch ihre Realisierung bereits eine Überwindung eines Schemas von Subjekt- und Objekt-Bezügen andeutet,[101] wird ersichtlich, wie konzentriert und dicht jene Begegnung und die Enthüllung der Statue durchstilisiert ist, die nun ganz anders an den Ich-Erzähler herantritt.

Der offene, im Vergleich zu früheren Beschreibungen metaphernreiche und assoziative Stil der Darstellung wird besonders auffällig:

> „Die Mädchengestalt stand in so schöner Bildung, wie sie ein Künstler ersinnen, wie sie sich eine Einbildungskraft vorstellen, oder wie sie ein tiefes Herz ahnen kann. […] Ich vermochte nun nicht weiter zu gehen, und richtete meine Augen genauer auf die Gestalt. Sie schien mir von heidnischer Bildung zu sein. Das Haupt stand auf dem Nacken, als blühte es auf demselben. Dieser war ein wenig aber kaum merklich vorwärts gebogen, und auf ihm lag das eigentümliche Licht, das nur der Marmor hat, und das das dicke Glas des Treppendaches

[100] Wiedemann. S. 149.
[101] Vgl. Wiedemann. S. 149.

hereinsendete. Der Bau der Haare, welcher leicht geordnet gegen den Nacken niederging, schnitt diesen mit einem flüchtigen Schatten, der das Licht noch lieblicher machte.“ (HKA 4.2, S. 73-74)

Wie die Beschreibung der Marmorstatue immer näherkommt und sie immer enger umkreist, so tritt auch der Ich-Erzähler immer weiter an die Skulptur heran, bis zu einem Punkt, an dem er keinen Schritt mehr auf sie zu machen kann. Es zeigt sich also auch hier allein in räumlicher Hinsicht eine gewisse Kongruenz zwischen der Beschreibung und der Sicht Heinrichs auf seine Umgebung, was wiederum, wie bereits oben genannt, ihre Funktion als die einer spezifischen Aneignung unterstreicht, die die Beschreibung der Wirklichkeit auszeichnet, indem diese erst durch ihre Darstellung und Nennung aufzuscheinen beginnt und gleichsam hervorgehoben wird.

Die Mädchengestalt tritt nun mit all ihrer Schönheit, in welcher sie sich dem staunenden Protagonisten mitteilt, zuerst wie nur indirekt und ohne dass die einzelnen Konturen ihrer Pose, wie sie ihre Glieder hält oder welcher Gesichtsausdruck ihre Miene bestimmt, nachgezeichnet werden. Sie gibt sich zuerst, wie durch die künstlerische Imagination, die Einbildungskraft und das Ahnen eines „tiefen Herz[ens]“ zu erkennen, wird also schon dann geistig auf eine noch völlig intuitive Weise anschaulich, als noch kein besonderes, konkret sichtbares Merkmal des Bildnisses selbst aus dem ganzen Arrangement des Kunstwerks mit einem speziell die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Ausdruck hervorragt. In dieser bezwingenden Eindrücklichkeit spricht sich also schon vor der spezifischen Wirkung einer konkreten, materiellen und als solchen sichtbar gewordenen Gestalt ein mehr oder weniger Unsichtbares, ein Vages oder eine Aura aus, die nicht auf einen einzelnen Reiz zurückgeführt und anhand von diesem genau festgemacht werden kann. Dieses Moment stimmt so mit dem zusammen, was Risach von der Schönheit sagt, indem er ihr durch seine Überlegung, jedoch ohne dies explizit zu behaupten, durch das Zusammenspiel von Teilen und Ganzen beinahe so etwas wie einen übersinnlichen Charakter verleiht:

„Was […] die Merkmale anbelangt, an denen ihr die Schönheit erkennen wollt, so werdet ihr keine finden. Das ist eben das Wesen der besten Werke der alten Kunst, und ich glaube, das ist das Wesen der höchsten Kunst überhaupt, daß man keine einzelnen Theile oder einzelne Ansichten findet, von denen man sagen kann, es ist das schönste, die Theile sind bloß natürlich.“ (HKG 4.2, S. 86-87)

Die Ordnung und Harmonie, also das Zusammenstimmen der Teile zum Ganzen und das Ganze selbst, werden hier nun anders, geistiger und aus einem ästhetischen Sinn heraus verstanden, als es noch bei der Zusammenstellung der Fall war, die Heinrich durch seine geologische Tätigkeit und die verschiedenen Relationen versucht, während er sie seinen Gehilfen erklärt hat. Hier ist die Ordnung etwas, das aus den Dingen nicht nach exakten Verhältnissen, sondern durch ihr bestimmtes Arrangement als eine höhere, in ihrem Wirken nicht

abzumessende Eindrücklichkeit oder Beziehung, als etwas sich artikuliert, das die einzelne Gestalt und ihre gegenständliche Zeichnung übersteigt. Und ebenso verhält es sich mit der Statue.

Auffällig an jener ersten Beschreibung der Marmorgestalt ist nun auch die leichte Veränderung in den Lichtverhältnissen. Sie charakterisiert das Kunstwerk eher indirekt, als dass sie es nach einer genauen Bildung dem Betrachter bezeichnet und ausdifferenziert. Die Lichter ermöglichen so gleichsam und determinieren die Atmosphäre, den Raum und die Stimmung, in denen die Begegnung sich vollziehen kann; und dennoch hat sich in ihnen etwas auf eine eigene Art und Weise gewandelt. Das Licht fällt nicht nur von oben durch das leicht gebogene Glasdach herab, sondern scheint durch die Auffassung, indem die Statue sich leicht vorwärts neigt, von dem Stein selbst auszugehen oder von diesem vereinnahmt zu sein. Man kann vermuten, dass es sich dabei um einen oder genauer um viele kleine Lichtreflexe handelt, die vom hereinströmenden Abendlicht zum Schimmern gebracht werden, sodass er mit einem besonderen Glanz aus seiner eintönigen Umgebung hervorblinkt. Gleichwohl wird durch die Formulierung nahegelegt, dass es sich nicht um einen bloßen Lichtreflex, vielmehr um ein Leuchten handelt, das dem Marmor in gewissem Sinn eigen ist. Gesteigert wird diese Wirkung noch in einer teilweisen Verschattung durch die Kontur der Haare des Mädchens, sodass das Licht noch „lieblicher“ erscheint, also den Eindruck eines Blühens um Haupt und Nacken arrangiert. Die Statue gibt sich wie in einem blumenhaften Aufbrechen zu erkennen. Ihr Gesicht, aber auch dasjenige ihrer ganzen Erscheinung wird wie an dem Bild eines sich öffnenden Blütenkelches oder einer Rose gefasst, deren Motiv und Symbol um den Aspernhof herum so präsent sind.

Allein in dieser Metapher des Blühens vom Haupt der Mädchenstatue liegt nun konzentriert, was sich zuvor im langsamen Annähern, im schrittweisen Entfalten der Umgebung und der Wirkung des Kunstwerks inszeniert hat, die gar nicht so sehr die Form der Plastik und ihre Zeichnung, sondern das, was wie Blütenblätter darum herumliegt, aufschlägt und sich dabei durch das Licht oder die starre Bewegung des Bildwerks im gesamten Raum des Stiegenhauses ausrundet. Alle Umgebung wird auf das steinerne Mädchen bezogen und geht in ihrer Anwesenheit und ihrem Blühen auf, das sich, wie von dem Grau der Marmorverkleidungen und dem gedimmten Licht zugelassen, nun nach und nach in der Betrachtung des Protagonisten der in ihrer Form festgehaltenen Bewegung nach enthüllt. Die Statue öffnet und gibt sich Heinrich in einer Begegnung zu erkennen, die wie nach dem Charakter einer Epiphanie gestaltet ist.

Wenn Mayer sagt, dass „vor allen Dingen zwei Systemkonstellationen“ im *Nachsommer* zu finden seien, „die als Gliederungsmöglichkeiten die Ökonomie des Textes strukturieren und ihn überdies dynamisch aufladen: Zum einen das zentrale Zeichen der Rose, zum andern die auch

räumlich im Mittelpunkt stehende Mädchenstatue“[102], dann könnte man vielleicht doch in der Art dieses Auftretens und der Enthüllung, in der die Statue sich Heinrichs Blick zu erkennen gibt, festhalten, dass die beiden Motive oder „Systemkonstellationen“ sich in jener Textpassage übereinanderlegen. Dies würde dann solchen Motiven und den verschiedenen Eigenschaften ihres Charakters, wie er fortdauernd im Roman dargestellt wird, eine besondere Funktion zukommen lassen, indem nun im Hervorgehen und Offenbaren der Statue beide miteinander verschlungen dargestellt werden.

Das Bild der Rosen oder ihre Symbolik wird selbst zu einem Ordnungsmoment in Risachs Anwesen und bestimmt es nicht nur durch die zuerst ins Auge fallende, schmückende Verkleidung seiner Fassaden, sondern durchwirkt motivisch auch das Innere des Hauses bis hin zur Marmorstatue, deren Weiß sie mit dem Leuchten der Blitze in einem rosigen Glanz überzieht.

„Das Rosenhaus stellt sich gleichsam als eine ‚Kunsthöhle‘ dar, denn das Rosenhafte ist im Kunstwerk bis in das Innere des Hauses eingedrungen, nämlich in den Farben des Rosenzimmers und in der antiken Gestalt, welche oben im Lichtsaal sich den roten Strahlen der Blitze aussetzt.“[103]

Es geht dabei jedoch um einen rein farblichen Aspekt noch hinaus. Das Verknospen und Aufbrechen an den Blumensträuchern, das Blühen und Verblühen, welche am Aspernhof vor allem zur Zeit der Rosenblüte mit einem eigenen, liebevollen Zeremoniell umgeben werden und so die vielen Jahre der Handlung des Romans durchstrukturieren, lassen sich mit der Enthüllung der Marmorstatue und dem Bewusstwerden ihrer künstlerischen Schönheit zusammenlesen. Nicht zuletzt bestimmt das Öffnen der Rosen, die Rosenzeit, auch den Zeitplan von Heinrichs Unternehmungen im Gebirge. Die Blumenmetaphorik durchdringt und veranschaulicht hier, solcherart aufgefasst, ein zentrales Moment, wie Wirklichkeit und eine eigene Prägnanz in derselben sich entfaltet, sich mitteilt und offenbart.

5.5 Erstarrte Bewegung

Nun erst, nachdem der Ich-Erzähler den Leser sehr langsam und allmählich über die Umgebung der Marmorstatue und die spezifische abendliche Tönung der Lichtverhältnisse sowie des Gewitters zur Mädchengestalt hingeführt hatte und diese wie eine Schauspielerin bei Beginn einer Aufführung aus der sorgsam bereiteten Szenerie heraustreten ließ, werden konkrete Einzelheiten der Gestalt der Figur beschrieben. Wie schon an der oben erwähnten Stelle, da es den

[102] Mayer, Mathias: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001: Reclam. S. 160.
[103] Requadt, Paul: Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung. Zur Deutung seiner Farbensymbolik. Wiesbaden 1952: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag. (Abhandlungen der Klasse der Literatur Jahrgang 1952 Nr. 2). S. 48.

Eindruck hatte, als wäre das steinerne Mädchen selbst auf das niedrige Podest gestiegen, um sich von dort umsehen zu können, so vermittelt die nun folgende Darstellung den Eindruck einer gemessenen, starren, aber dennoch ihren gesamten Körper vereinnahmenden, auch geistig verstandenen Bewegtheit. Die reine Stirn war „Sitz der Gedanken", „der Mund so fein gebildet, als sollte er verständige Worte sagen und schöne Lieder singen und als sollte er doch so gütig sein. Das Ganze schloß das Kinn wie ein ruhiges Maß" (HKA 4.2, S. 74) und nimmt so selbst durch den Abschluss, den es setzt, gleichsam als würde es dies ganz aktiv, aus sich heraus tun, an der stillen Bewegung des Gesichtes teil.

Und immer wieder spielt das Besondere der Lichtverhältnisse in die Schilderung und in die Betrachtung der Figur mit hinein, die es so gewissermaßen inszeniert, indem sie hier nun selbst dieser angedeuteten Bewegung einen eigenen Glanz verleiht und die Beschreibung anstößt, welche sie mit einem Schwung an den Gewändern entlang vom Antlitz den Busen hinab bis zu den Knöcheln gleiten lässt.

> „Daß sich die Gestalt nicht regte, schien bloß in dem strengen, bedeutungsvollen Himmel zu liegen, der mit den fernen stehenden Gewittern über das Glasdach gespannt war und zur Betrachtung einlud. Edle Schatten wie schöne Hauche hoben den sanften Glanz der Brust, und dann waren Gewänder bis an die Knöchel hinunter." (HKA 4.2, S. 74)

Alle Ausführungen, mit denen der Ich-Erzähler die Mädchenstatue mehr in ihrem Wirken umreißt als sie wie die Dinge und Gegenstände seiner wissenschaftlichen Beschäftigung klar zu benennen und einzugrenzen, werden nach einem bestimmten ästhetischen Sinn eingefangen und bleiben deshalb vage, auch in Schattierungen und Zwischentönen gehalten. Heinrich bewegt sich nun in der Betrachtung und der Wiedergabe der Plastik in eben jenen künstlerischen Feinheiten, welche er, als er seine ersten Versuche der Malkunst angefertigt hatte, noch nicht aufzufassen, geschweige denn zu gestalten vermochte. Das, was beim Gemälde die eigene, charakteristische Beschaffenheit der Ferne, ihre Ungenauigkeit und die Flüchtigkeit der darin schwebenden Dünste und Düfte sind, damit also nach einem speziellen künstlerischen Ausdruck verlangen, ist bei der Statue und ihrer Beschreibung die Bewegung, die in dem stillstehenden Marmor anklingt. Unterstrichen wird das von den Lichtreflexen, die über die Bildsäule streichen.

> „Die einfache Wand des grauen Ammonitenmarmors hob die weiße Gestalt noch schärfer ab, und stellte sie freier. Wenn ein Blitz geschah floß ein rosenrothes Licht an ihr hernieder, und dann war wieder die frühere Farbe dar.[…]Ich hatte eine Empfindung, als ob ich bei einem lebenden schweigenden Wesen stände, und hatte fast einen Schauer, als ob sich das Mädchen in jedem Augenblicke regen würde. Ich blicke die Gestalt an, und sah mehrere Male die röthlichen Blitze und die graulich weiße Farbe auf ihr wechseln." (HKA 4.2, S. 74-75)

Wieder wird hier der an ihr niederfließende Schein des Gewitters angeführt, nachdem kurz die flüchtige „Hülle" eines leicht gefältelten Kleides beschrieben wurde, das von der „reinen

geschlossenen Gestalt [erzählt]“ (HKA 4.2, S. 74), diese Gestalt also selbst gewissermaßen gegen ihre Umgebung konturiert, zugleich aber durch ihren bestimmten Faltenwurf in einer konkreten Pose ihres Körpers auf den Augenblickscharakter hinweist, in welchem sie sich darstellt. Nun wird die innere Bewegtheit nicht mehr nur durch eine Assoziation oder dergleichen angedeutet. Die Figur erscheint in der immer wieder aufflackernden Belichtung nun beinahe lebendig, welche in einzelnen Momenten über die Statue strahlt, sie an mancher Stelle rötlich aufschimmern lässt oder an einer Falte im Kleid, durch ihr Haar oder an einer Gebärde ihrer Gliedmaßen verschattet. Bemerkenswert ist auch hier, dass das Licht, das von den Blitzen in das vom Marmor verkleidete Stiegenhaus strömt, als „rosenrothes“ beschrieben wird, dass also das Motiv und die Farbe der Rosen explizit aufgerufen werden und sie so neben dem spezifischen Charakter der Entfaltung auch den der Bewegtheit unterstreichen.

Das jähe Wechseln zwischen dem Weiß des Marmors und der rötlichen Tönung des Gewitters, die sich auf dem Stein verfängt und ihn dabei überdeckt, verweist in der Inszenierung der Falten schon stillschweigend auf Natalie, deren Erröten im Verlauf des Romans immer wieder an für die Liebeshandlung wichtigen Stellen konstatiert wird.[104]

An jenem letzten Eindruck der Lebendigkeit der Skulptur und ihrer stillen Bewegung, die den Protagonisten im Zusammenhang der wechselnden Lichtverhältnisse berührt, wird nun nicht nur die besondere Gestalt der Marmorstatue und ihr künstlerischer Wert deutlich. Stifter greift mit dieser Inszenierung ganz bewusst kunsttheoretische Diskurse auf, die sich von der Beschäftigung Winckelmanns mit der antiken Bildhauerkunst bis zu Überlegungen der Weimarer Klassik und Goethes ziehen. Im Lichte jener Offenbarungs-Szene, die ganz bestimmt einen Kulminationspunkt in der Entwicklung Heinrichs bedeutet, breitet das Aufgreifen dieser Diskussionen und Gedanken keine bloß kunsttheoretische Auseinandersetzung und Charakterisierung aus. In der Art, in welcher die Marmorstatue Heinrich in dem Augenblick, in dem sie sich seinem Verständnis öffnet, bewusst wird, reiht sich die Bewegtheit der Gestalt, der dynamische Eindruck des Mädchens, dieses, dass sich an einem ruhenden Körper, der in einem einzigen Moment festgehalten zu sein scheint, unsichtbar oder versteckt die vorherige und nachfolgende Haltung der Gestalt angedeutet findet und erschließen lässt, zu einer Bewegung auf.

Es drückt sich darin bereits ein erkenntnistheoretischer Aspekt aus. Wie in dem einen Augenblick sich durch Gesten und Assoziationen dem Betrachter eine Bewegung mitteilt, wie aus einer ruhenden Gestalt sich gewissermaßen ein Panorama auffaltet und durch vielleicht nur winzige Gebärden still kommuniziert und ausrundet: So tritt auch die Marmorstatue, inszeniert

[104] Vgl. Höllrigl, Michaela: Die Ordnung der Körper. Adalbert Stifter, Der Nachsommer. Wien 2003: Universität Wien Diplomarbeit. S. 23.

durch die plötzliche Beschreibung, an der Wirklichkeit selbst hervor. Sie löst sich aus der Gleichmäßigkeit des sie umgebenden Raumes und entfaltet an Einzelheiten, die Heinrich auf einmal sichtbar werden, ihre ganz besondere Anwesenheit als Kunstwerk, ihre Schönheit und auch erst die ganze Dynamik des Sujets.

Vielleicht wird der Moment der Enthüllung dadurch verständlicher, indem das Phänomen der Ruhe in Bewegung zumindest in so etwas wie einer Analogie zu dem gelesen werden kann, was an dem plötzlichen Heraustreten der Marmorgestalt in der Beschreibung des Romans ein konstitutives Moment von dessen Wirklichkeit etabliert. Durch dieses kunsttheoretisch herausgearbeitete Bild soll eine tiefere Ebene der Realität des Werks veranschaulicht werden, die in dem spezifischen Verhältnis von Subjekt und Objekt, wie es im Roman anberaumt wird, die Wirklichkeit und Wahrheit, welche sich an dieser oder diese erst kommuniziert, als ein Geschehen oder so etwas wie eine ontologische Bewegung zu verstehen ermöglicht.

