

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

2010

Markéta Balcarová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Markéta Balcarová

Proměna Stifterova pojetí „zákona mírnosti“ od *Studií* po  
*Pozdní léto*

The transformation of the „Sanftes Gesetz“ by Adalbert Stifter  
from *Studien* to *Der Nachsommer*

Praha, 2010

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Tvrdík, CSc.

*Děkuji za cenné informace a odborné konzultace vedoucímu své diplomové práce panu Doc. PhDr. Milanu Tvrdíkoví, CSc. a rovněž paní Prof. Dr. Gertrud Marii Rösch, u níž jsem navštěvovala diplomové kolokvium při svém studijním pobytu v Heidelbergu v zimním semestru 2009/2010.*

*Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.*

V Praze, dne

Podpis

# Inhaltsverzeichnis

<b>ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>6</b>
<b>1 EINLEITUNG .....</b>	<b>7</b>
<b>2 STIFTER – EIN BIEDERMEIERAUTOR.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 ROMANTISCHE ZÜGE IN STIFTERS FRÜHWERK.....</b>	<b>11</b>
2.2 Klassizistische Züge seit den 50er Jahren .....	12
2.3 Einflüsse des Jungen Deutschlands .....	14
2.4 Stifter als Detailrealist bzw. poetischer Realist .....	16
2.5 Stifter – ein Vorbote der Moderne.....	16
<b>3 „DAS SANFTE GESETZ“ UND DIE <i>VORREDE</i>.....</b>	<b>18</b>
<b><i>ZU BUNTE STEINE</i>.....</b>	<b>18</b>
3.1 „Sanftes Gesetz“ als Prinzip der Weltauffassung.....	18
3.2 „Sanftes Gesetz“ als poetologisches Prinzip .....	20
3.3 „Sanftes Gesetz“ im Bezug auf den historischen Hintergrund .....	22
<b>4 SPUREN „DES SANFTEN GESETZES“ IN STIFTERS WERK.....</b>	<b>25</b>
4.1 „Groß“ und „klein“ in der Natur .....	26
4.2 „Groß“ und „klein“ im menschlichen Leben.....	27
4.3 Begriff „sanft“ als expliziter Ausdruck in Studien, in Bunte Steine und in Der Nachsommer .....	30
<b>5 DIE NATURKONZEPTIONEN .....</b>	<b>33</b>
5.1 Romantische Natur .....	36
5.2 Jungfräuliche Natur.....	42
5.3 Kultivierte Natur.....	43
5.4 Natur als Erkenntnismedium.....	49
5.5 Natur als Kunstmedium .....	63
<b>6 BRÜCHE IN DEN NATURKONZEPTIONEN.....</b>	<b>68</b>

<b>6.1 Brüche in der Konzeption der jungfräulichen Natur .....</b>	<b>68</b>
6.1.1 Gefährlichkeit der Natur (Wirken: Natur → Mensch) .....	69
6.1.2 Mensch in der Natur (Wirken: Mensch → Natur).....	69
<b>6.2 Brüche in der Konzeption der kultivierten Natur, der Natur als Erkenntnis- und Kunstmedium .....</b>	<b>70</b>
6.2.1 Gefährlichkeit der Natur (Wirken: Natur → Mensch) .....	70
6.2.2 Mensch in der Natur (Wirken: Mensch → Natur).....	77
<b>7 ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>81</b>
7.1 Brüche im „sanften Gesetz“ – ein Spiel mit dem Leser? .....	87
<b>8 RESÜMEE .....</b>	<b>92</b>
<b>9 RESUMÉ .....</b>	<b>93</b>
<b>10 ABSTRACT .....</b>	<b>94</b>
<b>11 LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>95</b>
11.1 Primärliteratur.....	95
11.2 Sekundärliteratur.....	95
11.3 Lexika und Nachschlagewerke.....	102
<b>12 ANLAGE I.....</b>	<b>103</b>
<b>13 ANLAGE II.....</b>	<b>104</b>
<b>14 ANLAGE III.....</b>	<b>105</b>

## **Abkürzungsverzeichnis**

BS = Stifter, Adalbert: *Bunte Steine*. Stuttgart 2005.

KINDLER = Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*. Bd. 15. München 1991.

N = Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*. Stuttgart 2005.

ST = Stifter, Adalbert: *Studien*. Stuttgart 2007.

# 1 Einleitung

Faszination und Reflexion erweisen sich als die leitenden Impulse der stifterschen Naturbegegnung – sie sind die erlebnis- und bildungsmäßigen Ausgangsbedingungen seiner künstlerischen Naturbilder in den Erzählungen der *Studien* und *Bunten Steine* bis zum *Nachsommer*, die ihn zum Dichter der Natur par excellence machen ließen.<sup>1</sup>

Adalbert Stifter wird häufig – nicht nur in dem obigen Zitat – als Dichter der Natur bzw. des Böhmerwalds bewundert. Sowohl die Österreicher, als auch die Tschechen halten diesen Autor, der seine Kindheit in Horní Planá im Böhmerwald verbrachte und danach in Wien und Linz lebte, für „ihren“ Dichter.<sup>2</sup>

Bei einer aufmerksamen Lektüre von Stifters Texten sind vom Frühwerk zum Spätwerk Veränderungen in der Naturauffassung des Autors zu betrachten. Die Frage nach der Ursache für das sich ändernde Naturverständnis, sowie die Faszination für die hinreißenden Landschaftsschilderungen waren die beiden Impulse, die das Thema dieser Diplomarbeit bestimmt haben. Die Entwicklung von Stifters Naturverständnis wurde in seinen Erzählensammlungen *Studien* (1844-1850), *Bunte Steine* (1853) und im Roman *Der Nachsommer* (1857) betrachtet und es wurden Bezüge zu dem bekannten in der *Vorrede* zu *Bunte Steine* formulierten „sanften Gesetz“ festgestellt.

In der Einführung dieser Arbeit wird Stifter als ein Biedermeier-Autor vorgestellt, wobei auch andere Epochen bzw. Strömungen erwähnt werden, die den Autor in seinem Schaffen beeinflusst haben.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Lachinger, Johann: *Adalbert Stifter – Natur-Anschauungen. Zwischen Faszination und Reflexion*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 96.

<sup>2</sup> Bei den Tschechen ist Stifter hauptsächlich deswegen beliebt, weil er oft in seinen Werken die Landschaft des Böhmerwalds beschreibt. Zu den künstlerischen Naturschilderungen, die dank Stifters malerischer Tätigkeit als reizvolle Bilder vor den Augen des Lesers erscheinen, werden oft – wie auch diese Kombination überraschend erscheinen mag – nüchterne geographische Bezüge hergestellt. Stifter schildert ausführlich die Wanderungen der Helden und nennt dabei die jeweiligen Orte und Berge. (Vgl. z. B. der Anfang von *Der Hochwald*, in: Stifter, Adalbert: *Studien*. Stuttgart 2007, 197ff. Für *Studien* steht weiter im Text nur noch ST, dann folgt die Seitenangabe.) Oder er beschreibt mit einer pedantischen Genauigkeit eine Aussicht von einem Hügel, wobei er jede Ortschaft und jede Berghöhe in der Umgebung nennt. (Vgl. z. B. *Granit*, in: Stifter, Adalbert: *Bunte Steine*. Stuttgart 2005, 29ff. Für *Bunte Steine* steht weiter im Text nur noch BS, dann folgt die Seitenangabe). Der in die malerischen Naturschilderungen, die jeden Leser beeindrucken müssen, hineinbezogene geographische Hintergrund mag für die meisten Leser langweilig sein, fesselt aber den Böhmerwaldkenner, der sich bei der Lektüre das beliebte Gebirge lebhaft vor seinen Augen vorstellen kann. Weil vor allem von den Böhmerwaldliebhabern beliebt, wird Stifter häufig als Regionalautor bezeichnet.

Zur Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Rezeption von Stifters Werk vgl. Tvrdík, Milan: *Adalbert Stifter in den Forschungen der böhmischen und der tschechischen Germanistik bis 1945 im Überblick*. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 14/2007. 2007, 61-68.

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel 2. „Stifter – ein Biedermeierautor“.



Im Kapitel 3 „Das sanfte Gesetz‘ und die *Vorrede* zu *Bunte Steine*“ wird das berühmte „sanfte Gesetz“ behandelt, das Stifter in der *Vorrede* zu der Erzählung *Bunte Steine* formuliert hat. Im nächsten Kapitel („Spuren ‚des sanften Gesetzes‘ in Stifters Werk“) wird auf die Verankerung der Prinzipien „des sanften Gesetzes“ in *Studien*, *Bunte Steine* und in *Der Nachsommer* eingegangen.

Den Schwerpunkt der Arbeit stellt das Kapitel „Die Naturkonzeptionen“ dar, wo die Veränderung der Naturauffassung in Stifters Werk thematisiert wird. Um diese anschaulich zu machen werden fünf Naturkonzeption unterschieden. Die erste Konzeption steht noch in keiner Beziehung zu „dem sanften Gesetz“; die zweite ist als eine Übergangskonzeption zu verstehen, die sich – obwohl nicht geglückt – „dem sanften Gesetz“ zu nähern versucht; die letzten drei Konzeptionen können alle als Varianten einer möglichst hundertprozentig mit „dem sanften Gesetz“ korrespondierenden Natur verstanden werden.

Als nächste Phase der Untersuchung werden in die entworfene Theorie der Naturkonzeptionen schließlich noch diejenigen Passagen in Stifters Prosaarbeiten mit einbezogen, in denen sehr beeindruckend und lebhaft die für das Menschengeschlecht gefährlichen Gewitter, Schneefälle und andere Naturkatastrophen geschildert werden und die mit den mit „dem sanften Gesetz“ im Einklang seienden Naturkonzeptionen nie korrespondieren könnten.<sup>4</sup> Es wird nach einer Antwort auf die Frage gesucht, warum Stifter diese „Brüche“ in seine friedlichen Menschen-Natur-Konstellationen einschließt, zusammen mit einem anderen Typ von „Brüchen“, der in den von Seiten des Menschen kommenden, die Natur bedrohenden Gewalttätigkeiten besteht. Bei der Suche nach einer passenden Antwort werden verschiedene bereits bestehende Deutungen der Konfliktstellen in Stifters Werk<sup>5</sup> zur Hand genommen und es wird als Ergänzung eine neue Deutungsmöglichkeit vorgeschlagen – „die Theorie des Spieles“.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Kapitel 6 „Brüche in den Naturkonzeptionen“.

<sup>5</sup> Vgl. Kapitel 7 „Zusammenfassung“.

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel 7.1 „Brüche im ‚sanften Gesetz‘ – ein Spiel mit dem Leser?“.

## 2 Stifter – ein Biedermeierautor

Adalbert Stifter (1805 – 1868) wird in den literarischen Handbüchern in der Regel zu den österreichischen Schriftstellern des Biedermeier<sup>7</sup> gezählt.<sup>8</sup>

Tatsächlich findet man in seinem Werk typische Züge der Biedermeierliteratur: die Heimatverbundenheit, den Rückzug ins Private, die Forderung nach Häuslichkeit, das Betonen der Wichtigkeit der Familie, Geselligkeit und Religion, Beschreibungen der patriarchalischen Ordnung in Staat und Familie, scharfe Beobachtung des Nächstliegenden (Naturforschung und Sammeltätigkeit), Pflege des Althergebrachten, Forderung der Genügsamkeit und Bändigung aller dämonischen Kräfte und Leidenschaften.<sup>9</sup>

Auch Stifter war – wie andere Biedermeierautoren – von den Ereignissen der Restaurationsepoche und der erfolglosen Revolution 1848 enttäuscht und ließ deshalb das politische Geschehen in seinen Werken außer Acht. Er situierte seine Helden meistens in die Privatsphäre, am liebsten in ein Dorf, wo es nicht so auffällt, dass dorthin das politische Leben keinen Zugang findet.<sup>10</sup> Die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit schimmert aber in seinen Werken durch, obwohl nicht im Bereich der Politik: Die Helden seiner Erzählungen<sup>11</sup> wissen von den schlechten Seiten des Lebens (der Wirklichkeit), streben aber das Ideal an.

---

<sup>7</sup> Als Biedermeier ist die Epoche zwischen Romantik und Realismus zu verstehen. Biedermeier deckt sich mit der Restaurationsperiode 1815 (Wiener Kongress) – 1848 (Beginn der bürgerlichen Revolution) und bezieht sich auf die Länder des Deutschen Bundes und des Kaisertums Österreich.

<sup>8</sup> Vgl. z.B. Frenzel, Herbert A. und Elisabeth: *Daten deutscher Dichtung*. Bd. 1. München 2004, 349ff. Vgl. auch Rothmann, Kurt: *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart 2005, 163ff. In Metzlers *Deutscher Literaturgeschichte* werden bei Stifter Züge des Biedermeier, aber auch der Romantik, Klassik (bzw. des Klassizismus) und des Realismus festgestellt. (Vgl. Metzler, J.B.: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart 2001, 234, 250, 286, 298, 314f.)

<sup>9</sup> Zur Entwicklung des Begriffs Biedermeier vgl. Tvrdík, 64f. Zu weiteren Merkmalen der Biedermeier-Literatur vgl. Doppler, Alfred: *Schrecklich schöne Welt? Stifters fragwürdige Analogie von Natur- und Sittengesetz*. In: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung. (Universität Antwerpen 1993.) Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 1/1994. Brüssel 1994, 9.

<sup>10</sup> Der Rückzug ins Private ist ein typisches Merkmal der Biedermeierliteratur. Zur Wahrung der Harmonie wird das Blickfeld begrenzt, die Familie bekommt in der Isolation eine wichtige Rolle und fungiert als Abbild einer höheren Ordnung. (Vgl. Frenzel, 353.) Auch in Metzlers *Deutscher Literaturgeschichte* wird die Begrenzung des Blickfelds als Verdrängung der aktuellen Gesellschaftsproblematik verstanden, zugleich wird aber dieser Beschränkung auf abgeschiedene Regionen eine Bereicherung der Literatur zugeschrieben. Die Schilderung landschaftlicher Regionen, lokaler Natur und Geschichte bei Gotthelf (*Uli der Knecht*, 1841/46), Anette von Droste-Hülshoff (*Die Judenbuche*, 1842), Franz Grillparzer (*Der arme Spielmann*, 1848) und Stifter (*Studien*, 1844-1850) bedeute eine Erweiterung des bisherigen literarischen Gegenstandsfelds. (Vgl. Metzler, 286.)

<sup>11</sup> Die „Erzählungen“ in *Studien* und in *Bunte Steine* könnten auch als „Novellen“ bezeichnet werden. Da es nicht Ziel dieser Arbeit ist, sich mit der Frage der Zuordnung des jeweiligen Prosastückes zu der passendsten Gattung zu befassen, wird dieses Thema wegen seiner Komplexität nicht behandelt. Zur Definition von „Novelle“ vgl. Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.): *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 1990, 329f.; Best, Otto F. (Hrsg.): *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt am Main 1990, 346f.; Träger, Claus (Hrsg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig 1986, 379f. Zur „Erzählung“ vgl. Schweikle, 138, Best, 145. In *Metzler Literaturlexikon* ist Stifters Werk sowohl unter dem Begriff „Erzählung“ als auch unter „Novelle“ zu finden. (Vgl. Schweikle, 138, 329.)

Dazu wird nicht selten die Friedlichkeit des menschlichen Lebens durch die grausamen Folgen der Naturkatastrophen gestört.<sup>12</sup>

Weil die Stilmerkmale des Biedermeier der Klassik nahe stehen, in der Zeit 1815 – 1848 noch die Epoche der Romantik ausklingt,<sup>13</sup> in den 30er Jahren die Literatur politisch wird (Junges Deutschland) und später allmählich der Realismus eintritt, überrascht es einen nicht, dass Stifter kein reiner Biedermeierautor ist, sondern dass sein Werk auch durch Merkmale gekennzeichnet wird, die für andere literarische Epochen bzw. Strömungen typisch sind.<sup>14</sup> Man findet in seinem Werk auch romantische, klassizistische<sup>15</sup> und realistische Züge, selten auch Elemente, die für das Junge Deutschland charakteristisch sind.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Auch z. B. Ferdinand van Ingen macht darauf aufmerksam, dass Stifter kein Prediger der gewaltlosen, friedlichen Welt ist: „Stifters Erzählwerk, dessen Ordnungsstruktur so oft vordergründig als biedermeierlicher Hang nach dem Idyllisch-Schönen oder nach dem Harmonisch-Ganzen missverstanden wird, wirft höchst beunruhigende Streiflichter auf das Menschenschicksal.“ (Ingen, Ferdinand van: *Band und Kette. Zu einer Denkfigur bei Stifter*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 59.)

<sup>13</sup> Stifter, Grillparzer, Immermann, Hebbel, Mörike, Droste-Hülshof knüpften an Goethe und Schiller an und waren sozusagen die Erben der Klassik. Sie hielten daran fest, „dass sich die Kunst vom Leben abzuheben habe, damit dieses sich in jener vollende, konnten sie in ihrer literarischen Praxis zunächst unmittelbar an die von Klassik und Romantik entwickelten Formen, Techniken und Themen anknüpfen [...] Zugleich übernahmen sie aber die Erbschaft der problematischen Beziehung zwischen Künstlertum und Publikum.“ (Metzler, 237f.) Diese nachklassische und nachromantische Kunst setze sich bewusst von der realen Welt ab und konstituiere sich als Welt der entsagenden Innerlichkeit und des Gemüts, in der Tröstung und Utopie, Versöhnung und Bildung, wie nirgends im bürgerlichen Leben. (Vgl. Metzler, 238.)

<sup>14</sup> Buggert bemerkt, dass die Epoche des Biedermeier wegen der Vielschichtigkeit der literarischen Strömungen der Zeitperiode (1815–1848) auch als Nachklassik, Nachromantik, Frührealismus, Vormärz, Junges Deutschland oder Übergangszeit (wie sie Höllerer genannt hat) bezeichnet wurde. (Vgl. Buggert, Christoph: *Figur und Erzähler. Studie zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werk Adalbert Stifters*. München 1970, 214f.) Ähnlich fasst die Biedermeier-Epoche auch Rothmann auf. (Vgl. Rothmann, 155.) Frenzels machen auf die Tatsache aufmerksam, dass wegen dem Tod Goethes, Hegels und Schleiermachers die dreißiger Jahre des 19. Jh. „Abschluss des klassisch-romantischen Zeitalters“ (Frenzel, 347) seien. Die Epoche des Biedermeier sei durch dieses verklingende Zeitalter gekennzeichnet, weise jedoch mit der Zeit immer mehr realistische Elemente auf. (Vgl. Frenzel, 347.)

<sup>15</sup> Zur Abgrenzung der Termini „Klassik“ und „Klassizismus“ siehe Anm. 26.

<sup>16</sup> Obwohl eine Tendenz zu beobachten ist, dass sich Stifter in seinem Frühwerk an romantischen Autoren orientiert und sich später der Klassik, dem Biedermeier und Realismus zuwendet, sind die Merkmale aller Richtungen mehr oder weniger in seinem ganzen Werk vorhanden. Als Beispiel kann die frühe Erzählung *Der Hochwald* angeführt werden. Zenker sieht hier viele Züge der Romantik, die sich unter anderem in der Auffassung der Liebe, der märchenhaft beschriebenen Natur und in den leidenschaftlichen Liebesgesprächen und Liedern zeigen, zugleich macht er aber auf die allmähliche Hinwendung zur Klassik aufmerksam, die in dem Streben nach der Leidenschaftsbewältigung bestehe, und findet dort auch Elemente des Biedermeier, der sich durch die Hochschätzung des Kindes- und Greisenalters und durch den Lob der Familie auszeichne. (Vgl. Zenker, Christian: *Die Struktur von Liebeserzählungen in Biedermeier und Realismus*. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bd. 62. Bern 1991, 225.)

## 2.1 Romantische Züge in Stifters Frühwerk

In Stifters Frühwerk, zu dem man die in den 30ern und am Anfang der 40er Jahre entstandenen Prosaarbeiten<sup>17</sup> zählen kann, findet man in Hinblick auf Stil und Motive viele Züge der Romantik<sup>18</sup>.

Die frühen Erzählungen der *Studien* (besonders *Der Condor* und *Feldblumen*) haben ein gemeinsames typisch romantisches Motiv: beide Haupthelden, sowohl Albert als auch Gustav, sind eigentümliche, schwärmerische, leidenschaftliche Künstler, die wegen ihrer ungezügelter Neigung zur Malerei durchaus positiv bewertet und hochgeschätzt werden. Die gegensätzliche biedermeierliche, konventionelle, häusliche, nicht künstlerisch ausgerichtete Lebensform wird dagegen noch nicht positiv bewertet.

Weitere typisch romantische Motive in Stifters Erzählungen sind zum Beispiel das Doppelgänger- und Verwechslungsmotiv in *Feldblumen*, die geheimnisvolle, Fantasie spendende Nacht (*Die Feldblumen*, *Der Condor*, *Zwei Schwestern*), Sehnsucht (Albert in *Feldblumen*, Gustav in *Der Condor*), Wanderungen und Reisen<sup>19</sup> (Albert in *Feldblumen*, Gustav in *Der Condor*), schwärmerische und einsame Sonderlinge<sup>20</sup> (Haupthelden in *Feldblumen* und in *Der Condor*), aber auch Tierwelt mit menschlichen Elementen (der Kater in *Der Condor*) oder Mignonfigur (das braune Mädchen in *Katzensilber*) usw.

Der Autor ist offensichtlich von den Romantikern E. T. A. Hoffmann, L. Tieck, J. von Eichendorff und besonders von Jean Paul<sup>21</sup> beeinflusst und nutzt viele ihrer Motive<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> Stifters erste Prosaarbeit *Prokopus* entstand 1829/1830, die ersten, romantische Züge aufweisenden Erzählungen der *Studien* (*Der Condor*, *Feldblumen*) entstanden in den Journalfassungen 1840.

<sup>18</sup> Als romantische Literatur wird in der Regel die Literatur zwischen 1798 und etwa 1835 verstanden, die eine Gegenwelt zur Vernunft der Klassik gestalten wollte, für die Bewusstsein und Reflexion, aber auch die Abgründe des Seelischen, Traum, Sehnsucht, Unbewusstes, Dämonisches und Heiliges als entscheidend galten. (Vgl. Frenzel, 296.)

<sup>19</sup> Das Reisemotiv ist auch in Stifters späterem Werk vertreten, dort dient es aber eindeutig der Weiterentwicklung und Weiterbildung des Individuums, wie es für klassische Bildungsromane typisch war. Eine Reise um die Welt – obwohl ganz knapp auf ein paar Zeilen erwähnt und nur auf die Aufzählung der besuchten Länder beschränkt – ist eine Voraussetzung für die Vollendung der Bildung Heinrichs in *Der Nachsommer*. (Vgl. Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*. Stuttgart 2005, 601, 632. Für *Der Nachsommer* steht weiter im Text nur noch N, dann folgt die Seitenangabe.) Erst danach kann er die geliebte Nathalie heiraten.

<sup>20</sup> Die romantische Vorliebe für Sonderlinge dauert bei Stifter auch in seinem späteren Schaffen fort. Man findet solche sonderbaren Helden auch in den Erzählungen *Das Haidedorf*, *Der Hagestolz*, *Der Waldsteig*, *Zwei Schwestern*, *Kalkstein*, *Turmalin*, *Katzensilber*. Das ist ein Beweis dafür, dass die romantischen Elemente aus Stifters Werk nie ganz verschwunden sind, sie wurden jedoch immer mehr durch die Züge des Biedermeier, der Klassik, bzw. des Realismus verdrängt.

<sup>21</sup> Mit dem unter den romantischen Schriftstellern größten Vorbild Jean Paul teile Stifter „de[n] schwärmerische[n] Idealismus liebender und leidender Herzen, die innigste Zuneigung für das Schlichte und Kleine, de[n] aphorische[n] überladene[n] Stil“ (Kosch, Wilhelm: *Adalbert Stifter und die Romantik*. Prager Deutsche Studien. Heft 1. Prag 1905, 3) und bedient sich einer ähnlichen Erzähltechnik wie dieser. Wie Jean Paul weisen besonders *Feldblumen* „Abschweifungen, Nebenhandlungen und überbordende Beschreibungen des Gefühls und der Empfindung“ auf. (Vgl. Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*. Bd. 15. München 1991, 1011. Weiter im Text steht für *Kindlers neues Literaturlexikon* die Abkürzung KINDLER.)

Obwohl von den Romantikern geprägt, ist Stifters Frühwerk keineswegs rein romantisch. Er formt den Stil der Spätromantik in einen objektivierenden, sachlichen Gestus um.<sup>23</sup> Mit der Zeit verlieren die romantischen Züge in Stifters Erzählungen immer mehr an Bedeutung,<sup>24</sup> trotzdem findet man hin und wieder eine Stelle, die an die Romantik erinnert.<sup>25</sup>

## 2.2 Klassizistische Züge seit den 50er Jahren

Es ist schwierig ein bestimmtes Jahr festzulegen, in dem sich in Stifters Werk klassizistische Züge<sup>26</sup> durchzusetzen begannen. Wir halten uns an Kosch, der die Zeit um 1850

---

<sup>22</sup> Die Motive der Spätromantik ist nicht mehr durch die frühromantische Aufbruchsstimmung gekennzeichnet, sondern sie ist aufgrund der für den Anfang des 19. Jh. typischen Entfremdung von der sich industrialisierenden, immer beschleunigenden Welt durch Weltschmerz und „eine eher düstere, sarkastische und gebrochene Sicht auf die Weltverhältnisse“ geprägt. (Vgl. Metzler, 223.)