Der Roman selbst entwickelt nun den Diskurs von der „Ruhe in Bewegung“ (HKA 4.2, S. 89) an der künstlerischen Gestaltung und ihrer Rezeption und macht ihn ästhetisch fest, sodass an ihr im nächsten Kapitel illustriert werden soll, wie sich die im *Nachsommer* konstruierte Wirklichkeit öffnet oder in einer Entfaltung vorgestellt werden kann. In der Szene verdichten sich exemplarisch die kunsttheoretischen Beschreibungsversuche antiker Bildhauerei an eben einem solchen in der Erzählung inszenierten Kunstwerk zu einem Moment der Anschauung von Welt, die durch die spezifische Durchgestaltung ihres poetischen Wirklichkeitsverständnisses eine ganz bestimmte ontologische Dimension bekommt.

Bevor diese ontologische Signifikanz anhand des Begriffs der ἀλήθεια ausgearbeitet wird, soll nun die „Ruhe in Bewegung“ in Hinsicht ihres erkenntnistheoretischen und in letzter Konsequenz ontologischen Aspekts skizziert werden. Über die Darstellung jenes Phänomens im *Nachsommer* soll direkt auf Stellen der Überlegungen der Weimarer Klassik Bezug genommen werden.

5.6 Von „Ruhe in Bewegung“ im Kunstwerk als einer Entfaltung

Nach diesem starken Eindruck, den Heinrich vom gleichsam entschleierten Anblick der Marmorstatue empfangen hat, trifft er seinen Gastfreund, wie er es erwartet hat, im Prunksaal des ersten Stockwerks an und berichtet ihm von seiner Entdeckung. Auf die Frage, warum Risach ihn nicht schon früher auf die Schönheit der Statue aufmerksam gemacht hätte, entwickelt dieser nicht nur die Ansicht, dass er erwartet hätte, dieses würde mit einer gewissen Notwendigkeit des Reifungsprozesses von selbst und dadurch nur umso stärker eintreten. Er erzählt auch den Hergang, wie er überhaupt zu dem so kostbaren Bildwerk gelangt war. An anderer, etwas

späterer Stelle der Arbeit wird diese Erzählung im Zusammenhang mit einer mehr ontologischen Betrachtung von Bedeutung sein.

Nun aber rückt die eigentümliche Betonung der in der Statue festgehaltenen Bewegung, die beinahe so etwas wie eine Belebtheit vermittelt, ins Zentrum des Interesses, während in einem Gespräch der beiden vor allem von Seiten Risachs jenes Phänomen der „Ruhe in Bewegung" genauer entwickelt wird.

„Ich sagte endlich, daß ich mich jetzt erinnere, wie mein Vater oft geäußert habe, daß in schönen Kunstwerken Ruhe in Bewegung sein müsse." (HKA 4.2, S. 89)

Mit dieser Äußerung greift Heinrich nun explizit einen Diskurs auf, der von Winckelmanns Studien bis über die Weimarer Klassik die Beschäftigung mit antiker Plastik und ihrer besonderen Schöne und Anmut geprägt hat. Die ruhende Bewegung, die Stifter allerdings in der Statue, ihrem Erscheinen, ihrer Wirkung und den Reden von ihr inszeniert, bekommt im Zuge dessen einen Facettenreichtum, deren Wichtigkeit für den Roman sich in einer Feststellung von Mathias Mayer recht schön umreißen lässt:

„Gerade die in die Mitte des Romans gestellte Marmorstatue ist daher keineswegs bloßes Symptom der statischen, bewegungslosen Verfassung des Romans, anhand der Statue bildet sich ein Geflecht von Bewegung, das durchaus aktivisch ausgerichtet ist."[105]

Dieses „Geflecht von Bewegung" ist dabei nicht nur eines, das die Konzeption des Romans erfasst, indem darin zum Beispiel der Impuls, der von der Mädchengestalt ausgeht, für die Entwicklung Heinrichs abgebildet wird, sondern die Darstellung der Statue selbst ausmacht und in weiterer Folge assoziativ öffnet.

Zunächst aber handle es sich bei dieser Wendung, wie Risach betont, nur um einen „gewöhnliche[n] Kunstausdruck" (HKA 4.2, S. 89). Es wird damit aber ein wichtiges Faktum der bildenden Kunst benannt, die sich aufgrund ihrer Unveränderlichkeit und ihrer feststehenden Gestalt mit einer gewissen Eigenwilligkeit zu dem verhält, das es abbildet, und das sich doch zumindest in gewissen Teilen oder Aspekten in einer ständigen Bewegung arrangiert. Und zwar muss es das Sujet – selbst unbeweglich – nicht in einer konkret ausgeführten und in ihrem Verlauf gezeigten Bewegung, aber doch in einer „Bewegbarkeit" (HKA 4.2, S. 89) erscheinen lassen.

„Da die Kunst in der Regel lebende Wesen Menschen Thiere Pflanzen – und selbst die Landschaft troz der starrenden Berge ist mit ihren beweglichen Wolken und ihrem Pflanzenschmucke dem Künstler ein Atmendes; denn sonst wird sie ihm ein Erstarrendes – darstellt, so muß sie diese Gegenstände so darstellen, daß es dem Beschauer erscheint, sie könnten sich im nächsten Augenblicke bewegen." (HKA 4.2 S. 89)

[105] Mayer. S. 163.

Die bildende Kunst befindet sich also gewissermaßen in einer Widersprüchlichkeit, die an ihr, die selbst starr ist, einen Augenblick so festmacht, sodass aus ihrer Darstellung der Eindruck entsteht, sie würde im nächsten Moment, da sie sich in einer Bewegung befände, möglicherweise eine ganz andere Haltung einnehmen. Und eben dieser Effekt müsse nach Risach in die bildende Kunst eingearbeitet und aus ihr heraus sichtbar werden.

„Der laufende Wasserfall das rennende Pferd der stürzende Wasserfall die jagende Wolke selbst der zuckende Blitz sind in der Abbildung ein Starres Bleibendes und der Künstler kann nur durch die früher angedeuteten Mittel die Bewegung als die Beweglichkeit als Täuschung des menschlichen Auges darstellen, wodurch er zugleich seinen Gegenstand über die Grenze des unmillelbar Dargestellten hinaushebt und ihm eine ungleich größere Bedeutung gibt.“ (HKG 4.2, S. 91)

Vor jeder inhaltlichen Beurteilung des obigen Zitats springt die besondere Charakteristik der textlichen Gestalt ins Auge, indem wie in der *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* und der Aufzählung, die die spezifische Schwerpunktsetzung des Sanften Gesetzes entwickelt, auch hier die Beistriche, da Stifter dies immer wieder in seiner etwas eigenwilligen Beistrichsetzung tut, zwischen den angeführten Ereignissen und Phänomenen weggelassen werden und damit die Bewegung oder die Bewegtheit selbst in den Text hineinnehmen. Die verschiedenen Punkte und Momente der Aufzählung gehen unmittelbar ineinander über und bilden, anstatt säuberlich voneinander getrennt und unterschieden zu sein, so etwas wie ein Kontinuum. Dies zeigt wiederum die genaue Art und Weise, in der Stifter seinen inhaltlichen Ausführungen zumindest anhand bestimmter Aspekte eine äquivalente Bildung in der Fassung seiner Sprache einschreibt. In gedanklicher Hinsicht werden hier aber auch die Durchdringung sowie der Anspruch und ein wenig auch die Methode oder ihre Beschaffenheit deutlich, wie sie vom Künstler inszeniert wird.

„Der Künstler kann nur ‚Bewegtheit als Täuschung des menschlichen Auges darstellen‘, und das tut er, indem [er] ‚seinen Gegenstand über die Grenzen des unmittelbar Dargestellten hinaushebt‘. Das heißt, der Künstler deutet eine Grenzüberschreitung an, die das menschliche Auge konkretisieren muss. Damit aber gibt er dem Gegenstand, wie es im Text heißt, ‚eine ungleich größere Bedeutung‘, das heißt er schafft ästhetisch Wirklichkeit.“[106]

Mit dieser Täuschung ist hier an den Dingen und ihrer Behandlung, ähnlich vielleicht wie an der Zeichenhaftigkeit der Erscheinungen und Dinge im sanften Gesetz, die durch ihr Wirken über sich hinausweisen, etwas an der Statue und ihrem Gestaltungmoment gefasst, das im Arrangement, in der Weise ihres Stehens, wie alles, ihre Glieder, ihre Miene und ihr Gewand geordnet sind, das Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen inszeniert und dabei die konkreten Einzelheiten überragt. Es geht hier nicht mehr um das bloße Arrangement eines „wirklichkeitsgetreuen Abbildungsverhältnisses“, sondern um die neue Schaffung und Anberaumung von Wirklichkeit.[107]

[106] Wiedemann. S. 160.
[107] Vgl. Wiedemann. S. 161.

„Außer dem hier gegebenen Begriffe von stofflicher Ruhe mag wohl unter Ruhe weit öfter die künstlerische zu verstehen sein, die ein Kunstwerk, sei es Bild oder Dichtung nie entbehren kann, ohne aufzuhören, ein Kunstwerk zu sein. Es ist diese Ruhe jene allseitige Übereinstimmung aller Theile zu einem Ganzen, erzeugt durch jene Besonnenheit, die in höchster kunstliebender Begeisterung nie fehlen darf, durch jenes Schweben über dem Kunstwerk und das ordnende Überschauen desselben […] Bewegung regt an, Ruhe erfüllt, und so entsteht jener Abschluss der Seele, den wir Schönheit nennen.“ (HKG 4.2, S. 91)

Diese Stelle im *Nachsommer* eröffnet dabei durch ihre Argumentation über die Übereinstimmung der einzelnen Teile zum Ganzen und die Ruhe, die so innerlich eine doch wie bewegt erscheinende Inszenierung durchdringt, das Zustandekommen von Schönheit sowie das Empfinden derselben, womit der Roman sich in die Tradition gewisser Überlegungen Goethes stellt. So können in der Ausfaltung Stifters anhand der Marmorstatue und der kunsttheoretischen Reflexionen, die er Risach darüber anstellen lässt, gewissermaßen ein ontologischer Gedanke Goethes mit einem kunsttheoretischen zusammengelesen werden.

„Wir haben oben gesagt, daß alle lebendig existierende Dinge ihr Verhältnis in sich haben; den Eindruck also, den sie sowohl einzeln als in Verbindung mit andern auf uns machen, wenn er nur aus ihrem vollständigen Dasein entspringt, nennen wir wahr, und wenn dieses Dasein teils auf eine solche Weise beschränkt ist, daß wir es leicht fassen können, und in einem solchen Verhältnis zu unsrer Natur stehet, daß wir es gern ergreifen mögen, nennen wir den Gegenstand schön.“[108]

Eben aus dem Zusammenstimmen der Teile zum Ganzen, die sich im *Nachsommer* aus der Darstellung der Bewegtheit und in ihrer vollendeten künstlerischen Form der ästhetisch inszenierten Ruhe anordnet, wird etwas aufgerufen. Es teilt sich ein Eindruck mit, der, indem er sich aus dem Zusammenhang und der Vollständigkeit eines inneren Verhältnisses ausspricht, dieses in seinem Dasein oder aus diesem heraus, also in einer ontologischen Fassung vor einem auftreten und wahr sein lässt. Bevor man in der Arbeit noch explizit auf kunsttheoretische Überlegungen zu sprechen kommt, kann man hier bereits konstatieren, dass die Wahrheit eines Lebewesens oder „lebendig existierende[n] Dings“ zumindest nach Goethe eine ontologische Signifikanz aufweist und aus seiner inneren Anordnung sowohl als einer äußerlichen „in Verbindung mit anderen“ hervorgeht. Wahrheit wird hier als ein ästhetisch-ontologisches Moment festgemacht.

„In jedem lebendigen Wesen sind das, was wir Teile nennen, dergestalt unzertrennlich vom Ganzen, daß sie nur in und mit demselben begriffen werden können, und es können weder die Teile zum Maß des Ganzen noch das Ganze zum Maß der Teile angewendet werden, und so nimmt […] ein eingeschränktes lebendiges Wesen teil an der Unendlichkeit oder vielmehr, es hat etwas Unendliches in sich, wenn wir nicht lieber sagen wollen, daß wir den Begriff der Existenz und der Vollkommenheit des eingeschränktesten lebendigen Wesens nicht ganz fassen können und es also ebenso wie das ungeheure Ganze, in dem alle Existenzen begriffen sind, für unendlich erklären müssen.“[109]

[108] Goethe, Johann Wolfgang von: Studie nach Spinoza. http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/%5BStudie+nach+Spinoza%5D. (08.01.2024).
[109] Ebd.

Goethe radikalisiert nun die Vorstellung vom Wirken zwischen den Teilen und dem Ganzen und entgrenzt dieses, dem er eine Unendlichkeit oder zumindest die Teilhabe an einer solchen zuspricht, in der die Teile und das Ganze in ihrem gegenseitigen Wirken ausschwingen, da ihr Bezug aufeinander sowohl das Maß der Teile als auch des Ganzen übersteigt und ein Verhältnis bildet, das durch keine der beiden Größen erschöpfend gefasst werden kann. Es wird hier also sehr schnell klar, ein wie stark vorgefasstes und durchstilisiertes Bild und Motiv durch solche Ausdrücke von der „Übereinstimmung aller Theile zu einem Ganzen“ Stifter im theoretischen Umkreisen der als antik vorgestellten Plastik aufruft und zumindest nach gewissen Konnotationen in die Rezeption der Marmorstatue des Rosenhauses einwebt.

Nun spricht Goethe in den oben zitierten Passagen jedoch von lebendigen Wesen und bei der Bildsäule handelt es sich letzten Endes bloß um eine in weißen Marmor gehauene Figur; wie also kann man sie mit einer so weit ausgreifenden Konzeption zusammenbringen wollen?

Hier ist es wichtig, noch einmal und diesmal in einer größeren Ausführlichkeit und Betonung das Theorem der „Ruhe in Bewegung“ aufzunehmen und dort weiterzuspinnen, wo in der künstlerischen Gestaltung ganz bewusst eben eine solche Lebendigkeit stilisiert oder an ihr assoziativ anberaumt wird.

Am Beispiel des Faltenwurfs kommt diese Hervorhebung in der Inszenierung von Bildender Kunst und ihrer typischen Bewegbarkeit sehr stark zur Geltung. Nachdem schon dem Ich-Erzähler das sorgfältig gearbeitete Arrangement der schönen Fältelung des dünnen Kleides an der Mädchengestalt ins Auge gesprungen ist, dient die genaue Ausarbeitung und der Eindruck, der in ihrer Betrachtung entsteht, Risach dazu, mit besonderer Aufmerksamkeit den Aspekt der „Ruhe in Bewegung“ daran auszuführen.

> „Wenn nun die Gestaltungen der Stoffe, die sich meistens in Falten kund geben, nach der Wirklichkeit nachgebildet werden, nicht nach willkürlichen Zurechtlegungen, die man nach herkömmlichen Schönheitsgesetzen an der Gliederpuppe macht, so liegt in diesen nachgebildeten Gestaltungen zuerst eine bestimmte Eigentümlichkeit und Einzelheit, die den Gegenstand sinnlich hinstellt, und dann drückt die Gestaltung nicht blos den Zustand aus, in dem sie gegenwärtig ist, sondern sie weist auch auf den zurück, der unmittelbar vorher war und von dem sich die Gebilde noch leise vorfinden, und sie läßt zugleich den nächstkünftigen ahnen, zu dem die Bildungen neigen. Dies ist es, was bei Gewandungen ganz vorzüglich für das beschauende Auge den Begriff der Bewegung gibt und mithin der Lebendigkeit.“ (HKA 4.2, S. 89-90)

Anhand des Kleides und wie dieses sich in seiner speziellen Gestaltung in Falten um die ausgeformte Figur legt, wird zwar nur ein einziger Moment dargestellt, aber dadurch, dass dieser mit Folgerichtigkeit in dem einen Augenblick natürlich aufgefasst und angeordnet wird, die Bewegung sich also wie in der Wirklichkeit an einem Menschen abgebildet findet, entfaltet sich aus dem steinernen Bild für die aufmerksame Wahrnehmung oder die Einbildungskraft die vorherige Position, aus welcher das Kleid nun in diese gefallen ist, und die nächste, in welches es beinahe schon leise hinüberzugleiten scheint. Still angedeutet und fast so etwas wie unsichtbar

bildet sich in einem einzigen arrangierten Augenblick für den Betrachter die Bewegung ab, wie sie sich in der Zeit auffächert.

Eine solche Wirkung beschränkt sich jedoch nicht auf die Anordnung des Gewandes und den an Statuen oft sehr prächtig inszenierten Faltenwurf, sondern ist für die gesamte Gestaltung des Körpers maßgeblich und stellt sich letztendlich als ein seelisches Moment sowie eine künstlerisch gefasste Ausführung desselben heraus, die sich in der körperlichen Darstellung gleichsam anberaumt findet:

„Wie es mit dem Gewande ist, ist es auch mit dem Leibe, der das Gewand der Seele ist, und die Seele allein kann ja nur der Gegenstand sein, welchen der Künstler durch das Bild und Gleichnis des Leibs darstellt." (HKA 4.2, S. 90)

Und sollte eine solche Behandlung bei der künstlerischen Abbildung des menschlichen Körpers diesen in einer Weise ausführen, dass anatomische Ungenauigkeiten aufträten, so ist dies nicht sonderlich tragisch oder kann vielmehr notwendig sein, um gewisse Effekte einer Bewegung für die Betrachtung sichtbar werden zu lassen. Es geht nicht um eine allzu genaue, wissenschaftlich exakte Abbildung der Physis des Menschen, diese wird nun im Kunstwerk neu konstituiert und die anatomische Genauigkeit in eine Lebendigkeit überführt.[110]

> „Dafür zeigt die Schwingung der Gliederflächen in ihren Theilen und Unterabtheilungen eine solche Ausbildung und Durchführung, daß die Zustände von jezt und von unmittelbar vorher und nachher sichtbar werden, daß die Glieder wie ich vorher schon an der Gewandung sagte die Vorstellung der Beweglichkeit geben, und daß sie leben." (HKA 4.2, S. 90-91)

Die künstlerisch vollendete Plastik ruft also in ihrer ruhigen Ausbildung so etwas wie eine unsichtbare Bewegung, die Vorstellung oder den Eindruck einer Lebendigkeit hervor und lässt sich so einigermaßen plausibel mit dem ontologischen Gedanken zusammenlesen, in welchem Goethe das Dasein oder die Geste der Unendlichkeit darin aus dem Verhältnis der Teile zum Ganzen aufruft.

5.7 Stifters Inszenierung der Überlegungen Goethes

Es fällt auf, dass die Art, in welcher Stifter Aspekte der Enthüllungs-Szene der Marmorstatue und die Ausführungen Risachs zu ihrer Gestalt behandelt, sie inszeniert, ja gewissermaßen die Transzendierung des einen in der Figur konkret ausgeformten Augenblicks erreicht, sich sehr stark auf Goethes Betrachtung der Laokoon-Gruppe zurückbeziehen.

Goethe beginnt an der Ausgestaltung der Ruhe in der Bewegung und der Schönheit ihrer Darstellung ein Überschreiten des abgebildeten Augenblicks festzumachen, bei der man wie bei „jedem Wesen weder die Teile zum Maß des Ganzen noch das Ganze zum Maß der Teile"

[110] Vgl. Wiedemann. S. 160.

anzuwenden vermag.[111] Es ist bereits hier, wie man am Zitat sehen kann, möglich, einen gewissen Zusammenhang zwischen dem mehr oder weniger ontologischen Wahrheits-Verständnis, das Goethe in seiner *Studie nach Spinoza* formuliert, und der Veranschaulichung der „Ruhe in Bewegung“ zu entdecken, indem beide Argumentationen sich auf das Verhältnis der Teile zum Ganzen stützen.

„[I]n ihr äußere sich ein Seelisches im Übergang im sinnlich Wahrnehmbaren, im Körperlichen; Goethe betont das Transistorische des Moments.“[112]

Im Moment der Darstellung selbst wird man über den reinen, individuell gefassten Zeitpunkt der eingefangenen Szene hinausgehoben. Der einzelne Augenblick transzendiert und entfaltet sich.

> „Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.“[113]

Wie sehr Stifter mit seiner antiken Mädchengestalt aus Marmor, sowohl was die Aufmachung, was die Szenerie des Gewitters und die fast wie von einer lebendigen Person herrührende Wirkung auf Heinrich angeht, auf der goetheschen Rezeption der Laokoon-Gruppe beruht und die Gedanken dazu zu einer eigenen Inszenierung gebraucht, wird deutlich, wenn Goethe den Eindruck der Bewegtheit der Statuen für den darauf gerichteten Blick beschreibt.

> „Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.“[114]

Der Augenblick, in welchem die Figur dort zu stehen kommt, greift oder wellt sich über die exakte Kontur hinaus aus, in welcher sie von der Zeit bestimmt ist, und beginnt für den ungenauen, gebrochenen oder auf irgendeine Weise durch die Entfernung oder durch wechselnde Lichtverhältnisse kompromittierten Blick lebendig zu werden. Sie wird der Einbildungskraft zu fast so etwas wie einem Schauspiel oder einem *tableau vivant*. Vor allem letztere Kunstform wird in den detaillierten Beschreibungen Stifters motivisch und narrativ in einer Transformation aufgerufen, die in Heinrichs Perzeption das Bild der antiken Mädchengestalt langsam und wie unbemerkt mit der Erscheinung Natalies verbindet und von der Statue und ihrer ästhetischen

---

[111] Vgl. Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit. Tübingen 2000: Max Niemeyer Verlag. S. 242.
[112] Ebd. S. 242.
[113] Goethe, Johann Wolfgang von: Über Laokoon. http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+Laokoon. (09.01.2024).
[114] Ebd. S. 242.

Entfaltung weg seine (Hin-)Neigung zu Natalie untermalt.[115] In eben dem Sinn dieser Bewegtheit und des Wirkens, das sich in dieser manifestiert, lässt sich das Diktum Wiedemanns verstehen, wenn sie festhält:

„Generell kann gesagt werden, daß es im Nachsommer keine Statik gibt.“[116]

So wird die Entfaltung, die über sich hinausgehende Gestik und das Wirken, wie es Stifter in seiner *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* als sanftes Gesetz beschreibt, als ein Unsichtbares an der Wirklichkeit, als eine Bewegung oder ein Moment, als ein Ereignen verständlich, in das der Rezipient hineingenommen wird. Zugleich ist es jedoch überzogen aufgrund einer solchen geänderten Beziehung zwischen Subjekt und objektiver Welt sowie dem eindruckshaften Charakter derselben, Stifters Schreiben, wie Wiedemann dies tut, als relativisch, ganz von mehr oder weniger subjektiven Relationen bestimmt und auf diese Weise impressionistisch zu begreifen.[117] Eine solche Verkürzung der im *Nachsommer* kommunizierten Weltanschauung auf kunstgeschichtliche Epochenschablonen oder Geistesströmungen, gegen die sich der Autor in seiner so stark auf das Objektive konzentrierten Konzeption der Wirklichkeit mehr oder weniger bewusst verwahrt, übersieht den Facettenreichtum aber auch den Anspruch seines Werks.

So bindet Goethe eine innerliche Dimension in die berühmten Betrachtungen antiker Kunst durch Winckelmann ein und konzipiert deren Ruhe nun nicht mehr als eine Form der Statik, sondern als einen festgehaltenen Übergang, als einen lebendig versteinerten Augenblick, der gleichsam vor dem Rezipienten geschieht.

„Indem Goethe das Transistorische des als schön geltenden Zustands der Seele, der Ruhe in der Bewegung, betont, löst er absichtsvoll die bei Winckelmanns Ruhe noch implizierte Statik zugunsten innerer Bewegtheit auf.“[118]

Stifter greift nun diese Erweiterung in der Auseinandersetzung und der Erfahrung der antiken bildenden Kunst von Seiten Goethes, die innere Bewegtheit der in Stein gehauenen Figur, die Vorstellung eines darin gleichsam lebendig arrangierten Augenblicks auf und inszeniert eine solche in Andeutungen sich über sich hinaushebende innere Bewegung, eine unsichtbare Entfaltung in der Anordnung der Glieder und der Falten des Gewands der Statue. Wie aus einem einzigen, gesteigerten oder verdichteten Augenblick an einem Sujet der Bildhauerei eine ganze Szene entsteht, so tritt die starre Mädchengestalt plötzlich vor Heinrich im Ambiente einer Gewitternacht aus der Eintönigkeit des grau mit Marmor verkleideten Stiegenhauses wie in einer Bewegung hervor, die gleichsam durch die plötzliche Entdeckung und Beschreibung der

[115] Vgl. Höllrigl. S. 26.
[116] Wiedemann. S. 176.
[117] Ebd. S. 175-176.
[118] Zeuch. S. 242.

Wirklichkeit derselben wie an der Realität selbst geschieht. Sie tritt wie aus sich heraus, entfaltet oder enthüllt sich und begegnet so nun Heinrich, für welchen sie in dem Bewusstwerden ihrer Gestalt selbst wie zu einem Geschehen oder einem Ereignis wird.

Für den Ich-Erzähler wird in der Struktur der Wirklichkeit an der Skulptur etwas erfahrbar, das Sklovskij als einen Aspekt des künstlerischen Verfahrens selbst, des Kunstwerks und seiner Bedeutung begreift: „die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes“[119], der „in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung übertragen wird“[120]. Bei Stifter dient die Kunst hier in erster Linie jedoch nicht wie bei Sklovskij als die Linse, in welcher die Dinge durch ihre Darstellung in einer Art von „Verfremdung“ bewusster gemacht werden, sondern durch das Geschehen der Wirklichkeit selbst im Roman wird das Kunstwerk für den Erzähler „in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung“ übertragen, „d.h. ein[er] eigenartige[n] semantische[n] Veränderung“ unterworfen. [121] Was Sklovskij also an der „dichterische[n] Sprache und in weiterer Folge am Merkmal des Künstlerischen“[122] festmacht, „das es absichtlich für eine vom Automatismus befreite Wahrnehmung geschaffen ist und daß das Ziel des Schöpfers das Sehen dieses Künstlerischen ist, und es ‚künstlerisch‘ so gemacht ist, daß die Wahrnehmung bei ihm aufgehalten und ihre höchstmögliche Kraft und Dauer erreicht, wobei die Sache nicht in ihrer Dimension wahrgenommen wird, sondern gewissermaßen in ihrer Kontinuität“[123], – dieses geschieht durch die Konzeption und Betrachtung der Wirklichkeit an dem Hervortreten und Offenbaren der Mädchengestalt, also am Kunstwerk selbst, und faltet es in einer Art von Kontinuität in der Wirklichkeit auf.

Nicht nur das Ding, das Mädchen, das in dem Werk dargestellt wird, sondern die Statue lässt sich bei Stifter wie in einer gleichwohl stillen Bewegung vor dem Ich-Erzähler bzw. aus seiner Beschreibung der Wirklichkeit heraus erkennen und etabliert plötzlich so etwas wie eine Szene, in welcher sie sich vor diesem in der Schönheit ihrer Gestaltung enthüllt. Die ganze Plastik, nicht nur das Sujet des abgebildeten Mädchens, bekommt einen Aspekt der inneren Bewegtheit, durch welche sie erst anhand ihres Motivs dem Blick des Erzählers in der wie bühnenhaften Rahmung des Stiegenhauses in ihrem ästhetischen Reiz erfahrbar wird. Es erscheint nicht allein das Mädchen lebendig, das in dem Kunstwerk der Statue abgebildet und veranschaulicht wird. Die Abbildung als Gegenstand, selbst was ihr Material, ihre Form sowie die Tatsache ihres

[119] Sklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren. In Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1994: Wilhelm Fink Verlag. 5. Unveränderte Auflage. S. 23.
[120] Ebd. S. 31.
[121] Ebd. S. 31.
[122] Ebd. S. 31.
[123] Ebd. S. 31.

Bestehens als Ding anbelangt, bekommt einen ereignishaften Charakter und entwickelt sich in der Betrachtung des Erzählens zu einem Geschehen, wie es sich ähnlich in dieser ereignishaften Form auch an den Worten durch ihre eigentümliche Verwendung und stilistisch-artifizielle Aufladung bemerkbar macht.

In der Szene, in welcher Heinrich so die Schönheit der Marmorstatue und sie selbst, während sie zum ersten Mal beschrieben wird, in ihrer Gestaltung entdeckt, sie damit also sowohl durch ihre Beschreibung, durch das entzückte Betrachten und die Begegnung in der daraus hervorschimmernden Bewegung aus sich heraustreten lässt: In dieser Szene entwickelt sich eine besondere Signifikanz für die Wirklichkeitsdarstellung im *Nachsommer*, die hier – so könnte man argumentieren - eine ontologisch bedeutsame Komponente bekommt.

Wenn man sich nun aber die Geschichte der Mädchenstatue genauer ansieht, die Risach Heinrich auf dessen Entdeckung hin erzählt, so wird die Art des Hervortretens und der Enthüllung, mit welcher ihr ästhetischer Reiz für Heinrich erfahrbar wird, in einer noch gänzlich anderen Dimensionalität deutlich. Die Enthüllung vollzieht sich auch auf einer ganz handgreiflichen Ebene, indem die unvermutete Marmorgestalt erst von der aus Gips bestehenden Umhüllung einer darüber angeordneten Mädchenfigur befreit und freigelegt werden muss. Die Entfaltung geschieht also auf verschiedenen Ebenen und soll, in einer solchen Dynamik begriffen, die ontologische Dimension zu veranschaulichen helfen, in der Stifter die Erfahrung von Wirklichkeit und Wahrheit in seinem Roman konstruiert, welche hier bereits durch die Bewegtheit und Lebendigkeit, in welcher die Bildsäule angeordnet aufscheint, angedeutet wurde.

6. Von der Enthüllung zur Entbergung der Statue – Die Bewegung anhand eines Wahrheits-Begriffs

Um dieses Hervortreten oder das Aufscheinen der Statue, das Heinrich in dem Moment erlebt, als er ihre künstlerische Gestalt zum ersten Mal bewusst erblickt und ihre Haltung beschreibt, zu veranschaulichen und noch tiefer in diesem Charakter der Enthüllung festzumachen, ist es entscheidend, die Herkunftsgeschichte derselben zu betrachten. Risach erzählt sie in der Szene, die unmittelbar jener im Treppenhaus folgt. Das, was sich in der Beschreibung des Ich-Erzählers zuerst nur wie assoziativ und metaphorisch anhand eines Phänomens seiner Wahrnehmung abzuspielen scheint, sodass die Statue wie durch eine scheinbare Perspektivierung dem Protagonisten zu Gesicht tritt, zugleich aber auch in eben diesem Geschehen zum ersten Mal im Roman geschildert wird, also so etwas wie eine Gestalt bekommt, das findet sich nun in materieller Hinsicht in der Geschichte Risachs von ihrer Entdeckung illustriert.

Die Verdeckung, die bisher die Marmorstatue den Blicken Heinrichs, sich aber auch seinen Schilderungen entzogen zu haben schien, in dem einen Moment plötzlich von der Form der Skulptur herabgleitet und so eine Beschreibung von Seiten des Ich-Erzählers ermöglicht, stellt in der Erinnerung Risachs von seiner ersten Begegnung mit ihr und ihr Auffinden eine Schicht von Gips dar, die er aufwendig mit der Hilfe Eustachs vom Marmor abtragen musste. Bemerkt Heinrich auf der einen Seite nicht die schöne künstlerische Gestaltung des marmornen Mädchens, ja, was die Wirklichkeit, wie sie im Roman beschrieben wird, angeht, noch nicht einmal deren Form, die gänzlich in all den Ausführungen bisher ausgespart bleibt, so ist sie auf der anderen Seite dem Freiherren von Risach unter einem andersartigen, darüber zu einer Figur gestalteten Material verborgen. Sie zeigt sich ihm als ganz andere Figur. Erst die sorgfältigen Bemühungen zur Restauration des in Gips darüber angeordneten Sujets – motivisch vielleicht so etwas wie ein Gegenstück zu den Bemühungen Heinrichs um seine Bildung – legen das antike Kunstwerk frei, das vor langer Zeit und unter unklaren Umständen in der Ummantelung des Gipses versteckt worden war.

Man könnte nun in beiden Fällen behaupten, dass durch diesen Prozess bzw. durch das Ereignis des Entdeckens, welches so der Roman auf zwei unterschiedliche Weisen auserzählt, die wahre Gestalt der Plastik sich jeweils aus dem Zusammenhang des Textes herauslöst und sowohl hier als auch dort für die jeweilige Person anschaulich wird. Es lässt sich nun etwas von Stifters besonderem Stil und der objektiven Wirklichkeit herausstellen, wie er sie mit ganz starkem Bezug auf die Dinge selbst, ihr Wirken und ihre Existenz nicht so sehr literarisch gestaltet, insofern sie von einem Subjekt wahrgenommen werden, sondern sie in einer gewissen Unabhängigkeit von diesem betont. Er versucht sie in ihrem Bestehen und Sein anzuberaumen und schreibt ihrer Wirklichkeit gewissermaßen eine ontologische Facette ein. Diese tritt nun also an der Statue hervor, veranschaulicht durch ihre erstaunliche ästhetische Wirkung genauso wie durch ihr Auffinden und Herausschälen aus einer anderen, billigeren Hülle. Ein solcher auf das Sein selbst sich beziehender Aspekt wird zusätzlich zu den oben bereits in eine ähnliche Richtung zielenden Passagen auch in der Forschungsliteratur im Kontext der Entdeckungsgeschichte an der Schilderung Freiherren von Risachs festgemacht, die so eine ungeheure Aufladung erfährt:

„Die Statue war in mehrfacher Verschalung in tote Materialien eingehüllt und wird in einem mehrstufigen rituellen Reinigungs- und Enthüllungsprozess in einer Szene der Epiphanie zu ihrem wahren Sein befreit.“[124]

[124] Schneider: Marmorglanz und glänzender Firnis. S. 147.

Es lässt sich also im Kontext des Stifter'schen Schreibens so etwas wie ein „wahres Sein" feststellen, zu dem hin oder in dem ein Ding, hier das Kunstwerk, dem Menschen, der sich darum verdient macht, erscheint und ihm so begegnet. Dafür muss es jedoch, wie in diesem Fall, erst freigelegt werden und ist selbst dort, wo es ist, also besteht, darum, weil es vielleicht verunreinigt oder versteckt ist, noch nicht im vollen Sinne „wahr". Die Wahrheit wird aber dennoch damit, dass sie als ein Attribut des Seins selbst fungiert, in Stifters Darstellung und ihrem Kosmos als in einem ontologischen Zusammenhang begriffen. Schließlich ist sie nun, nach einer solchen Weise verstanden, nichts mehr allein in Relationen oder von einem subjektiven Empfinden her Geformtes, das aus der Entsprechung einer Beziehung zwischen Subjekt und Objekt seine Relevanz bekommt. Sie lässt sich ebenso wie das Verhältnis zwischen der Figur des Erzählers und der Wirklichkeit, welcher dieser sich gegenübersieht, nicht mehr so einfach nach einem Übereinstimmungsschema vorstellen. Vielmehr wird es hier als etwas, das dem Sein selbst zuerkannt werden kann und dieses ausmacht, als etwas Grundlegenderes, etwas über eine bloße Vermittlung Hinausgehendes erfahrbar. Stifter bzw. eine bestimmte Lesart seines Werks beginnt also damit, folgt man dem oben angeführten Satz, die Wahrheit in der Beschreibung der Wirklichkeit in seinem Roman als etwas zu verstehen, das sich in dieser kommuniziert und sie selbst ausmacht, also wie bei Goethe ihr Dasein charakterisiert.

Hier kann man wieder an Goethes *Studie nach Spinoza* anknüpfen, nicht zuletzt da Stifter neben aller inhaltlichen Überschneidung, gemessen an seiner Verehrung für den Dichter, sehr wahrscheinlich auch mit diesem Text vertraut gewesen sein, und dieser so mitunter sein Verständnis für den Begriff des „Daseins" oder seine Vorstellung vom Sein generell geprägt haben dürfte.

„Jedes existierende Ding hat also sein Dasein in sich, und so auch die Übereinstimmung, nach der es existiert."[125]

Das Dasein oder das bestimmte Verhältnis, nach dem etwas existiert, also ist, stellt so etwas wie eine innere Qualität, ein Inneres dar, das das Ding bestimmt, es ausmacht, jedoch zugleich auch in diesem nicht messbar oder auf ein einzelnes Detail reduzierbar ist. Es verhält sich dabei wie mit dem Unendlichen, das zwischen dem Arrangement der Teile und dem Ganzen ein lebendiges Wesen erfüllt und gleichzeitig sich wie der Begriff der Existenz einem letztgültigen Verständnis entzieht.[126]

[125] Goethe. Studie nach Spinoza.
[126] Vgl. Ebd.

Bei Goethe ist jedoch eben jenes Dasein die Vorbedingung, der Raum oder das bestimmte Verhältnis, aus dem erst das Wahre eines Dings mit der ihm eigenen Eindrücklichkeit hervorbrechen kann.