Die sich den anderen spätromantischen Schriftstellern ähnelnden Motive seien nach Kosch: Helden der Resignation, unschuldige Jungfrauen und Jünglinge, ein Fehltritt, der das ganze Leben beeinflusst, schwärmerische Freundschaftsgefühle, Hypochonder und hysterische Frauen, Einsamkeit und Sonderlinge, Tierwelt mit menschlichen Elementen. (Vgl. Kosch, 74ff.)

In *Zwei Schwestern* wird der dämonische Charakter der Kunst thematisiert, der besonders für den spätromantischen Hoffmann typisch ist. (Vgl. hauptsächlich Nathanael in Hoffmanns *Der Sandmann*.) Ein sich in die Phantasie flüchtender Künstler läuft die Gefahr, dass er sich von der Welt löst.

Ähnlich wie Eichendorff beschreibt Stifter oft in stimmungsvollen und melancholischen lyrischen Bildern geheimnisvolle Burgen, Mondscheinnächte, Seen, Berge, Wälder. (Zu Eichendorff vgl. Metzler, 226.)

<sup>23</sup> Vgl. KINDLER, 1023.

<sup>24</sup> *Das Haidedorf* sei die erste Erzählung, in der sich Stifter von seinem Vorbild Jean Paul zu lösen beginnt und alles Verwickelte meidet. (Vgl. KINDLER, 1014.)

<sup>25</sup> Vgl. z. B. Anm. 20 und Anm. 37 und Kapitel 5.1 „Romantische Natur“.

In KINDLER wird als Beispiel eine romantisch düstere Passage aus *Die Narrenburg* angeführt: „Der Geier, der an seinem Gehirne fraß, das Mißtrauen an sich selbst, stand auf, und schlug ihm die düsteren Flügel um das Haupt.“ (Vgl. KINDLER, 2021.)

<sup>26</sup> Als Klassizismus im Werk Stifters sei die „epigonale Nachblüte des Klassizismus als Nachahmung der deutschen Klassik“ (Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, 458) im 19. Jh. zu verstehen. Der Klassizismus ist in dieser Auffassung sehr eng mit der deutschen Klassik verknüpft, im Verhältnis zu ihr ist er aber wenig eigenschöpferisch und eher epigonal, weil er auf „Richtigkeit“ bedacht ist und primär von wägendem Verstand geprägt wird. (Vgl. Best, 263.)

Allgemein ist der Klassizismus als jeder antikisierende Kunststil in Architektur, Skulptur, Malerei und Literatur zu verstehen. Es handelt sich um eine gesamteuropäische Tendenz, die in Deutschland (später als im übrigen Europa) mit Opitz einsetzt und die gesamte Aufklärungsliteratur umfasst. Klassizismus war auch die Vorbereitung für die deutsche Klassik, deren Weg Winckelmanns neues, persönliches Verständnis und tiefes Erleben von Kunst und Menschenbild des Griechentums eröffnet hat. (Vgl. Wilpert, 457f.)

Als Klassik sei hier die sog. „Weimarer Klassik“ (1786-1805) zu verstehen, die besonders die in dieser Zeitspanne geschaffenen Werke von Goethe und Schiller umfasst. „Die deutsche Klassik bringt den Abschluss des seit Renaissance, Humanismus und Barock währenden Ringens um Aneignung der antiken Bildungswerte, doch nunmehr nicht so der bisherigen römischen als historischer Erinnerung, sondern – seit Winckelmann – besonders der griechischen Elemente als lebender Gegenwart, in harmonischer Kunstvollendung und -begrenzung unter gleichem Anteil von Verstand und Gefühl, Geist und Natur.“ (Wilpert, 455) Gemeinsame Merkmale der Klassik sind „das Streben nach Gestaltung von Typischem, Urbildern als höchsten Erscheinungsformen von Welt und Mensch, Welterfassung im Symbol, sittliche Ordnung, Größe und Klarheit bei Anerkennung einer sinngebenden Polarität; Ruhe und Ebenmaß der Persönlichkeitsbildung, Humanität, nicht die Aussicht ins Unendliche, sondern diesseitige Vollendung in geschlossener, harmonisch ausgewogener Kunstform als Ausdruck einer tiefen Harmonie des Welt- und Menschenbildes“ (Wilpert, 456), „Harmonie zwischen Lieblichem und Geistig-Seelischem, zwischen Natur und Kunst, Übereinstimmung von Gemüt und Verstand, Versöhnung von Sittlichkeit und Vernunft in ästhetischem Zusammenklang“ (Best, 261). All die angeführten klassischen Merkmale findet man auch im späteren Werk Stifters, der als Epigone der deutschen Klassik und in diesem Sinne zugleich als Vertreter des Klassizismus des 19. Jh. zu verstehen ist.

als einen sich allmählich vollziehenden, aber nachhaltigen Umschwung im Leben Stifters bezeichnet, wo sich der Dichter langsam von der Romantik zum Klassizismus wendete.<sup>27</sup>

Der Glaube an die Vernunft, die alle Leidenschaften besiegen kann und ihre Verderblichkeit erkennt, ist das Erbe des Optimismus der Aufklärung.<sup>28</sup> Dazu tritt der Gedanke von dem harmonischen Ausgleich zwischen Vernunft und Herz, der als ein eindeutiges Merkmal der Klassik zu verstehen ist.<sup>29</sup>

Besonders das spätere Werk weist zahlreiche Züge auf, die typisch klassisch sind: Bildung, Mäßigung der Leidenschaften, Einklang von Vernunft und Herz, landwirtschaftliche Tätigkeit<sup>30</sup> und die Bekennung zu der winkelmanschen Wahrnehmung und Lobpreisung der Antike in *Der Nachsommer* (N<sup>31</sup>, 329, 378, 387, 394, 454). Auch der im Vergleich zu den frühen Prosaarbeiten ruhige Sprachstil unterstreicht die von der Klassik geforderte Leidenschaftslosigkeit.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. Kosch, 12f.

Kosch sieht aber auch in Stifters vor 1850 entstandenem Werk keineswegs nur die Manifestierung der Romantik, die in der Verehrung des Katholizismus und mittelalterlicher Vorbilder, in der nationalen Begeisterung und Nutzung von Märchenmotiven bestehe. Auch *Studien* gehen über die Romantik hinaus: „Seine Phantasie ist gezügelt, manchmal glühend, geheimnisvoll und tiefsinnig, niemals aber verworren.“ (Kosch, 21f.)

<sup>28</sup> Vgl. Maidl, Václav: *Momente der Veränderungen in Stifters stabilem Werk*. In: Adalbert Stifter 2000. „Grenzüberschreitungen“. Tschechisch-österreichisch-deutsches Adalbert Stifter-Symposium Český Krumlov/Krumau 2000. Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts Oberösterreich 7/8/2000/2001. 2004, 67.

Als Aufklärung sei in diesem Sinne die Epoche und geistige Bewegung zwischen 1720 und 1785 zu verstehen, deren philosophische Voraussetzungen englischer Empirismus, englischer Sensualismus und französischer Rationalismus waren (vgl. Best, 48), und die eine rationalistisch-skeptische Geistesbewegung ist, die die Klärung unrichtiger Vorstellungen durch Vernunftkenntnis und wissenschaftlich-naturwissenschaftliche Kritik erstrebt. (Vgl. Wilpert, 59.)

<sup>29</sup> Vgl. Boltarauer, 19.

Auch Nicolaou sieht besonders in dem notwendigen Kampf zwischen der Vernunft und Natur des Menschen, der zur Versöhnung führen soll, ein typisches Merkmal des klassischen Humanitätsideals, der in der Koalition von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Natur und Vernunft, Gefühl und Verstand besteht. (Vgl. Nicolaou, Martina: *Adalbert Stifters Der Nachsommer – Frauenbild und Generationswechsel. Mit einem Rückblick auf Der Kondor und Brigitta*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg. Heidelberg 1996, 100f.)

<sup>30</sup> Pouzar sieht in der Bebauung des Landes eine tüchtige Arbeit, durch welche alle seelischen Erschütterungen ausgeglichen werden können, ein Erbe Goethes verbunden mit Stifters bäuerlichem Hintergrund. (Vgl. Pouzar, Otto: *Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen*. Prager Deutsche Studien. Heft 43. Reichenberg in B. 1928, 38f.)

<sup>31</sup> N steht für: Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*, Stuttgart 2005. Dann folgen die Seitenangaben.

<sup>32</sup> Es wurden auch andere konkrete Bezüge auf die bedeutendsten Vertreter der Klassik, auf Goethe und Schiller, festgestellt. Nicolaou beschäftigt sich ausführlich mit dem Einfluss von Schillers „Anmut und Würde“ auf die Frauen in Stifters *Der Nachsommer*. Sie sieht in Mathilde eine Vertreterin des schillerschen „Erhabenen“, in Natalie eine Vertreterin von Schillers „Anmut“. (Vgl. Nicolaou, 62ff.) Als Erbe Goethes kann das von Stifter übernommene faustsche „Streben des bürgerlichen Individuums nach Erkenntnis, persönlichem Glück und sinnvoller gesellschaftlicher Betätigung“ (Metzler, 229) verstanden werden. Dieses Streben zeigt sich besonders in denjenigen Erzählungen Stifters, wo die landwirtschaftliche Tätigkeit gepriesen wird, weiterhin aber auch in den Bildungsgängen der Helden (z. B. Heinrich in *Der Nachsommer*).

Die Idee des hohen Ziels der Geschichte und der ständigen Vervollkommnung des Menschen übernimmt Stifter von Johann Gottfried Herder.<sup>33</sup> Er teilt mit ihm auch die Ansicht, dass die grausamen, scheinbar keinen höheren Sinn habenden Revolutionen und Schicksale im Dienste der Vervollkommnung der Menschheit stünden.<sup>34</sup> Stifter spricht zwar fast nie von politischen Begebenheiten, thematisiert aber häufig zerstörerische, das menschliche Leben bedrohende Katastrophen, den unverdienten Schmerz und ungerechten Tod eines Menschen und will diese einem höheren Ziel in Dienst stellen, was oft unglaublich erscheint. In seinem späteren Werk bezieht sich Stifter auf den deutschen Idealismus, der in der ganzen Wirklichkeit die Wirkung einer göttlichen Idee sieht und deren Vertreter neben Herder auch Wilhelm von Humboldt und Goethe waren.<sup>35</sup> Auch die Auffassung der Kunst in ihrer Begrenztheit, Geformtheit, Abgeschlossenheit und Vollständigkeit<sup>36</sup> und die Bewunderung der antiken Statuen in *Der Nachsommer* korrespondieren mit den Postulaten der Klassik.<sup>37</sup>

## 2.3 Einflüsse des Jungen Deutschlands

Obwohl der konservative, unpolitische Stifter kaum zu den sich politisch engagierenden Schriftstellern des Jungen Deutschlands gezählt werden kann, sind in seinem Werk trotzdem einige Einflüsse dieser modernen Richtung zu finden.

---

<sup>33</sup> Herder war von einer ewigen Entwicklung und Höherbildung des Menschengeschlechts zur immer größeren Vollkommenheit und Humanität überzeugt (siehe sein Werk *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*). In *Der Nachsommer* wird an die Vervollkommnung der „Staaten, die durch Entwicklung des Verstandes und durch Bildung sich dieses Wissen zuerst erwerben“ (N, 521), geglaubt. Es „wird eine Zeit der Größe kommen, die in der Geschichte noch nicht dagewesen ist“ (N, 522). Durch die klassizistischen Maximen – Verstand und Bildung – kommt es zur Weiterentwicklung der Menschheit. Der Prozess der „kontinuierliche[n] Wandlung und Steigerung des Menschlichen“ (Nicolaou, 6) sei auch die Grundlage des ganzen Romans *Der Nachsommer* und sei in dem Generationswechsel verankert. In Natalie Gipfele die teleologische Tendenz in vollendeter Humanität. (Vgl. Nicolaou, 6.)

Auch in seiner privaten Korrespondenz betont Stifter immer wieder, wie wichtig die Bildung für die Vervollkommnung der Menschheit ist. Nicht durch Gewalt, sondern durch die Entfaltung des Geistes könne eine gewünschte Staatsform erreicht werden. (Vgl. z. B. Brief an Adolf Freiherrn von Kriegs-Au vom 4.11. 1865, in: Seebass, Friedrich (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Briefe*. Tübingen/Stuttgart 1947, 348.) Für Stifter wäre es die konstitutionelle Monarchie. (Vgl. z. B. Brief an Gustav Heckenast vom 25.5. 1848, in: Seebass, 107.)

<sup>34</sup> Vgl. Pouzar, 21f.

<sup>35</sup> Vgl. KINDLER, 1020.

<sup>36</sup> Duhamel erklärt ausführlicher, welche Merkmale Stifters Kunstverständnis und Schillers Vorstellung von dem „Schönen“ bzw. Jean Pauls Vorstellung von dem „Einfachen“ gemeinsam haben: Schillers „Schönes“ setzt die von Stifter in *Der Nachsommer* geforderte Abgeschlossenheit und Vollständigkeit des Kunstwerks voraus. Jean Paul operiert in seiner *Vorschule der Ästhetik* mit dem von Stifter oft gebrauchten Begriff der „Ganzheit“. (Vgl. Duhamel, Roland: *Natur und Kunst. Zum didaktischen Konzept von Stifters 'Nachsommer'*. In: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung. (Universität Antwerpen 1993.) Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 1/1994. Brüssel 1994, 154f.)

<sup>37</sup> Hier muss aber bemerkt werden, dass gerade in dem späten Roman *Der Nachsommer* auch die mittelalterlichen Kunstwerke gepriesen werden, was von der romantischen Prägung des gesamten (nicht bloß des frühen) Schaffens Stifters zeugt. Denn es war die Romantik, die das Mittelalter und seine Kunst hochgeschätzt hat.

Stifter befasst sich in seinen frühen Erzählungen *Feldblumen* und *Der Condor* mit der Problematik der Frauenemanzipation, für die sich das Junge Deutschland eingesetzt hat. Die Anerkennung der gebildeten Frau in *Feldblumen* und die Verurteilung der unnützlichen Frauenarbeiten wie Stricken und Sticken stehen im Kontrast zum konservativen Biedermeier, zu dem der Autor meistens gezählt wird. Dass jedoch die Emanzipation die festen Schranken der traditionellen und konservativen Auffassung der Frauenrolle nicht überschreiten darf und die Frau trotz ihrer Bildung häuslich bleiben soll, impliziert aber wiederum die Distanz zum Jungen Deutschland. In *Der Condor*, wo die Frauenemanzipation eines der Hauptmotive darstellt, geht Stifter zwar von dem Standpunkt des Jungen Deutschland aus, das sich um die Angleichung der Geschlechter bemüht, verweist die Frau aber durch ihren missglückten Emanzipationsversuch in ihre eingewurzelte Frauenrolle zurück.<sup>38</sup> In den späteren Erzählungen vertritt die Frau nur noch die biedermeierliche Rolle der Mutter, Gattin, Hausfrau und Erzieherin. Das Stricken und Sticken wird nicht mehr kritisiert, sondern – ganz im Gegensatz – geschätzt.<sup>39</sup> Man befindet sich, wenn man von den emanzipatorisch ausgerichteten Erzählungen *Feldblumen* und *Der Condor* absieht, in einer stark konservativen, patriarchalischen Welt.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Der Emanzipationsversuch wird an Cornelias missglückter Ballonfahrt demonstriert. Es wird ihr im Gegensatz zu den zwei mitreisenden Männern während der Ballonfahrt schwindlig. „Ich habe es dir gesagt, Richard, das Weib erträgt den Himmel nicht – die Unternehmung, die so viel kostete, ist nun unvollendet; eine so schöne Fahrt, die einfachste und ruhigste in meinem Leben, geht umsonst verloren. Wir müssen freilich nieder, das Weib stirbt sonst hier. Lüfte nur die Klappen.“ (ST, 22f.) Der Versuch um die Gleichberechtigung mit der Männerwelt ist Cornelia misslungen. Gedemütigt und gekränkt kehrt sie zu Gustav zurück. (Vgl. ST, 25.)

<sup>39</sup> Das Sticken und Stricken wird bloß in *Feldblumen* abgelehnt. In *Der Hochwald* (vgl. ST, 203, 211) und in *Zwei Schwestern* (vgl. ST, 1137) gehört das Sticken ohne weiteres zu gewöhnlichen Frauenarbeiten. Diese Tätigkeit wird nicht mehr als sinnlos bezeichnet. In *Der Hagestolz* (ST, 914f.) und in *Der Nachsommer* (vgl. N, 178) wird das Nähen äußerst positiv bewertet, als Hanna Victor eine selbstgemachte Geldbörse und Klothilde Heinrich eine selbstgenähte Reisetasche schenken.

<sup>40</sup> Nicolaou sieht in Cornelia eine Übergangsgestalt, die den Umschwung von der Romantik zum Realismus darstelle. (Vgl. Nicolaou, 213f.) Cornelias Versuch um die Gleichstellung von Mann und Frau scheitert. Die literarischen Heldinnen nach Cornelia bemühen sich um keine Emanzipation mehr. Eine einzige Ausnahme verkörpert Brigitta, die sich zu einer selbstständigen, von den Männern unabhängigen Frau entwickelt. In *Der Nachsommer* ist die Frau dem Mann in dem Familienleben untergeordnet und ist in ihrer Rolle ganz glücklich. Die Frau muss sich in erster Linie um den Haushalt kümmern und nur als Ergänzung darf sie sich dem Studium widmen. Im Gegensatz dazu können die Männer die Wissenschaft oder den Beruf so intensiv betreiben, wie sie wollen. „Was endlich sie [Mathilde] selber und Natalie betreffe, so ist das Leben der Frauen immer ein abhängiges und ergänzendes, und darin fühle es sich beruhigt und befestigt.“ (N, 542, andere Belege vgl. N, 24, 577, 835.)



## 2.4 Stifter als Detailrealist bzw. poetischer Realist<sup>41</sup>

Es überrascht nicht, dass sich in Stifters späterem Werk realistische Stilmerkmale durchzusetzen anfangen, wenn man – wie Buggert<sup>42</sup> – die Epoche des Biedermeier als Frührealismus versteht. Dabei kann die Verklärung, die durch Stifters Schilderung des Dorfmilieus, wo er aber die zeitgenössische, die Politik, Industrierevolution und die mit ihr verbundene Krise des Bauerntums betreffende Problematik nicht erwähnt, sowohl als ein Zeichen des Biedermeier als auch des verklärenden „poetischen Realismus“ verstanden werden.<sup>43</sup>

Nicht nur in Stifters Spätwerk (Roman *Der Nachsommer*), wo Hartmut Laufhütte wesentliche Merkmale des Realismus findet,<sup>44</sup> sondern auch schon in den *Studien* (besonders seit *Die Mappe meines Urgroßvaters*) stößt man auf die für den Realismus typischen Detailbeschreibungen der Umwelt, wo sich die Personen befinden, und der Dinge, mit denen sie umgeben sind.

In der späteren Prosa hängt der Grund für die umständlichen detaillierten Schilderungen der Gegenstände und der sich jeden Tag bzw. jedes Jahr wiederholenden Tätigkeiten des Menschen mit Stifters Bemühung um die zwangsläufige vollständige Herstellung einer lückenlosen Ordnung zusammen.<sup>45</sup> Es ist nicht so wichtig, was beschrieben wird, sondern warum es beschrieben wird. Besonders das Spätwerk, wo es von solchen Beschreibungen nur wimmelt, entfernt sich durch die Funktion der Beschreibungen von dem Realismus und nähert sich der Moderne an.

## 2.5 Stifter – ein Vorbote der Moderne

Die jüngere Forschung versteht Stifters Drang zum Konkreten nicht als mimetischen Realismus, weil dieser Drang im Dienste des Abstrakten und Allgemeinen präsent ist. Stifters Texte seien als Ausdruck eines Missverhältnisses zur Beschleunigung der Welt zu lesen, zur

---

<sup>41</sup> Der Realismus setzte in Deutschland um das Jahr 1840 ein und wurde gegen das Ende des 19. Jh. durch den Naturalismus abgelöst. (Vgl. Rothmann, 76.) Mit dem Begriff poetischer Realismus werden Werke der deutschen Realisten bezeichnet, die „im Gegensatz zu den französischen und russischen kaum auf politische Lösungen der sozialen Fragen [drängen]. Noch unter dem Eindruck des deutschen Idealismus sahen sie vielmehr das allgemein Menschliche“ (Rothmann, 179f.).

<sup>42</sup> Vgl. Anm. 14.

<sup>43</sup> Vgl. Anm. 41.

<sup>44</sup> Vgl. Laufhütte, Hartmut: *Der ‚Nachsommer‘ als Vorklang der literarischen Moderne*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 486.

<sup>45</sup> Die peinliche Bemühung um die lückenlose Ordnung kann als Reaktion auf die politischen Vorgänge des 19. Jh. verstanden werden. Weil in dem realen politischen Leben die erwünschte Ordnung nicht vorhanden war, wollte sie Stifter mithilfe der detaillierten Beschreibungen der dinglichen Welt herstellen.

Schwankung der Elementarbegriffe „Zeit“ und „Raum“,<sup>46</sup> was als Merkmal der Moderne<sup>47</sup> verstanden werden kann, die – sei es positiv oder negativ – auf die Veränderungen der sich stets und immer rascher verändernden Weltverhältnisse reagierte.

Grätz ist der Meinung, dass die Ritualisierungen, die besonders im Spätwerk Stifters häufig vorkommen, in einem spannungsvollen Verhältnis zu Stifters literarisch-geschichtlicher Zuordnung zum Realismus stehen.<sup>48</sup> Sie beobachtet in Stifters Spätwerk zwar detailbesessene Beschreibungen, die auf den ersten Blick dem detaillierten Realismus zugeschrieben werden könnten, die sich aber im Unterschied zum letzteren auf das, was in anderen realistischen Werken in den Hintergrund rückt, beziehen. Das Ergebnis ist die Aufwertung des Marginalen<sup>49</sup> (der alltäglichen Lebensvollzüge, des Umgangs mit Gegenständen, alltäglicher Formen des Handelns und Sprechens), ein Verfremdungseffekt, der sich in einem Verstoß gegen die Leseerwartung offenbart und dadurch als Zug der Moderne bezeichnet werden kann.<sup>50</sup> Auch Laufhütte ist einer ähnlichen Meinung. Er versteht Stifters Roman *Der Nachsommer* sogar als einen Vorklang der literarischen Moderne, der, obwohl er im Wesentlichen Merkmale vom Realismus habe, über diesen hinausweise.<sup>51</sup>

Wie sich gezeigt hat, genügt es nicht, Adalbert Stifter mit dem Etikett „Biedermeierautor“ zu markieren, denn das wäre zu vereinfachend. Er muss immer im Kontext seiner Zeit als ein Schriftsteller verstanden werden, der einerseits im hohen Maße von der ausklingenden Romantik und Klassik beeinflusst wurde, andererseits als Vorbote des Realismus und sogar der Moderne gilt.

---

<sup>46</sup> „Die durch die industrielle Revolution beschleunigte bürgerlich-kapitalistische Veränderung der ökonomisch-sozialen Wirklichkeit ist immer auch eine Veränderung der Erfahrung von Wirklichkeit sowie Erfahrung von Veränderung.“ (Metzler, 243)

<sup>47</sup> In einer breiteren Auffassung gilt schon das letzte Drittel des 18. Jh. mit der Epoche „Sturm und Drang“, die in einigen Zügen als erste die seit der Antike geltende normative Ästhetik durchbrochen hat, als Vorläufer der Moderne. Die häufigere, engere Auffassung der Moderne bezieht sich auf die Zeitspanne zwischen 1890-1910, zu der neben Naturalismus hauptsächlich die um 1900 entstandenen gegennaturalistischen Strömungen gezählt werden. Wie auch immer sich die einzelnen Strömungen der Moderne unterscheiden, verkörpern sie eine Reaktion auf die zur Erfahrung von Fremdbestimmtheit führende Ausdifferenzierung gesellschaftlicher und kultureller Strukturen, die sich in der Literatur nicht selten als Ichkrise, Sprachkrise und Bewusstseinskrise manifestiert. (Metzler, 335) Weil Stifter auf den Werteverlust der modernen Zeit experimentierend mit sprachlichen Mitteln reagiert – er will durch die detaillierten Beschreibungen und Ritualisierungen die Skepsis gegen die mit der Industrialisierung und den politischen Verhältnissen zusammenhängenden Veränderungen in der Gesellschaft reagieren, diese negieren und eine allgemeine Ordnung suggerieren – kann sein Spätwerk als Vorklang der Moderne gedeutet werden.

<sup>48</sup> Vgl. Grätz, Katharina: *Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 149.

<sup>49</sup> In KINDLER wird von Stifters „Vorliebe für betont handlungsarme Passagen (epische Aufwertung von Handlungspausen)“ gesprochen. (Vgl. KINDLER, 1020.)

<sup>50</sup> Vgl. Grätz, 148.

<sup>51</sup> Vgl. Laufhütte, 486.

### **3 „Das sanfte Gesetz“ und die *Vorrede* zu *Bunte Steine***

Die Prinzipien „des sanften Gesetzes“, die Stifter ausführlich in seiner *Vorrede* (1852) zu der Sammlung *Bunte Steine* formuliert hat, demonstrieren nicht nur seine Vorstellung vom Fungieren der Welt, sondern sind zugleich sein poetologisches Programm. Die Kräfte „des sanften Gesetzes“, die man durch scharfe Beobachtung sowohl in der Natur, als auch in dem Leben eines jeden Menschen und zugleich in den Beziehungen der Menschen zueinander erblicken könne, sollten auch in der Literatur wiedergegeben werden.

#### **3.1 „Sanftes Gesetz“ als Prinzip der Weltauffassung**

„Das sanfte Gesetz“ ist ein hinter allem Geschehen in der Natur und dem menschlichen Leben mild und friedlich waltendes Prinzip, welches jedoch sehr schwierig zu entziffern ist. Dieselben Kräfte, die „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 [...]“ (BS<sup>52</sup>, 8) verursachen, seien auch der Grund für „das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet“ (BS, 8). Weil die ersteren Erscheinungen kontinuierlich und unendlich fortdauern, werden sie von Stifter höher geschätzt als die letzteren, die zwar kräftiger aber nur punktuell erscheinen.

Analogisch zeigen sich die zwei Bereiche (unscheinbar und zugleich kontinuierlich X markant und punktuell) auch in der Natur des Menschen. „Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit Einfachheit Bezwungung seiner selbst Verstandesgemäßheit Wirksamkeit in seinem Kreise Bewunderung des Schönen verbunden mit einem heiteren gelassenen Sterben“ (BS, 10) werden bevorzugt gegenüber „[den] mächtige[n] Bewegungen des Gemüts [dem] furchtbar einherrollenden Zorn [der] Begier nach Rache [dem] entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft“ (BS, 10).

Den nach dem Bestehen des Einzelnen zielenden Kräften sind die „Kräfte, die nach dem Bestehen der gesamten Menschheit hinwirken“ (BS, 10), übergeordnet.<sup>53</sup> Sie werden auch als

---

<sup>52</sup> BS steht für: Stifter, Adalbert: *Bunte Steine*. Stuttgart 2005. Dann folgt die Seitenangabe.

<sup>53</sup> Es ergibt sich, dass dieses „menschenerhaltende“ (BS, 12) Gesetz dem „welterhaltende[n]“ (BS, 12), in der äußeren Natur waltenden Gesetz untergeordnet sein muss, weil der Mensch als Teil der Welt zu verstehen ist. Diese Unterlegenheit impliziert einen für die deutsche Klassik typischen Gedanken, dass die Menschen im Einklang mit der Natur leben sollen.

„Rechts- und Sittengesetz“ (BS, 12) bezeichnet und bewirken, das „jeder geachtet geehrt ungefährdet neben dem andern bestehe“ (BS, 11). Anthropologisch gesehen vertritt Stifter Herders Auffassung von einer Geschichte der Menschheit, die sich immer weiter vervollkommnet. Stifter vergleicht die Menschheit in der Geschichte mit „eine[m] ruhigen Silberstrom“, den er „einem großen ewigen Ziel entgegen gehen [sieht]“ (BS, 12).

Um die oben genannten Tatsachen zusammenzufassen, kann man sagen, dass Stifter das Unauffällige, Gleichmäßige, Kontinuierliche aufwertet und zugleich das Auffällige, Flüchtige und Punktuelle verwirft.<sup>54</sup> Bei dieser Feststellung ist jedoch zu bemerken, dass hier Stifter einen Widerspruch zu verdecken versucht, in dem gerade ein wichtiger Grund für die Problematik bei der Deutung seiner Texte besteht. Es ist kaum möglich zu begründen, wieso die friedlichen Kräfte „des sanften Gesetzes“ auch die gewaltigen Ausbrüche der Natur bzw. des menschlichen Gemüts bewirken können. Der Begriff „einseitige Ursachen“ (BS, 8) wird nicht näher erklärt, sondern zwangsmäßig den welterhaltenden Kräften untergeordnet. Stifter versucht die Naturkatastrophen und das mit ihnen verbundene Unglück in „das sanfte Gesetz“ einzubeziehen und das Ausmaß der Katastrophen zu mildern, indem er deren „Wirkungen nach Kurzem [als] kaum noch erkennbar“ (BS, 8) bezeichnet.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Stifter verdeutlicht häufig – aber nicht ausschließlich – das Kontinuierliche auch auf der graphischen Ebene des Satzes, und zwar durch Auslassung von Kommata bei Aufzählungen. Das Punktuelle kennzeichnet er dagegen durch den Gebrauch der Interpunktion. (Siehe z. B. die Aufzählungen der Vorgänge in der äußeren Natur. BS, 8)

<sup>55</sup> Die zwangsläufige Mühe Stifters all das „dem sanften Gesetz“ unterzuordnen, was ihm aber auf den ersten Blick widerspricht, zeigt auch Stifters Behandlung des menschlichen geistigen Schmerzes in *Studien*. Stifter versucht den Schmerz, der oft entweder dem durch eine Naturkatastrophe verursachten Tod einer geliebten Person entspringt, oder aber beispielsweise durch die unerwiderte Neigung der geliebten Person entsteht, ebenfalls „dem sanften Gesetz“ zu fügen. Der Schmerz wird häufig als eine Strafe für das gegen „das sanfte Gesetz“ verstoßende leidenschaftliche Leben verstanden. Wenn es sich aber um ein leidenschaftsloses, vorbildliches Leben einer Person handelt, die eine schmerzliche Erfahrung erlebt hat, wird der Schmerz in eine positive Richtung umgewertet und als eine Belohnung empfunden. In beiden Fällen führt der Schmerz zu einer weiteren Vervollkommnung und Entwicklung der betroffenen Person und hat deshalb eine positive Konnotation. Der leidenschaftliche Mensch befreit sich durch Entsagung und Bezwingung seiner selbst von der negativen Eigenschaft und wird leidenschaftslos, bei dem leidenschaftslosen Menschen werden seine positiven Eigenschaften noch weiter gesteigert. Schon in *Feldblumen* steht „der sanfte Schmerz“ des nach seiner unbegründeten Eifersucht von Angela geflohenen Albrecht „verschönernd“ in seinem Herzen. (ST, 145) In *Das Haidedorf* wirkt der „tiefe, tiefe Schmerz“ in Felixens Herzen, welcher der unerwiderten Liebe entspringt, „wie eine zuckende Seeligkeit“ (ST, 192). In *Die Mappe meines Urgroßvaters* wird dem Schmerz des Menschen eine mögliche Bedeutung in der vorwärts schreitenden Entwicklung der Menschheit zugesprochen: „Und groß und schmerzhaft muß das Ziel sein, weil dein unaussprechbar Wehe, dein unersättlich großer Schmerz nichts darinnen ist, gar nichts – oder ein winzig Schrittlein vorwärts in der Vollendung der Dinge.“ (ST, 444) In *Der Hagestolz* versteht Ludmilla den Schmerz als „eine andere Art Freude“ (ST, 896) eindeutig positiv: „In meiner Jugend habe ich große, große und heiße Schmerzen gehabt; aber sie sind alle zu meinem Wohle und zu meiner Besserung – oft sogar zum irdischen Glücke ausgefallen.“ (ST, 896) Der Erzähler in *Zwei Schwestern* kommt zu dem Schluss, dass der Schmerz zur Weiterentwicklung der Persönlichkeit beiträgt: „Meine Erfahrung hat mich gelehrt, [...] daß der Schmerz und das, was wir im gewöhnlichen Leben ein Übel nennen, eigentlich nur ein Engel für den Menschen ist, ja, der heiligste Engel, indem er den Menschen ermahnt, ihn über sich selbst erhebt, oder ihm Schätze des Gemüts zeigt und darlegt, die sonst ewig in der Tiefe verborgen gewesen waren.“ (ST, 1202) Dem inneren menschlichen Schmerz, der entweder als Strafe oder aber ganz im Gegenteil als Belohnung fungiert, wird eine höhere, fast göttliche Bedeutung zugesprochen (vgl. Nicolaou, 85), wie es auch paradox erscheinen kann. Stifters

In der *Vorrede* argumentiert Stifter keineswegs plausibel, vielmehr suggeriert er durch eine geschickte Rhetorik – Metaphern, Analogien, Parallelismen – eine allgemeine Ordnung in der Natur und eine allgemein waltende Humanität.<sup>56</sup> Davon, dass er sich aber der Widersprüche in seiner Theorie selber bewusst ist, zeugen diejenigen Passagen seines Werks, in welchen sich auffällig die Kollision des Geschilderten mit der Idee „des sanften Gesetzes“ offenbart. (Es handelt sich beispielsweise um die vielen Naturkatastrophen der Sammlung *Bunte Steine*, die unverklärt und ausführlich in ihrer ganzen Bedrohlichkeit geschildert werden.)

Die Widersprüchlichkeit der betroffenen Momente wird durch den Autor jedoch wiederum in der *Vorrede* bestritten und ihr Konflikt mit „dem sanften Gesetz“ bloß als scheinbar bezeichnet, indem sich Stifter auf den jeweiligen Stand der Wissenschaft beruft. Die Wissenschaft sei zwar lobenswert, es gelinge ihr sogar, ab und zu etwas Neues zu entdecken, sie würde aber nie in der Lage sein, alles zu erforschen und zu erklären, was zur Deutung der Kausalitäten und Gesetzlichkeiten in der Natur und im menschlichen Leben nötig wäre. (Vgl. BS, 9.)

Bei der Auslegung von Stifters Texten befindet man sich sozusagen im Kreis. Will man das Prinzip „des sanften Gesetzes“ auf seine Texte anwenden, stößt man auf Widersprüchlichkeiten, die man aber im Rückgriff auf die in der *Vorrede* stehende These von dem Unerklärlichen und Undeutbaren, das nach wie vor besteht, als gerechtfertigt aufzufassen hat.

### 3.2 „Sanftes Gesetz“ als poetologisches Prinzip

Die Rolle des Künstlers – Stifter meint offensichtlich den Dichter – wird sehr hoch geschätzt. Die Kunst ist für Stifter „nach der Religion das höchste auf Erden“ (BS, 7). Die

---

Auffassung des Schmerzes scheint von seiner Bemühung zu zeugen, eine Welt zu schaffen, auf die „das sanfte Gesetz“ lückenlos anzuwenden wäre.

Ähnlich interpretiert Stifter den Schmerz, wenn er an seine Freunde Kondolenzbriefe schreibt. „Das ist das unsäglich Wohltätige von der Natur, dass Seelenwunden wie körperliche heilen, nur mit dem Unterschiede, daß die geheilte Seelenwunde, wenn sie eine unverdiente war, statt Nachwehen wie die körperliche, vielmehr eine gestähltere, gefestigtere und reinere Seelengesundheit zurück läßt. Sie werden es empfinden, durch Schmerz geht man zu einem größeren Charakter hervor.“ (Brief an Gustav Heckenast vom 6.12. 1850, in: Seebass, 133) Als ein nächstes Beispiel gilt der Brief an Gustav Pechwill (Linz, 3.2. 1853), wo der Schmerz als „heiliger Engel“ (Seebass, 148) bezeichnet wird und eine „hebende und festigende“ (Seebass, 149) Funktion ausübt. (Was Stifters Korrespondenz betrifft, ist es jedoch schwierig zu bestimmen, inwieweit es sich um die wirkliche Ansichten des Autors handelt und inwieweit es um eine Selbststilisierung bzw. –inszenierung geht.)

<sup>56</sup> Besonders die Parallelziehung zwischen dem „Großen“ und „Kleinen“ in der Natur und im menschlichen Leben ist irreführend. Weil es sich um zwei ganz unterschiedliche Bereiche handelt, die miteinander keineswegs im Verhältnis 1:1 korrespondieren (nur schwierig kann man die Naturkatastrophen mit dem Leidenschaftlichen im menschlichen Leben vergleichen), bietet den Interpreten die Deutung von Stifters Erzählwerk anhand dieser metaphorischen Parallele viele Schwierigkeiten. Zu dieser Problematik vgl. Doppler 1994, 11.

wahren Dichter, die es aber ganz wenig gibt, werden mit „hohe[n] Priester[n]“ (BS, 7) verglichen.<sup>57</sup>

Betrachtet man die *Vorrede* als ein poetologisches Konzept, stellt man fest, dass sich diese eher auf die inhaltliche Seite eines dichterischen Werks bezieht als auf seine Form.

Die Literatur hat für Stifter zwei Funktionen. Sie soll unterhaltsam sein und zugleich erziehend wirken.

Die unterhaltende Funktion der Literatur betont Stifter in der *Vorrede* gleich zweimal. Er behauptet, dass er in seinen Schriften den Freunden immer „eine vergnügte Stunde“ (BS, 7) gönnen wollte. In *Bunte Steine*, die für Kinder bzw. Jugendliche bestimmt seien, wolle er „allerlei Spielereien für jungen Herzen“ (BS, 7) anbieten.

Obwohl Stifter eine didaktische Funktion seiner Erzählungen bestreitet (es soll in ihnen nicht „Tugend und Sitte gepredigt werden, wie es gebräuchlich ist“ (BS, 7)), ist ihnen trotzdem ein erzieherischer Zweck zu entnehmen, indem sie dadurch „wirken [sollen], was sie sind“ (BS, 7).<sup>58</sup> „Wenn etwas Edles und Gutes in mir ist, so wird es von selber in meinen Schriften liegen“ (BS, 7), meint Stifter. Es handelt sich, obwohl Stifter den Erziehungszweck leugnet, auf keinen Fall um eine Kunst um der Kunst Willen (*l’art pour l’art*), weil die Erzählungen nach seinen eigenen Worten moralisierend wirken sollen.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Auch in *Der Nachsommer* wird auf das Thema der Kunst und der Dichtung eingegangen. Risach versteht die Kunst als einen Zweig der Religion (vgl. N, 439), weil sie die göttliche Schöpfung nachahmt (vgl. N, 438), was aber selbst den größten Meistern nur in Annäherung gelingen kann (vgl. N, 653). Die Dichter seien nach Risach Priester des Schönen, sie stellen das Göttliche im Gewande des Reizes dar. (Vgl. N, 439.) Die Dichtung wird den anderen Künsten vorgezogen, weil sie – so Risach – die reinste und höchste unter allen Künsten sei. Sie sei im Gegensatz zur Musik, die an Ton und Klang, im Gegensatz zur Malerei, die an Linien und Farbe, und im Gegensatz zur Bildhauerkunst, die an Metall oder Stein gebunden sind, an keinen Stoff gebunden. (Vgl. N, 334f.) Auch in *Der Nachsommer* werden die in der *Vorrede* erwähnten „falsche[n] Propheten“ (BS, 7) (schlechte Dichter) thematisiert; es wird auf die Gefahr der falschen Kunst hingewiesen: „Den Geist des Menschen [...] verunreinige falsche Kunst mehr als die Unberührtheit von jeder Kunst.“ (N, 688) Besonders für die Jugend ist die schlechte Dichtung von Gefahr. Risach meint: „Das schlechte, das sich Dichtkunst nennt, ist der Jugend sehr gefährlich.“ (N, 337)

Nicht nur in der Belletristik, sondern auch in seinen Briefen, setzt sich Stifter mit der Rolle des Dichters auseinander. Ähnlich wie in der *Vorrede* wird der Dichtkunst eine sehr große Wichtigkeit zugesprochen: „Die Kunst sei nicht nur höher als alle Welthandel, sondern sie sei nebst der Religion das Höchste.“ (Brief an Gustav Heckenast vom 3.10. 1849, in: Seebass, 127) und der echte Dichter sei „ein Hoherpriester der Menschheit“ (Brief an Louise Freifrau von Eichendorff, vom 22.3. 1852, in: Seebass, 141).

<sup>58</sup> Die Gefahr der von „falschen Propheten“ (BS, 7) produzierten falschen Kunst, auf die auch in *Der Nachsommer* aufmerksam gemacht wird (N, 337, 688) und vor der Stifter warnt, ist eines der Zeugnisse dafür, dass Stifter von der Dichtung eine erzieherische Wirkung fordert. Dies bestätigt auch sein Artikel *Über Stand und Würde des Schriftstellers*, wo der Schriftsteller als „Lehrer, Führer, Freund seiner Mitbrüder, [...] Dolmetsch und Priester des Höchsten“ (Stifter, Adalbert: *Über Stand und Würde des Schriftstellers*. In: Adalbert Stifter. Gesammelte Werke. Bd. 6. Wiesbaden 1959, 10) aufgefasst wird, oder in seiner Erörterung *Über Beziehung des Theaters zum Volke*, in der dem Theater eine „weltgeschichtliche Bedeutung“ zugesprochen wird, indem es eine „Schule der Sitte und Bildung“ sein kann (vgl. Stifter, Adalbert: *Über Beziehung des Theaters zum Volke*. In: Adalbert Stifter. Gesammelte Werke. Bd. 6. Wiesbaden 1959, 262f.).

<sup>59</sup> Auch Kosch sieht in der Formulierung „des sanften Gesetzes“ eine sozialetische Grundlage (Erziehung zum sittlichen Menschen in der Gesellschaft) einerseits und ein Kunstideal (Bekenntnis zum Kleinen) andererseits. (Vgl. Kosch, 64.)

Die Aufwertung gewöhnlicher Dinge soll zum Gegenstand der Dichtung werden, weil sich gerade in diesen der allumfassende „Zusammenhang“ (BS, 9) am deutlichsten zeige und das friedliche Verhalten des Menschen moralisch hochzuschätzen sei. Die Hochschätzung des Einfältigen kann man auch der Kritik der untergehenden Völker entnehmen, in deren Kunst „das Einseitige geschildert [wird] das nur von einem Standpunkte Gültige, dann das Zerfahrene Unstimmige Abenteuerliche, endlich das Sinnenreizende Aufregende [...]“ (BS, 13).<sup>60</sup> Das Heroische wird verworfen, zum Helden wird ein gemeiner Mensch mit seinen „gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen“ (BS, 12).<sup>61</sup>

Von der vorgezogenen Form eines dichterischen Werks wird nicht explizit gesprochen, es wird aber in Korrespondenz mit dem inhaltlichen Minimalismus auch der formelle gerechtfertigt. Darauf weisen auch die Begriffe „Spielereinen für junge Herzen“ (BS, 7) bzw. die Literatur als ein „Gruß“ (BS, 7) hin, die die Kürze des Geschriebenen implizieren.

### 3.3 „Sanftes Gesetz“ im Bezug auf den historischen Hintergrund

Bei der Interpretation „des sanften Gesetzes“ muss in Betracht gezogen werden, unter welchen geschichtlichen Bedingungen es formuliert wurde.

Die weitläufige Beschäftigung Stifters mit der Opposition „groß“ und „klein“ muss erstens als eine Reaktion auf Hebbels Epigramm von 1849 gesehen werden, in welchem Hebbel Stifters Werk ironisiert:

*Die alten Naturdichter und die neuen*

*(Brockes und Geßner, Stifter, Kompert usw.)*

Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken?

Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht!

Schautet ihr tief in die Herzen, wie könntet ihr schwärmen für Käfer?

Säht ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär euch ein Strauß?

Aber das mußte so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich

Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Die Kritik der Völker, die sich nicht gleichmäßig entwickeln, sondern nur auf bloße Sinneslust und Laster gerichtet sind, wird noch einmal in *Der Nachsommer* aufgegriffen. (Vgl. N, 702f.)

<sup>61</sup> Die Hochschätzung des gewöhnlichen, unauffälligen Menschen korrespondiert völlig mit der Philosophie der anderen Biedermeierautoren.

Noch in *Der Nachsommer* werden die unauffälligen, immer wiederkehrenden Handlungen hochgeschätzt und assoziieren dadurch „das sanfte Gesetz“. „Das Regelmäßige der Beschäftigung übte bald eine sanfte Wirkung auf mich [...]“, denkt Heinrich bei seinen zum Alltag gewordenen naturwissenschaftlichen Beschäftigungen.

<sup>62</sup> Hebbel, Friedrich: *Die alten Naturdichter und die Neuen*. In: Friedrich Hebbel. Werke. Bd. 3. München 1965, 122.

Hebbel versteht unter „dem Kleinen“ das Alltägliche und somit das Uninteressante, „das Große“ ist für ihn das Heroische und Außergewöhnliche. Stifter bezieht sich in seiner *Vorrede* indirekt auf Hebbels Beschuldigung: „Es ist einmal gegen mich bemerkt worden, daß ich nur das Kleine bilde, und daß meine Menschen stets gewöhnliche Menschen seien.“ (BS, 7) Er versucht sich zu rechtfertigen, indem er die Bedeutung des „Kleinen“ und „Großen“ zu seinen Gunsten umdeutet. Er relativiert die metaphorischen Bedeutungen beider Begriffe, indem er sie in ihrer Bedeutungsentwicklung beobachtet und eine „immerwährende Umwandlung der Ansichten über dieses Große“ (BS, 9) feststellt. Diese besteht in dem Übergang von der Konzentration auf das „Nahestehende[n]“ und „Auffällige[n]“ zu der Schätzung des allumfassenden „Zusammenhang[s]“ (BS, 9), der sich nicht primär in der „Furcht und Bewunderung“ (BS, 9) des Aufregenden offenbart. Auf diese Weise übergeht der von Hebbel angegriffene Stifter zum Gegenangriff: Hebbels Verständnis des „Großen“ und „Kleinen“ wird implizit als rückständig und überwunden bezeichnet.<sup>63</sup>

Zweitens darf man nicht vergessen, dass die *Vorrede* zu *Bunte Steine* vier Jahre nach der Revolution 1848 geschrieben wurde. „Das sanfte Gesetz“ mit dem Rückzug ins Private und der Konzentration auf den Alltag und das häusliche Glück (vgl. BS, 12), kann auch als eine Art Widerspiegelung der Enttäuschung von der Revolution gelesen werden, die nicht die gehofften Früchte gebracht hat. Zugleich ist der *Vorrede* auch die Empörung über die Schrecken zu entnehmen, die mit der Revolution verbunden waren. Die bittere Erfahrung führt zur Ablehnung des Revolutionären (des Auffälligen und Punktuellen) und zum Rückzug ins Private (ins Unauffällige und Kontinuierliche) – ein typisches Merkmal der Nachmärzstimmung.<sup>64</sup> Im „sanften Gesetz“ wird der Alltag mit seinen wiederkehrenden

---

<sup>63</sup> Die gegenseitige Antipathie zwischen Stifter und Hebbel ist nicht nur auf Hebbels Epigramm zurückzuführen, sondern es gab sie schon vorher. Dies ist beispielsweise deutlich Stifters Briefen an seinen Verleger Heckenast zu entnehmen, in denen er Hebbel beinahe aggressiv angreift: „Was Hebbel anlangt [...] muss ich ihn in dem, was er bisher geleistet, völlig verwerfen und geradezu häßlich nennen, was, wenn die Kunst das Schöne darstellen soll, gerade das Allerärmste ist, was einem Künstler widerfahren kann. Er hat ein bestimmtes auffallendes Geschick in Handhabung rohen Materials, nämlich der Quadern und Lasten, woraus ein Palast werden soll; nur der Palast wird nie. Darum sind oft große Bilder, scharfe Gedanken, selbst tragische Blitze da, die alle umsonst sind, und einem nur bange machen, weil das Letzte und eine nicht da ist, zu dem sie harmonisch dienen sollen, die Darstellung der objektiven Menschheit als Widerschein des göttlichen Waltens [...] In diese rohe und ungeklärte auch niemals gemäßigte und gebändigte Last ist nicht der schwächste Strahl des Schönen gedrunken; daher dieß Ergehen im Ungeheuerlichen, Absonderlichen, in ganz von jedem Maß Abweichenden, was wie Kraft aussehen soll, aber in der Tat Schwäche ist: denn das Merkmal jeder Kraft ist Maß, Beherrschung, sittliche Organisierung.“ (Seebass, 101f.) Schon in diesem, fünf Jahre vor der *Vorrede* abgeschickten Brief (August 1847) wird Hebbel wegen dem Nichteinpassen in Stifters „Poetik“ kritisiert, die außer anderen Briefen in der *Vorrede* zu *Bunte Steine* verankert ist (vgl. Kapitel 3.2 „Sanftes Gesetz‘ als poetologisches Prinzip“). In einem anderen Brief an Heckenast (Linz, 6.12. 1850) wird Hebbel als der grotesksten und sittlich verkröpftesten und widernatürlichsten in Österreich lebende Poet bezeichnet. (Vgl. Seebass, 135.)