„Wir haben oben gesagt, daß alle lebendig existierende Dinge ihr Verhältnis in sich haben; den Eindruck also, den sie sowohl einzeln als in Verbindung mit andern auf uns machen, wenn er nur aus ihrem vollständigen Dasein entspringt, nennen wir wahr, und wenn dieses Dasein teils auf eine solche Weise beschränkt ist, daß wir es leicht fassen können, und in einem solchen Verhältnis zu unsrer Natur stehet, daß wir es gern ergreifen mögen, nennen wir den Gegenstand schön.“[127]

Die Wahrheit bekommt an dieser Stelle von Goethe eine Signifikanz zugesprochen, die mehr noch als die Schöne eines Dings, welche sich erst aus einem gewissen Bezug zum Empfangenden, zum Subjekt ergibt, aus dem Dasein, der Existenz eines Dings hervorgeht, also in einer sehr stark ontologischen Weise festgemacht wird. Sie ist hier nichts, das erst vom Subjekt oder vom Ich je nach einer bestimmten Eindrücklichkeit in das (lebendige) Ding hineingetragen wird, sondern aus diesem heraus durch die Verbindung und die Einbettung in seine Umgebung wirkt und durch die ihr eigene Fasslichkeit in weiterer Folge als schön erfahrbar wird.

Die obige Anschauung Goethes vom Dasein und dem ontologischen Charakter der Wahrheit lässt sich wohl mit einigem Recht zumindest als ein Denkanstoß im Bezug zum Werk Stifters verstehen und charakterisiert wohl auch bis zu einem gewissen Grad dessen Zugang, der, wie man nicht zuletzt an der Forschungsliteratur zu Stifter selbst bemerkt,[128] in seinem Œuvre ein eigenes auch ontologisch konnotiertes Weltbild entwirft.

In der Art, in der die marmorne Mädchengestalt sich für Heinrich aus dieser ganz eigenen Verschattung einer Unkenntnis und Unaufmerksamkeit bzw. für Risach aus der Hülle von Gips hervorhebt und dadurch in ihrer besonderen Form und Schönheit erfahrbar oder überhaupt erst sichtbar wird, lässt sich eine Dynamik erkennen, die zumindest vage an den von Goethe skizzierten philosophischen oder ontologischen Linien entlang verläuft. Es teilt sich ein Eindruck von dem Kunstwerk mit, das plötzlich sowohl mit einer inneren als auch äußerlich sichtbaren Bewegung oder einer Veränderung dem Menschen zu Gesicht kommt und sich dabei nicht zuletzt durch seine Schöne dem Betrachter mit einer fast gesteigerten Wirklichkeit darbietet. Der Erzähler referiert in beiden Fällen auf keinen abstrakten Begriff der Wahrheit oder benutzt diesen, um den Eindruck selbst noch zu betonen, der in einer so eindringlichen Wirkung beschrieben wird. Es wird jedoch klar, dass eine Bedeutsamkeit und ein Aspekt der Wirklichkeit in der Ansicht der Statue kommuniziert werden, der in seiner existentiellen Dimension über das bloße Bemerken einer Tatsache hinausreicht.

[127] Ebd.
[128] Um nur ein Beispiel zu nennen: Joseph Peter Stern „Adalbert Stifters ontologischer Stil“.

Auf der anderen Seite handelt es sich in dieser auf unterschiedliche Art und Weise sowohl geistig als auch materiell vollzogenen Enthüllung des antiken Marmormädchens um etwas, das ein rein abstraktes oder intellektuelles Verständnis übersteigt, wie Kant es formuliert, wenn er von Wahrheit als der „Übereinstimmung der Erkenntnis mit dem Objekt(A191)“[129] spricht, wenngleich auch dieses eine gewisse Rolle in dem Geschehen zwischen den Figuren und dem Kunstwerk spielt. Stifter inszeniert die Art der Übereinstimmung, die als Wahrheit hier jedoch nur ein Ergebnis oder eine Relation bezeichnen würde, als eine Begegnung, in welcher die Marmorstatue sich enthüllt und beinahe wie in der Entfaltung einer Blume aus einer Knospe zu öffnen scheint; als etwas also, das ihr Vorhanden-Sein dort auf dem Podest selbst angeht, es in der Wirklichkeit der Beschreibung arrangiert und dabei aus einem Zustand, aus einer Situation nimmt, in welchem diese Schilderung zuvor so nicht zugänglich oder erfahrbar war. Es geschieht etwas, das bis zu einem gewissen Grad das Dasein selbst erst zur Entfaltung bringt.

Die Statue, ihre Erscheinung und Bedeutung bilden sich in einem ereignishaften Charakter aus, der sich noch von dem Bild ihrer Bewegtheit untermalt oder darin vielleicht sogar ein Stück weit geäußert, also mit einem Ausdruck oder der Art einer Artikulation versehen vorfindet, sodass sie sich in diesem erst nach ihrer besonderen Eigenheit zu erkennen gibt. Sie kommt so darin dem Ich-Erzähler zu Bewusstsein oder legt sich, indem der Gips um sie herum mit den richtigen, sorgsamen Maßnahmen entfernt wird, für den Betrachter frei.

In der Wirklichkeit, die Stifter auf eine solche Weise organisiert, tritt die Wahrheit nicht mehr bloß als eine Konzeption der Übereinstimmung auf, sondern wird als ein Eindruck des Daseins eines Dings konkret auch in diesem, in seinem Sein verortet, aus welchem es für den Menschen hervorgeht oder überhaupt erst beschreibbar wird.

Um diesen Aspekt und den Modus darzustellen, wie eine so gedachte Wahrheit in die Wirklichkeit verwoben ist, aus der heraus sie erfahrbar wird, möchte ich an dieser Stelle das Wahrheitsverständnis Heideggers aufgreifen, das dieser aus einer wörtlichen Übersetzung des altgriechischen Begriffs der ἀλήθεια entwickelt. Vielleicht lässt sich an der ontologischen Vorstellung von Wahrheit als „Unverborgenheit“ eine solche Dimensionalität oder die Entfaltung erkennen, die im Wirken derselben den Dingen und der Öffnung im Blick auf sie aufzuscheinen beginnt.

[129] Zitiert nach: Zanetti, Veronique: Kants Auffassung von Wahrheit. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6439/zanetti.pdf?sequence=1 (11.10.2023).

6.1 *ἀλήθεια*

Heidegger orientiert sein Wahrheits-Verständnis, indem er sich von gewissen vor ihm bestehenden Tendenzen der europäischen Philosophie absetzt, sehr stark am altgriechischen Begriff der ἀλήθεια, welches Wort von ihm durch eine genaue, an den Lexemen angelehnte Übersetzung in seinen Überlegungen nicht mehr bloß mit dem allgemeinen Begriff der „Wahrheit" wiedergegeben, sondern als „Unverborgenheit"[130] gefasst wird. Das Substantiv, das durch das Suffix -ία gebildet, als ein Abstrakta vom Adjektiv *ἀληθής* herrührt, deutet dabei auf das Wort *λήθω* hin, das wiederum durch das Alpha-Privativum verneint wird. Es handelt sich dabei um ein Verb und wird mehr oder weniger als ein Synonym des Begriffes *λανθάνω* verwendet, bedeutet in diesem Zusammenhang also so viel wie „verstecken" oder „verbergen".[131] Vor diesem Hintergrund wird die *ἀλήθεια* von Heidegger also ganz wörtlich als „Unverborgenheit" begriffen und in weiterer Folge auch ganz stark nach diesem Aspekt der „Entbergung" für seine Philosophie und sein Denken ausgelegt und vereinnahmt.

Heidegger fasst nun die Wahrheit als ein Grundcharakteristikum des Seins auf, das deshalb als Kategorie von diesem auch nicht mehr zu trennen ist, da das Seiende je nach der Weise, in der es einem Erkennen zugänglich, also offen, von seinem Sein her eben auch „entborgen" und damit „wahr" ist.

Das Seiende, dem man begegnet, ist einem dabei, dadurch dass man ihm ausgesetzt ist und es sich einem nach einer bestimmten Hinsicht zu verstehen gibt, enthüllt. Es enthüllt sich, indem es sich gewissermaßen einer eigenen Facette nach preisgibt bzw. in dieser schon preisgegeben ist. Heidegger selbst denkt diese „Unverborgenheit" sehr stark als einen Bezug, also beinahe als so etwas wie eine Haltung oder ein Gehalten-Werden, in welchem sich erst das Seiende für das Dasein, für den Menschen, mitteilt und in seinem Bestehen zu erkennen gibt. Es öffnet sich und wird erfahrbar. Die Haltung, in der der Mensch diesem Prozess begegnet, bezeichnet er dabei als das „Sein-lassen".[132]

> „Sein-lassen ist das Sicheinlassen auf das Seiende[b] ([b]Nachtrag 1.Auflage 1943: dem Anwesenden sein Anwesen lassen und nichts anderes dazu und dazwischen bringen).[…] Seinlassen – das Seiende nämlich als das Seiende, das es ist – bedeutet, sich einlassen auf das Offene und dessen Offenheit, in die jegliches Seiende hereinsteht, das jene gleichsam mit sich bringt."[133]

Das Sein-lassen ermöglicht dabei durch seine Unaufdringlichkeit, sein Zurücktreten und Gewähren erst die Berührung mit demjenigen, das dort ist, ohne dass man es sogleich verwertet

[130] Heidegger, Martin: Vom Wesen der Wahrheit. In: Heidegger, Martin: Wegmarken. Frankfurt am Main 1976: Vittorio Klostermann. S. 188.
[131] Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. S. 494.
[132] Heidegger. Vom Wesen der Wahrheit. S. 188.
[133] Ebd. S. 188.

und für sich beansprucht. Es wird in seinem ganz eigenen Umfang, in der „Offenheit“ vorgefunden, in der es sich zeigt und ragt erst durch dieses Zeigen gleichsam in jenen Raum hinein bzw. hervor, in welchem man es erlebt; in erster Linie nicht insofern man es für sich aufnimmt und unterscheidet, sondern insofern es sich zulässt und „offen“ zu erkennen gibt.

„Dieses Offene hat das abendländische Denken in seinem Anfang begriffen τὰ ἀληθέα, das Unverborgene. Wenn wir ἀλήθεια statt mit Wahrheit durch „Unverborgenheit“ übersetzen, dann ist diese Übersetzung nicht nur ‚wörtlicher‘, sondern sie enthält die Weisung, den gewohnten Begriff der Wahrheit im Sinne der Richtigkeit der Aussage um- und zurückzudenken in jenes noch Unbegriffene der Entborgenheit und der Entbergung des Seienden“[134]

Das, was sich in Form der Lexeme des altgriechischen Wortes und in weiterer Folge in ihrem Wahrheits-Begriff oder gar in ihrem Verständnis davon angelegt zeigt, wird nun explizit ontologisch ausgelegt. Heidegger stellt die Unverborgenheit sowie die spezifische Offenheit und Zugänglichkeit, die darin anberaumt werden, der Richtigkeit entgegen, deren Konzeption die abendländische Vorstellung von Wahrheit seit Platon bestimmt und den ursprünglichen Aspekt der *ἀλήθεια* im Sinne einer Bezüglichkeit und Relation der Wahrnehmung verdrängt oder überwölbt hat.

„So entspringt aus dem Vorrang der ἰδέα und des ἰδειν vor der *ἀλήθεια* eine Wandlung des Wesens der Wahrheit. Wahrheit wird zur ὀρθότης, zur Richtigkeit des Vernehmens und Aussagens.“[135]

„An der ὀρθότης, der Richtigkeit des Blickens liegt alles. Durch die Richtigkeit wird das Sehen und Erkennen ein rechtes…“[136]

Der Dimension des richtigen Schauens wird bei Heidegger also – für Stifter ließe sich dieses nicht so einfach konstatieren! – das Offene, die Unverborgenheit vorangestellt, in welcher Ermöglichung sich erst so etwas wie das richtige, in der Wahrnehmung vollzogene Erkennen realisieren ließe. So müsse sich eben der Bezug der Wahrheit und der Wahrnehmung aus dieser Einsicht vom Vorrang „der Entborgenheit des Seienden“ her arrangieren, sodass dasjenige, was ist, überhaupt und zu allererst deshalb erfahrbar wird, weil es sich in gewissem Maße als offen und begegenbar darstellt – und dieses geschieht grundsätzlich von seinem Sein her. Daraus erst lässt sich ein gemäßer und wahrer Zugang zu den Dingen entwickeln, mit denen man sich beschäftigt, sodass man ein Bewusstsein ihrer Eigenheit, ihres Wesens oder Sinns bekommt.

[134] Ebd. S. 188.
[135] Heidegger, Martin: Platons Lehre von der Wahrheit. In: Heidegger, Martin: Wegmarken. Frankfurt am Main 1976: Vittorio Klostermann. S. 231.
[136] Ebd. S. 230.

„Das Sicheinlassen auf die Entborgenheit des Seienden verliert sich nicht in dieser, sondern entfaltet sich zu einem Zurücktreten vor dem Seienden, damit dieses in dem, was es ist und wie es ist, sich offenbare und die vorstellende Angleichung aus ihm das Richtmaß nehme.“[137]

In diesem Sinn ist die Wahrheit als *ἀλήθεια* eine Eigenschaft des Seins selbst, in welcher sich das Seiende erst einem Subjekt oder in Heideggers Konzeption einem „Dasein“ öffnet, sodass sich daraus eben Implikationen ergeben, mit der dieses sich den Dingen gegenüber verhält, auf die es nicht so sehr eindringt, um sie durch die Schärfe seiner Wahrnehmung oder seiner Handlungen zu unterscheiden – sowohl dort, wo sie sich ihm zeigt als auch dort, wo sie sich ihm entzieht. Es wird vielmehr zu einem Empfangenden, zu einem Aufnehmenden oder selbst in gewisser Weise Angegangenen, dem sich, ohne dass er dabei untätig wäre, die Welt in fundamentaler Weise zu verstehen gibt.

In einem solchen Verständnis von Wahrheit ändert sich die gesamte Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, die als solche bei Heidegger nun schließlich ganz verworfen wird, wie es sich vielleicht auch ansatzweise in ähnlicher Art bei Stifter durch die Entsubjektivierung der objektiven Welt und die Verdinglichung der Beschreibungen andeutet.

„Die Wahrheit ist kein Merkmal des richtigen Satzes, der durch ein menschliches ‚Subjekt‘ von einem Objekt ausgesagt wird und dann irgendwo, man weiß nicht in welchem Bereich ‚gilt‘, sondern die ‚Wahrheit‘ ist die Entbergung des Seienden, durch die eine Offenheit west.“[138]

Die Wahrheit wird durch einen solchen Zugang aus einem Verständnis, in dem sie nur gewisse Relationen bezeichnet oder auch auszeichnet, als ein Raum begriffen, in welchem sich die Bezüge und Feststellungen erst herstellen oder durch den Menschen erst entworfen werden können.

Als ein solcher Raum, der die Begegnungen mit der Wirklichkeit und dem Seienden darin ermöglicht, ist sie jedoch alles andere als statisch und vollkommen unveränderlich, sondern zeigt sich, wie es eben in den Lexemen der *ἀλήθεια* angelegt ist, durch ein „Entbergen“, durch eine Enthüllung oder ein Aufdecken gekennzeichnet. Sie ist dabei gleichermaßen durch die Art der Enthüllung und Öffnung wie durch das Ausbleiben derselben, durch ihre Verbergung und ihr Entziehen bestimmt, welche gegenteiligen Phänomene dem Bezug zum Seienden und dieses selbst, das Sein, arrangieren und ausmachen.[139] Dieses Verbergen aber verbirgt sich dabei wiederum selbst und entzieht sich auf dieser Weise jeglicher konkret intuitiven Erfahrung.[140] Das

[137] Heidegger. Vom Wesen der Wahrheit. S. 189.
[138] Ebd. S. 190.
[139] Vgl. Ebd. S. 193.
[140] Vgl. Ebd. S. 194-195.

Sein ist so von einem Zusammen- oder einem Wechselspiel geprägt, aus dem es erst ins Sichtbare und Erfahrbare hinaustritt und sich enthüllt.[141] In einer solchen Grundverfassung einer Offenheit und eines gleichwohl selbst verstellten Verbergens begegnet einem das, was ist und dabei für einen zugänglich wird, wie ein Geschehen, wie ein fortdauernd sich anordnendes und weiter fort inszenierendes Ereignis:

> „Die offene Stelle inmitten des Seienden, die Lichtung, ist niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezogenem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt. Vielmehr geschieht die Lichtung nur als dieses zweifache Verbergen. Unverborgenheit des Seienden, das ist nie ein nur vorhandener Zustand, sondern ein Geschehnis.“[142]

Hier nun tritt der Enthüllungs-Charakter, das Geschehen von Wahrheit als Enthüllung, als eine gleichwohl (in der Marmorstatue) ruhende Regung aus der Wirklichkeit hervor, die sie umgibt und sich in der Bewegung und ihrem Anstoß wie an dem Wurf eines Kleides aufzufalten und zu ereignen beginnt. Unabhängig von aller philosophischen Konzeptualisierung wird in diesem Sinn an der marmornen Mädchengestalt in dem Augenblick und der Szene, in welcher sie aus dem Einerlei des Treppenhauses aus der bereits einige Male im Text abgegangenen Wirklichkeit hervortritt, eine besondere Signifikanz im Wahrheitsverständnis und der Wirklichkeit greifbar, die sich nun wie in der Art einer Offenbarung ausformt.

In jener Szene des Erzählwerks erscheint es möglich, dass Stifter dem spezifischen Weltbild, welches er in seinem Roman ausformuliert, ein Moment verleiht, das die Erfahrung von Wirklichkeit sowie ihrer Bedeutung und Wahrheit nicht allein an der Ausrichtung des Blicks und der Perspektive orientiert ist – so sehr auch eine solche Ansicht im *Nachsommer* angelegt ist – sondern eine innere Bewegung und Auffaltung aus den Dingen und in besonderer Weise aus der Kunst geschieht, zu deren Erscheinen der Mensch sich verhält. Dieser unterscheidet die Welt nicht nur, teilt sie ein oder legt sie für sich auseinander. Er wird auch von ihr bzw. einer gewissen Bewegtheit in ihr angetroffen, in der sich für ihn unter einer besonderen Eindrücklichkeit und Wahrheit eine Öffnung seines Blickes sowie seines Zugangs zu der Welt und den Dingen vollzieht. Es ist das gleichsam eine innere Bewegung, ein Ereignen für das Ich aus den Dingen heraus, und wird im Kontext des Texts auch an dem Gebrauch der Worte nachvollzogen, die durch Stifters Stil und die Art ihres entsubjektivierten Gebrauchs dinghaft verdichtet und artifiziell bzw. selbstreferentiell durchgestaltet scheinen.