<sup>64</sup> Bei Stifter offenbaren sich die für Biedermeier und Nachmärz gemeinsamen Merkmale der politischen Unzufriedenheit in Form der Sehnsucht nach Rückzug in die private Sphäre auch in seinen Briefen: „[...] Wenn mir Gott den Wunsch gewährte, entfernt von dem Treiben des Tages (oder nur dann in dasselbe gezogen, wenn



Handlungen gepriesen, nicht das Umwälzende der Revolution, das durch „den entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft“ (BS, 10) charakterisiert wird.<sup>65</sup>

Wie ersichtlich, ist „das sanfte Gesetz“ auf mehrere Arten zu lesen: erstens als Reaktion auf politische Ereignisse (hauptsächlich auf die Revolution 1848), zweitens als Reaktion auf Hebbels angreiferisches Epigramm aus dem Jahre 1849, drittens als Stifters poetologisches Prinzip (als sozialetische Grundlage und Kunstideal), viertens als seine Weltauffassung, wobei fraglich ist, inwieweit der Schriftsteller seine Weltauffassung für die Realität ernst nimmt und inwieweit er sie nur in seiner erzählten Welt suggeriert.<sup>66</sup>

Auf alle Fälle muss man bei der Deutung „des sanften Gesetzes“ alle möglichen oben erwähnten Ursachen für seine Formulierung im Hinterkopf behalten, sonst käme die Interpretation zu kurz.

---

ich selber will) in einem freundlichen reinen Gartenhause meinen Studien, meinen Dichtungen und gelegentlich kleinen Zeichnungen und anderen Arbeiten zu leben, würde ich es für das größte Glück halten [...]“ (Brief an Louise Freifrau von Eichendorff vom 24.6. 1854, in: Seebass, 161)

<sup>65</sup> Die Rolle der Revolution 1848 darf für die Formulierung „des sanften Gesetzes“ aber keineswegs überschätzt werden. Für die Auskristallisierung der im „sanften Gesetz“ beinhalteten Gedanken waren die tristen Erfahrungen aus dem revolutionären Jahr 1848 nicht nötig, weil die Antizipation „des sanften Gesetzes“ schon den *Studien* zu entnehmen ist. Das Revolutionserlebnis bestätigt bloß und verhärtet vielleicht Stifters Vorstellung von der Welt, wie auch Maidl behauptet. (Vgl. Maidl, 63.) Auch Buggert betont, dass Stifters Schaffen als eine Kette von Vorzeichen und Nachwirkungen zu verstehen ist, ähnlich wie man die Revolution im Kontext von Motiven und Folgerungen zu betrachten hat. (Vgl. Buggert, 15ff.) Diejenigen Ansichten (vgl. z. B. Bolterauaer, 408), die das Jahr 1848 als eine Wende in Stifters Werk bezeichnen, sind demnach nicht korrekt.

<sup>66</sup> Obzwar die von Stifter verfassten Briefe inhaltlich mit dem auf „dem sanften Gesetz“ beruhenden Weltverständnis durchaus korrespondieren, kann nicht eindeutig bestimmt werden, inwieweit er sich in seiner Korrespondenz in dieselbe Rolle stilisiert wie in seiner Prosa. Die Kontraste, die zwischen seinem erzählten Werk bzw. seinen Briefen und dem realen, nicht gerade glücklichsten und genügsamsten Leben sind offensichtlich. Deswegen darf nicht einmal seine Korrespondenz als Zeugnis seiner wirklichen Weltauffassung unkritisch betrachtet werden.

## 4 Spuren „des sanften Gesetzes“ in Stifters Werk

### (von der Explizität über Implizität zur Vermischung beider Tendenzen)

Will man sich mit der Offenbarung der in der *Vorrede* zu *Bunte Steine* formulierten Grundsätze „des sanften Gesetzes“ in Stifters Belletristik beschäftigen, stellt man fest, dass die Prinzipien dieses Gesetzes nicht nur in der Sammlung *Bunte Steine* zu finden sind, sondern im ganzen Schaffen Stifters. Ihre Antizipation gibt es bereits in den früher erschienenen *Studien*, ihre Weiterführung in Stifters späterem Werk (z. B. *Der Nachsommer*, *Witiko*).

Ich beschränke mich im Rahmen meiner Diplomarbeit auf die Untersuchung der Sammlungen *Studien*, *Bunte Steine* und des Romans *Der Nachsommer*. Dabei muss in Betracht gezogen werden, dass bis auf *Katzensilber* alle Erzählungen in einer früheren Journalfassung vorhanden waren und von Stifter später für die Buchfassung bearbeitet wurden.<sup>67</sup> Deshalb ist es gefährlich, die Untersuchung im Hinblick auf die Chronologie der Entstehungs- bzw. Erscheinungsjahre der einzelnen Erzählungen durchzuführen. Zugleich wäre es nahezu unmöglich, weil man jeweils beide Erscheinungsjahre (das Erscheinungsjahr der Journal- und der Buchfassung) und die Unterschiede zwischen den zwei Fassungen in Betracht ziehen müsste. Die Sache wird noch komplizierter, wenn man sich bewusst wird, dass einige Journalerzählungen für die Buchfassung der *Studien* in der Zeit bearbeitet wurden, als andere zunächst für Journale verfasst wurden, um später für die *Studien*-Sammlung überarbeitet zu werden.<sup>68</sup> Die Verankerung der Ideen „des sanften Gesetzes“ in diesen zwei Erzählensammlungen muss mit Rücksicht auf diese verwickelten Tatsachen verstanden werden.<sup>69</sup> Es steht jedoch fest, dass die *Vorrede* (formuliert 1852) zu *Bunte Steine* erst nach der vollständigen Erscheinung aller Bände der *Studien* (Bd. I, II 1844; Bd. III, IV 1847; Bd. V, VI 1850) und gleichzeitig vor der Arbeit am Roman *Der Nachsommer* (1855-1857) formuliert wurde. Stößt man also in den *Studien* auf Merkmale „des sanften Gesetzes“, können diese ohne weiteres als die Vorausdeutung bzw. Antizipation dieses Gesetzes verstanden werden. Auf der anderen Seite müssen die Merkmale „des sanften Gesetzes“, die in *Der Nachsommer*

---

<sup>67</sup> Vgl. Anlage I.

<sup>68</sup> Der erste Band der *Studien* (*Der Condor*, *Feldblumen*, *Das Haidedorf*, *Der Hochwald*, *Die Narrenburg*) wurde 1844 herausgegeben. *Der Hagestolz* und *Der Waldsteig* sind als Journalfassungen auch 1844 erschienen, *Zwei Schwestern* und *Der beschriebene Tännling* erschienen in den Zeitschriften erst 1845.

<sup>69</sup> Der Roman *Der Nachsommer* hatte zwar auch seinen Vorläufer: die Erzählung *Der alte Hofmeister* (später wurde der Titel gewechselt: *Der alte Vogelfreund*), die Stifter 1848 zu schreiben begann, die jedoch nur ein Fragment geblieben ist. Bei dem 1857 veröffentlichten Roman handelt es sich also keineswegs um eine Umarbeitung wie bei den Erzählungen der Sammlungen *Studien* oder *Bunte Steine*, sondern um eine Weiterführung eines früheren Konzeptes. Die Interpretation des Romans muss also nicht vor dem Hintergrund einer Journalfassung betrachtet werden, wie die meisten Erzählungen.

zu finden sind, als dessen Weiterführung gedeutet werden, weil sich das in der *Vorrede* formulierte „sanfte Gesetz“ explizit auf *Bunte Steine* beziehen soll, nicht aber auf das ganze, der *Vorrede* folgende Werk. Da die in der *Vorrede* formulierten Gedanken vor, aber auch nach ihrer Entstehung in dem erzählerischen Werk Stifters auftauchen, kann die *Vorrede* auf keinen Fall nur als Reaktion auf Hebbels Beschuldigung gelesen werden, sondern auch als eine Weltauffassung Stifters.

Dass die Ideen „des sanften Gesetzes“ schon vor der Formulierung der *Vorrede* in Stifters Werk – in welcher Form auch immer – zu finden sind, soll anhand zweier Beispiele demonstriert werden. Zuerst wird die Genese der Auffassung von dem „Kleinen“ und „Großen“<sup>70</sup> in den zu bearbeitenden Werken behandelt, dann der Schlüsselbegriff „sanft“ selbst.

#### 4.1 „Groß“ und „klein“ in der Natur

„Das Große“ und „das Kleine“, wie er es in der *Vorrede* zu *Bunte Steine* versteht, betrachtet Stifter parallel in zwei Bereichen – in der Natur und im menschlichen Leben.

Konzentriert man sich auf die Verankerung seiner Idee von „groß“ und „klein“ in seinem Werk, kommt man zu einem überraschenden Ergebnis. Explizite Formulierungen seiner Gedanken über „das Große“ und „das Kleine“ findet man in den *Studien* und in *Der Nachsommer*, nicht aber in *Bunte Steine*, die sich in erster Linie auf die *Vorrede* beziehen sollten.<sup>71</sup>

Bereits in dem zweiten Band der *Studien* in der Erzählung *Der Hochwald* (Buchfassung 1841) äußert sich Gregor:

Ich wusste dazumal schon sehr gut, dass der Wald keine frevlen Wunder wirke, wie es gehässige und gallige Menschen gern thäten, hätten sie Allmacht, sondern lauter stille und unscheinbare, aber darum doch viel ungeheurere, als die Menschen begreifen, die ihm deshalb ihre ungeschlachten andichten. (ST<sup>72</sup>, 253)

Auch in der umfangreichen Erzählung *Die Mappe meines Urgroßvaters* (Buchfassung 1847) stößt man mehrmals auf die Beschwörung „des Kleinen“:

---

<sup>70</sup> Um Missverständnissen bei dem Verständnis der Begriffe „klein“ und „groß“ vorzubeugen, wird unter dem Begriff „klein“ das von Stifter positiv bewertete Kontinuierliche und Leidenschaftslose verstanden, unter dem Begriff „groß“ das Auffallende, Punktuelle, Leidenschaftliche.

<sup>71</sup> Vgl. Anlage II.

<sup>72</sup> ST steht für: Stifter, Adalbert: *Studien*. Stuttgart 2007. Dann folgt die Seitenangabe.

Dann meinte sie [Margarita], wie oft das kleine Ding [Pflanze] jetzt, das in dem Grase der Berge stehe, das sie sonst nicht angeschaut und fast verachtet hatte, eigentlich schöner sei, als andere große in dem Garten, die oft nur die eine schöne Farbe haben, und nur groß sind. (ST, 575)

Das kleine Geschehen in der Natur wird gelobt, in *Die Mappe meines Urgroßvaters* (Buchfassung 1847) wird von dem Obristen sogar die Unterwerfung unter die Naturdinge vorgeschlagen, die dann in Stifters spätem Werk noch stärker präsent ist: „Man muß die Gebote der Naturdinge lernen, was sie verlangen und was sie verweigern, man muß in der ersten Anschauung der kleinsten Sachen erkennen, wie sie sind, und ihnen zu Willen sein.“ (ST, 603)

## 4.2 „Groß“ und „klein“ im menschlichen Leben

Auch „das Kleine“ im menschlichen Leben wird schon in den *Studien* gepriesen.

Der Erzähler in *Die Mappe meines Urgroßvaters* erwähnt den Widerspruch zwischen „dem Kleinen“ und „dem Großen“ im Leben eines Menschen:

Sie [die Geschichte der Generationen] geht zum Großvater oder Urgroßvater zurück, und erzählt oft nichts als Kindtaufen, Hochzeiten, Begräbnisse, Versorgung der Nachkommen – aber welch ein unfaßbares Maß von Liebe und Schmerz liegt in dieser Bedeutungslosigkeit! In der anderen großen Geschichte vermag auch nicht mehr zu liegen, ja sie ist sogar nur das entfärbte Gesamtbild dieser kleinen, in welchem man die Liebe ausgelassen, und das Blutvergießen aufgezeichnet hatte. (ST, 429f.)

Die Gleichförmigkeit des Alltags wird auch in *Brigitta* (Buchfassung 1847) von dem Erzähler positiv bewertet:

Da ich einmal längere Zeit auf der Besetzung des Majors war, da ich Theile derselben übersah, und verstehen lernte, da die Dinge vor mir wuchsen und ich an dem Gedeihen derselben Anteil nahm: hatte mich das gleichförmig sanfte Abfließen dieser Tage und Geschäfte so eingesponnen, daß ich mich wohl und ebenmäßig angeregt fühlte, und auf unsere Städte vergaß gleichsam als wäre das ein Kleines, was in ihnen bewegt wird. (ST, 842)

Nicht der „große“ städtische Tumult, sondern der „kleine“, unauffällige Alltag mit seinen stereotypen Handlungen wird gepriesen und geschätzt.

Der falschen Verblendung durch das Heldentum und der Hochschätzung der Krieger wird in *Der Hagestolz* (Buchfassung 1850) das ruhige Walten der Natur entgegengestellt:

Der Landesfeind muß zerschmettert werden, und von dem Haupte der Helden leuchtet dann der Ruhm. Während sie [die Jungen] so, wie sie meinten, von dem Großen redeten, geschieht um sie her, wie sie ebenfalls meinten, nur das Kleine: es grünen weithin die Büsche, es keimt die brütende Erde und beginnt mit ihren ersten Frühlingsthierchen, wie mit Juwelen zu spielen. (ST, 886)

In *Der Nachsommer* wird das gewöhnliche Verständnis von „groß und klein“ auf die gleiche Weise relativiert wie in der *Vorrede*:

Viele Menschen, welche gewohnt sind, sich um ihre Bestrebungen als den Mittelpunkt der Welt zu betrachten, halten diese Dinge [ländliches Leben] für klein; aber bei Gott ist es nicht so; das ist nicht groß, an dem wir vielmal unsern 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. (N, 118)

Bei einer anderen Rede Risachs wird noch einmal deutlich, dass die optische Größe nicht immer die Wichtigkeit des jeweiligen Gegenstandes bedeuten muss. Bei der Betrachtung einer schönen altdeutschen Kirche meint Risach: „Sie ist klein, [...], aber sie übertrifft manche große.“ (N, 621)

Die Adjektive „klein“ und „groß“ verlieren nach Risachs Äußerungen sozusagen ihre wertende Funktion. Auch Heinrich kommt nach dem Verweilen bei Risach zu einem ähnlichen Ergebnis:

Es ist seltsam, da ich von eurer Besetzung 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. (N, 213)

Im Unterschied zu *Studien* und zu *Der Nachsommer* findet man in der Sammlung *Bunte Steine* keine explizit ausgedrückte Bevorzugung „des Kleinen“.<sup>73</sup> Wenn man *Studien* und *Bunte Steine* vergleicht, kann man aber eine Veränderung der Thematik und der Erzählweise des Autors beobachten, die schon bei den späteren *Studien* ansetzt. Zum Thema der Sammlung *Bunte Steine*, aber auch des Romans *Der Nachsommer*, wird im Dienste der Bevorzugung „des Kleinen“ der Alltag mit seinen wiederkehrenden Handlungen. Diese werden fast immer identisch beschrieben und nur je nach Jahreszeit leicht verändert (z. B. Besuche der Großmutter in *Bergkristall*, Spaziergänge mit der Großmutter in *Katzensilber*, Tagesablauf in *Kalkstein*, Sitzen auf dem Granitstein in *Granit*, Tagesprogramm und Jahresprogramm in *Der Nachsommer*). „Das Kleine“ im menschlichen Leben wird in *Bunte Steine* zwar nicht explizit gelobt, wie es der Fall der *Studien* ist, sondern implizit durch die Handlung allein.

Ähnlich wird auch „das Kleine“ in der Natur nicht mehr ausdrücklich lobgepriesen. Durch die aufmerksame Betrachtung der Natur in den verschiedenen Jahreszeiten, die zu einem der wichtigsten Motive der Sammlung *Bunte Steine* und des Romans *Der Nachsommer* wird, kommt die Verehrung der Natur implizit zum Ausdruck (z. B. der Spaziergang des Buben mit dem Großvater in *Granit*, die Spaziergänge der Kinder mit der Großmutter in *Katzensilber*, die fortdauernde Betrachtung der Umgebung in *Kalkstein*, Spaziergänge und Naturbetrachtungen in *Der Nachsommer*).<sup>74</sup>

Die Beschwörung „des Kleinen“, das sich durch seine Kontinuierlichkeit auszeichnet, unterstreicht Stifter durch eine immer mehr ritualisierte Sprache. Ellipsen, Ausrufe, abgebrochene und hypotaktische Sätze werden vermieden. Wiederholungen, Parallelismen und parataktische Sätze werden bevorzugt. Die lebendige Sprache der Erzählungen *Der Condor* oder *Der Hochwald* wird zu einer ritualisierten, geordneten Sprache eines *Granit*, *Bergkristall*, *Katzensilber* oder des Romans *Der Nachsommer*.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Eine Ausnahme stellt *Bergmilch* dar. Dort wird auf das falsche Verständnis von „groß“ und „klein“ auf der Ebene der Kriege und des Heldentums hingewiesen: „Die Menschen, welche den Krieg noch gesehen hatten, erkannten vollkommen dessen Entsetzliches, und das ein solcher, der ihn mutwillig entzündet, wie sehr ihn später verblendete Zeiten auch als Helden und Halbgott verehren, doch ein verabscheuungswürdiger Mörder und Verfolger der Menschheit ist, und sie meinten, daß nun die Zeiten aus seien, wo man solches beginne, weil man zur Einsicht gekommen: aber sie bedachten nicht, daß andere Zeiten und andere Menschen kommen würden, die den Krieg nicht kennen, die ihre Leidenschaften walten lassen, und im Übermute wieder das Ding, das so entsetzlich ist, hervor rufen würden.“ (BS, 328)

<sup>74</sup> Eine Ausnahme in dieser impliziten Ausdrucksform „des Kleinen“ in der Natur oder im Menschenleben bilden die Erzählungen *Bergmilch* und *Turmalin*, weil es sich bei *Turmalin* um eine Städterzählung und im Fall *Bergmilch* um eine Kriegsnovelle handelt, in der die Natur keine wichtige Rolle spielt.

<sup>75</sup> Die Entwicklung zu einer ritualisierten Sprache verläuft schrittweise, es handelt sich um keinen plötzlichen Umbruch. Schon in *Die Mappe meines Urgroßvaters*, in *Brigitta* oder in *Zwei Schwestern* ist diese Sprachform mehr oder weniger etabliert. Die Trennung zwischen den zwei Blöcken *Studien*, *Bunte Steine* muss als ein Hilfsmittel für die jeweilige Charakteristik gesehen werden. Zwischen den zwei Blöcken gibt es keine scharfe

### 4.3 Begriff „sanft“ als expliziter Ausdruck in *Studien*, in *Bunte Steine* und in *Der Nachsommer*

Auf den Begriff „sanft“ (im Sinne des hochzuschätzenden, kontinuierlichen oder unauffälligen „Kleinen“) treffen wir fast in allen Erzählungen Stifters, in einigen häufiger, in anderen weniger. Als „sanft“ werden meistens Naturerscheinungen, Menschen (aufgrund ihrer Eigenschaften) oder auch augenblickliche Tätigkeiten bezeichnet, in *Der Nachsommer* oft auch Sachen.

Zu den typischen, „dem sanften Gesetz“ entsprechenden, kontinuierlichen, gewaltlosen Naturerscheinungen gehören: „das sanfte, stille Meer“ in *Das Haidedorf* (ST, 185), „ein grauer sanfter Landregen“ in *Die Mappe meines Urgroßvaters* (S, 434), „das sanfte Rieseln der rinnenden Gewässer“ in *Abdias* (ST, 678), „sanfter Luftzug“ in *Der Hagestolz* (ST, 943), „sanfte Glut“ der Sonne (N, 301) oder eine „sanft und stetig“ rennende Quelle in *Der Nachsommer* (N, 511).

In *Bunte Steine* wird die Natur lediglich einmal als „sanft“ bezeichnet, und zwar in *Granit*, wo der Himmel als „das sanfte Firmament“ (BS, 229) beschrieben wird.

Was das Lob des „sanften“ (d. h. leidenschaftslosen, friedlich lebenden) Menschen betrifft, stößt man auf ein solches schon in *Feldblumen*. Bereits hier gibt es in dem utopischen Tusculum „sanfte“ Menschen, deren Sanftheit durch die Leidenschaftslosigkeit bedingt ist: „Wissenschaft und Kunst werden gepflegt und jede rohe Leidenschaft, die sich äußert, hat Verbannung aus dem Tusculum zur Folge. Kurz, ein wahres Götterleben beginnt in dieser großartigen Natur unter lauter großen sanften Menschen.“ (ST, 62) Solche Menschen sind aber bloß ein Traum des Erzählers und existieren nur in seiner Vorstellung.

In *Die Mappe meines Urgroßvaters* gibt es bereits einen wirklichen „sanften Menschen“, dabei werden seine Eigenschaften und sein Lebensstil ausführlicher begründet als in *Feldblumen*. Es ergibt sich, dass zu einem „sanften Menschen“ durch Bändigung und Entsagung ein in der Jugend leidenschaftlicher Mensch werden kann. Der in seinen Jugendjahren eifersüchtige und von dem Selbstmordgedanken geplagte Obrist wird später als „der beste und sanfteste Mensch“ (ST, 452) charakterisiert.

In *Der Nachsommer* wird der Begriff „sanft“ oft mit Menschen verbunden, jedoch ohne dessen Inhalt zu erklären. Besonders Mathilde wird auf mehreren Stellen als „sanft“ bezeichnet. (Vgl. N, 583, 626.) Ebenfalls andere Leute haben diese, nicht näher definierte,

---

Grenze, die Entwicklung in der Thematik und Form erfolgt allmählich und findet ihren Höhepunkt in *Der Nachsommer*.

Eigenschaft. (Vgl. N, 647, 716, 767, 813, 820.) Auch hier sind die „sanften“ Hauptprotagonisten – Mathilde und Risach – ähnliche Charaktere wie der Urgroßvater bzw. der Obrist. Sie haben sich zu „sanften“ Menschen entwickelt. In der Jugend waren sie aber ganz im Gegensatz leidenschaftliche Individuen, wie sich im Kapitel *Der Rückblick* zeigt.<sup>76</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass als „sanft“ ein ehemals leidenschaftlicher, dann aber gemäßigter, leidenschaftsloser, ruhiger Mensch zu verstehen ist. Irreführend sind jedoch solche Stellen, wo „sanft“ mit einer gegen „das sanfte Gesetz“ verstoßenden Tätigkeit verbunden wird oder wo mit „sanft“ ein in seinem Inneren leidenschaftlicher Mensch charakterisiert wird. Sie sind besonders in den *Studien* zu finden.<sup>77</sup>

In *Der Condor* wird der Begriff „sanft“ überraschenderweise innerhalb der ersten sexuellen Erfahrung Gustavs benutzt: „Sie sahen sich sprachlos an – die heiße Lohe des Gefühls wehte – das Herz war ohnmächtig – ein leises Anziehziehen – ein sanftes Folgen – und die Lippen schmolzen heiß zusammen [...]“ (ST, 29)

Als Jodokus in *Die Narrenburg* seine Frau wegen Ehebruch töten will, berührt er „sanft“ ihre Hand und redet „sanft“ zu ihr. (Vgl. ST, 403f.)

In *Zwei Schwestern* wird Camillas Gemütsart als „sanft“ (vgl. ST, 1185) bezeichnet, obwohl in dieser späten Erzählung der *Studien* die romantische, künstlerische Tätigkeit nicht mehr bejaht wird, sondern im Zeichen einer verderbenden Leidenschaftlichkeit steht.

In der Sammlung *Bunte Steine* trifft man überraschenderweise fast nirgendwo auf den Begriff „sanft“. Er erscheint bei einigen Naturbeschreibungen, im Zusammenhang mit dem Menschen lediglich in *Kalkstein*, wo der Pfarrer „ein längliches, sanftes, fast eingeschüchtertes Angesicht“ (ST, 60) hat.

---

<sup>76</sup> Lindner macht darauf aufmerksam, dass Stifters Helden nur durch eine in der Jugend begangene Sünde (z. B. ein sexueller Fehltritt in *Das alte Siegel*, Ehebruch in *Brigitta*, leidenschaftliche erotische Beziehung entgegen den familiären Verpflichtungen in *Der Hochwald* und bei Risach und Mathilde in *Der Nachsommer*, Eifersucht in *Feldblumen* und in *Die Mappe meines Urgroßvaters*, ein Sich-nicht-Abfinden-Können mit der Unerreichbarkeit einer leidenschaftlich geliebten Frau in *Der Hagestolz*) und einer nach ihr folgenden Entsagung eine sekundäre, höhere Unschuld erreichen können. Lindner spricht hier von der „Sünde als Privileg“. Zugleich bemerkt er aber, dass die einmal sündigen Protagonisten zwar eine höhere Unschuld, nie mehr aber ein volles Glück erreichen können. (Vgl. Lindner, Martin: *Abgründe der Unschuld. Transformationen des goethezeitlichen Bildungskonzepts in Stifters ‚Studien‘*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 220ff.) Hier sei darauf hingewiesen, dass das volle Glück in Stifters Werk eigentlich nur ganz selten präsent ist (als Beispiel gelten die frühen *Feldblumen*, wo Albert ein volles Glück trotz seiner früheren Eifersucht erreicht, und der späte Roman *Der Nachsommer*, wo sich die Beziehung zwischen Natalie und Heinrich, zwei unschuldigen jungen Menschen, zu einer vollkommenen, glücklichen Liebe entwickelt.)

<sup>77</sup> Oft wird in Stifters Frühwerk die Leidenschaftlichkeit der Individuen auch durch das Adjektiv „unschuldig“ verdeckt. So wird zum Beispiel in *Der Hochwald* immer wieder auf die Unschuld der beiden Schwestern hingewiesen („schuldlose Gestalten“ (ST, 221), „zwei Engel“ (ST, 216)), wobei man später erfährt, dass Clarissa schon ganz früh in ihrer Jugend ihre leidenschaftliche Liebe zu dem verschwundenen Ronald bändigen musste.



Wie ersichtlich wurde, benutzte Stifter den Begriff „sanft“ noch vor der Formulierung der *Vorrede* und füllte ihn sogar mit Inhalten, die der Definition in der *Vorrede* entsprechen. Auf der anderen Seite verwendete er den Begriff jedoch bezüglich einer menschlichen Eigenschaft oft irreführend, wodurch der Leser getäuscht werden kann. In *Bunte Steine* ist der Begriff „sanft“ kaum anzutreffen, in *Der Nachsommer* erscheint er erneut häufig, ohne den Leser täuschen zu wollen.

Wie die obige Untersuchung zeigt, werden die in der *Vorrede* stehenden, mit „dem sanften Gesetz“ zusammenhängenden Gedanken schon in vielen *Studien* explizit formuliert, obwohl sich die *Vorrede* ausdrücklich auf die Sammlung *Bunte Steine* bezieht. Dort findet man überraschenderweise die Begriffe „groß“, „klein“ und „sanft“ fast nicht mehr, ihr Gehalt kommt aber implizit in der Motivik, Thematik und im Sprachgestus zum Ausdruck. Im Spätwerk, welches in unserer Untersuchung durch *Der Nachsommer* repräsentiert wird, kommt der gedankliche Inhalt der *Vorrede* sowohl implizit, als auch explizit zum Ausdruck. Die Schlüsselbegriffe der *Vorrede* tauchen hier wieder auf und werden durch die Erzählweise und Thematik unterstrichen.

Das Hineinprojizieren „des sanften Gesetzes“ in das Erzählwerk erfolgt unterschiedlich. Zusammenfassend kann man eine Entwicklung von der Explizität, über die Implizität zu einer Vermischung beider Tendenzen betrachten. Die Wirkung ist offensichtlich – *Der Nachsommer* scheint aufgrund der Betonung der in der *Vorrede* bestehenden Ansichten auf beiden Ebenen – Explizität und Implizität – den Postulaten der *Vorrede* näher zu stehen als *Studien* und sogar als *Bunte Steine*.

## 5 Die Naturkonzeptionen

In diesem Kapitel soll die Natur im Zentrum stehen, wie sie in den einzelnen Erzählungen der beiden Sammlungen und im Roman *Der Nachsommer* aufgefasst wird. Es soll auch erläutert werden, inwieweit die jeweiligen Naturauffassungen mit „dem sanften Gesetz“ korrespondieren.

Die Natur ist ein Motiv, das in der *Vorrede* in der Opposition „groß“ und „klein“ behandelt wird und mit „dem sanften Gesetz“ vieles zu tun hat. „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 [...]“ (BS, 8) wird als das Unauffällige, aber dennoch als „das Große“ gepriesen, im Gegensatz zu „[dem] prächtig einherziehende[n] Gewitter, [dem] Blitz, welcher Häuser spaltet, [dem] Sturm, der die Brandung treibt, [dem] feuerspeienden Berg, [dem] Erdbeben, welches Länder verschüttet“ (BS, 8), die die Ausdrücke derselben Kräfte sein sollen, die aber nicht unendlich fortdauern, sondern nur punktuell ausbrechen und deshalb von kleinerer Bedeutung seien.

Weil „das sanfte Gesetz“ in der Natur das Welterhaltende sei (vgl. BS, 8) und „das Gesetz der Gerechtigkeit und Sitte“ nach dem Bestehen der gesamten Menschheit hinwirkt und deshalb das Menschenerhaltende sei (vgl. BS, 10), muss der Mensch als Glied der Welt dem ersteren gehorchen und im Einklang mit der Natur leben.

Die Suche nach dem im Einklang mit der Natur lebenden Menschen prägt die sich verändernde Auffassung der Natur in Stifters Prosastücken, wobei die Wandlung des Naturverständnisses auch durch Stifters Entwicklung vom spätromantischen zum durch Klassizismus bzw. Realismus beeinflussten Biedermeier-Dichter mitbestimmt wird.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Frühwald betrachtet die variierte Naturauffassung in Stifters Prosa aus einem anderen Blickwinkel. Dabei konzentriert er sich nicht so sehr auf Stifters berühmtes „sanftes Gesetz“, sondern geht von der allgemeinen weltanschaulichen Prämisse des 19. Jh. aus. Nach ihm versuche Stifter die für das 19. Jh. typische Entfremdung zwischen Mensch und Natur auf unterschiedliche Weise zu überwinden bzw. zu vertuschen. Diese zeittypische Störung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur beruhe auf der raschen Entwicklung der Naturwissenschaften, der mit ihr verbundenen massenhaften Säkularisierung, dem Aufschwung der Technologien und der Nutzung und Ausbeutung der Natur für unterschiedlichste wirtschaftliche Zwecke. Die Befreiung von den Zwängen der Natur (Beschleunigungsturbulenzen der Modernisierung wie z. B. Eisenbahn) bedeutet für den Menschen zugleich eine schmerzliche Entfremdung von der vertrauten Natur bzw. eine Auflösung des magischen Zusammenhangs des Menschen mit der Natur. Einen Ausweg aus der Verzweiflungslage suche Stifter einerseits darin, dass er in *Der Hochwald* nicht die gegenwärtigen, ab 1790 durch massiven Abtransport von Brennholz zerstörten Wälder am Plöckenstein schildert, sondern die „Natur erzählt, wie sie gewesen sein könnte“. Andererseits nutze Stifter in seinem späteren Werk einen anderen Vorgang der Erinnerung der Natur, indem er die „ganze Natur als Landschaft durch die Kunst, durch Malerei ebenso wie durch Literatur“ wiederentdeckt (bei uns ab Kapitel 5.3 „Kultivierte Natur“). Für die ganze, unendliche Natur steht repräsentierend lediglich ein landschaftlicher Ausschnitt, der die dem Menschen entgleitende Totalität zu fassen sucht – ein für das 19. Jh. typischer, aus der Entfremdung zwischen Mensch und Natur resultierender Vorgang. (Vgl. Frühwald, Wolfgang: *Eine Kosmologie des Schmerzes. Über die Naturerfahrung Adalbert Stifters*. In:

Man kann bei Stifter mehrere Naturauffassungen finden.<sup>79</sup> Der Anschaulichkeit wegen werden in diesem Kapitel fünf Naturkonzeptionen unterschieden: die romantische Natur in den frühen Erzählungen (*Der Condor, Feldblumen*), die jungfräuliche Natur (*Der Hochwald*), die kultivierte Natur<sup>80</sup> (besonders *Das Haidedorf, Die Mappe meines Urgroßvaters, Abdias, Brigitta, Zwei Schwestern, Der Nachsommer*), die Natur als Erkenntnismedium (besonders *Die Mappe meines Urgroßvaters, Der Hagestolz, Der Waldsteig, Zwei Schwestern, Granit, Kalkstein, Bergkristall, Katzensilber, Der Nachsommer*) und die Natur als Kunstmedium in *Der Nachsommer*.<sup>81</sup>

Die Einteilung in die einzelnen Konzeptionen ist simplifiziert, es gibt keine klare Grenze zwischen dem einen Naturkonzept und dem anderen, manchmal kommen in einem Werk zwei oder sogar mehrere Naturauffassungen gleichzeitig zum Vorschein.

Die Neigung zur romantischen Schilderung der Natur besteht in Stifters Werk nach wie vor; in den frühen Erzählungen aber innerhalb einer romantischen Handlung, in den späteren jedoch nur noch als Methode der Beschreibung, die häufig die Faszination von der geheimnisvollen Macht der Natur hervorheben soll.

Auch die kultivierte Natur findet man in ganz vielen Erzählungen, einmal aber nur durch die Erwähnung eines Gartens oder Feldes, ein anderes Mal in Einzelheiten beschrieben und als die bevorzugte Naturform vorgestellt.

Die Schilderung der aufmerksamen Beobachtung der Naturphänomene macht die Natur besonders in *Bunte Steine* und in *Der Nachsommer* zu einem Erkenntnismedium. Eine konzentrierte Naturwahrnehmung ist aber schon in den *Studien* verankert und wird besonders in den späteren *Studien* zu einem wichtigen Motiv. Durch eine scharfe Betrachtung seiner Umgebung vervollständigt der Mensch nicht nur sein Verständnis der Natur, sondern es kommt auch zur Weiterentwicklung des Menschen selbst.

---

Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 13/2006. 2006, 10ff. und Frühwald, Wolfgang: „*Wie eine versteinerte Träne*“. *Adalbert Stifters Naturgefühl*. In: Lachinger, Johann et. al. (Hrsg.): *Sanfte Sensationen – Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*. Linz 2005, 32ff.) Zur geschichtlichen Angaben über die Ausbeutung des in *Der Hochwald* geschilderten Waldes im 18./19. Jh vgl. Brande, Arthur: „*Den Wald zur reinen Anmut führen*.“ *Die Aktualität Stifters aus landschaftsökologischer Sicht*. In: *Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung*. (Universität Antwerpen 1993.) *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 1/1994. Brüssel 1994, 145f.)

<sup>79</sup> Vgl. Anlage III.

<sup>80</sup> Die positive Bewertung der Kultivierung der Natur ist das Erbe der deutschen Klassik. Der Übergang von der ersten zur dritten Naturauffassung ist offensichtlich auch ein Zeichen von Stifters Abwendung von der Romantik und Zuwendung der Klassik.

<sup>81</sup> Unter Kunst sei in diesem Fall nicht mehr die romantische Kunst eines schwärmerischen Genies zu verstehen, sondern gemäßigte, meistens klassizistische Kunst in Form von Möbelstücken, Bauwerken, Skulpturen, welche den Beobachter durch die winkelmansche „edle Einfalt, stille Größe“ in ihrer Ruhe und zugleich ihrer Imposanz fasziniert.

Das Verhältnis von Kunst und Natur wird wegen seiner häufigen Thematisierung im Roman *Der Nachsommer* als eine eingeständige Naturkonzeption behandelt, obwohl eine Eingliederung in die Konzeption der kultivierten Natur durchaus berechtigt wäre – dadurch, dass man dem Naturrohstoff die Form eines Kunstwerks verleiht, wird die Natur kultiviert. Für die Absonderung des Konzepts der Natur als Kunstmedium spricht jedoch die Tatsache, dass unter der Konzeption der kultivierten Natur im Großen und Ganzen eine zum praktischen Nutzen kultivierte Landschaft (Garten, Feld, Straße) zu verstehen ist, nicht aber die künstlerische Tätigkeit selbst.

Es sollte ebenfalls bemerkt werden, dass alle erwähnten Konzeptionen mehr oder weniger durch die Faszinierung von der Möglichkeit der wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur geprägt sind; sei es bloß durch den häufigen Gebrauch eines Fernrohrs (*Der Condor, Feldblumen, Brigitta, Der Hochwald, Der Hagestolz, Der Waldsteig, Zwei Schwestern, Kalkstein, Bergkristall*)<sup>82</sup> oder durch das Auftreten eines Protagonisten, der als Quasi-Naturwissenschaftler<sup>83</sup> tätig ist oder die Naturwissenschaften als Hobby betreibt (*Die Narrenburg, Die Mappe meines Urgroßvaters, Brigitta, Zwei Schwestern, Kalkstein, Der Nachsommer*).<sup>84</sup> Dieser Faktor wird zwar in der folgenden Untersuchung in Betracht gezogen, es wird aber deswegen keine neue Naturkonzeption eingeführt, weil sich diese mit allen

---

<sup>82</sup> Die sich im 19. Jh. immer weiter vervollkommenden Methoden der Wissenschaften haben schon in der Literatur der Romantik eine breite Verbreitung gefunden, dienten aber oft zu einer phantastischen Verzerrung der Wirklichkeit. (Vgl. z. B. die Rolle des Fernrohrs in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, wo das Gucken durchs Okular bei Nathanael dunkle Fantasien hervorruft und ihn wahnsinnig macht.) Im Gegensatz dazu helfen die Naturwissenschaften bei Stifter im Dienste des positivistischen Denkens einer näheren Erkenntnis der Naturphänomene. Nur in *Der Hochwald* stößt man noch auf eine Passage, wo die Wirklichkeit durch den Blick durch das Fernrohr verzerrt wird. Diese Passage erinnert stark an Nathanaels Angst einjagende Gefühle, wenn er die Welt durch sein Okular betrachtete. „Clarissa kniete mittlerweile vor dem Rohre und rückte und rückte; das sah sie gleich, daß es ein ungleich besseres sei, als das des Vaters, jedoch finden konnte sie damit nichts. Bis zum Erschrecken klar und nahe stand alles vor sie gezaubert, aber es war alles wildfremd. – Abenteuerliche Rücken und Linien und Vorsprünge gingen wie Träume durch das Glas – dann farbige Blitze – dann blau und blau und blau [...]“ (ST, 242)

<sup>83</sup> Quasi-Wissenschaftler deshalb, weil sich die Helden zwar als Wissenschaftler stellen (durch ihre Sammlungen und Zeichnungen von Naturgegenständen, Vermessungen usw.), niemals aber zu einer neuen Entdeckung kommen. Ihr naturwissenschaftliches Betreiben dient nur der individuellen Vervollkommnung des Naturverständnisses.

<sup>84</sup> Stifter teilt mit Alexander von Humboldt viele Gemeinsamkeiten auf dem Gebiet der Forschungs- und Wahrnehmungsansichten. Ähnlich wie Humboldt seine Ganzheitsvorstellung mit der Empirie verbinden will, mache es auch Stifter in *Der Nachsommer*. Auf die Weise, wie sich Humboldt um eine synthetische und interdisziplinäre Zusammenschau des netzartigen Naturgewebes bemühe, tue es auch Stifter, wenn er in seinem Roman Heinrich zuerst einzelne naturwissenschaftliche Gebiete durchforschen lässt, um ihn dann schließlich zu interdisziplinären Studien kommen zu lassen. (Vgl. Schlösser, Franziska: *Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 264ff.) Das Streben nach der Darstellung der Natur in ihrer Größe, welche sonst von der Fülle „der erforschten und beschriebenen Details verschüttet werden könnte“, übernimmt Stifter offensichtlich auch von Humboldt. (Vgl. Frühwald 2006, 13.) Auch Humboldts Forschungsmethode, die im Sammeln und Beobachten besteht und die sich wissenschaftlicher Apparate bedient, werde von Stifter übernommen. (Vgl. Schlösser, 272.)

übrigen Naturkonzeptionen überschneiden und die bestehende Einteilung in die Naturauffassungen nur unverständlicher machen würde.

Nicht zuletzt sei angemerkt, dass Stifters Naturschilderungen in den Erzählungen oft mit dem Gemüt des Protagonisten korrespondieren. Dies ist wahrscheinlich keineswegs überraschend, denn diese Methode der Parallelenziehung zwischen Naturbeschreibung und dem sonstigen Geschehen in dem erzählten Werk ist für jede Literaturepoche typisch.<sup>85</sup>

## 5.1 Romantische Natur

Es ist bekannt, dass besonders das frühe Schaffen Stifters viele romantische Züge aufweist.<sup>86</sup> Dazu gehört auch die romantische Auffassung der Natur. Besonders ausgeprägt ist diese in den Erzählungen *Feldblumen* und *Der Condor* und zeigt sich deutlich in der typisch romantischen Vorliebe für die geheimnisvolle, Fantasie stiftende Nacht.

In der Erzählung *Der Condor* lässt sich der am Fenster stehende Maler Gustav – schon eine am Fenster stehende Gestalt ist ein typisch romantisches Motiv<sup>87</sup> – durch die pompöse Sternennacht hinreißen:

---

<sup>85</sup> Neben den Fällen, wo die Naturwahrnehmung von dem jeweiligen Stand des Gemüts des Protagonisten beeinflusst wird, gibt es aber auch Parallelen zwischen den Charakterzügen des Protagonisten und dem Handlungsort der ganzen Erzählung/des ganzen Romans. In diesen Fällen wird die Komposition des Prosastückes vor dem Hintergrund der Korrespondenz zwischen der Natur des Helden und seiner Umgebung entworfen. Dies ist ein eigenartiges Charakteristikum in manchen Werken Stifters: In *Brigitta* kann die ungarische Öde mit dem enttäuschten Inneren Brigittas verglichen werden. Die Kultivierung der Puŕta entspricht der sittlichen Vervollkommnung der Hauptheldin. Ehlbeck sieht in den unwirtlichen Gegenden der ungarischen Steppe, die der Erzähler manchmal einem locus amoenus lieblich domestizierter Landschaft vorzieht, eine symbolische Beziehung zum Erzählten. Brigittas eigene markante Physiognomie entspreche der öden Steppe Ungarns. „Wie den Reiz der öden Steppe kann auch die eigenartige Anziehungskraft Brigittas nur der besondere Blick entdecken.“ (Ehlbeck, Birgit: *Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus am Beispiel von Stifters ‚Kalkstein‘ und ‚Witiko‘*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 458)

In *Das Haidedorf* könne nach Doppler eine Parallele zwischen der verwelkten Heide und dem ausgetrockneten Inneren von Felix gezogen werden. (Vgl. Doppler Alfred: *Naturbeschreibung als Menschendarstellung*. In: Adalbert Stifter. Schrecklich schöne Welt. Publikation zur Ausstellung Bezirksmuseum Český Krumlov. 2000, 28.)

Die karge, einfältige, auf den ersten Blick hässliche, näher betrachtet aber eine eigenartig schöne Landschaft in *Kalkstein* korrespondiere mit der Gestalt des einfältigen, armen Pfarrers, den man für geizig hält, der aber ein sittlich vollkommener Mensch ist. (Vgl. Doppler 2000, 28.) Das Vermessen der steinernen Landschaft symbolisiere nach Ehlbeck das Abschreiten der seelischen Landschaft des Karpfarrers. (Vgl. Ehlbeck, 461.)

Manchmal durchdringen sich sogar die Landschaft und der Mensch, die sich in ihrem Wesen ähnlich sind. Doppler führt als Beispiel den Pfarrer in *Kalkstein* an (vgl. Doppler 2000, 28): „Er hatte seine großen Schuhe fast in den Sand vergraben, und auf den Schöben seines Rocks lag Sand [...]“ (BS, 62) Auch Risach in *Der Nachsommer* scheint mit seiner kultivierten, ordentlichen Umgebung, das heißt mit seinem Garten, zu verschmelzen: „Die weißen Haare hatte er wieder wie gewöhnlich unbedeckt. Er schien mir wieder so sehr ein Ganzes mit seiner Umgebung, wie er es mir im vorigen Sommer geschienen hatte.“ (N, 205)

<sup>86</sup> Vgl. Kapitel 2.1 „Romantische Züge in Stifters Frühwerk“.

<sup>87</sup> Als Beispiel kann Eichendorffs Gedicht *Sehnsucht* angeführt werden, in dem das lyrische Ich am Fenster steht und sehnsüchtig in die Nachtlandschaft schaut. Die Lokation des lyrischen Ichs an der Schwelle zwischen innen und außen, die phantasievolle, Träume hervorrufende Nacht, der Klang der Posaune in der Ferne, die Sehnsucht – all das sind Zeichen der romantischen Literatur.

Der Mond hatte sich endlich von den Dächern gelöset, und stand hoch im Blau – ein Glänzen und ein Flimmern und ein Leuchten durch den ganzen Himmel begann, durch alle Wolken schoß Silber, von allen Blechdächern rannen breite Ströme desselben nieder, und an die Blitzableiter, Dachspitzen und Thurmkreuze waren Funken geschleudert. (ST, 13)

Ähnlich gibt sich Albrecht in *Feldblumen* der nächtlichen Landschaft hin:

Er [der Mond] trennte sich sodann und schwamm wie eine losgebundene blitzende, weißglühende Silberkugel in den dunklen Äther empor – und Alles war hier unten wieder hell und klar. – Die Berge standen alle da und troffen von dem weißen niederrinnenden Lichte, das Wasser trennte sich und wimmelte von Silberblicken, ein Lichtregen ging in den ganzen Bergkessel nieder, und jedes feuchte Steinchen und jedes thauige Gräschen hatte seinen Funken. (ST, 134)

Die romantischen Motive werden aneinander gereiht – die Atmosphäre wird in dieser Szene durch ein auf dem nächtlichen See fahrendes Schiff mit singenden Männern unterstrichen: „Auch das Schiff der Freunde erblickte ich jetzt und ein vierstimmiger Männerhymnus begann darauf, und der Gesang wogte gedämpft, ein Echo schleifend [...]“ (ST, 134)

In *Zwei Schwestern* wird der noch in *Der Condor* und in *Feldblumen* positiv aufgefasste, romantisch schwärmerische, künstlerisch tätige Held endgültig abgelehnt.<sup>88</sup> *Zwei Schwestern* sind sozusagen ein Abschied von dem romantischen Künstlertum<sup>89</sup>, das hier jedoch noch –

---

<sup>88</sup> Die unermessliche Gefahr der Hingabe an die Kunst – konkret an die Musik – wird in der Erzählung *Zwei Schwestern* mehrmals zum Ausdruck gebracht. (Vgl. ST, 1097, 1146, 1205.) *Das Haidedorf* könnte als ein Übergang von der Bejahung (*Der Condor*, *Feldblumen*) zur Ablehnung des romantischen Künstlers (*Zwei Schwestern*) verstanden werden. Felix in *Das Haidedorf* ist zwar als Dichter von Gott auserlesen, zugleich ist aber die dunkle, glutensprühige Fantasie ein gefährvolles Element. (Vgl. ST, 165.)

In *Bunte Steine* wird die Künstlerproblematik nicht thematisiert, sie wird aber wieder in *Der Nachsommer* zum Thema. Das Schwärmerische eines Künstlers wird hier zwar möglichst stark gedämpft, es wird aber nie ganz ausgerottet. Zwar wird auf die Gefahr der Kunst hingewiesen (vgl. N, 832), aber trotzdem akzeptiert der Autor bei den Künstlern eine nicht ritualisierte, lockere Lebensweise, die er sonst verwirft. Der Zitherspieler lebt nicht an einem einzigen Ort, sondern streicht herum. (Vgl. N, 477, 585, 645, 655.) Stifter ist sich wahrscheinlich sehr genau bewusst, dass ein durchschnittlicher, ordentlich lebender Bürger nicht ein wahrer Künstler werden könnte. Die Gefahr, dass die Kunst aufgrund der von Stifter propagierten ruhigen, fast langweiligen Lebensweise zu einer ausdruckslosen Staffage werden könnte, steht im Gegensatz zu dem leidenschaftslosen Lebensstil, der von ihm von den anderen Figuren ausnahmslos gefordert wird. Trotz der leichten Annäherung der Künstlerwelt an die Romantik wirke die Kunst in *Der Nachsommer* „steril“, weil sie zu stark kultiviert werde. (Vgl. Maidl, 61.)