Die Wahrheit, das wahre Sein der Dinge, wird wie in Öffnungen für die Perspektive des Ichs im Roman schlagend, ohne deshalb den Aspekt der Bezüglichkeit des Blicks zu verlieren,

---

[141] Vgl. Ebd. S. 193.
[142] Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Heidegger, Martin: Holzwege. Frankfurt am Main 1950: Vittorio Klostermann. S. 41.

dessen Kultivierung im *Nachsommer* darum nicht weniger von Bedeutung wäre. Es etabliert sich jedoch ein Weltverständnis und ein Zugang, in dem das Ich die entscheidenden Schritte nicht mehr von sich aus tut, sondern in seiner letzten Konsequenz von außen bzw. vom Bestehen der Dinge, ihrer Wirklichkeit und ihrem Dasein – oder wie auch immer man sonst dazu sagen möchte – empfängt. Die Dinge reden den Menschen gleichsam an, wie Stifter dies selbst im *Nachsommer* zuweilen in einem Motiv beschreibt. Ein Wirken wird in ihrem Hervorgehen deutlich, das sie still anstößt und ausfaltet; eine Bewegung, in der, selbst dort, wo etwas stillsteht, eine kleine darin vergrabene Geste, die bisher vielleicht übersehen wurde, aber auch dort, wo sie bereits ins Auge gefallen war, aufblinkt und eine Bewegtheit inszeniert, die selbst insofern sie sich nirgendwo realisiert findet oder tatsächlich ausschwingt, ein unsichtbares Kontinuum, ein Wirken stilisiert, das den Raum um sie ausweitet und in ihrem Eindruck ein unhörbar sich ausbreitendes Geschehen der Wahrheit verwebt.

Durch den Aufwand und die Mühe um einen richtigen Bezug, um das richtige Verständnis wird die Wahrheit, das wahre Sein aus seiner Verdeckung wie der Marmor der Statue aus dem Gips befreit und herausgelöst.

> „Das aller Gips beseitigt war, wurde die Oberfläche, welche doch durch die feinsten zurückgebliebenen Teile des Überzuges rauh war, durch weiche wollene Tücher so lange geglättet, bis sich der glänzende Marmor zeigte, und durch Licht und Schatten die feinste und zartest empfundene Schwingung sichtbar wurde.“ (HKA 4.2, S. 82)

So tritt die Statue, die fein säuberlich mit wollenen Tüchern abgerieben wurde, glänzend, von Licht und Schatten umspielt, in der ihr eignen „zartest empfundenen“ Schwingung, also einer Bewegtheit aus ihrer Verhüllung hervor, die diesmal nicht allein die Gestalt des Mädchens, vielmehr aber den Marmor, also das Material selbst, ergriffen hat. Dieser löst sich mit einer für das Alter seiner Bearbeitung ungewöhnlichen Reinheit aus der Hülle des Gipses heraus, welcher ihn, indem er ihn verborgen, zugleich vor allen schädlichen Umwelteinflüssen geschützt hat. Der kostbare Stein scheint durch seine Enthüllung in dem neuen Licht, das nun darüber hinfällt, selbst einer gewissen Bewegung und Lebendigkeit Ausdruck zu verleihen oder diese zumindest in dem Moment zu inszenieren bzw. geschehen zu lassen, da er freigelegt wird.

„Ich holte ein Vergrößerungsglas, wir leiteten durch Spiegel ein schimmerndes Licht auf die Stelle, ich schaute durch das Glas auf sie, und mir funkelten die feinen Kristalle des weißen Marmors entgegen.“ (HKA 4.2, S. 81)

Bleibt man nun bei der Lektüre dieser Stelle mit einiger Aufmerksamkeit stehen, in der Risach beschreibt, wie sie schließlich erkannt haben, dass sich unter dem Gips Marmor verbirgt, und legt sie unter dem Eindruck der obigen Argumentationsversuche aus, so werden hier über die unmittelbare Schilderung der Handlungsweise hinaus – ein wenig abstrakter gedacht – zwei

Momente gleichermaßen für das richtige Erkennen und die Enthüllung des kostbaren Stoffes dargestellt. Zum einen ist dies das Abtragen des Gipses und das, um sich der Heidegger'schen Diktion zu bedienen, „Entbergen" des Marmors als einem Zugänglich-Werden desselben, indem es nun erst eigentlich gesehen und sinnlich erfahren werden kann, zum anderen ist es das „schimmernde Licht", das auf den Stein gerichtet wird und ihn auf eine solche Weise zu funkeln bringt, dass das geübte Auge, welches die Eigenschaften und die Beschaffenheit des Marmors kennt, diesen anhand seines Aufscheinens darin unterscheidet. Durch dieses Bild und die Maßnahmen zum Herausarbeiten der wahren Gestalt der Statue lässt sich für die Art, wie Wahrheit die Wirklichkeitskonstruktion des Romans *Der Nachsommer* durchdringt, in Hinblick auf die verschiedenen Aspekte derselben etwas Ähnliches sagen, was Heidegger in Bezug auf das Höhlengleichnis über „Platons Lehre von Wahrheit" festhält:

> „In gewisser Weise muss Platon jedoch die ‚Wahrheit' [als Unverborgenheit] noch als Charakter des Seienden festhalten, weil das Seiende als das Anwesende im Erscheinen das Sein hat und dieses die Unverborgenheit mit sich bringt. Zugleich aber verlagert … liegt in Platons Lehre eine notwendige Zweideutigkeit."[143]

Auf ähnliche Art und Weise ist diese Zweideutigkeit auch in der Enthüllung der Marmorstatue sowohl was deren Hervorgehen aus einer Gipshülle als auch – hier jedoch weniger intuitiv und mehr in einer innerlichen Anschauung – was deren Ansicht betrifft, die Heinrich eines Tages von ihr gleichsam empfängt und in welcher die Mädchengestalt in der Beschreibung hervortritt, welche sie ästhetisch enthüllt. So erklärt sich in dem Roman zugleich die Emphase und Sorgfalt in der Ausführung des Bildungsgedankens sowie die Betonung, mit welcher das richtige Sehen und Wahrnehmen von Seiten Heinrichs eingeübt wird, aber auch die Unwillkürlichkeit der Erweiterung und die Öffnung des Blicks, die sich anhand der objektiven Welt vollzieht und von dort her über das Ich hereinbricht. Es arrangiert sich diesem die Welt der Wirklichkeit in einem neu darin nuancierten und ausdifferenzierten Bild. Eine wie unsichtbare, an Einzelheiten angedeutete und verdichtete Entfaltung geschieht, in der die Dinge sich genauer und innerlicher mitteilen, – ob sich dieses nun ganz konkret wie am Beispiel der Gips-Verkleidung oder am Bewusst-Werden der Schönheit der Statue, ob es sich durch die Frage nach dem Hervorgehen der Gesteins-Faltungen im Gebirge oder durch das daran genauso wie an einem gefrierendem Wassertropfen wirkende Allgemeine eines sanften Gesetzes zu zeigen beginnt. Zu nennen wäre hier noch die besondere Ehrfurcht, die sich für Heinrich in diesem sich aufschließendem Entwicklungsprozess immer wieder ausbildet.

Schließlich kulminiert diese Entwicklung in der Liebe zu Natalie, zu der sie ihn reifen lässt. Sie offenbart und vollendet sich in dem Bild der antiken Marmorstatue, ihrer Assoziation der

[143] Heidegger. Platons Lehre von der Wahrheit. S. 231.

homerischen Nausikae und der Verarbeitung des poetischen Motivs von Seiten Heinrichs. All dies wird in den folgenden Kapiteln näher behandelt.

6.2 Ontologie am Stoff des Marmors

Wie schon an manchen Stellen im vorherigen Kapitel sichtbar wurde, findet der Stoff des Marmors eine ungeheure Betonung und drückt in seiner wie verdichteten Behandlung das Prinzip oder das Bild einer für Stifters Wirklichkeit entscheidenden Ontologie aus. Es wird an sich dieses schon fühlbar, wenn Risach beschreibt, auf welche Weise der kostbare Marmor aus der Gipsverkleidung hervortritt, wie er durch das darauf gerichtete Licht zu glitzern beginnt und erst durch dieses Funkeln als Marmor erkannt wird, wie er sich zuerst in dem einzelnen, freigelegten Abschnitt mit einem gleichsam bewegten und weichen Schwung aus der Verdeckung löst, als die Figur und damit auch ihre Gestaltung noch nicht ahnbar war. Schon an der Aufbereitung des Marmors lässt sich zeigen, dass die Form und der Stoff der Dinge nicht über eine völlige Transparenz oder eine gänzlich über sich hinausweisende Zeichenstruktur auf ein Ganzes als eine Art von „Hinterwelt“ oder einen darin rein metaphysischen Zusammenhang desselben deutet. Vielmehr setzt sich in einer solchen Fassung und Gestaltung der Dinge, Gegenstände und Kunstwerke bzw. ihrem Material ein Verständnis durch, dass sie, anstatt über sie hinauszugehen, in einer ontologischen Konzeptualisierung anzuberaumen beginnt und ihnen somit einen eigenen Charakter gibt. Besonders anschaulich wird dies jedoch nicht an der Marmorstatue im Rosenhaus, sondern an jener neueren Plastik am Sternenhof, in welcher, mehr noch als bei dieser die außerordentliche Reine und Weiße des Marmors thematisiert wird. Der Kontext, in welchem der Marmor so genau nach seiner gleichwohl ästhetischen festgemachten Stofflichkeit ausgebreitet wird, die die Liebenden dazu verwenden, um ihr Geständnis darin vorzubereiten, das vielleicht sogar ein wenig in der zärtlichen Behandlung des Steines selbst anklingt, ist dabei äußerst interessant, bildet aber den Gegenstand der Betrachtung des nachfolgenden Kapitels.

Blinken in der Bildsäule des Aspernhofes, wenn ein Lichtstrahl darauf fällt, die Kristalle des Steins mit einem Funkeln auf und lassen so zumindest gestenhaft am Stoff wirksam werden, was in dessen Bearbeitung und am Sujet des Mädchens sich enthüllt: die „Bewegung in Ruhe“, so ist der Eindruck des Materials und die Intensität seiner Erscheinung bei jener Marmorfigur in der Grotte auf dem Gut Mathildens vor allem in Gegenüberstellung zur antiken Statue noch einmal gesteigert. Nach der Enthüllungsszene im Treppenhaus des Aspernhofes macht Heinrich auch die Plastik des Sternenhofes mit einem nun sichereren Gespür für ihren Charakter fest.

„Ich verglich sie mit dem auf der Treppe im Hause meines Gastfreundes stehenden. Wenn auch jenes an Hoheit Würde und Ernst weit den Vorzug in meinen Augen hatte, so war dieses doch auch für mich sehr anmuthig weich und klar, es hatte eine beschwichtigende Ruhe, wie sie die Göttin eines Quells sollte, und hatte doch wieder jenes Reine und, ich möchte sagen, Fremde, das ein Gemälde nicht hat, das aber der Marmor so gerne zeigt. Ich wurde mir dieser Empfindung des Fremden jetzt klarer bewußt, und ich erfuhr auch, daß sie mich schon in früherer Zeit ergriffen hatte, wenn ich mich Marmorbildwerken gegenüber befand.“ (HKA 4.2, S. 124)

Der Stoff des Marmors entwickelt in seiner ästhetischen Verarbeitung ein ihm eigenes, Heinrich fremd erscheinendes Wirken, das nicht so sehr aus der künstlerischen Inszenierung des Gesteins, sondern aus diesem selbst hervorbricht und für den Protagonisten vielleicht auch deshalb in besonderem Maß erfahrbar ist, weil nun dieses Moment des Marmors unmittelbar an seiner geologischen Tätigkeit anknüpft.

„Es wirkt bei dieser Gestalt noch ein Besonderes mit, was in meiner Beschäftigung der Erdforschung seinen Grund hat, nehmlich dass der Marmor gar so schön und fast fleckenlos war. Er gehört zu jener Gattung, die an den Rändern durchscheinend ist, deren Weiße beinahe funkelt, und uns verleitet zu meinen, man sähe die zarten Kristalle wie Eisnadeln oder wie Zuckerkörner schimmern.“ (HKA 4.2, S. 124)

Auch hier wird das Schimmern der Marmorkristalle zur Hervorhebung des Materials mit einiger Aufmerksamkeit bedacht, wird nun aber in Anbetracht der weniger interessanten künstlerischen Ausformung, die unter diesem Eindruck für den Ich-Erzähler beinahe zu verschwinden scheint, ins Zentrum der Aufmerksamkeit genommen. Mit einer speziellen Ausführlichkeit und Eindringlichkeit findet sich diese Statue, mehr aber noch die Reine ihres Marmors in der Liebesszene zwischen Natalie und Heinrich behandelt, in welcher beide, wie um nicht von ihrer Liebe reden zu müssen, den Marmor und seine Beschaffenheit umkreisen.

Aus der unerwarteten Begegnung, aus ihrer Schüchternheit und ihrem Zögern werden der Stein und mit ihm eine Eigenart der Wirklichkeit bereits auf eine spezielle, wundersame Art greifbar, in welcher die Figuren sich auf sie einlassen und dieses Fremde, das Andere und Eigentümliche als in einer unverkennbaren Signifikanz zu verstehen beginnen. Ihre Liebe ist gleichsam schon in der Wahrnehmung der Dinge anwesend und bildet so den unmittelbaren Hintergrund oder den Raum, in dem sich die besondere Gestalt des Marmors und der Statue in der Grotte ihren Blicken öffnet und veranschaulicht.

„Der Augenblick der Liebesbegegnung wird umstellt von Ersatzhandlungen, mit dem Ziel, ihn selbst auf sein gesetzliches Ergebnis, den „Bund“ hin zu überspringen. So findet das Blickereignis des sich Erkennens der Liebenden nur über die metonymische Verschiebung im gemeinsamen Blick auf eine antike Marmornymphe statt.“[144]

Durch die vordergründige Aussparung ihrer Gefühle entwickeln die beiden in ihrer Betrachtung und dem Gespräch über den Marmor ein innerlicheres Bild des Steins, der für sie selbst dort, wo ein Glanz von ihm ausgeht, noch etwas Durchschimmerndes, eine Tiefe und

[144] Schneider. Marmorglanz und glänzender Firnis. S. 141-142.

Transparenz anzudeuten scheint, die zum Gespräch selbst stimmt, in dem sich das Geständnis ihrer Zuneigung still anzudeuten oder zumindest vorzubereiten beginnt. Die Konversation selbst wird gewissermaßen leicht durchschimmernd. Das Material und so etwas wie seine Aura, sein Funkeln, sein Glanz, das, dass dort etwas ist, auf das man sich beziehen, in dem man sich versenken und durch das hindurch man auf die Welt blicken kann, die sich so wie in einen goldenen Schleier hüllt, lässt etwas fühlbar werden, das seine Eindrücklichkeit und Signifikanz nicht aus der Konzeption einer „Hinterwelt“ oder einem Gesetz zieht, das die Wirklichkeit nach einer Abstraktion hin entrückt, sondern sie selbst wie mit einer goldenartigen Tönung erst aufleuchten lässt, also die Wirklichkeit mit einer eigenen Konzentration oder einem eigenen Glanz versieht. Es kommt ihr eine besondere Emphase und Betonung zu und strömt wiederum aus ihr hervor.

7. Natalie im Licht der Marmorstatue

7.1 Das Gespräch über den Marmor

Nachdem Natalie kurz umrissen hat, wie die Grotte, in der die Marmorstatue steht, vor der sie sich getroffen haben, allmählich entstanden ist, kommt sie auf die Schöne des Steins der Gestalt zu sprechen, an welche sie sich seit ihrer Kindheit gewöhnt und in ihre Anwesenheit eingelebt hat:

> „ ‚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 Anhaltspunkt nur die vielen feinen Splitter funkeln sieht.‘ “ (HKA 4.2, S. 254)

Der Marmor und seine Substanz bilden so selbst kein Zeichen oder keinen Verweis, keinen Bezug mehr zu einer Bedeutung, die sich von ihm losgelöst manifestiert, die er nicht ist – er zeigt als solches auch auf kein Arrangement, auf dessen Wirken er als in einer Beziehung hindeutet, und das sich dabei von ihm abziehen lässt. Er selbst wird durch die wie widerstandslose Weiche und Reine anberaumt, in welche man, indem man darauf hinblickt, gleichsam eintaucht und wie nur einen Stoff findet, der ist, ein rein Seiendes. Und nur die kleinen Kristalle, die im Licht aufblinken und sich gleichsam zu bewegen beginnen, werden wie zu einem Anhaltspunkt, durch ihr körniges Entgegenstehen zu einem Ausdruck und enthüllen den Charakter oder die feste Form dessen, auf das man blickt: den Marmor. Die künstlerische Gestalt, das Kunstwerk, tritt völlig hinter dem Staunen über das Vorhandensein und die Beschaffenheit des Stoffes, hinter der Substanz des Marmors zurück, der in einer solchen Betrachtung der Liebenden zu einer wunderbaren und verdichteten Existenz gelangt.

Heinrich greift nun jenen Gedanken und die Empfindung, die sich darin entwickelt, auf und führt sie in Betreff der von Natalie so inszenierten, undurchsichtigen Durchsichtigkeit mit Hilfe eines naturwissenschaftlichen Bildes weiter aus:

„ ‚Der Stein ist auch durchsichtig', antwortete ich, ‚nur muss man eine dünne Schicht 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 Anblick von Außen weiß, wie der Schnee, der auch aus lauter durchsichtigen kleinen Eisnadeln besteht, weiß wird, wenn Millionen solcher Nadeln aufeinander liegen.' " (HKA 4.2, S. 254-255)

Der Marmor, durch den man, wenn er nur in einer ganz dünnen Schicht zugeschnitten ist, hindurchsehen kann, um die Welt dann in einen goldenen Schleier gewoben zu sehen, der also in diesem gazehaften Gewebe wie eine Transzendenz-Erfahrung, eine Erfahrung des Überschreitens und der Metaphysik versinnbildlicht, erscheint nun in überzähligen Schichten übereinandergelegt und so zu einer in der Immanenz verdichteten Transzendenz aufgehäuft, welche dort in und auf die Liebenden wirkt. Nach Schneider greift Stifter hier an dieser Stelle „Winckelmanns Ontologie des durchscheinenden und bewegten Marmors"[145] auf und stellt eine Auffassung dar, die „am Marmor die Metaphysik des Materials als Figur einer Transzendenz in der Immanenz etabliert hatte und sie über die hybride Verbindung von Ästhetik und Anthropologie in der spannungsreichen Formel der Ruhe in der Bewegung sowie der korrespondierenden der Tiefe in der Oberfläche auch als Regulativ für die Regulierung der Affekte und der sozialen Beziehung eingesetzt hatte"[146].

Im Marmor der Statue in der Grotte findet so das Überschreiten oder die Enthüllung eines metaphysischen Zusammenhangs statt, in der dieser nun im Gespräch der beiden Liebenden zumindest implizit an der Figur, vor der sie sich getroffen haben, aufscheint. Dieser Zusammenhang ist dabei jedoch kein Zurücktreten hinter den Stoff, in welchem er sich für sie darstellt, kein Verweisen auf eine andere, darin kommunizierte Größe, die der Marmor zeichenhaft bedeutet, sondern dieser selbst, wie er beschaffen ist, indem er sich in unzähligen Schichten übereinanderlegt. Zugleich aber wird der Gedanke einer Metaebene und einer Transzendierung, die sich im Licht der Weiße und Reinheit des Marmors andeutet, trotz der Undurchdringlichkeit in seinem verdichteten, geballten Zustand, durch jene vorsichtige Möglichkeit einer Durchlässigkeit, die er, in einer ganz dünnen Schicht vom Stein heruntergeschnitten, gewährt, nicht völlig verhindert – vor allem dann, wenn die Welt, durch ihn betrachtet, in einen „fast goldartigen Glanz" bekommt und verklärt wird.