<sup>89</sup> Die unterschiedliche Auffassung eines Künstlers in Stifters Früh- und Spätwerk demonstriert seine allmähliche Abwendung von der schwärmerischen Romantik und zunehmende Neigung zur gemäßigten Klassik. (Vgl. Aphun-Radtke, Sibylle: „Priester des Schönen“. *Adalbert Stifters Künstlerbild zwischen theoretischem Anspruch, literarischer Darstellung und gesellschaftlicher Realität*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 80.)

obwohl hauptsächlich in seiner Schattenseite – ausführlich dargestellt wird. Die Frauenfigur Camilla gehört noch in die Welt der romantischen Künstler und der ihrem Geigespiel zuhörende Erzähler, wieder typisch romantisch nachts am Fenster stehend, ist von der leidenschaftlichen Musik verbunden mit der nächtlichen Stimmung hingerissen:

Ich [der Erzähler] ging ans Fenster, und lehnte mich hinaus, um zu horchen. An dem ganz heiteren Himmel stand jetzt eine schmale silberne Mondsichel, so dünne, wie ein in die Luft geschnittener Zirkel [...] Es lag in dem Spiele ein Schmerz und eine Sehnsucht [...] Es war für mein Ohr die ganz natürliche Steigerung des Herzens darinnen. (ST, 1145)

Der in der Literatur der Romantik häufig gebrauchte Gegensatz zwischen der Fantasie erweckenden Nacht und dem nüchternen Tag wird auch in *Zwei Schwestern* thematisiert: „Daß ich [der Erzähler] wieder an die Musik der Nacht dachte, war begreiflich; aber sie kam mir jetzt nicht mehr so zauberisch vor, als in der Finsternis.“<sup>90</sup> (ST, 1148)

Mit der Liebesthematik verbundene Nachtbeschreibungen findet man auch in *Die Narrenburg*:

Der Mond stand senkrecht über der Häusergruppe, und legte einen fahlgrauen Schimmer über die Bretterdächer, und blitzende Demanten auf den Staubdach. – In dem Garten stand jedes Gräschen und jedes Laubblatt stille, und hielt eine Lichtperle, als horchten sie dem in der Nacht weithin vernehmlichen Rauschen der Pernitz: da ging den Gartenweg entlang eine weiße Mädchengestalt. (ST, 324)<sup>91</sup>

In den späteren Erzählungen der *Studien* findet man die mit romantischen Mitteln geschilderte Natur zwar auch, aber nur noch im Hintergrund und im Dienste einer anderen

---

<sup>90</sup> Die für die Romantik typische differente Wahrnehmung bei Tag und Nacht vgl. z. B. Eichendorffs *Das Marmorbild*: „Aber der Morgen spielte nur einzelne Zauberlichter wie durch die Bäume über ihm in sein funkelndes Herz hinein, das noch in anderer Macht stand [...] So beschloss er denn endlich, den Weiher wieder aufzusuchen, und schlug rasch denselben Pfad an, den er in der Nacht gewandelt. Wie aber sah dort nun alles so anders aus! Fröhliche Menschen durchirrten geschäftig die Weinberge, Gärten und Alleen, Kinder spielten ruhig auf dem sonnigen Rasen vor den Hütten, die ihn in der Nacht unter den traumhaften Bäumen oft gleich eingeschlafenen Sphinxen erschreckt hatten, der Mond stand fern und verblasst am klaren Himmel, unzählige Vögel sangen lustig im Walde durcheinander. Er konnte gar nicht begreifen, wie ihn damals [in der Nacht] hier so seltsame Furcht überfallen konnte.“ (Eichendorff, Joseph von: *Das Marmorbild*. Stuttgart 2008, 19)

<sup>91</sup> Die beschriebene Situation erinnert durch manches an ein anderes romantisches, dem Mittelalter entstammendes Motiv – an die in der Nacht erscheinenden blassen Venusgestalten bzw. an das Schönheitsideal des mittelalterlichen Minnesangs. Einer schlanken, wunderschönen Venusgestalt mit langen, blonden Haaren und bloßen, blendenweißen Achseln begegnet man zum Beispiel in Eichendorffs *Das Marmorbild*. (Vgl. Eichendorff, 20.)

Naturauffassung – meistens für die Unterstreichung der Faszination von Naturkatastrophen und meteorologischen Extremsituationen.

Bei dem gefährlichen Schneefall in *Die Mapped meines Urgroßvaters* benutzt Stifter die für die Romantik typische Synästhesie: Der Himmel steht „in einem stillen Grau“ (ST, 510) und später dauert „die graue Stille und die Einöde des Himmels“ (ST, 514) fort. Die gefährlich gefrorene Landschaft wird mit Metall verglichen, was wiederum an Novalis' künstlichen Zaubergarten in *Heinrich von Ofterdingen* erinnern kann:<sup>92</sup>

Den Waldring, dem wir entgegen fuhren, sahen wir befreit, aber er warf glänzende Funken und stand wie geglättete Metallstellen von dem lichten ruhigen matten Grau des Himmels ab. (ST, 515)

Es war, als ob viele Tausende oder gar Millionen von Glasstangen durcheinander rasselten, und in diesem Gewirre fort in die Entfernung zögen. (ST, 516)

Der Eisglanz hatte da hinab, wo wir herauf gekommen waren, eine Farbe, wie Zinn. (ST, 523)

Sie [die Zweige] hielten uns die starren Ausläufe wie unzählige stählerne Stangen uns Spieße entgegen, die in unsere Gewänder und Füße bohrten, und uns verletzt haben würden. (ST, 523)

Der Hut des Thomas war fest, sein Mantel krachte, da er abstieg, auseinander, und jede Stange, jedes Holz, jede Schnalle, jedes Theilchen des ganzen Schlittens, wie wir ihn jetzt so ansahen, war in Eis, wie in durchsichtigen flüssigen Zucker gehüllt, selbst in den Mähnen, wie tausend bleiche Perlen, hingen die gefrorenen Tropfen des Wassers, und zuletzt war es um die Hufhaare des Fuchses wie silberne Borden geheftet. (ST, 513)

Eine ähnliche Technik bei der Naturbeschreibung findet sich in *Bergkristall*:

Es lagen Platten da, die mit Schnee bedeckt waren, an deren Seitenwänden aber das glatte grünliche Eis sichtbar war, es lagen Hügel da, die wie zusammengeschobener

---

<sup>92</sup>„An manchen Orten sah ich mich, wie in einem Zaubergarten. Was ich ansah, war von köstlichen Metallen und auf das kunstreichste gebildet. In den zierlichen Locken und Ästen des Silbers hingen glänzende, rubinrote, durchsichtige Früchte, und die schweren Bäumchen standen auf kristallenem Grunde, der ganz unnachahmlich ausgearbeitet war [...]“ (Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart 2006, 88) Im Gegensatz zu der tatsächlich metallenen Landschaft bei Novalis handelt es sich bei Stifter um eine Beschreibung mit Hilfe von Konjunktiven („als ob“) und Vergleichen („wie“). Novalis versteht – im romantischen Sinne – den Dichter als Schöpfer einer eigenständigen, phantastischen Welt, sein Zaubergarten ist ein „paradis artificiel par excellence“. Stifter beschreibt im Gegensatz zu Novalis in *Die Mapped meines Urgroßvaters* und in *Bergkristall* reale Landschaften, bedient sich zu deren Schilderung aber ähnlicher Bildlichkeit wie der Romantiker, um die Atmosphäre zu betonen.



Schaum aussahen, an deren Seiten es aber matt nach einwärts flimmerte und glänzte, als wären Balken und Stangen von Edelsteinen durch einander geworfen worden. (BS, 207)

In *Der Nachsommer* sind bei den Naturbeschreibungen nur noch unauffällige Reste des romantischen Stils zu finden. Im Vergleich zu den Schneefall- bzw. Gletscherbeschreibungen in *Die Mappe meines Urgroßvaters* und in *Bergkristall* werden die winterlichen Landschaften in *Der Nachsommer* sehr nüchtern und oft vor einem naturwissenschaftlichen Hintergrund skizziert.

Die starke, mit romantischen Zügen (Vergleiche, Metaphern, Synästhesie) versehene Faszination durch Schnee und Eis bleibt meistens aus:

Der Weg zwischen den Bäumen auf dem freien Raum vor der Stadt war durch das Eis, welches sich bildete, gleichsam mit Glas überzogen, und die Leute, welche vor und neben mir gingen, glitten häufig aus. (N, 189)

Auch die Wanderung auf den Gletscher fasziniert den Erzähler nicht mehr so stark, das Eis erinnert nicht an Edelsteine, die Eiszapfen werden nicht mehr mit Glas und Metall verglichen wie in *Die Mappe meines Urgroßvaters* oder in *Bergkristall*:

Ich betrachtete die Wälder, die in Ruhe und Pracht dastanden, ich betrachtete die Höhen, auf welchen die unermeßlichen Schneemengen lagen, ich betrachtete die Echernwand, von der eine Last von Eiszapfen niederhing, deren manche die Dicke von Bäumen hatten, zuweilen losbrachen, und mit Krachen und Klingen in den Schnee niederstürzten. (N, 656f.)

Bei der Beschreibung eines gefrorenen Fensters wird kaum mit romantischen Mitteln gearbeitet, die Intensität des Bildes wird gezielt gleich zweifach abgeschwächt. Das Fenster wird nicht direkt bei der Betrachtung, sondern nur als Erinnerung eines im Buch beschriebenen Fensters geschildert. Die wissenschaftliche Erklärung der Entstehung der Eisbilder hat nichts mehr mit der Romantik zu tun:

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 absetzt, und die Kälte dazu kömmt, die nöthig ist, so entsteht die Decke von Fäden Sternen Wedeln Palmen und Blumen, die wir gefrorene Fenster heißen. (N, 41)

Nur an wenigen Stellen erinnern die Eislandschaften an die früheren, romantischen:

[Ich] freute mich der schweigenden befreiten Wälder, der ruhenden Obstbäume, die ihre weißen Gitter ausstreckten, der Häuser von denen der häusliche Rauch aufstieg, und der Unzahl der Sterne, die Nachts in dem kalten und finsternen Himmel feuriger funkelten als je sonst im Sommer [...] Die Ahorne streckten ungeheure abenteuerlich gestaltete entblätterte und mit feinen Zweigen wie mit Bärten versehen Arme der winterlichen Luft entgegen. (N, 654)

Ähnlich wie bei der Schilderung einer Winterlandschaft steht es mit der Beschreibung eines in der Nacht am Fenster stehenden Menschen. Das Motiv ist zwar romantisch, die Darstellung aber nüchtern. (Vgl. N, 248f., 284f.) Selbst wenn die Musik im Hintergrund klingt, ist das beschriebene nächtliche Bild keineswegs so ergreifend, wie es der Fall in *Zwei Schwestern* war:

Ich hatte einmal in einer Nacht, da meine Fenster offen waren, Zithertöne vernommen. Ich kannte dieses Musikgeräth des Gebirges sehr gut, ich hatte es bei meinen Wanderungen sehr oft und von den verschiedensten Händen spielen gehört, und hatte mein Ohr für seine Klänge und Unterschiede zu bilden gesucht. (N, 260)

In diesem Fall trägt zu der nüchternen Nachtbeschreibung auch die Tatsache bei, dass die Nacht als vergangene Erinnerung beschrieben wird. Nicht alle nächtlichen Fensterbilder sind aber ohne romantische Mittel geschildert, bei einigen trifft man auf Reste der Romantik. Eine solche Situation stellt der an Natalie denkende, am Fenster stehende Heinrich dar:

Die Sterne begannen sachte zu glänzen, die Luft war mild und ruhig, und die Rosendüfte zogen zu mir herauf. Ich gerieth in tiefes Sinnen. Es war mir wie im Traume, die Stille der Nacht und die Düfte der Rosen mahnten an Vergangenes; aber es war heute ganz anders. (N, 268)

Es stand kein Mond an demselben und keine Wolke, aber in der milden Nacht brannten so viele Sterne, als wäre der Himmel mit ihnen angefüllt, und als berührten sie sich gleichsam mit ihren Spitzen. Die Feierlichkeit traf mich erhebender, und die Pracht

des Himmels war mir eindringender als sonst, wenn ich sie auch mit großer Aufmerksamkeit betrachtet hatte. (N, 566f.)

An den angeführten Beispielen der Nacht- und Winterlandschaftsbeschreibungen ist zu beobachten, dass das frühe Werk Stifters im starken Maße durch die Merkmale der Epoche Romantik gekennzeichnet wurde, in seinem späteren Werk die romantischen Züge aber im Dienste einer immer nüchterneren Schreibweise verdrängt werden. Trotzdem verschwinden sie nicht ganz und frischen sozusagen den Text ab und zu auf.

## 5.2 Jungfräuliche Natur

Das Konzept der romantischen Natur in *Der Condor* und in *Feldblumen*, das kaum etwas mit „dem sanften Gesetz“ zu tun hatte, ersetzt das Konzept der jungfräulichen Natur in *Der Hochwald*, wo sich die Natur in ihrem friedlichen Walten der Idee „des sanften Gesetzes“ annähert.<sup>93</sup>

Die jungfräuliche, von der menschlichen Hand unberührte Natur wird der kultivierten Natur (Felder, Wege, Gärten) eindeutig vorgezogen:

Der Wald ist auch schön, und mich [Gregor] dünkt manchesmal als sei er noch schöner, als die schönen Gärten und Felder, welche die Menschen machen, weil er auch ein Garten ist, aber ein Garten eines reichen und großen Herrn<sup>94</sup>, der ihn durch tausend Diener bestellen läßt. (ST, 228)

Gregors Sehnen nach der Vergangenheit, in der die Natur noch ursprünglicher war als in der Gegenwart, bestätigt die Bevorzugung der unkultivierten Natur abermals: „Damals war weder Dorf, noch Weg, sondern nur das Thal und der Bach, jedoch diese noch schöner, noch frischer, noch jungfräulicher, als jetzt, besetzt mit hohen Bäumen der verschiedenen Art.“ (ST, 219)

Stifter wird sich jedoch sehr bald bewusst, dass die strikt gezogene Linie zwischen der von dem Menschen unbetretenen Natur einerseits und dem menschlichen Leben andererseits in

---

<sup>93</sup> *Der Hochwald* ist die einzige Erzählung, in der es die Konzeption der jungfräulichen Natur gibt. Trotz seiner singulären Erscheinung wird dieses Konzept näher beschrieben, weil es sehr prägnant erscheint und für die Entwicklung der anderen Naturkonzeptionen von großer Bedeutung ist.

Auch in dem späteren Werk werden ab und zu ein tiefer Wald, den es nur noch selten gibt, oder ein ehemaliger Urwald beschrieben, die Beschreibungen sind aber völlig neutral, sie weisen weder eine positive noch eine negative Wertung auf. (Vgl. z. B. N, 479, 480, 635, 705.)

<sup>94</sup> In *Der Hochwald* ist noch Stifters Pantheismus im großen Ausmaß ausgeprägt, die Natur gilt als Offenbarung Gottes. Der Pantheismus wird in den späteren Erzählungen (*Der beschriebene Tännling*, *Granit*, *Kalkstein*, *Bergkristall*) vom Christentum abgelöst.

die Konzeption seiner Weltauffassung, die er später in der *Vorrede zu Bunte Steine* mithilfe „des sanften Gesetzes“ formuliert hat, nicht passen kann. Der „sanfte“ Mensch, der im Einklang mit der Natur leben soll, muss als ein Teil von ihr verstanden werden, schon weil er in ihr lebt und sich durch Naturbebauung ernährt. Es darf nicht eine Trennung verlangt werden, sondern es muss eine Symbiose zwischen dem Menschen und der Natur hergestellt werden.

Schon am Schluss von *Der Hochwald* entsteht durch Gregors Tat, der im Wald den jungfräulichen Ursprung wiederherstellen will, ein Paradox.

Gregor hatte das Waldhaus angezündet, und Waldsamen auf die Stelle gestreut; die Ahornen, die Buchen, die Fichten und andere, die auf der Waldwiese standen, hatten zahlreiche Nachkommenschaft und überwuchsen die ganze Stelle, so daß wieder die tiefe jungfräuliche Wildniß entstand, wie sonst, und wie sie noch heute ist. (ST, 303)

Es ist nicht zu übersehen, dass die von Gregors Hand in den ursprünglichen Zustand geführte Natur keineswegs den „von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitz[e] der Natur“ (ST, 227) und ihre ehemalige Jungfräulichkeit wiedergewinnen kann.<sup>95</sup>

### 5.3 Kultivierte Natur

Im Unterschied zu *Der Hochwald* bemüht sich Stifter in den anderen *Studien* – außer den romantischen Erstlingen *Der Condor* und *Feldblumen* – um eine Versöhnung zwischen Mensch und Natur.<sup>96</sup> Die jungfräuliche Natur wird nicht mehr als erstrebenswerte Naturform ausgewählt, sondern vielmehr eine rücksichtsvoll kultivierte Landschaft. Diese steht aber schließlich in einem starken Kontrast zu der Hochwaldnatur, in der nicht einmal der kleinste Angriff seitens des Menschen akzeptabel war.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Gott, der „Gärtner der Natur“, sei durch Gregor ersetzt worden, der ein „Plagiat der gottgeschaffenen Naturidylle“ geschaffen habe. Die Jungfräulichkeit der Natur sei nur noch eine Suggestion. (Vgl. Hee-Ju Kim, 97.)

<sup>96</sup> Die Konzeption der kultivierten Natur findet man besonders in *Das Haidedorf*, in *Die Mappe meines Urgroßvaters*, in *Abdias, Brigitta* und in *Zwei Schwestern*. In *Bunte Steine* ist die Kultivierung kein zentrales Thema, es wird aber aufs Neue in *Der Nachsommer* aufgegriffen.

<sup>97</sup> In der Konzeption der kultivierten Natur sollte noch zwischen zwei Typen unterschieden werden: die kultivierte Natur der Erzählungen und die übertrieben kultivierte Natur des Romans *Der Nachsommer*, in dem die Natur sehr unnatürlich und beinahe künstlich wirkt. In Risachs Garten gibt es keine Raupen (vgl. N, 46), sie werden von den von Risach gehaltenen Vögeln beseitigt, so dass keine einzige übrig bleibt (vgl. N, 143ff.). Die Rosenpflege ist zwar aufwendig und sehr kompliziert, bewirkt aber eine einmalige, äußerst beeindruckende Gestalt der Blumen. (Vgl. N, 139ff., 678.) Die Baumstämme werden mit Wasser und Seife gewaschen, die schädlichen Stoffe werden mit Bürsten beseitigt, sodass die Bäume sehr fruchtbar und schön sind. (Vgl. N, 146f., 205.) Auch für die Vögel wird mit größter Sorgfalt gesorgt, besonders was das Füttern angeht. (Vgl. N, 153.) Dabei ist dem Leser klar, dass dieser künstliche, makellose Stand des risachschen Gartens auch bei der

In *Die Mappe meines Urgroßvaters* wird der ursprüngliche Wald, der in *Der Hochwald* als sakral nicht hätte geändert werden können, zu einem geeigneten Gegenstand der Kultivierung, wie die Rede des Obristen zeigt:

Ich bin endlich nach einer Zeit in dieses Tal gekommen, daß mir sehr gefallen hat, und ich blieb, weil so schöner und ursprünglicher Wald da ist, in dem man viel schaffen und richten kann, und weil eine Natur, die man zu Freundlicherem zähmen kann, das schönste ist, was es auf Erden gibt. (ST, 475)

In *Der Nachsommer* wird von einer „Nachhilfe der Natur“ gesprochen, die in dem Anstellen von Ruhebänken und der Errichtung von Sandwegen besteht: „Wir besuchten Stellen, wo man der Natur nachgeholfen hatte, um diese Abtheilungen noch angenehmer zu machen [...]“ (N, 299) Auch diese Art der Kultivierung wäre in *Der Hochwald* unzulässig und nicht als „Nachhilfe der Natur“ sondern vielmehr als Störung zu betrachten.

Zur Kultivierung der Landschaft gehört neben der Landwirtschaft beispielsweise auch der Straßenbau. Derjenige Mensch, der die völlig unfruchtbaren Naturgebiete kultiviert, oder aber in der Naturzähmung als Beispiel für andere gilt, ist für Stifter eindeutig ein positiver Held. Zu den vorbildlichen die Natur kultivierenden Helden gehören z. B. ein alter freundlicher Bauer in *Das Haidedorf*, der in das Dorf neues, fremdes Korn bringt und die anderen Bauern im Ackerbau berät (vgl. ST, 175), der Obrist in *Die Mappe meines Urgroßvaters*, der die anderen Gebirgsleute zum Straßenbau anregt (vgl. ST, 612), ein Pfarrer in *Kalkstein*, der den Dorfbewohnern die Obstbaumzucht beibringt (vgl. ST, 58), Risach in *Der Nachsommer*, den die Nachbarn in der Feldbestellung (vgl. N, 69f.), in der Pflanzenzucht (vgl. N, 142) und Rosenpflege (vgl. N, 261), im Obstanbau (vgl. N, 164) und in der Hühnerzucht (vgl. N, 608) nachahmen, Mathilde in *Der Nachsommer*, die ebenfalls ein Vorbild für andere Landwirte ist (vgl. N, 417) und andere Personen in *Der Nachsommer*, die entweder in Angelegenheiten der Landwirtschaft (vgl. N, 420) oder im Straßenbau (vgl. N, 508) zu Rate gezogen werden.

Im Gegensatz dazu deutet die Nicht-Kultivierung und Nicht-Bebauung eines Hagestolz (vgl. ST, 939) auf ein sich nicht nach den Geboten „des sanften Gesetzes“ richtendes Leben hin.

---

beschriebenen Pflege in Wirklichkeit nie erreicht werden könnte. Der Wohnort Risachs mit seinem Garten ist eine phantastische Konstruktion, ähnlich wie es die ungefährliche, milde, jungfräuliche Natur in *Der Hochwald* war, die erstere wirkt aber im Gegensatz zu der letzteren beinahe grotesk, sie ist „ein artifizielles Produkt“ (Öhlschläger, Claudia: *Weißer Räume. Transgressionserfahrungen bei Adalbert Stifter*. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich*. 9/10, 2002/2003. 2006, 56).

## Landwirtschaft

Die Landwirtschaft wird in der Konzeption der kultivierten Natur als etwas Ursprüngliches begriffen – nicht mehr der Urwald, wie es in *Der Hochwald* der Fall war. In *Brigitta*<sup>98</sup> lobt der Erzähler das Bauerntum folgendermaßen:

Wie schön und ursprünglich [...] ist die Bestimmung des Landmannes, wenn er sie versteht und veredelt. In ihrer Einfalt und Mannigfaltigkeit, in dem ersten Zusammenleben mit der Natur, die leidenschaftlos ist, gränzt sie zunächst an die Sage von dem Paradiese. (ST, 842)

Die Ursprünglichkeit der leidenschaftslosen landwirtschaftlichen Tätigkeit und das mit ihr verbundene friedliche Zusammenleben des Menschen und der Natur werden nicht nur auf das biblische Paradies bezogen, sondern auch auf die römische Antike: „Die Einsamkeit und Kraft dieser Beschäftigungen erinnerte mich [Erzähler in *Brigitta*] häufig an die alten starken Römer, die den Landbau auch so sehr geliebt hatten.“ (ST, 842)

Noch einmal wird das friedliche Zusammenleben des Menschen mit der Natur in *Zwei Schwestern* gepriesen:

Es ist doch [...] eine wunderbare Anmuth, wie der Mensch in der Gesellschaft mit seinen Pflanzen lebt, die seinen Geist zum Himmel leiten, und seinem Leibe die einfachste, edelste und keuscheste Nahrung gewähren. Brot, das einfachste aller Dinge, das weltverbreiteteste, ist das Simbol und das Zeichen aller Nahrung der Menschen geworden. (ST, 1220)

Nicht nur die landwirtschaftliche Tätigkeit, sondern auch deren einfache Produkte – hier handelt es sich um Brot – werden hochgeschätzt.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Stifter bedient sich bei den Schilderungen der landwirtschaftlichen Tätigkeit in *Brigitta* der Fachlektüre. Pouzar findet in der Erzählung viele Gemeinsamkeiten mit Karl Ritters *Anleitung zur Verschönerung der Landgüter und Landschaften nebst der Bepflanzungsmethode der Felder, Äcker und Wiesen nach englischer Art. Das Nützliche mit dem schönen vereinigend* (vgl. Pouzar, 38), Zimmermann sieht in Brigittas Bauernhof Marosheli einen englischen Landschaftsgarten, der nach den Maximen vom Gartengestalter und Reiseschriftsteller Ludwig Heinrich Fürst von Pückler-Muskau (1785-1871) beschrieben werde (vgl. Zimmermann, Christian von: ‚*Brigitta*‘ - *seelenkundlich gelesen. Zur Verwendung „kalobiotischer“ Lebensmaximen Feuchterslebens in Stifters Erzählung*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 424).

<sup>99</sup> Der Lob des Brotes hängt neben dem Bezug zur Bibel auch damit zusammen, dass Stifters positive Helden mäßig im Essen sein müssen und keinen üppigen Speisen huldigen dürfen, wie es z. B. der negative Held Hagestolz tut (vgl. ST, 966f.).