[145] Ebd. S. 147.
[146] Ebd. S. 148.

Es artikuliert sich hier in den Äußerungen und Gedanken, den Eindrücken und Empfindungen des Gesprächs von Natalie und Heinrich eine immer mehr auch ontologisch anberaumte Konzeption von Wirklichkeit und ein Verstehen, das sich für die Figuren in dieser Szenerie anhand von so etwas wie dem Dasein des Marmors organisiert. Dieser erfährt durch das, dass er dort ist, eine besondere Aufladung und Wichtigkeit, indem er aufmerksam besprochen und in diesem eigentümlichen Glanz inszeniert wird, in welchem, durch ihn angesehen, die Welt vergoldet erscheint. Es verlagert sich eine besondere Emphase in ihn, die man in den Liebenden hätte vermuten können.

> „Der so über den Blick auf die Oberfläche von Marmorfrauen aufgerufene Glanz, der die Liebesszene zu verklären hätte und den man als zeitgenössischer Leser eigentlich im Auge der Geliebten wahrzunehmen erhofft, findet sich hier gleichsam an der falschen Stelle und in unerwarteter Funktion. Anstelle von glänzenden Blicken tauschen die Liebenden wissenschaftliche Erklärungen für den Glanz des Marmors aus […]. . Im Preisen von dessen ontologischer Singularität findet die ausgesparte Liebesemphase als wissenschaftlich verbrämte Liebeserklärung an den Marmorglanz ihren Ort…“[147]

Diese Anerkennung und Aufladung betrifft – wiewohl in besonderem Maße – nicht alleine den Marmor, den die Liebenden, wie um nicht von sich zu reden, in ihrem Gespräch umschreiten, sondern überträgt sich auf die Edelsteine, deren anziehenden Charakter Heinrich mit Vergleichen des Vogelgefieders, einem unergründlichen Rätsel oder dem Wechsel von Blitz, Feuer und Farben umreißt, die die „Schneesterne oder der Sprühregen des Wasserfalls haben“ (HKA 4.2, S. 256). Schließlich kreist ihre Rede von so erlesenen und seltenen Dingen, nachdem sie die Perle selbst genannt und besprochen haben, um allgemeinere Dinge, um Wasser und Luft.

„ ‚Ich halte auch das Wasser und die Luft für bewundernswürdig,‘ entgegnete sie, ‚die Menschen achten nur so wenig auf beides, weil sie überall von ihnen umgeben sind. Das Wasser erscheint mir als das bewegte Leben des Erdkörpers wie die Luft sein ungeheurer Odem ist.‘ “ (HKA 4.2, S. 258)

Beide, sowohl Natalie als auch Heinrich, drücken auf diese Weise in ihrem Dialog eine starke Faszination und Bewunderung für die Dinge aus, die sie um sich ausmachen, und geben auf eine noch uneindeutige Art ihrem Gefühl für einander Raum, ohne dieses aussprechen zu müssen. Sie verklären ihre Umgebung, die zugleich assoziativ und nach einem ihnen eigentümlichen Charakteristikum in ihrer Rede hervortritt. Die Dinge erhalten gleichsam erst in der über Umwege kundgegebenen Zuneigung der beiden Liebenden den rechten Platz und Ausdruck ihres Vorhandenseins, ihres Bestehens und ihrer Bedeutung in der Szene. Gleichzeitig geht aber aus ihnen und aus dem Gang, den die beiden Figuren in ihrer Bewunderung an ihnen hin in ihrem Gespräch entwickeln, das Geständnis hervor, in welchem sie sich schließlich ihrer Liebe

[147] Ebd. S. 142-143.

versichern. In diesem Zusammenhang soll im letzten Kapitel vor der Conclusion noch die Art der Öffnung hin zu einer solchen Liebe thematisiert werden, die sich für Heinrich in der Erzählung anhand der Gestalt der Marmorstatue, ihrer Enthüllung und Schöne ereignet, sodass er unter diesem Eindruck und dem Bild bzw. der Assoziation der homerischen Nausikae in eine immer tiefere Neigung zu Natalie gerät.

7.2 Die Marmorstatue – Nausikae – Natalie

Aus dem gesamten oberen Kapitel geht hervor, wie in dem Gespräch der beiden Liebenden, bevor sie sich noch ihre Liebe gestehen, über ihren Blick, ihren Bezug und ihre Reden, welche sich ganz um den Marmor zu drehen scheinen, die herkömmlicherweise sehr stark subjektiv geprägte Empfindung ihrer Zuneigung an dem Stein und der Entwicklung von dessen besonderer Beschaffenheit gleichsam entsubjektivieren und an ihrer Umgebung festmachen.

„ Dass die abkühlende und petrifizierende Wirkung des Liebesgesprächs über Marmor, Eiskristalle und Edelsteine, über Fassung und Gestalt, Maß und Kunst in einer Kombination aus klassizistischem Kunstdiskurs und wissenschaftlichen Mineralogielehren dem Stifterschen Schreibprogramm der Entsubjektivierung gehorcht, braucht nicht eigens betont zu werden.“[148]

In dieser Szene wird also, wie in den davor besprochenen und der Eigenheit des Stifter‘schen Stils entsprechend, die Liebe auf ein in erster Linie entpersönlichtes und aller individuellen Intensität entkleidetes Verhältnis reduziert, in dessen daraus hervorströmender Bewunderung die Dinge zwar innerlich aufgeladener, dabei jedoch gleichzeitig klarer für die Figuren und ihre Beschreibungen hervortreten.

Daneben ist auffällig, wie der Umgang mit den Marmorstatuen von Seiten Heinrichs durch ein weiteres Motiv geprägt ist, das sowohl in dieser Szene in der Grotte als auch bei der ersten Enthüllung der Bildsäule im Rosenhaus die Rezeption der bildnerischen Kunstwerke bestimmt oder zumindest einrahmt. Der Text inszeniert neben oder durch seine Anlehnung an die antike Kunst in der Plastik einen Bezug zu Homers Epik und im Besonderen zur Figur der Nausikae. An erster oben genannter Stelle geschieht dies, indem Heinrich, nachdem er seine Homer-Lektüre unterbrochen hat, zur Grotte des Sternenhofs spaziert; an der anderen Stelle, indem in der Schilderung der Mädchengestalt die Figur der Nausikae aufschimmert, der Tochter des phaiakischen Königs Akinoos, die den gestrandeten Odysseus auffindet, und im weiteren Verlauf des Romans lose mit dem Kunstwerk assoziiert wird. Es handelt sich dabei um eine zur Zeit Stifters und der Weimarer Klassik recht geläufige Verbindung der antiken Plastik zur homerischen Epik,

[148] Ebd. S. 149.

welche Verknüpfung schon von Winckelmann herausgestellt wurde und dabei eine sowohl ästhetische als auch ethische Dimension zugeschrieben bekommt.

> „Winckelmann hatte diese Verbindung zwischen Apostasierung der Marmorgestalt als idealisiertes Menschenmodell zur ästhetischen und ethischen Regulierung der Gegenwart mit einer Berufung auf die Zeitlosigkeit des homerischen Epos in einer für das bürgerliche Projekt des Neoklassizismus gültigen Form geprägt. […] Hergestellt wird diese Beziehung zwischen dem Marmor und Homer aber auch durch die durchgängige metonymische Verbindung, die der Text selbst herstellt zwischen der Betrachtung der Marmorstatue, der Regulierung der Liebesszenen im Sinne der Entsubjektivierung und der Homer-Lektüre, die diesen visuellen Begegnungen jeweils vorausgeht.“[149]

Dieses Motiv prägt so nicht allein dadurch den eigentümlichen Stil Stifters und die Konzeption des Romans, dass eine gewisse Anlehnung in seiner Prosa an die Erzählweise antiker Epik dargestellt wird, wie Schneider dies ausarbeitet. Es greift im Speziellen durch das Bild der Nausikae, die sich wie durch eine assoziative Gedankenverbindung, aber auch durch die besondere, unaufdringliche künstlerische Behandlung des Sujets eines Mädchens gleichsam an der Marmorstatue enthüllt oder „entbirgt“, eine Entwicklung Platz, in welcher sich über die Plastik und das Erkennen von deren Schönheit sowohl dem Glanz als auch dem Stoff und dem poetischen Bild nach die Faszination und Liebe bzw. erst die Fähigkeit zu dieser sich zu Natalie selbst hin oder in dieser öffnet und damit existenziell verwirklicht.

Schon zu Beginn wird diese Verknüpfung in der narrativen Ausgestaltung der Szene bewusst aufgerufen, als Heinrich in die Grotte tritt und Natalie erschrocken sich von dem Marmorbänkchen erhebt, auf das sie sich niedergelassen hat.

„Sie war sehr erschrocken, und stand auf. Ich war auch erschrocken; dennoch sah ich in ihr Angesicht. In demselben war ein Schwanken zwischen Roth und Blaß, und ihre Augen waren auf mich gerichtet.“ (HKA 4.2, S. 252)

Wie in den beiden zuvor beschriebenen Gewitternächten der rötliche Lichtschimmer von den Blitzen über den weißen Marmor der wie auf ein kleines Podest gestiegenen Mädchenstatue herabfließen, so wechselt errötet und verblasst der Teint von Natalies Angesicht und taucht damit ihre Erscheinung zusätzlich zu ihrem Aufstehen in ein Schwanken, das dem von der Inszenierung der „Bewegung in Ruhe“ an der Statue gleicht. Das in einer solchen Verbindlichkeit angeordnete farbliche Arrangement beschränkt sich dabei jedoch nicht auf Natalies Gesicht. Es umfasst auch ihre Kleiderwahl, da sie oft mattgraue und fahle, in Pastellfarben gehaltene Gewänder trägt, sodass sie selbst in dieser bewusst inszenierten und gedämpften Aufmachung „als eine Folgefigur der ‚graulich-weißen‘ Statue installiert wird“[150].

[149] Ebd. S. 156.
[150] Ebd. S. 172.

Indem Natalie so durch die farbliche Inszenierung sowohl ihrer Mimik als auch ihrer Kleider in eine Form der Nähe zur Statue rückt, in welcher ebenso wie an dieser auch an der Frau das spezifische Schema einer „Ruhe in Bewegung“ oder deren Eindrücklichkeit aufgerufen wird, wenn sie immer wieder im Laufe des Romans errötet und erblasst, erhält nun durch diese Art der Bewegung ihr Inneres eine äußere Form und einen Ausdruck. Es deutet an dieser Stelle nun nicht mehr allein eine Bewegung an, deren Anschein wie über die Züge der marmornen Mädchengestalt gebreitet wird. Vielmehr zeigt sich daran nun eine wirklich lebendige Bewegung, die als das kurze Aufblinken einer tieferen inneren Verfassung äußerlich wird und eben als ein solcher Ausdruck dieses Moment von der Betrachtung der Statue während eines Gewitters nun weiterführt, erweitert und öffnet, anstatt es nur zu wiederholen. Der künstlerische Effekt einer „Bewegung in Ruhe“ geht hier nun als ein äußerer Akzent in eine innere Empfindung über und gewinnt damit eine andere Dimensionalität und eine neue Facette. Es geschieht dies nun auf ähnliche Weise, wie die Marmorstatue, ihr Eindruck und ihre Ästhetik in Natalie aufgehoben und durch die Liebe zu ihr gleichsam erweitert oder in eine neue Dimension aufgefaltet werden. Die Erfahrung der Enthüllung der Marmorstatue, ihr Geschehen und ihre Bewegung werden solchermaßen in ein Kontinuum, in eine fortwährende Entwicklung eingebettet, die sich an Heinrich und dem Zugang zu seiner Umgebung vollzieht und diese immer weiter und innerlicher für ihn öffnet und ausdifferenziert.

Die Szene an der Grotte findet zu einem Zeitpunkt statt, als Heinrich durch den enthüllten Anblick der Mädchengestalt bereits für das Wirken der Bewegtheit und ihrer Formkraft sensibilisiert wurde. Er kommt nun zunehmend dahin, dem nachzuspüren, was Goethe in der *Studie nach Spinoza* die „Unendlichkeit“ nennt, die sich zuerst in einer solchen Äußerung einer ruhenden Bewegung verrät und daraus weiterentwickelt.

> „…jezt sah ich aber auf den Ausdruck, gleichsam, wenn ich das Wort gebrauchen darf, auf die Seele, welche durch die Linie und die Farben dargestellt wird. Seit ich die Marmorgestalt in dem Hause meines Gastfreundes so lieben gelernt hatte, und in die Bildern mich vertiefte, […] war alles anders als früher, ich suchte und haschte nach irgend einem Innern, nach irgend etwas, das weit außer dem Bereiche von Linien und Farben lag, das größer war als diese Dinge, und doch durch sie darzustellen sein musste.“ (HKA 4.2, S. 167)

Heinrich prägt den Hang aus, dieses Unendliche, wie es oben in Bezug auf Goethe genannt wurde, dieses unsichtbare Wirken, die innere Bewegung, an der zunehmend so etwas wie ein Ordnungszusammenhang erkennbar wird, näher zu erfassen und in weiterer Folge in seinen Malversuchen auch darstellen zu können. Und hier fängt es nun an, an Natalie deutlich zu werden und sich, wie in einem nächsten Schritt, in einer Folge davon innerlicher, in einer innerlicheren Empfindung herauszubilden. Natalie kommt Heinrich über die Kunst und seine Beschäftigungen immer mehr in ihrer Eigenheit zu Bewusstsein, da sie selbst über weite Teile des

Romans zwar wie unausgesprochen gegenwärtig ist und an Details und kleinen Winken immer wieder aufmerksam betrachtet wird, sonst aber selbst dort, wo sie wie im Rosenhaus tatsächlich, also körperlich anwesend ist, auf wiederum auffällige Weise ausgespart, stumm oder distanziert bleibt. Es lässt sich dieser Umstand vielleicht ein wenig mit der gänzlichen Aussparung der Statue bei der ersten Begegnung mit ihr vergleichen, in der nur geschildert ist, wie das Licht über sie hinfällt.

Nicht viel später werden diese Sehnsucht nach einem Inneren, welche durch die Statue wachgerufen wurde, und das Vermögen, etwas von einem solchen Wirken aufschnappen zu können, mit einem Eindruck erfüllt, indem Heinrich eine Ähnlichkeit Nataliens mit den antiken, in Steine geschnittenen Angesichtern entdeckt.

„Mir erschien es, Natalie sehe einem der Angesichter ähnlich, welche ich auf den Steinen erblickt hatte, oder vielmehr in ihren Zügen war das Nehmliche, was in den Zügen auf den Angesichtern der geschnittenen Steine ist.“ (HKA 4.2, S. 196)

Es handelt sich dabei nicht nur um eine ähnliche Aufmachung von der besonderen Ausführung und Kontur der Gesichtspartien, die Heinrich ins Auge springt, sondern in letzter Konsequenz um die Seele selbst, die sich in dem „Freie[n] Hohe[n] Einfache[n] Zarte[n] und doch [dem] Kräftige[n]“ eines „vollständig gebildeten Körper[s]“ ausrundet. (HKA 4.2, S. 196)

Allmählich kommt Heinrich in seiner wie vor sich selbst, zumindest aber dem Leser verhüllten Zuneigung zu Natalie, dieser im Zuge seiner eigenen Entwicklung und dem Bezug, den er auf die Welt und die Dinge ausprägt, immer näher. Er gewinnt ein deutlicheres, innerlicheres Bild von ihr. Ihre Erscheinung schließt sich ihm gewissermaßen, zumindest in der Beschreibung, in einem sehr ähnlichen Muster zu dem der Marmorstatue auf, wenn der Ich-Erzähler von Natalie Folgendes sagt, nachdem sie, durch den Spaziergang in der Mittagssonne erhitzt, mit ihm gemeinsam zu Mathilde zurückkehrt ist und er sie betrachtet, als sie gerade die Blumen, die sie dabei gesammelt hat, zu einem Strauß bindet:

> „Daß Natalie doch durch das Wandeln in der heißen Sonne unmittelbar vor der Mittagszeit sich erhizt habe, zeigte ihr Angesicht. Dasselbe behielt die Röthe, welche es nach dem ersten Erblassen erhalten hatte, und verlor sie nur in geringem Maße, während sie an dem Tische saß, was doch eine geraume Zeit dauerte. Es blühte dieses Roth wie ein sanftes Licht auf ihren Wangen, und verschönerte sie gleichsam wie ein klarer Schimmer.“ (HKA 4.2, S. 197-198)

Vor dem Hintergrund der rötlichen Gewitterschauer, die die Marmorstatue immer wieder für einen Moment überströmen und den weißen Stein gewissermaßen mit Leben erfüllen, also lebendig erscheinen lassen, tritt nun das gerötete Gesicht Natalies im Geschehen des Romans auf und lässt die antike Skulptur, ihre in ihrem Ruhen inszenierte Bewegtheit und ihr Ansichtigwerden in dem Bild der jungen Frau sanft durchschimmern. Der Ich-Erzähler charakterisiert und

beschreibt Natalie nach dem Muster, das er an der Statue aufgefasst hat und in einer gewissen Variation wiederholt, an Natalie bemerkt; er beschreibt den besonderen Eindruck ihres Aussehens gewissermaßen im Licht des Kunstwerks und beginnt ihn auszubreiten und zu öffnen.

Heinrichs Beziehung zu Natalie, die Art wie er sie anschaut und wahrnimmt und gewisse Eigenschaften ihrer anziehenden Erscheinung konstatiert, vollzieht sich also anhand der Gestaltung der Marmorstatue bzw. anhand ihrer Entdeckung und faltet sich kongruent über den Eindruck auf, in welchem sie ihm zu Gesicht gekommen ist. Treffend hält Mayer zur Bedeutung der Marmorstatue in diesem Zusammenhang fest:

> „Gerade ihrer ‚Ruhe in Bewegung' entspringt der poetisch wichtige Rang dieser Skulptur: Indem Heinrich sich auf ihre Schönheit einlässt, wird vieles an ihm weiter gerückt (HKG 4,2,96), sodass ihm schließlich auch Natalies antikisches Aussehen bewusst wird: Sie hat das ‚Freie das Hohe das Einfache das Zarte und doch das Kräftige' der geschnittenen Steine aus der väterlichen Sammlung (HKG 4,2, 196) und geht nachher ganz in die Marmorgestalt über."[151]

An dem Bild der Statue und dem Innewerden ihrer Schönheit formt sich Heinrichs Bezug zu Natalie aus und enthüllt sie für diesen.

Dadurch, dass sich solche Bildbereiche übereinanderlegen und sich die Mitteilung ihrer ästhetischen Wahrheit wie an der antiken Statue in der Entwicklung der Liebes-Beziehung von Heinrich und Natalie kongruent dazu öffnet, lässt sich zugleich eine innere Verbindung festmachen, die sich im Entfaltungscharakter arrangiert. Diese Verbindung deutet Wiedemann schon an, wenn sie im Kontext von Stifters Werk festhält, dass ein „Sehender" in Sachen der Kunst, jemand der empfänglich für besondere ästhetische und künstlerische Reize ist, bei Stifter immer auch „ein zur Liebe fähiger Mensch" ist.[152] Die Liebe steht also in einem Verhältnis zu den in der Bildung und der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit entstehenden Entfaltungen, die Heinrichs Bewusstsein von seiner Umgebung und die Erzählung bzw. ihre Beschreibungen selbst erst erlauben und zuschärfen. Sie bildet so etwas wie den Abschluss oder eine Vollendung im skizzierten Wirken der Wahrheit als *ἀλήθεια*, als von der Enthüllung der Welt und dem Wirken ihrer Ordnung.

> „Als Heinrich schließlich durch die Liebe zu Natalie die letzte Stufe der Wirklichkeitswahrnehmung erfährt, verschmelzen beim Anblick der Statue Kunst und Liebe zu einem Ganzen, einem erfahrbaren Ganzen, das nun nicht mehr über den äußeren Anblick, sondern über die innere Repräsentation eines Anblickes, über das körperlose Medium der Schrift wachgerufen wird."[153]

Alle Bezüglichkeit wird zu einem Ganzen, einem für Heinrich existentiellen Befinden und beinahe so etwas wie einer Verortung zusammengefasst, die nicht mehr so sehr auf einer

[151] Mayer. S. 164.
[152] Wiedemann. S. 148.
[153] Ebd. S. 149.

Unterscheidung beruht, sondern in der Art der Entfaltung einer entsubjektiviert dargestellten Wirklichkeit das Subjekt, den Menschen, indem sie sich ihm aufschließt und sich zu erkennen gibt, eine andere, vielleicht ontologisch fassbare Ebene des Daseins etabliert, die Subjekt und Objekt, bzw. ihre Umgebung in ein Ganzes einordnet. Die Liebe selbst ist ein besonderer Ausdruck desselben und zeichnet als solcher die Entwicklung des Ich-Erzählers, seinen Umgang und die Begegnung mit seiner Umgebung aus. Exemplarisch lässt sich dies an der Auffaltung der ästhetischen Eindrücklichkeit der Marmorstatue und dem assoziativ daran anknüpfenden Motiv der Nausikae zeigen, welches letztendlich mit Natalie verschmilzt.

7.3 Nausikae und die Liebe zu Natalie

In der Enthüllungsszene, in der Beschreibung der Marmorstatue, als sie gleichsam aus ihrer Aussparung hervortritt und für Heinrich in ihrer wie bewegten Gestalt sichtbar wird, verbindet sich schon zum ersten Mal die in Stein gehauene Gestalt mit der Figur der Nausikae aus der Odyssee, besonders mit dem Bild von ihr, während sie sich vom fortziehenden Odysseus verabschiedet.

„Ich dachte an Nausikae, wie sie an der Pforte des goldenen Saales stand, und zu Odysseus die Worte sagte: ‚Fremdling, wenn du in dein Land kömmst, so gedenke meiner.‘ “ (HKA 4.2, S. 74)

Diese Szene des homerischen Epos scheint dabei eindrücklich aus der eingefangenen Gestik und der Bewegung der Plastik hervorzugehen und schließt das Bildwerk zugleich nach einem innerlichen, poetischen oder in weiterer Folge auch emotionalen Aspekt auf, nach welchem das Kunstwerk an Heinrich einen Entwicklungsprozess anstößt, in dem dieses selbst sich für ihn nach einem neuen Aspekt auffaltet.

Nun erfährt die poetische Figur in der Apperzeption Heinrichs über die Gestalt der Marmorstatue eine Verknüpfung mit Natalie, deren Aussehen, ihre gleichsam antikischen Züge, ihr Erröten und selbst die Farbe ihrer Kleiderwahl sie als eine Folgefigur der marmornen Mädchenskulptur inszenieren. Natalies Besonderheit und ihre für Heinrich immer größer werdende persönliche Relevanz enthüllt sich aus diesem motivischen Zusammenspiel rund um die Bildsäule und die Darstellung von Nausikae. Eines Abends tritt dem Ich-Erzähler diese bisher noch unausgesprochene Verbindung, während er sich seiner Homer-Lektüre widmet, ganz klar vor Augen.

„Die fremden Worte […] schlossen sich an der Jungfrau an, welche ich auf der Treppe hatte stehen gesehen. Als Nausikae kam, war es mir wieder, wie es mir bei der ersten richtigen Betrachtung der Marmorgestalt gewesen war, die Gewänder des harten Stoffes löseten sich zu leichter Milde, die Glieder bewegten sich, das Angesicht erhielte wandelbares Leben, und die Gestalt träte als Nausikae zu mir.“ (HKA 4.2, S. 129)

Die unsichtbare Bewegung und Lebendigkeit der Statue werden wiederum aufgegriffen und mit Nausikae zusammengelesen, die in eben diesem besonderen künstlerischen Arrangement figuriert erscheint. Das Konzept der „Ruhe in Bewegung“ erhält durch diese Wendung eine poetische Dimension in der typischen, wie unsichtbar sich an der Perspektive des Protagonisten vollziehenden Auffaltung einer Szene, die sich aus der Darstellung des einzelnen, aber wie verdichtet angeordneten Augenblicks für den aufmerksamen Blick öffnet. Zu dieser poetischen Durchdringung des Bildnisses der Marmorstatue gesellt sich nun die Entdeckung der Verschmelzung des ganzen Zusammenhangs dieses Motivs mit Natalie, deren Bild und die Empfindung der Liebe zur ihr wie in einer Art von Klimax aus der Öffnung und Entfaltung der marmornen Mädchengestalt hervorgeht und diese in einer fortschreitenden, nicht nur äußerlich in ihrer Bewegtheit festgemachten, sondern zunehmend auch innerlichen Ausdifferenzierung entwickelt und in Heinrichs Bildung mithineinnimmt. Von besonderer Bedeutung dieser Nuancierung, Verwebung und Öffnung des Motivs der Marmorstatue im Reifungsprozess des Protagonisten ist die Liebe, unter welchem Eindruck sich letztendlich die Umfänglichkeit und Ganzheitlichkeit des Kunstwerks und die von ihm empfangenen Anregungen ausrunden und zu einem Weltbild vollenden. Darin offenbart sich die tiefste Erkenntnis und der reichste Bezug zu der Umgebung, wie sie vom Ich-Erzähler um sich herum entdeckt wird, sowie zur Wirklichkeit und zur Wahrheit, wie sie sich als ein Geschehen als etwas Öffnendes darin anberaumt, dessen innerster Zusammenhang von Liebe getragen wird.

> „…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 jezt, 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…“ (HKA 4.2, S. 129-130)

„Erst leibhaftig erfahrene Liebe macht es Heinrich möglich, das Äußere der Gestalt an seine Empfindung anzubinden: Äußeres Sehen und dieses Sehen begleitendes Fühlen werden zu einem. […] Einst und Jetzt werden zu einem Augenblick auratischer Kunst- und Liebeserfahrung…“[154]

Die Liebe wird zu einem herausragenden Moment im Geschehen und im Bemühen sowie in der inneren Ausfigurierung des Daseins und seiner Entfaltung im Roman.

[154] Wiedemann. S. 150.

8. Schluss

8.1 Resümee

„Die Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind, war bei mir so groß, daß ich bei Verwicklungen strittigen Ansprüchen und bei der Notwendigkeit, manche Sachen zu ordnen, nicht auf unseren Nutzen sah, sondern auf das, was die Dinge nur für sich forderten und was ihrer Wesenheit gemäß war, damit sie das wieder werden, was sie waren, und das, was ihnen genommen wurde, erhalten, ohne welchem sie nicht sein können, was sie sind.“ (HKA 4.2, S. 145)

Diese so wichtige Passage um die Beziehung von Figuren und Wirklichkeit zu beschreiben, findet sich in der langen Schilderung wieder, in der Risach Heinrich seine Lebensgeschichte erzählt, und illustriert dabei sein besonderes Verhältnis und seine Hingabe an die Dinge, als er seine frühere politische Tätigkeit skizziert. Er kommt hier nicht nur auf ganz ähnliche Weise wie der Ich-Erzähler selbst zu Beginn des Romans auf eine eigene Konzentration in Bezug zu den Dingen zu sprechen. Diese werden, wie man nicht zuletzt an dem Verb „sein“ in seinen verschiedenen Zeitformen in der obigen Passage erkennt, in diesem Zugang auch auf eine klar ontologische Weise gedacht und in der Rede Risachs anberaumt. Die Dinge werden als ganz auf ihr Sein hin bezogen erfahren, sie bestehen in einem fast gesteigerten Maß objektiv, „wie sie an sich [– „das heißt in ihrer ‚Wesenheit‘ “[155] –] sind“, von einem Ich, einem Subjekt losgelöst, das sich zwar um sie bemüht, das sie gewissermaßen zu einem Umgang oder zu einem Dienst auffordert, von dem sie jedoch unabhängig existieren.

Man hört hier an diesen Formulierungen bereits die Konzeption von Kants „Ding an sich“ durchklingen, wie er „neben dem Bereich der phänomenalen Vorstellung eine vom Subjekt unabhängige und es affizierende intelligible Wirklichkeit annimmt“[156]. Stifter radikalisiert so bereits in Kant angelegte Tendenzen im Verhältnis von Subjekt und objektiver Welt, also vom Menschen und der ihm begegnenden Wirklichkeit, und deutet dabei eine Überwindung dieser Dichotomie in die Richtung eines ontologischen, auf das Sein selbst konzentrierten Zugangs an, indem nun neben der Wendung der „Dinge an sich“ mit einer besonderen, fast staunenden Betonung hinzugefügt wird, wie sie „sind“. Darin begreift Risach nun die Dinge, die sich solchermaßen immer eindeutiger auf ihr Dasein hin bezogen zu verstehen geben und entwickelt in dieser Anschauung eine ungeheure Zuneigung und „Ehrfurcht“ für sie, gegenüber denen er eine Tätigkeit entfaltet, um sie in diesem Zustand ihres Daseins zu fördern, wiederherzustellen oder zu erhalten. Zugleich aber etabliert Stifter hier ein Verhältnis zur Dingwelt, das dem Menschen noch einen eigenständigen Zugang ermöglicht, aus dem heraus er sich den Dingen widmen, für sie sorgen und sie bewundern kann. In späteren Werken, dem *Witiko* zum Beispiel,

[155] Begemann. Die Welt der Zeichen. S. 325.
[156] Metzler Lexikon Philosophie: https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/ding-an-sich/465. (04.02.2024).

wird dieser fordernde Zug einer objektiven Welt, wie es sich vielleicht an manchen Tendenzen im *Nachsommer* selbst bereits andeutet, zu einer „totale[n] Entäußerung des subjektiven Menschseins“[157] noch weiter radikalisiert.

> „Hier bleiben die Dinge bei sich; der Mensch hat sie nicht sich untertan zu machen, sondern sie gemäß dessen zu behandeln, was sie für sich fordern. Mensch und Objektwelt stehen einander als selbständige Bereiche gegenüber, und es ist des Menschen Pflicht, in seinem Handeln den Dingen ihr Recht zu geben. Im ‚Witiko‘ ist es nun wieder anders: Mensch und Objekt stehen einander weder als selbständig gegenüber wie im ‚Nachsommer‘ […] sondern jetzt sind es die Dinge, die fordern, und der Mensch hat ihnen zu gehorchen.“[158]

In Risachs Lebenswandel, seiner politischen Tätigkeit und seiner ausdauernden Begeisterung in der Rezeption und der Sammlung von Kunst ordnet sich also ein ontologischer Bezug zur Wirklichkeit und den Dingen an, denen er in diesem begegnet und deren Beziehung sich in ihrer höchsten Vollendung in der Ehrfurcht ausdrückt, die Risach ihnen gegenüber empfindet. Er beschreibt durch diese Sicht auf die Wirklichkeit und die einzelnen Momente in dieser, die sich dem Menschen gegenüber mitteilen, ein Verhältnis, das Heinrich selbst in seiner Bildungsbiographie von einem nicht näher ausdifferenzierten, „inneren Drang“(HKA 4.1, S. 18) zu den Dingen und immer wieder in entscheidenden Augenblicken durch Öffnungen und Entfaltungen seiner Perspektive auf seine Umwelt heranreifen lässt und ausbildet, sodass sich seine Weltanschauung zu einer tieferen und innerlicheren Beziehung ausformt. Dies geschieht jedoch oder ordnet sich nicht allein in einer zunehmend besser und glatter seine Umgebung wahrnehmenden Perzeption an, sondern scheint in der paradigmatischen Szene von der Enthüllung der vorher wie unsichtbaren Marmorstatue im Rosenhaus von Seiten einer fast überobjektiven Welt im Moment einer bewundernden Rezeption über Heinrich hereinzubrechen.

Obwohl er schon einige Male im vom Marmor verkleideten Stiegenhaus des Aspernhofes zum ersten Stock hinaufgegangen ist, tritt nun auf einmal aus dem fahlen und eintönigen Grau der Szenerie eine weiße marmorne Mädchengestalt hervor, sowohl gewissermaßen gegenständlich für Heinrich als auch erst in der Narration des Textes, und wird in der Pracht ihrer Erscheinung sowie der künstlerischen Feinheit der Gestalt zur Offenbarung. Es ist fast, als ereignete sich dort diese Figur und geschähe von Neuem, indem sie auf ihrem Podest hervorgehoben wird, beinahe als würde sie lebendig, bewegte sich und ginge umher. Ihre schöne Figur wird Heinrich bewusst, löst sich vor ihm mit einer speziellen Signifikanz und Bedeutung aus ihrem Hintergrund und prägt sich ihm auf charakteristische Weise in ihrer Eindrücklichkeit auf.

Die Art, in der das Kunstwerk sich plötzlich vor Heinrich herausstellt, lässt ein Wirken sichtbar werden, in dem die Welt sich nach ihren Erscheinungen wie in einem lautlos und kleinteilig

[157] Böhler. S. 677-678.
[158] Ebd. S. 677.

sich vollziehenden Geschehen ausdifferenziert und so über ihre bloße materielle Beschaffenheit hinausgeht. Es findet, wie Stifter dies schon in der *Vorrede* zu der Novellensammlung *Bunte Steine* skizziert hat, der Prozess einer Gestaltgebung statt, der aus den kleinsten Regungen und Anordnungen wie in der Art eines Zusammenhangs, in dem sie eingebettet sind, die Dinge oder die Erscheinungen ausprägt, miteinander verwirkt und formt. So weisen sie, beinahe transparent, von sich in einen Kontext, in ein Prinzip oder ein Moment, das wie hinter sie zurücktritt und sie an den einzelnen Nuancen und Schattierungen entwickelt.

Es sind hier jedoch nicht nur die für Heinrich wichtigen Implikationen des Hervorgehens und Aufbrechens der Skulptur, sondern genauso auch die Schlüsse entscheidend, die sich aus einer solchen Art der Darstellung für die Wirklichkeitskonstruktion sowohl in narrativer Hinsicht als auch in jener der *histoire* ergeben und von signifikanter Bedeutung sind.

So rücken die Worte, deren der Autor sich bedient, selbst in den Fokus der Betrachtung, indem sie als Zeichen möglichst frei von jeder subjektiven Aufladung auf die Wirklichkeit als das Bezeichnete zurückbezogen werden und ganz in einer solchen Setzung aufgehen, in der sie ihren Charakter als Bezeichnendes fast wie zu verlieren scheinen. Sie werden, wie in der Realität, auf welche sie verweisen, verdichtet, schließen sich gegen das Subjekt und jede persönliche Färbung ab, die ihm von diesem zukommen würde, und verdinglichen sich in einer solchen Wendung geradezu selbst. Sie erhalten einen eigenen Charakter, in welchem sie sich in zunehmendem Maße vom alltäglichen Gebrauch abheben, sodass sie wiederum durch ihr Gebärden im Text so etwas wie die Dynamik einer Selbstbezüglichkeit entwickeln und diese durch den Abschluss und die Aufladung, in der sie eine glatte Lektüre verhindern, als Wortmaterial aufscheinen sowie eine Eigendynamik und Rätselhaftigkeit gewinnen. In dieser treten sie aus den Dingen der Wirklichkeit, in die sie zurückgestellt werden, wieder heraus und werden selbst zu einem Geschehen oder einem Ereignis, als welches sie sich nun im Text arrangieren.

Es handelt sich dabei um eine sprachliche und narrative Bewegung der Worte, die sich nicht ganz von den Dingen und der Darstellung ihrer Eigenart im *Nachsommer* ablöst, sondern sich vielmehr in einer bestimmten Wirkweise kongruent zu deren Inszenierung in der Erzählung gestaltet findet. So treten sie ebenso, wie es an der spezifischen Enthüllung der Marmorstatue für Heinrich in jenem einen Augenblick deutlich wird, aus einem gewissen Abschluss oder fast so etwas wie einer Unsichtbarkeit in die Beschreibung des Romans und geschehen in einer ihnen so eigens zuteilwerdenden Signifikanz. Sie ereignen sich gewissermaßen wie die Worte selbst, in denen sie gefasst werden, schließen sich dabei auf und entfalten sich in dem Raum der im Roman konstruierten Wirklichkeit. Darin veranschaulicht sich ein besonderes Gestaltungsmoment von dieser und es öffnet sich eine Dynamik, die sich im Zusammenhang ihrer

zunehmend ontologischen Inszenierung nun in diesem Vorgang eines Ereignens, in dem sie sich vollzieht, in gewisser Weise entlang von Heideggers Wahrheits-Verständnis, entlang der *ἀλήθεια*, der Unverborgenheit gruppiert, als welche er das altgriechische Wort seinen Lexemen nach versteht und übersetzt.

So wie sich an der ruhenden Gestalt der in weißen Marmor gehauenen Figur eines Mädchens, das in einem einzelnen Augenblick festgehalten dasteht, durch die künstlerische Feinheit der Bearbeitung an den Gesten und den in ihnen eingegrabenen Momenten eine Bewegung oder ein Kontinuum gleichsam unsichtbar in so etwas wie einer assoziativen Lebendigkeit aufzufalten und für den aufmerksamen Blick zu enthüllen beginnt, so „entbirgt" sich die Statue in der Wirklichkeit, als Heinrich ihr zum ersten Mal bewusst begegnet. Das steinerne Mädchen wird in einer selbst wie als Geschehen begriffenen Wahrheit in der Szene entschleiert, in welcher es für Heinrich immer wieder durch den Abglanz von Blitzen in rosiges Licht getaucht und durch den Wechsel der Lichtverhältnisse wie bewegt aus der einförmigen Umgebung des dämmrig grauen Stiegenhauses hervorsteigt.