Auch in *Der Nachsommer* wird der Getreideanbau gepriesen und es wird auf seine lange Tradition und Ursprünglichkeit hingewiesen:

Land und Halm ist eine Wohltat Gottes. Es ist unglaublich und der Mensch bedenkt es kaum welch ein unermeßlicher Werth in diesen Gräsern ist. Laßt sie einmal von unserem Erdtheile verschwinden, und wir verschmachten bei allem unserem sonstigen Reichthume vor Hunger [...] Die ruhige Verbrauchung und Erzeugung zieht eine unermeßliche Kette durch die Menschheit in den Jahrhunderten und Jahrtausenden. (N, 67)

Dem Getreide wird eine übertrieben große Rolle zugesprochen, es könne nach Risach einen Einfluss auf die geistige und kulturelle Entwicklung einer Nation haben: „Wer weiß, ob die heißen Länder nicht so dünn bevölkert sind, und das Wissen und die Kunst nicht so tragen, wie die kälteren, weil sie kein Getreide haben.“ (N, 67)

In *Der Nachsommer* wird neben den Getreidefeldern die Nützlichkeit der auf Gemüse und Obst ausgerichteten Gärten gelobt:

Es war da eine weitläufige Anlage von Obstbäumen, die aber hinlänglich Raum ließen, daß fruchtbare oder auch nur zum Blühen bestimmte Gesträuche dazwischen stehen konnten, und daß Gemüse und Blumen vollständig zu gedeihen vermochten [...] Mich [Heinrich] empfangen von je her solche Gärten mit dem Gefühle der Häuslichkeit und Nützlichkeit, während die anderen einerseits mit keiner Frucht auf das Haus denken, und andererseits wahrhaftig auch kein Wald sind. (N, 58)

Bei der Beschreibung der Naturkultivierung konzentriert sich Stifter besonders auf die Schilderung derjenigen mühsamen landwirtschaftlichen Tätigkeiten, die sich auf einem unfruchtbaren Grundstück ereignen. In *Das Haidedorf* trägt die karge Heide nur unter großer Mühe spärliche Früchte. (Vgl. ST, 169.) In der Erzählung *Brigitta* wird besonders der in einer ungarischen Öde betriebene Ackerbau ausführlich beschrieben. Dass die auf den ersten Blick völlig unnutzbare Natur durch sorgfältige Arbeit und Mühe zu einem Feld bzw. Garten werden kann, zeigt auch das Beispiel *Abdias*: „Schon in dem ersten Frühlinge, an welchem Ditha sah, wogte ein schöner grüner Kornwald an einer Stelle, an welcher früher nur kurzes fahlgrünes Gras gewesen war, und graue Steine aus dem Boden hervorgesehen hatten.“ (ST, 742) In der Erzählung *Zwei Schwestern* ist das unter ungünstigen Bedingungen gepflanzte Obst sogar von außerordentlich guter Qualität. Die landwirtschaftlich tätige Maria meint: „Bei uns in den Steinen wird das Obst kräftiger, und es kommt nur darauf an, daß man die gehörige Pflege

darauf verwende“. (ST, 1154) Auch in *Der Nachsommer* wird Risachs Garten dank seiner außerordentlichen Pflege durch ungünstige Bedingungen nicht betroffen:

Es war ein schlimmes Jahr, heiß mit wenig Regen und ungeheurem Raupenfraß. Die Bäume in Rohrberg in Regau in Landegg und Pludern standen wie Fegebesen in die Höhe, und die grauen Fahnen der Raupennester hingen von den entwürdigten Ästen herab. Unser Garten war unverletzt und dunkelgrün, sogar jedes Blatt hatte seine natürliche Ränderung und Ausspitzung. (N, 165)

### Weitere Beispiele der Naturkultivierung

Zu den weiteren Beispielen der Naturkultivierung gehören unter anderem das Roden bzw. Reuten, der Straßenbau und die landwirtschaftlich ausgerichtete Kultivierung der Landschaft für nachkommende Generationen.

Der Straßenbau wird in mehreren *Studien* betrieben und sehr positiv bewertet, weil er die mühsame Bewegung in der Landschaft vereinfacht. In *Das Haidedorf* wird eine Straße über die Heide gebahnt. (Vgl. ST, 175.) In *Brigitta* trocknet das Gesindel den Sumpf, um dort eine Straße anzulegen. (Vgl. ST, 839.) Nach dem Vorbild des Obristen in *Die Mappe meines Urgroßvaters* verbessern die Leute die Wege, damit sie zu Straßen werden. (Vgl. ST, 612.) Der Vater in *Katzensilber* lässt den sandigen Weg an vielen Stellen ausbessern. (Vgl. ST, 237.) Auch in *Der Nachsommer* wird der Straßenbau erwähnt. (Vgl. N, 508.)

Es ist offensichtlich, dass gerade der Straßenbau ein wichtiger Punkt ist, durch den sich die Konzeptionen der jungfräulichen und kultivierten Natur markant unterscheiden. Eine Straße durch den Hochwald zu führen wäre völlig undenkbar. In den oben erwähnten *Studien*, die dem Konzept der kultivierten Natur zuzuordnen sind, werden die Straßen eindeutig positiv bewertet.

Ähnlich versucht Stifter das Reuten, welches noch in *Der Hochwald* völlig unvorstellbar wäre,<sup>100</sup> in seiner späteren Schaffensperiode ohne Wertung darzustellen. In *Der beschriebene Tännling* wird das Reuten, welches Hannsens Beruf ist, weder positiv noch negativ, sondern ganz neutral geschildert. (Vgl. ST, 1266.) In *Die Mappe meines Urgroßvaters* wirkt das Reuten gar positiv. Es wird dadurch gerechtfertigt, dass es einem höheren Zweck dienen soll. Der Obrist reutet umständlich auf dem Gebiet eines für den Menschen gefährlichen Sumpfes, um dort dann eine für die Viehzucht nützliche Wiese entstehen zu lassen.

---

<sup>100</sup> In *Der Hochwald* werden die gereuteten Stellen als „traurige Baumkirchhöfe“ (ST, 249) bezeichnet.



Da hat er [der Obrist] oberhalb des Eichenhanges die Senkung gereutet, die er sich gekauft hatte, und in der nur saures Moos, geflecktes Gras, und die einzelne herbe rothe Moosbeere zwischen den dünnen Föhrenstämmen wuchs, die auch in der Nässe nicht fortkommen wollten, und dann Gräben schlagen lassen, hat unversumpfbare Erlenholz ein geworfen, und sie wieder überwölbt, hat Abzugskanäle und Auslaufgräben mauern lassen, hat das Ganze mit Pflügen umgerissen, durch mehrere Jahre Sämereien hinein gebaut, und hat jetzt eine Wiese daraus. (ST, 477f.)

Besonders hoch zu schätzen ist die Kultivierung der Landschaft für die nachkommenden Generationen. Der Obrist will eine steinige Stelle kaufen, wo er Föhren anpflanzen möchte, denn:

Die Föhrenpflanzung wird noch stehen, wenn viele andere Wälder, daraus wir jetzt Holz nehmen, verschwunden sind, und in Felder und Wiesen verwandelt wurden [...] Und wenn die Föhren ihre Nadeln fallen lassen, und unter sich die Feuchte und Regen erhalten, wird sich der Grund verbessern und lockern, und in tausend Jahren kann vielleicht auch die Föhrenpflanzung in Feld verwandelt werden. (ST, 577)

Nicht nur das beinahe vergebliche Schaffen für die Zukunft wird aber in dem obigen Zitat zum Thema. Es kommt auch unwillkürlich das eigentliche Problem des Reutens zum Ausdruck, das einige Seiten vorher zu vertuschen gesucht wurde – das unaufhaltbare Verschwinden der Wälder.<sup>101</sup>

Im Konzept der kultivierten Natur gibt es kaum noch Spuren von der Konzeption der jungfräulichen Natur. Die bebaute, mit Straßen durchkreuzte Natur hat die letztere völlig ersetzt, weil beide auf einer unterschiedlichen Basis beruhen und im Kontrast zueinander stehen. Nicht der Naturmensch Gregor in *Der Hochwald*, der den Wald in seiner ursprünglichen Gestalt zu bewahren versucht, ist ein positiver Held, sondern ein Bauer, der die Landschaft nützlich umgestaltet und der durch sie Straßen bahnt.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Auch in *Der Nachsommer* wird das sonst übersehene Problem des Fällens von Bäumen an einer Stelle reflexiv behandelt. (Vgl. N, 691 und das Kapitel 5.5 „Natur als Kunstmedium“.)

<sup>102</sup> Begemann macht mit Recht darauf aufmerksam, dass die Bearbeitung und Verbesserung der Natur häufig eine Therapie für die ehemals leidenschaftlichen Helden (z. B. der Obrist in *Die Mappe meines Urgroßvaters*, Tiburius in *Der Waldsteig*, Brigitta und Major in der Erzählung *Brigitta*, Risach und Mathilde in *Der Nachsommer*) darstellt. Durch die Hinwendung zur Natur kommt es zu einem wechselseitigen Einfluss – einerseits zur Desubjektivierung des Ichs und andererseits zur Kulturation der Natur. Das auf sich selbst bezogene Ich wird durch diesen therapeutischen Prozess in die objektive Ordnung der Welt integriert und zugleich wird die äußere Natur entmächtig. (Vgl. Begemann, Christian: *Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters*. In: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen

Nur sehr selten und ganz leicht wird das mit der kultivierten Natur zusammenhängende Thema der problematischen Eingriffe in die Natur (Reuten) aufgeworfen. Es wird aber keine Lösung angeboten.

Im Gegensatz zu den sich gegenseitig ausschließenden Konzeptionen der jungfräulichen und der kultivierten Natur kontrastiert die Konzeption Natur als Erkenntnismedium mit den früheren Konzeptionen nicht, sondern ist mit ihnen kompatibel. In vielen Erzählungen und auch in *Der Nachsommer* stehen die Konzeptionen der kultivierten Natur und der Natur als Erkenntnismedium nebeneinander.

## 5.4 Natur als Erkenntnismedium

Die Natur ist im ganzen Werk Stifters ein wichtiger Gegenstand der Beobachtung. In den ersten Erzählungen der *Studien* lässt sich ein schwärmerischer Künstler durch die mit Gefühlen beladene Nacht hinreißen. Später wird die sorgfältige Betrachtung der Natur zu einem Erkenntnismedium der Weltzusammenhänge.<sup>103</sup> Die Natur wird aus verschiedenen Perspektiven betrachtet: beim Gehen, aus der Vogelperspektive von einem Hügel, oder unter unterschiedlichen Wahrnehmungsbedingungen (z.B. bei einem Unwetter bzw. bei Nacht). Erst ein Held, der sich ohne Probleme in seiner Umgebung orientieren kann, ist in seiner Entwicklung vollendet. Als Hilfsmittel für das Verständnis der Natur dient eine quasi-naturwissenschaftliche Tätigkeit des Helden.<sup>104</sup> Zu ihr gehören: Sammeln von Naturgegenständen (*Die Narrenburg, Zwei Schwestern, Der Nachsommer*), Vermessen der Landschaft (*Kalkstein, Der Nachsommer*) oder auch Zeichnen unterschiedlicher Naturerscheinungen (*Die Narrenburg, Zwei Schwestern, Die Mappe meines Urgroßvaters, Der Nachsommer*), wobei nicht mehr ein Bild voll von Emotionen gefragt ist,<sup>105</sup> sondern eine realistische, nüchterne Abbildung der Wirklichkeit.

Die Entfaltung des Helden durch eine sorgfältige Betrachtung der Naturphänomene ist besonders für die späteren Erzählungen (*Die Mappe meines Urgroßvaters, Der Hagestolz, Der Waldsteig, Zwei Schwestern*) und für *Der Nachsommer* typisch. In den für „junge Herzen“ (BS, 7) bestimmten Sammlung *Bunte Steine* ist oft die Orientierung der Kinder in der Natur

---

Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung. (Universität Antwerpen 1993.) Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 1/1994. Brüssel 1994, 41ff.)

<sup>103</sup> Es handelt sich in erster Linie um die Erzählungen *Die Mappe meines Urgroßvaters, Der Hagestolz, Der Waldsteig, Zwei Schwestern, Granit, Kalkstein, Bergkristall, Katzensilber* und um den Roman *Der Nachsommer*.

<sup>104</sup> Quasi-wissenschaftlich siehe Anm. 83.

<sup>105</sup> In *Der Condor* musste die zu schätzende bildende Kunst mit Emotionen gefüllt sein: „Es waren zwei Mondbilder – nein, keine Mondbilder, sondern wirkliche Mondnächte, aber so dichterisch, so gehaucht, so trunken, wie ich nie solche gesehen.“ (ST, 33) Das Dichterische und Trunkene wird in der Konzeption Natur als Erkenntnismedium nicht mehr gefragt.

das Thema (*Granit, Kalkstein, Bergkristall, Katzensilber*). Hier steht jedoch das Ideal der vollkommenen Orientierungsfähigkeit nur latent im Hintergrund, weil die Kinder diese nicht zu erreichen imstande sind.<sup>106</sup>

Schon in der frühen Studie *Das Haidedorf* wird das Problem der Wettervorhersage behandelt. Felix kann nach seinen langen Reisen, wo er die Natur näher kennen gelernt hat, das Wetter vorhersagen, verbindet aber die empirische Erklärung mit einer religiösen: „Ich habe den Himmel und seine Zeichen auf meinen Wanderungen kennengelernt, und er zeigt, daß es morgen regnen werde. – Gott macht ja immer Alles, Alles gut, und es wird auch dort gut sein, wo er Schmerz und Entsagung sendet.“<sup>107</sup> (ST, 191)

Auch in der stark romantisch geprägten Erzählung *Der Hochwald* gibt es Spuren der empirischen Naturbetrachtung, durch die Gregor den menschlichen Hang zum Aberglauben widerlegt. Der atypisch dunkle See, von dem erzählt wird, dass ihn „Gott mit schwarzer Höllenfarbe in die Einöde gelegt hat“ (ST, 248), ist wegen dem Widerschein der dunklen Tannen und Berge in dessen Umgebung schwarz. Die Espe ist kein „ewiger Jude“ unter den Bäumen. Sie zittert nicht, weil sie sich vor Gott fürchtet, sondern weil die Blätter lange Stiele haben. (Vgl. ST, 231ff.)

In *Die Narrenburg* ist der Erzähler Heinrich ein Naturwissenschaftler. Seine Tätigkeit wird aber von den Dorfbewohnern nicht verstanden und als lächerlich empfunden,

wie er samt seiner Bepackung entweder an einer Felsenwand kletterte, und Steine herabschlug, mit denen er sich dann belastete, und sie seines Weges mit fortschleppte – oder man sah ihn auf seinem Feldsessel sitzen; den eisenspitzen Stock hatte er in die Erde gebohrt, den Stiel eines Sonnenschirmes darauf geschraubt, und im Schatten desselben zeichnete er Wälder oder Blöcke ab [...] oder man sah ihn gehen, wie er einen schweren Strauß von Blumen und Kräutern in der Hand vor sich her trug. (ST, 307f.)

---

<sup>106</sup> Es sei denn das Kind lebt in engem Kontakt mit der Natur wie das braune Mädchen in *Katzensilber*. In diesem Fall ist dem Kind die Orientierung in der Natur sogar mehr als den Erwachsenen vertraut. (Vgl. z. B. „die Kenntnis und Vorsicht des braunen Mädchens“ beim drohenden Hagelgewitter, ST, 250.) Ein solches Kind ist aber zugleich unfähig, sich der menschlichen Gesellschaft anzuschließen, wie das Ende der Erzählung andeutet.

<sup>107</sup> Die richtige Vorhersage eines Gewitters deutet auf die tiefe Naturkenntnis eines Protagonisten hin. Felix in *Das Haidedorf*, der Pfarrer in *Kalkstein*, das braune Mädchen in *Katzensilber* und auch Risach in *Der Nachsommer* gelten als typische Beispiele. Es ist aber fraglich, ob das Wetter jederzeit vorherzusagen ist. Die Gewitterpropheteiung der Großmutter in *Bergkristall* erfüllt sich erstaunlicherweise (für die Kinder aber glücklicherweise) nicht. Der für die Jahreszeit untypische Hagelschlag in *Katzensilber* war auch kaum zu ahnen. In *Der Nachsommer* gelingt es zwar Risach in der Regel, das Wetter anhand von Naturerscheinungen, Kenntnis der Gegend und persönlicher Erfahrung vorherzusagen (vgl. N, 48f.), auch er ist aber manchmal wegen Mangel an den an das folgende Wetter deutenden Indizien nicht im Stande, eine genaue Vorhersage zu formulieren (vgl. N, 259).

Der Obrist in *Die Mappe meines Urgroßvaters* betreibt eine ähnliche Forschungstätigkeit wie Heinrich in *Die Narrenburg*:

Alles dieses durchzuforschen, lockte mich die Lust, und einmal that ich die Bitte, sie [die Frau des Obristen] möge mich doch zuweilen begleiten, wann ich etwa seltne Alpenblumen suchen ginge, oder einen Baum, ein Wasser, einen Felsen zeichnete, wie ich es damals zu lernen anfang, und häufig ausübte. (ST, 466f.)

Zu der typisch biedermeierlichen Sammeltätigkeit tritt die Sehnsucht nach der Kategorisierung der Naturgegenstände, um die Natur als ein geordnetes Ganzes wahrnehmen zu können.<sup>108</sup> Der Urgroßvater unterrichtet seine zukünftige Frau Margarita auf dem Gebiet der Pflanzen:

Ich nannte ihr die einzelnen [Pflanzen], wie sie in unserer Gegend sind, und zeigte ihr sie, wenn die Gelegenheit der Blüthe gekommen war; dann wies ich ihr die Geschlechter, in denen sie nach gemeinsamen Kennzeichen zusammengehören, und sagte ihr, wie sie nach schönen Ordnungen auf unserer Erde stünden.<sup>109</sup> (ST, 575)

Neben der unmittelbaren Betrachtung der kleinsten Naturerscheinungen werden die Wahrnehmung der Natur beim Gehen und der Blick in die weit entfernten Gegenden zu wichtigen Themen. In *Die Mappe meines Urgroßvaters* beschreibt der Erzähler die häufigen Spaziergänge in der Natur:

So ging der Sommer dahin. Wir wandelten wieder, wie im vorigen, in allen Wäldern, Wiesen und Feldern herum, nur daß wir heuer oft noch viel weiter waren, als im vorigen Jahre, und manchen beschwerlichen Weg machten, um irgendeinen Platz zu besuchen, von dem man Pracht und Schönheit der Wälder überblicken konnte. (ST, 582)

Nicht immer erfolgt aber die Orientierung in der Natur ohne Probleme. Bei Nacht verirrt sich der Urgroßvater in der ihm bei Tag völlig vertrauten Natur.

---

<sup>108</sup> Das Streben nach Ordnung und die damit verbundene Ordnungssuggestion sind typische Merkmale in Stifters Spätwerk, sie sind aber schon in den späteren *Studien* verankert. Der Ordnungswahn äußert sich auch im Haushalten der Protagonisten: die ständig aufräumende Ludmilla in *Der Hagestolz* oder der Pfarrer und seine saubere Wäsche in *Kalkstein*.

<sup>109</sup> Der gegenseitige Unterricht in Sachen Natur gilt als ein gewisses Liebesbekenntnis. Außer in der Erzählung *Die Mappe meines Urgroßvaters* trifft man auf diesen Fall in *Der Waldsteig* (vgl. ST, 1074), aber auch in *Zwei Schwestern* (vgl. ST, 1155), in *Brigitta* (vgl. ST, 865), wo sich der Unterricht durchaus auf die landwirtschaftliche Tätigkeit bezieht, und in *Der Nachsommer* (vgl. N, 301, 578).

Ich kannte alles nicht. Als ich an die Stelle zurückgekommen war, wo sich das Geleise von dem Wege trennen und gegen den Sillerwald hinüber gehen sollte, war das Geleise gar nicht da. Ich ging also noch weiter zurück und zu meiner Verwunderung führte es aufwärts. (ST, 566)

Das Thema der nicht immer einfachen Orientierung in der Natur wird in großem Maße in *Der Hagestolz* ausgeführt. Der junge Mensch soll durch eine zu Fuß unternommene Wanderung nicht nur seinen Orientierungssinn vervollkommen, sondern dabei die Natur näher kennen lernen, sich selbst weiterentwickeln und seinen Körper stärken. Das ist der Grund, weshalb der Oheim seinem Neffen Viktor gebietet, die Reise zu ihm zu Fuß zu unternehmen: „Ich habe verlangt, daß du den Weg zu Fuße hierher machest, daß du die Luft, die Müdigkeit, die Selbstbezwungung ein wenig kennen lernest.“ (ST, 991) Bei dem Oheim lernt Viktor allmählich die Gegenstände, die ihn umgeben, besser wahrzunehmen. Dadurch kann er seinen Orientierungssinn verbessern, der am Anfang noch nicht völlig ausgebildet war. Nach der Ankunft beim Hagestolz kann er überhaupt nicht bestimmen, in welcher Richtung das Haus seiner Mutter sein könnte.

Er hatte nemlich durch die vielfachen Windungen des Weges an der Afel herein, und durch die Kreuzgänge des Hauses die Richtungen der Weltgegenden verloren. (ST, 953)

Auch die Sonne war an einem ganz anderen Orte aufgegangen, als er erwartet hatte. (ST, 955)

Die unterschiedliche Gestalt der Gegenstände in der Nacht wirkt auf den jungen Viktor ebenfalls sehr verwirrend. „Und immer sonderbarer, in die Schatten der Nacht sich hüllend, wurden die Gegenstände um ihn herum.“ (ST, 943) Durch die sorgfältige Betrachtung des Sees, der Berge und der Insel (vgl. ST, 961) sieht Viktor mit der Zeit alles „schärfer“ (ST, 975) und gewinnt sogar das anfangs ungeliebte Zufußgehen lieb (vgl. ST, 1005). In *Der Hagestolz* wird an Viktors Beispiel der Lernprozess des Sehens und der Orientierung in der Natur dargestellt.<sup>110</sup>

In *Der Waldsteig* sind sowohl die Orientierung in der Natur, als auch eine quasi-wissenschaftliche Tätigkeit (Sammeln, Zeichnen) das Thema. Während seines ersten

---

<sup>110</sup> Aus einer anderen Perspektive wird der Lernprozess des Sehens bei Ditha in *Abdias* geschildert. Hier wird der Unterschied zwischen der Wahrnehmung durch Sehen und andere Sinne (Tastsinn, Gehör) unterstrichen.

Spaziergang durch den Wald verirrt sich Tiburius. Später sucht er den Pfad noch einmal auf und es erscheint ihm unglaublich, wie er sich auf dem Rückweg hatte verlaufen können. „Er wusste nicht, daß es allen, die Wälder besuchen, so gehe. Jedes folgende Mal sind sie klarer und verständlicher, bis sie dem Besucher endlich zu einer Schönheit und Freude werden.“ (ST, 1054) Auch am Erdbeerenpflücken wird Tiburius' Lernprozess des Sehens dargestellt. Als Tiburius mit Maria in den Wald geht, um dort Erdbeeren zu pflücken, sieht er im Gegensatz zu dem Mädchen keine. Durch eine aufmerksame Betrachtung des Bodens findet er sie aber schließlich:

Wo er stand, war alles grün oder braun oder anders – nur keinen einzigen rothen Punkt konnte er erblicken, der eine Erdbeere angedeutet hätte [...] Er nahm sich also vor, noch weiter zu gehen und noch genauer zu schauen. Es muß ihm auch gelungen sein; denn nach einer Weile hätte man schon sehen können, wie er sich bückte und wieder bückte. (ST, 1066)

Mit Hinblick auf seine immer häufigeren Spaziergänge erinnert sich Tiburius an seine Zeichenbücher und beschließt,

daß er sie hierher mit nehmen und verschiedene Gegenstände nach der Wirklichkeit versuchen und endlich gar Theile des Steiges selber aufzeichnen könnte [...] Er ging nach und nach von den Steinen und Stämmen, die er anfänglich machte, auf ganze Abtheilungen über, rückte weiter in den Wald hinein und versuchte die Helldunkel.<sup>111</sup> (ST, 1055f.)

Die kräuterbuchartige Sammeltätigkeit vertritt Tiburius' künftige Ehefrau Maria, „sie pflückt[e] die Kräuter in ihr Körbchen, zeigt[e] ihm manche von ihnen auf ihrem Standorte und nannte ihm die Namen derselben.“ (ST, 1074)

Ähnlich wie Viktor in *Der Hagestolz* lernt auch Tiburius durch die Bewegung in der freien Landschaft sehen und die Natur besser verstehen.

---

<sup>111</sup> Im Unterschied zu dem zeichnenden Erzähler in *Die Narrenburg*, der ohne Probleme „Blöke“ oder „Wälder“ abzeichnet (vgl. ST, 308) wird in *Der Waldsteig* betont, wie schwierig es ist, nicht die Gegenstände allein, sondern diese zusammenhängend in „Abtheilungen“ abzubilden. Das Verständnis der Natur muss von dem Verständnis der Einzelheiten zu einem Gesamtverständnis erfolgen. Das Gesamtverständnis ist aber keineswegs unproblematisch zu erreichen, es bedarf eines längeren Lernprozesses. Durch Zeichnungen kann man den Zusammenhang zwischen den Einzelheiten durchblicken, durch Spaziergänge seine Orientierungsfähigkeit vervollkommen, die wiederum die Einsicht in den Zusammenhang fördert.