Die Wirklichkeit wird in ihrer Offenbarung oder dem Bewusstwerden, das sich einer Öffnung vergleichbar artikuliert, zu einem Ereignis, in dem sich das Seiende wie aus dem Zusammenhang seines Seins heraus freigibt und entdeckt. Eine „Entbergung", eine Öffnung, Enthüllung oder Auffaltung wird im Innewerden der Dinge als wesentlich aufgezeigt und hier vor allem an der marmornen Mädchengestalt exemplifiziert.

Es veranschaulicht sich auf diese Weise, wie sehr die spezifische Weltanschauung des Ich-Erzählers von solchen Entfaltungen im Verhältnis zu den Dingen geprägt ist, deren Ordnung sich nun nicht allein metaphysisch, also irgendwo hinter der Welt oder ihrer sinnlichen Erfassung, arrangiert, sondern sich vordergründiger, existenzieller in ihrem Dasein manifestiert und ausdifferenziert. Der Drang, der sich für Heinrich zu den Dingen hin in Bezug setzt und ihn dazu bringt, sich mit besonderem Interesse auf sie einzulassen und sich mit ihnen zu beschäftigen, erfährt so durch die Entwicklung, die in Heinrich angestoßen wird, genauso wie das Verständnis von den Dingen und ihren innerlichen Zusammenhängen eine Sublimierung, die sich am deutlichsten in seiner Beziehung und seiner Liebe zu Natalie ausdrückt. Diese, ihre Gestalt, ihre Eigentümlichkeit und ihr Wesen gehen in deren Anerkennung und Realisierung für den Ich-Erzähler gewissermaßen aus der Marmorstatue hervor und öffnen sich in jener an der Kunst gemachten Erfahrung über das Bild von Homers Nausikae. Hier nun in dieser letzten Öffnung und Auffaltung werden die Liebe und Ehrfurcht mit ihrem höchsten Ausdruck versehen und das Wunder fühlbar, in dem die Wirklichkeit und ihre Ordnung sich manifestieren.

Die Wahrheit, in welcher sie sich dem Ich-Erzähler aufschließt und gleichsam kommuniziert, weist also nicht nur eine ontologische Facette auf, sie stellt so etwas wie eine innerliche, über das Sein der Dinge stattfindende Bewegung oder das Ereignis einer Entfaltung dar, in der die Dinge selbst in ihrer Gestalt, aber auch in dem Zusammenhang ihrer Umgebung, in ihren Übergängen und Schattierungen hervortreten. In dieser Bewegbarkeit wird selbst ein assoziatives oder beinahe poetisches Moment deutlich, in dem die Wirklichkeit an emotionaler Nähe so etwas wie eine besondere Begegenbarkeit bekommt, die sich in der Beziehung zu Natalie zu ihrer stärksten Bejahung und Annahme arrangiert.

8.2 Fazit

Alles in allem zeigt sich, dass das Wirklichkeitsbild, das Stifter in seinem Roman entworfen hat, und die Art, wie sich dieses immer wieder wie vor dem Protagonisten entfaltet und ihm gewisse Momente enthüllt, die bisher vor ihm verborgen waren, mit Heideggers Wahrheitskonzeption als „Unverborgenheit“, zumindest bestimmten Facetten nach, kongruent geht. Es wird weniger eine „Hinterwelt“ oder eine hinter den Dingen schwebende Metaphysik in der Wirklichkeit anberaumt, die objektive Welt, die Dinge präsentieren sich selbst in einer ihnen eigenen Signifikanz, gleichwohl sie immer wieder in etwas Unsichtbares, Geistiges und Innerliches deuten. Eben aus dieser Verfassung oder aus einer solchen Bewegung schließen sich gewisse ästhetische Eindrücke oder die Empfindung von Ehrfurcht und Liebe für Heinrich in einzelnen Augenblicken oder am Ende von längeren Prozessen seiner Entwicklung auf.

All diese in der obigen Zusammenfassung ausführlich beschriebenen Momente lassen sich mit Hilfe von Heideggers philosophischer Herangehensweise mitunter recht schön an Stifters Roman herausarbeiten und helfen, sie in ihrer eigenen Wirklichkeitsaufbereitung hervorzuheben. Es soll dies jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Synergie nur bis zu einem gewissen Punkt der Wirklichkeitskonstruktion durchzuhalten ist, der meiner Meinung nach am ehesten in der konsequenten, systematischen und ausdauernden Bildungsbemühung festgemacht wird, die Heinrichs Tätigkeiten prägt. Die Art und Weise, wie dieser immer wieder unter der Anleitung Risachs an seiner Perspektive den Dingen, der Natur oder der Kunst gegenüber sein Sehen schult, wie ihn seine Studien, aber auch seine teilweise künstlerischen Versuche näher an ein richtiges Verhältnis zu den Dingen bringt, unterscheidet sich eben hier von der spezifisch ontologischen Herangehensweise, wie Heidegger sie in seinem Denken vom Sein her begrifflich gestaltet. Stifter ist hier noch über weite Teile den Vorstellungen der Weimarer Klassik verpflichtet, die sich wiederum sehr stark aus einer subjektivistischen Haltung der Welt gegenüber herausgebildet hat. Heidegger selbst würde ein solches Verständnis wohl noch als

den Teil einer alten, zu seiner Zeit bereits überkommenen metaphysischen Weltsicht kritisiert haben, in der, auf eine eigene Art und Weise bei Platon beginnend, Wahrheit vor allem als Richtigkeit gedeutet und damit im größeren Zusammenhang in ihrem Bezug auf das Sein missverstanden wird.

Nun aber kann auch bei aller Verschiedenheit der Anschauung, wie sie fiktionale Literatur und Philosophie notwendigerweise voneinander unterscheidet, der Vergleich mit Heideggers philosophischen Arbeiten einen Umstand vielleicht etwas klarer sichtbar machen, der selbst in der Forschungsliteratur sehr wenig Beachtung findet. So wird oft außer Acht gelassen, dass durch die verschiedene Gewichtung von Subjekt und objektiver Welt, durch die immer radikaler werdende Entsubjektivierung, in deren Stil Stifter vor allem seine späteren Werke verfasst, dass durch die demütige Ehrfurcht, in der das Subjekt an eine beinahe überobjektive Welt herantritt, die sich in letzter Konsequenz diesem eher öffnet, als dass sie von diesem aufgeschlossen wird, dass durch all dieses der Bildungsgedanke, in dessen Tradition sich Stifter mit seinem Roman stellt, bereits einer Veränderung unterworfen wird. Deutlich wird dieses vor allem, wenn man die Art, in der sich in letzter Konsequenz ein gewisser Bildungs- oder Reifungsgrad im *Nachsommer* realisiert, zum Beispiel mit Kants Vorstellung des Bildungs-Begriffs selbst vergleicht, der, indem er dessen Konzeption sehr stark mitprägt, ohne dabei schon das Wort selbst verwendet zu haben[159], als „von der ‚Kultur' des Vermögens (oder der Naturanlage) [spricht], die als solche ein Akt der Freiheit des handelnden Subjekts ist"[160].

Stifter beginnt sich nun langsam in seinem Roman von diesem Verständnis der Bildung zu lösen, ohne dass darum eine solche subjektivistische Tendenz schon ganz aus seinem Werk verschwunden wäre. Das Subjekt aber ist in letzter Hinsicht der objektiven Welt überantwortet und von dieser abhängig. Alle Bemühungen erweisen sich in letzter Konsequenz als fruchtlos, wenn diese, die „Wirklichkeit der Dinge", sich ihm nicht wie durch ein Wunder zu erkennen gibt, öffnet und entfaltet – und eben dieser Aspekt eines durchaus facettenreichen und mitunter auch in seinen verschiedenen Momenten nicht ganz aufzulösenden Romans lässt sich durch den Vergleich mit der Philosophie Heideggers recht schön herausstreichen, nicht jedoch ausschöpfen oder auf einen einzigen Nenner bringen.

Abschließend ist es mir jedoch wichtig, eine kleine Einschränkung zu allen obigen Betrachtungen zu formulieren, um noch eine gewisse Trennschärfe zwischen Philosophie und fiktionaler Literatur zu betonen, da im Laufe der Arbeit beide sehr stark zusammengedacht wurden, sie

[159] Vgl. Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 2010: Mohr Siebeck (Gesammelte Werke Band 1) 10. Auflage. S. 16.
[160] Ebd. S. 16.

mitunter aber einen anderen Zugang zu dem aufweisen, was wir als Wahrheit und Wirklichkeit verstehen. Durch die solcherart veranschaulichte Dynamik, in der bestimmte philosophische Überlegungen dazu verwendet werden können, um Momente eines dichterischen Sprechens oder Erzählens zu beschreiben, wie man sie ebenso an Mustern der Wirklichkeit würde festmachen können, lässt sich skizzenhaft die jeweilige Eigenart eines dichterischen Weltzugangs und die Beschaffenheit des Verhältnisses verdeutlichen, das dieser zu philosophischen Betrachtungen einnimmt. So kann man hiermit vielleicht umreißen, was Petersen meint, wenn er schreibt, dass die „Fiktionalität der Dichtung, aber genauer: ihre fiktionalen Seinsaussagen […] den realen, den wissenschaftlichen, und auch den philosophischen Seinsaussagen ontologisch vorausliegen, d. h. vorrangig sind“[161]. Er fährt, um die Verschiedenartigkeit noch klarer hervortreten zu lassen, fort:

„Dadurch ordnen sie sich einem primären Denken zu, das, selbst unbegründbar und unbestimmt, die Voraussetzung für das begründende und bestimmende Denken des Alltags und der Wissenschaft bildet. Letzteres muss deshalb als sekundär bezeichnet werden.“[162]

Ohne zu weit in eine solche Thematik und Argumentation hineingezogen werden zu wollen, macht es sich so zuletzt als ein großer Vorzug der Dichtung und der fiktionalen Literatur bemerkbar, verschiedene Nuancen von Überlegungen implizit und intuitiv in einem Kunstwerk verweben und darstellen zu können, ohne eindeutig und konsequent ein einziges Schema über die Welt oder die Erfahrung derselben legen zu müssen, wie dies in der Philosophie viel eher der Fall ist. Die erzählte Welt wird nicht von einer einzigen Theorie vereinnahmt, sondern bildet einen Zustand ab, der solchen expliziten Überlegungen und Darstellungen der Philosophie vorgelagert ist. Die fiktionale Literatur zeichnet sich damit gleichzeitig aber auch als „polyvalent“ aus, was meint, „daß die Herausarbeitung von Bedeutung und Sinn niemals unanfechtbar ist; denn sie fügt sich so wenig dem Unterschied von richtig und falsch wie die Inhalte fiktionaler Sätze“.[163]

Eben in diesem Sinn war es das Ziel meiner Arbeit, eine solche Schattierung und Bewegung im Text von Adalbert Stifters *Nachsommer* sichtbar werden zu lassen, ohne den Beziehungsreichtum und die Vielschichtigkeit seiner Literatur dadurch in irgendeiner Hinsicht auf eine Weltanschauung oder eine Philosophie festlegen zu wollen.

[161] Petersen, Jürgen H.: Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. München 2002: Wilhelm Fink Verlag. S. 7-8.
[162] Ebd. S. 8.
[163] Ebd. S. 111.

9. Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur

Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Ein Festgeschenk. 1994 Stuttgart: Philipp Reclam jun

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer.(Stifter, Adalbert, Werke und Briefe, Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 4.1.) Hg. Von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1997.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer.(Stifter, Adalbert, Werke und Briefe, Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 4.2.) Hg. Von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1999.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer.(Stifter, Adalbert, Werke und Briefe, Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 4.3.) Hg. Von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 2000.

9.2 Sekundärliteratur

Achenbach, Hendrik: Topisches Erzählen bei Adalbert Stifter: Untersuchungen zur Gestaltung von Bildungsgängen in ausgewählten Werkkomplexen. Berlin/Bosten 2021: De Gruyter.

Becker, Sabina: Ordnung - Raum - Ritual : Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Heidelberg 2007: Winter Verlag.

Beckmann, Martin: Stifters 'Sanftes Gesetz': Selbstwiederholung in der Wirklichkeit. Groningen 1996: H. O. Tjeenk Willink: Neophilologus Vol.80 (3).

Begemann, Christian: Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen. In: Begemann, Christian (Hg.): Realismus. Epoche-Autoren-Werke. Darmstadt 2007: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 63-84.

Begemann, Christian: „Realismus“ oder „Idealismus“?. Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifters Kunstbegriff. In: Laufhütte, Hartmut und Karl Möseneder: Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996: Max Niemeyer Verlag. S. 3-17.

Begemann. Christian: Realismus und Wahrnehmung der Dinge. In: Scholz Susanne(Hg.) und Ulrike Vedder(Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin/Boston 2018: Walter de Gruyter. S. 257-264.

Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart 1995: Metzler Verlag.

Böhler, Michael: Die Individualität in Stifters Spätwerk. Ein ästhetisches Problem. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Vol.43. Stuttgart 1969: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. S. 652-684.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Band 3: Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt 1958: Primus Verlag. 3. Auflage.

Finkelde, Dominik: Tautologien der Ordnung: Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter. American Association of Teachers of German 2007: The German quarterly.Vol.80 (1).

Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 2010: Mohr Siebeck (Gesammelte Werke Band 1) 10. Auflage.

Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch von W. Gemoll und K. Vretska. München 2021: Oldenbourg Schulbuchverlag. 10. Auflage.

Geulen, Eva: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters. München 1992: iudicium verlag.

Godau, Michèle: "Wirkliche Wirklichkeit". Mythos und Ritual bei Adalbert Stifter und Hans Henny Jahnn. Würzburg 2005: Königshausen & Neumann.

Goethe, Johann Wolfgang von: Über Laokoon. http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+Laokoon. (09.01.2024).

Goethe, Johann Wolfgang von: Studie nach Spinoza. http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/%5BStudie+nach+Spinoza%5D. (08.01.2024).

Grätz, Katharina: Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter. In: Baßler, Moritz (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin/Boston 2013: Walter de Gruyter (linguae & litterae 23). S. 115-129.

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Heidegger, Martin: Holzwege. Frankfurt am Main 1950: Vittorio Klostermann. S. 1-74.

Heidegger, Martin: Platons Lehre von der Wahrheit. In: Heidegger, Martin: Wegmarken. Frankfurt am Main 1976: Vittorio Klostermann. S. 203-238.

Heidegger, Martin: Vom Wesen der Wahrheit. In: Heidegger, Martin: Wegmarken. Frankfurt am Main 1976: Vittorio Klostermann. S. 177-202.

Höllrigl, Michaela: Die Ordnung der Körper. Adalbert Stifter, Der Nachsommer. Wien 2003: Universität Wien Diplomarbeit.

Laufhütte, Hartmut: Das sanfte Gesetz und der Abgrund. Zu den Grundlagen der Stifterschen Dichtung ‚aus dem Geiste der Naturwissenschaft'. In: Hettche, Walter(Hg.), Johannes John(Hg.) und Sibylle von Steinsdorff (Hg.): Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag. Tübingen 2000: Max Niemeyer Verlag. S. 61-74.

Kirchner, Friedrich: Wörterbuch philosophischer Grundbegriffe. https://www.textlog.de/kirchner/woerterbuch/gesetz (02.11.2023).

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

Mayer, Mathias: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001: Reclam.

McIsaac, Peter M.: The Museal Path to Bildung: Collecting, Exhibiting and Exchange in Stifter's Der Nachsommer. Oxford and Boston 2004: Blackwell Publishing Ltd.. German life and letters, Vol.57 (3).

Metzler Lexikon Philosophie: https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/ding-an-sich/465. (04.02.2024).

Neugebauer, Klaus: Heidegger liest Adalbert Stifter: Ereignet sich ein sanftes Gesetz?. Heidegger studies 2018. Vol.34.

Petersen, Jürgen H.: Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. München 2002: Wilhelm Fink Verlag.

Platon: Minos oder das Gesetz. In: Eigler Günther (Hg.): Platon. Werke in acht Bänden griechisch und deutsch. Achter Band. Zweiter Teil. Darmstadt 1977: Wissenschaftliche Buchgesellschaft S. 522-553.

Ratz, Norbert: Der Identitätsroman. Eine Strukturanalyse. Tübingen 1988: Max Niemeyer Verlag (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Band 44).

Requadt, Paul: Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung. Zur Deutung seiner Farbensymbolik. Wiesbaden 1952: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag. (Abhandlungen der Klasse der Literatur Jahrgang 1952 Nr. 2).

Schiffermüller, Isolde: „jenes Ding … das Licht“. Zum Glanz in der Prosa von Adalbert Stifter. In: Gann, Thomas und Marianne Schuller: Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Paderborn 2017: Wilhelm Fink Verlag. S.15-34.

Schneider, Lothar: Das Komma im Frack. Adalbert Stifter, von Hebbels Kritik aus betrachtet. In: Laufhütte, Hartmut und Karl Möseneder: Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996: Max Niemeyer Verlag. S. 105-118.

Schneider, Sabine: Marmorglanz und glänzender Firnis. Stifters Schreibprogramm epischer Transparenz. In: Gann, Thomas und Marianne Schuller: Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Paderborn 2017: Wilhelm Fink Verlag. S. 141-162.

Seidler, Herbert: Die Bedeutung der Mitte in Stifters „Nachsommer“. In: VASILO 6 (1957), Folge 3/4, S. 72. (zitiert nach Achenbach: Topisches Erzählen bei Stifter. S. 339.).

Seidler, Herbert: Gestaltungen und Sinn des Raumes in Stifters „Nachsommer“. In: Stiehm, Lothar (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg 1968: Lothar Stiehm Verlag. S. 203-226.

Sklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1994: Wilhelm Fink Verlag. 5. Unveränderte Auflage. S. 3-35.

Stern, Joseph Peter: Adalbert Stifters ontologischer Stil. In: Stiehm, Lothar (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg 1968: Lothar Stiehm Verlag. S. 104-121.

Stopp, Frederick: Die Symbolik in Stifters .Bunten Steinen'. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 28. 1954.

Swales, Martin: Ritual. In: Begemann, Christian (Hg.). Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2017: J. B. Metzler. S. 294-298.

Thurnher, Eugen: Stifters Sanftes Gesetz. In: Lazarowicz, Klaus und Wolfgang Krön (Hg.). Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag 27. Oktober 1961. Berlin 1961: Walter de Gruyter & CO. S. 381-397.

Titzmann, Michael: Wiederholung/Variation/Transformation. In: Begemann, Christian (Hg.), Davide Giuriato (Hg.): Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2017: J. B. Metzler. S. 290-294.

Wedekind, Martina: Wiederholen – Beharren – Auslöschen. Zur Prosa Adalbert Stifters. Heidelberg 2005: Winter Verlag.

Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman Der Nachsommer. Frankfurt am Main 2009:Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Wilczek, Markus: Jenseits der Reife: Zu Bildung und Nachhaltigkeit bei Stifter. Monatshefte (Madison, Wis. : 1946) 2017. Vol.109 (3).

Zanetti, Veronique: Kants Auffassung von Wahrheit. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6439/zanetti.pdf?sequence=1 (11.10.2023).

Zeuch, Ulrike: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit. Tübingen 2000: Max Niemeyer Verlag.