Schließlich ist noch zu bemerken, dass Tiburius mit dem Erlernen der richtigen Naturbetrachtung auch zur Erkenntnis der menschlichen Schönheit gelangt. Erst nachdem er Maria eine lange Zeit gekannt hat, stellt er zu seiner Überraschung fest, wie schön sie ist: „Er erschrak ungemein; denn sie war wirklich außerordentlich schön, wie er in dem Augenblicke bemerkte.“ (ST, 1075)

In der Erzählung *Zwei Schwestern* spielen die Spaziergänge, die Orientierung, das Zeichnen und Sammeln<sup>112</sup> auch eine gewichtige Rolle. Waren die Sammlungen in *Die Narrenburg* und in *Der Waldsteig* noch bloß chaotisch, strebt Mussar in *Zwei Schwestern* die Vollständigkeit der jeweiligen Sammlung an:

In einem Zimmer war eine Sammlung aller Ähren der ganzen Welt, ich [der Erzähler] erstaunte, daß es eine so ungeheure Menge derselben geben könne, und in einem Buche, das auf dem Tisch lag, waren lauter lose Blätter, auf denen alle Blumen, die in den Getreiden wachsen, in Wasserfarben sehr schön abgebildet waren. (ST, 1221)

Ein weiteres Thema in *Zwei Schwestern* ist die Orientierung in der unbekanntem Landschaft. Der Erzähler Falkhaus, der einen mühsamen Weg zu seinem Reisefreund Rikar zurücklegen muss, wird sich der Schwierigkeit bei der Orientierung in der unbekanntem Landschaft bewusst:

Das sah ich bald, daß der Greis mit seiner Warnung recht hatte, die besagte, daß ich öfters auf den Büchel zurück schauen und ihn mir merken solle; denn wie sehr sich die Felsen auf dieser Berghalde, auf der ich offenbar fortging, glichen, kann nur der ermessen, der schon in solchen Gegenden gegangen ist. (ST, 1130)

Während Falkhausens Aufenthalt bei Rikar werden immer wieder Spaziergänge gemacht (vgl. ST, 1164, 1165, 1172, 1175, 1186), bei denen Falkhaus Pflanzen sammelt (vgl. ST, 1183) und das Zeichnen, das er früher betrieben hatte, wieder aufzunehmen beschließt:

---

<sup>112</sup> Der Sammeltätigkeit wird in *Zwei Schwestern* ähnlich wie in *Der Waldsteig* oder in *Turmalin* fast zur Parodie auf den Sammelwahn der Biedermeierzeit.

Mussar (der vorbildliche Bauer in *Zwei Schwestern*) besitzt neben einer Blumen- und Ährensammlung eine eigenartige Sammlung von verkleinerten landwirtschaftlichen Werkzeugen. „Es waren da nämlich alle Werkzeuge des Landbaues aufgestellt, nach der Art und Weise, wie sie gebraucht werden und dienen [...] Welche zu groß gewesen waren, als daß man sie hätte herein stellen können, die waren in einer Verkleinerung zugegen.“ (ST, 1222) Die Ausstellung der Miniaturwerkzeuge ist geradezu parodistisch.

Tiburius in *Der Waldsteig* verfügt über eine Sammlung von „Beschlüge[n], Röhre[n], Kettchen, Zündmaschine[n], Tabakgefäße[n] und Cigarettenfächer[n]“ (ST, 1021). Nach Neymeyer parodiere hier Stifter eindeutig die Sammeltätigkeit und die musealen Ambitionen des 19. Jh., denn das Sammeln von Pfeifen sei schon für Hoffmann und Eichendorff ein Attribut des Philisters gewesen. (Vgl. Neymeyer, Barbara: *Befreiung aus dem Labyrinth des Ich. Metamorphosen eines Hypochonders in Adalbert Stifters Erzählung Der Waldsteig*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 200.)

Der Rentherr in *Turmalin* hat in einem Zimmer eine Kollektion von Bildnissen berühmter Männer aufgestellt, die man mithilfe von gepolsterten Rollstühlen von einer geeigneten Höhe und Entfernung betrachten kann. (Vgl. ST, 127.) Die ausführliche Schilderung der Anpassung der Rollstühle bei der Betrachtung der Bilder wirkt fast lächerlich.

Ja ich verfiel sogar wieder meinem Zeichnungstalent; denn, was man kaum glauben sollte, in dieser Einsamkeit waren Linien von solcher Schönheit, daß sie mich reizten, ob ich sie nicht nachahmen könnte. Ich suchte mein Buch hervor, welches mit den gehörigen Bleistiften in den Ledersak gepackt war, und zeichnete manche Felsengruppe, manchen Bergrüken, manche Fernsichten, und manche Rasenplätze hinein, und ließ sie zu Hause sehen. (ST, 1187f.)

Auch die Kultivierung der Natur, die in *Zwei Schwestern* besonders im Rahmen der Landwirtschaft bedeutend ist, bekommt eine neue Dimension. Falkhaus plant, in seiner Heimat neben der üblichen Feldbearbeitung Ruhebänke und Aussichten anzulegen, die der Landschaftsbetrachtung dienen sollen. Die Naturkultivierung dient hiermit nicht mehr nur dem materiellen Nutzen (Früchte, Holz) oder der Beschleunigung der Bewegung in der Landschaft (Straßenbau), sondern einer geistigen Tätigkeit.<sup>113</sup>

Wie oben angedeutet, wird das Problem der Orientierung in *Bunte Steine* modifiziert, und zwar in denjenigen Erzählungen, in denen die Hauptprotagonisten Kinder sind. Auf die Kinder, die noch nicht in der Lage sind, die Natur umfangreich zu verstehen und sich in ihr genügend orientieren zu können, können im Hinblick auf die Naturerkenntnis nicht solche Anforderungen gestellt werden wie auf die Erwachsenen und Heranwachsenden. Das Sammeln und Zeichnen fallen bei den Kindern als Erkenntnismittel weg, die Orientierung in der Natur und deren Betrachtung bleiben zwei grundsätzliche Themen. Die Kinder müssen erst Mal richtig gehen können. Wurde bei den erwachsenen Protagonisten die Motorik nicht erwähnt, weil sie als selbstverständlich verstanden wurde, wird auf die richtige Art und Weise des Schreitens bei den Kindern viel Wert gelegt.<sup>114</sup> Ein weiterer Unterschied, der die Bewegung eines Erwachsenen in der Landschaft von der eines Kindes unterscheidet, ist die Reaktion auf den Verlust des Orientierungssinnes. Bei den Kinderhelden tritt meistens nicht

---

<sup>113</sup> Dieses Phänomen ist auch in *Katzensilber* zu finden: „Der Besitzer des Hofes hatte einen Weg mit festem Geländer durch die Sandlehne und um den Felsen empor anlegen lassen, weil man von dort recht schön auf das Haus auf den Garten und auf die Landschaft nieder sieht. Er hat an einigen Stellen Bänkchen anbringen lassen, daß man da sitzen und die Dinge mit Ruhe betrachten kann.“ (BS, 231) Auch in *Der Nachsommer* gibt es Bänke, die meistens an einem Hügel aufgestellt wurden und eine Aussicht in die weite Umgebung bieten. (Vgl. N, 61, 65, 221.)

<sup>114</sup> In *Granit* erklärt der Großvater dem Enkel ausführlich, wie er auf einem nassen Rasen schreiten soll, um nicht zu rutschen: „Du mußt mit den Füßen nicht so schleifen; auf diesem Grase muß man den Tritt gleich hinstellen, daß er gilt, sonst bohnt man die Sohlen glatt, und es ist kein sicherer Halt möglich. Siehst du, alles muß man lernen, selbst das Gehen [...]“ (BS, 37) In *Katzensilber* „üben“ die Kinder das Gehen dadurch, dass sie auf verschiedenem Boden – im Wald, auf dem Feld – spazieren. (Vgl. BS, 241.)



solch ein Grauen und Angstgefühl ein wie bei den Erwachsenen (z. B. Tiburius in *Der Waldsteig*), weil die Kinder noch unschuldig und unwissend sind.<sup>115</sup>

In *Granit* ist der Spaziergang des Großvaters mit dem Enkel ein typisches Beispiel des Orientierungsunterrichts. Während des Spazierens fragt der Opa seinen Enkel nach den Namen der Wälder und Dörfer am Horizont, um auf diese Weise den Orientierungssinn des Jungen zu fördern. Auf einer Anhöhe bleibt er sogar stehen und möchte die genauen Bezeichnungen für die weite Umgebung in allen Richtungen erfahren. (Vgl. BS, 28ff.)

Der Perspektivenwechsel und der mit ihm verbundene Wahrnehmungswandel der Umgebung spielen weiterhin auch in *Katzensilber* eine wichtige Rolle. Die Großmutter besteigt mit ihren drei Enkelkindern zu allen Jahreszeiten den beliebten Nußberg, der je nach Jahreszeit immer ein bisschen anders aussieht. Es werden sowohl der Weg dorthin als auch der Rückweg wahrgenommen und damit die mit der umgekehrten Richtung veränderte Perspektive: „Sie gingen durch die Sandlehne das Gerippe durch die Felsen den Wald über die graue Mulde und den hohen Nußberg hinan“ (BS, 241) und zurück gingen sie „an den Haselstauden abwärts, sie gingen über die Steine, sie gingen über das Bächlein mit den grauen Fischlein und den blauen Wasserjungfern, sie gingen über den Rasen, sie gingen durch den Wald, sie gingen in den Felsen in dem Gebüsch und in der Sandlehne nieder [...]“ (BS, 240) Ähnlich wie der Großvater in *Granit*, ist die Großmutter den Enkelkindern bei der Ausprägung des Orientierungssinnes behilflich. Sie fragt die Kinder jedoch nicht ab, sondern erklärt ihnen selbst, wo sich welcher Wald bzw. Berg befindet: „Sie zeigte ihnen dann herum, und sagte ihnen die wunderlichen Namen der Berge, sie nannte manches Feld, das zu erblicken war, und erklärte die weißen Pünktlein, die kaum zu sehen waren und ein Haus oder eine Ortschaft bedeuteten.“ (BS, 239) Manchmal erzählt sie ihnen zu den Orten und Plätzen verschiedene märchenhafte Geschichten.<sup>116</sup> (Vgl. BS, 234f.)

---

<sup>115</sup> Auf die Unerfahrenheit und Unschuld der Kinder wird beispielsweise in *Kalkstein* hingewiesen: „Wie groß die Unerfahrenheit und Unschuld ist. Sie [die Kinder] gehen auf das Ansehen der Eltern dahin, wo sie den Tod haben können; denn die Gefahr ist bei den Überschwemmungen der Zirder sehr groß, und kann bei der Unwissenheit der Kinder unberechenbar groß werden. Aber sie kennen den Tod nicht. Wenn sie auch seinen Namen auf den Lippen führen, so kennen sie seine Wesenheit nicht, und ihr emporstehendes Leben hat keine Empfindung vor der Vernichtung. Wenn sie selbst in den Tod gerieten, würden sie es nicht wissen, und sie würden eher sterben, ehe sie es erführen.“ (BS, 86f.) In *Bergkristall* ahnen die Kinder die Gefahr des dichten Schneiens im Wald nicht und freuen sich über den immer dichter fallenden Schnee. (Vgl. BS, 199f.) Als sie sich verlaufen, gehen sie „nun mit der Unablässigkeit und Kraft, die Kinder und Tiere haben, weil sie nicht wissen, wie viel ihnen bescheiden ist, und wann ihr Vorrat erschöpft ist“ (BS, 203); „mit dem Starkmüte der Unwissenheit klettern sie in das Eis hinein [...]“ (BS, 209)

<sup>116</sup> Es sind die Geschichten von der Sture-Mure, von Wichtelchen, von dem Hähnlein und Hühnlein. Eine Großmutter (alte Frau), die den Kindern Märchen und phantastische Geschichten erzählt, um ihre Einbildungskraft anzuregen, gibt es auch in *Das Haidedorf* (vgl. ST, 170) und in *Die Narrenburg* (die alte Plumi, vgl. ST, 327).

Ebenfalls in *Bergkristall* steht die Landschaftswahrnehmung aus der Kinderperspektive im Zentrum. Der Berg, der sich über dem Dorf Gschaid emporhebt, ist der auffallendste Gegenstand der Betrachtung der Dorfbewohner, zu denen auch die Geschwister Sanna und Konrad gehören. Er wird zu allen Jahreszeiten betrachtet. (Vgl. BS, 178f.) Als sich die Kinder am Heiligen Abend im Wald verlaufen und aus Versehen den Berg besteigen, erleben sie ihn unmittelbar in seiner Größe. Bei dem dichten Schneefall, der die Kinder im Wald überrascht, ist die Naturbetrachtung beinahe unmöglich und führt die Kinder von dem Waldweg herab. Konrad und Sanna bleiben sogar stehen, um sich besser orientieren zu können, erblicken aber nichts. (Vgl. BS, 202.) Um sie ist „nichts als das blendende Weiß, überall das Weiß“ (BS, 204) zu sehen. Als erster wird sich Konrad bewusst, dass sie sich auf dem Eisberg befinden, den sie nur von der Ferne kennen und erklärt es Sanna unter Hinweis auf den bestehenden Perspektivewechsel: „Und unten wo der Schnee aufhört, da sieht man allerlei Farben, wenn man genau schaut, grün, blau, weißlich – das ist das Eis, das unten nur so klein aussieht, weil man sehr weit entfernt ist.“ (BS, 208) Auch der Nachthimmel wird von dem Gipfel deutlicher als von dem Tal her gesehen:

Die Schneewolken waren ringsum hinter die Berge hinab gesunken, und ein ganz dunkelblaues fast schwarzes Gewölbe spannte sich um die Kinder voll von dichten brennenden Sternen, und mitten durch diese Sterne war ein schimmerndes breites milchiges Band gewoben, das sie wohl auch unten im Tale aber nie so deutlich gesehen hatten. (BS, 214)

Obwohl ohne die Aufsicht eines Erwachsenen, wie es in der Rahmenerzählung von *Granit* und in *Katzensilber* der Fall ist, wird auch in *Bergkristall* die Orientierung in der Landschaft und Betrachtung der Natur aus verschiedenen Perspektiven thematisiert.

In *Kalkstein* spielen die Kinder eine eher hintergründige Rolle. Der Prozess der Naturerkennung wird am Erzähler verdeutlicht, der Landesvermesser ist. Mit seinem Beruf sind Zeichnungen der Natur verbunden (vgl. BS, 81) und er unternimmt mit dem Pfarrer auch zahlreiche Spaziergänge, wodurch er die Natur besser betrachten lernt:

---

Stifters Korrespondenz ist zu entnehmen, dass eine alte, erzählende Großmutter auf ein tatsächliches Vorbild aus dem Leben des Autors zurückzuführen ist: „Jetzt bedauerte ich, manche Dinge mir nicht gemerkt zu haben, namentlich die Lieder, die Erzählungen und Verwandtschaftssagen der Großmutter väterlicherseits, welche eine lebendige Chronik und Dichtung war, gänzlich, obwohl ich als Kind von ihnen so entzückt war, vergessen zu haben. Nur ein blasses Bild konnte ich von dieser Frau in das Haidedorf bringen.“ (Brief an Louise Stifter vom 21. 3. 1855, in: Seebass, 167)

Wir gingen später öfter miteinander in den Steinen herum, oder saßen auf einem, und betrachteten die anderen. Er zeigte mir manches Tierchen, manche Pflanze, die der Gegend eigentümlich waren, er zeigte mir die Besonderheiten der Gegend, und machte mich auf die Verschiedenheiten mancher Steinhügel aufmerksam, die der sorgfältigste Beobachter für ganz gleich gebildet angesehen haben würde. (BS, 64f.)

Der Pfarrer ist, was das Naturverständnis betrifft, eine Stufe höher als der Landesvermesser angesiedelt. Davon zeugt auch seine Fähigkeit, ein kommendes Gewitter vorherzusagen, wessen der Erzähler nicht fähig ist. (Vgl. BS 67.)

In *Turmalin*, dessen Schauplatz eine Stadt ist, steht die Natur nicht im Zentrum. Auf die Wichtigkeit des Spazierengehens und die Betrachtung der Umgebung wird lediglich einmal hingewiesen:

Wir lehnten den Antrag unseres Freundes, uns seinem Wagen zu geben, ab, und sagten, es wäre ein Raub an dieser schönen Nacht, wenn wir in dem Wagen säßen, und den freien Raum, der zwischen der Stadt und Vorstadt ist, durchflögen, statt ihn langsam zu durchwandeln, und seine freie erhellte Schönheit zu genießen. Man widersprach uns nicht mehr und wir machten uns zu Fuße auf.<sup>117</sup> (BS, 142)

In *Der Nachsommer* findet man schließlich alle Merkmale der Konzeption Natur als Erkenntnismedium zusammengeführt: die Betrachtung der Natur aus den unterschiedlichsten Perspektiven, in verschiedenen Jahreszeiten und bei Spaziergängen, das Gehen-Lernen in der Kindheit und im Terrain, quasi-wissenschaftliche Sammeltätigkeiten und Naturvermessungen, Zeichnungen von Naturgegenständen und Landschaften.

In *Bunte Steine* hat man den Kindern das richtige Gehen beigebracht.<sup>118</sup> In *Der Nachsommer* erinnert sich Heinrich an seine Kindheit, wo auch er und seine Schwester neben anderen Sportdisziplinen das Gehen in der Natur lernten: „Wir übten uns da im Zurücklegen bedeutender Wege oder in Besteigung eines Berges.“ (N, 20) Die Spaziergänge, die seit der Kindheit unternommen wurden, sind der Grund für Heinrichs späteres problemloses Bezwingen schwieriger Terrains:

Der Weg zwischen den Bäumen auf dem freien Raume vor der Stadt war durch das Eis, welches sich bildete gleichsam mit Glas überzogen, und die Leute, welche vor und

---

<sup>117</sup> In *Turmalin* ist das Hauptthema das Problem der falschen Erziehung bei dem Mädchen mit einem Wasserkopf.

<sup>118</sup> Vgl. Anm. 114.

neben mir gingen, glitten häufig aus. Ich war an schwierigere Wege gewöhnt, und ging auf der Mitte der Eisbahn ohne Beschwerde fort. (N, 189)

Ich sagte allen meinen Leuten Lebewohl, und ging auf der glattgefrorenen Bahn neben dem rauschenden Flusse, der schon Stücke Ufereis ansetze, in die ebneren Länder hinaus. (N, 310)

Im Winter kannte man den Boden nicht, und der Schnee konnte ins Gleiten gerathen. Ohne Hilfe der Schneereife, die hier, weil sie unbehilflich machten, nur gefährlich werden konnten, gelangten wir mit angewandter Vorsicht glücklich hinüber, lösten die Stricke [...] und standen an dem Gletscher und auf dem ewigen Schnee. (N, 664)

Von klein auf wandern Heinrich und seine Schwester mit den Eltern oft in der Natur. (Vgl. N, 13.) Als Heinrich älter wird, unternimmt er allein längere Wanderungen, ohne dass er – im Gegensatz zu Tiburius in *Der Waldsteig* oder zu Viktor in *Der Hagestolz*, die sich keineswegs von klein auf im Streifen durch die Landschaft geübt haben – Probleme mit der Orientierung hätte:

Ich streifte weit und breit herum, und war oft mehrere Tage von meiner Wohnung abwesend [...] Ich ging auf den abgelegenen Waldpfaden, die in Stammholz oder Gebüsch verborgen waren, und nicht selten im Laubwerk Gras oder Gestrippe spurlos endeten. Ich durchwanderte auch oft ohne Pfad Wiesen Wald und sonstige Landflächen. (N, 31f.)

Ich ging den Thälern entlang, selbst wenn sie von meiner Richtung abwichen, und allerlei Windungen verfolgten. Ich suchte nach solchen Abschweifungen immer meinen Hauptweg wieder zu gewinnen. (N, 34)

Im Winter, wo die Landschaft unter einer Schneebedeckung liegt, ist auch für Heinrich die Orientierung schwieriger, trotzdem kennt er sich aber aus. (Vgl. N, 310, 658.) Nachdem Heinrich mit Führern die höchsten Berge bestiegen hatte (vgl. N, 37), begibt er sich eines Winters trotz der Warnung der Einheimischen nur mit einem Gefährten auf eine Tour auf die Gletscher. Im Gegensatz zu der Erzählung *Bergkristall*, wo die Wanderung der Kinder auf den Gletscher am Heiligen Abend einen fast fatalen Ausgang hatte, wird die Zeit, welche Heinrich in *Der Nachsommer* auf den beschneiten Berggipfeln verbringt, gar nicht gefährlich dargestellt. Nicht nur Heinrichs Kenntnis der Berge und seine Ausrüstung, sondern auch seine Praxis in Spaziergängen (vgl. 412, 444), seine sportliche Figur und das günstige Wetter lassen keine Bedrohung zu. (Vgl. N, 655ff.)

Bei den Spaziergängen ist auch in *Der Nachsommer* die Betrachtung der Gegend sehr wichtig. Die Landschaft wird häufig von einem Berg oder einem Hügel aus der Vogelperspektive angeschaut (vgl. N, 32, 35, 37, 41, 61, 65, 221, 286, 301, 320, 412, 481, 591), oder aber die Umgebung wird aus verschiedenen Richtungen (vgl. N, 62, 132, 134, 172, 294), in verschiedenen Tages- (vgl. N. 284) und Jahreszeiten (vgl. N, 204, 310) wahrgenommen.

Dass die Spaziergänge nicht nur die Wahrnehmung der Natur und den Orientierungssinn vervollständigen, sondern neben anderen Sportarten (vgl. N, 19f.) auch für den Körper gesund sind, wurde schon in *Der Waldsteig* und in *Der Hagestolz* und wird mehrmals auch in *Der Nachsommer* thematisiert. (Vgl. N, 336, 366, 639, 641, 652.)

Nicht nur die freie Natur wird betrachtet, sondern auch die kultivierte Natur: Die Kakteen im Gewächshaus (vgl. N, 129, 605, 826), die Rosen am Haus (vgl. N, 144) und andere Pflanzen (vgl. N, 604), ebenso die von Risach gehaltenen Vögel (vgl. N, 154).

Risachs Sammlungen in *Der Nachsommer* ähneln denen von Mussar in *Zwei Schwestern* und wirken mit ihrem Streben nach der Vollständigkeit und Lückenlosigkeit ebenfalls beinahe grotesk. Die Komik wird durch die visuelle, peinlich ordentliche Bearbeitung der Gegenstände gesteigert:

Eines Tages entdeckte ich [Heinrich] in den Schreinen der Natursammlung eine Zusammenstellung aller inländischen Hölzer. Sie waren in lauter Würfeln aufgestellt, von denen zwei Flächen quer gegen die Fasern, die übrigen vier nach den Fasern geschnitten waren. Von diesen vier Flächen war eine rau die zweite glatt die dritte poliert und die vierte hatte die Rinde. Im Innern der Würfel, welche hohl waren und geöffnet werden konnten, befanden sich die getrockneten Blüten die Fruchtheile die Blätter und andere merkwürdige Zugehöre der Pflanze, zum Beispiel gar die Moose, die auf gewissen Orten gewöhnlich wachsen. (N, 222)

Auch Heinrich ist ein leidenschaftlicher Sammler von Naturgegenständen. Er sammelt Pflanzen (vgl. N, 30), Mineralien (vgl. N, 30) und auch er plant nach Risachs Vorbild seine eigenen, geordneten und anschaulichen Sammlungen zu schaffen:

Ich begann in demselben Sommer auch, mir eine Sammlung von Marmoren anzulegen. Die Stücke, die ich gelegentlich fand oder die ich mir erwarb, wurden zu kleinen Körpern geschliffen, gleichsam dicken Tafeln, die auf ihren Flächen die Art des Marmors zeigten. (N, 307)

Das Streben nach der Vollständigkeit, nach der Erfassung des Ganzen und nach dem Verständnis der Beziehungen zwischen den einzelnen Gegenständen zeigt sich nicht nur in den Sammeltätigkeiten, sondern auch in der eigenen Bemühung um eine neue Kategorisierung der Pflanzen-, Mineralien- bzw. Tierwelt.

[Es] zeigte sich mir [Heinrich] die Erfahrung, daß nach meiner Beschreibung andere Pflanzen in eine Gruppe zusammen gehörten, als welche von den Pflanzenkundigen als zusammengehörig aufgeführt wurden. Ich bemerkte, daß von den Pflanzenlehrern die Eintheilungen der Pflanzen nur nach einem oder einigen Merkmalen, zum Beispiele nach den Samenblättern oder nach den Blüthentheilen gemacht wurden, und daß da Pflanzen in einer Gruppe beisammen stehen, welche in ihrer ganzen Gestalt und in ihren meisten Eigenschaften sehr verschieden sind. Ich behielt die herkömmlichen Eintheilungen bei, und hatte aber auch meine Beschreibungen daneben. In diesen Beschreibungen standen die Pflanzen nach sinnfälligen Linien, und, wenn ich mich so ausdrücken dürfte, nach ihrer Bauführung beisammen. (N, 30)

Bei den Mineralien, welche ich mir sammelte, gerieth ich beinahe in dieselbe Lage [...] Ich konnte nicht lassen, auch hier neben den Eintheilungen, die gebräuchlich waren, mir ebenfalls, meine Beschreibungen zu machen. (N, 30f.)

Da [bei den Tieren] geschah es wieder, da ich mit diesen Büchern in Zwiespalt gerieth, weil es meinen Augen widerstrebte, Thiere nach Zehen oder anderen Dingen in einer Abtheilung beisammen zu sehen, die in ihrem Baue nach meiner Meinung ganz verschieden waren. Ich stellte daher nicht wissenschaftliche aber zu meinem Gebrauche eine andere Eintheilung zusammen.<sup>119</sup> (N, 36)

Auch das Zeichnen soll, ähnlich wie schon in *Der Waldsteig* (siehe oben), die Betrachtung der Natur (oder aber auch eines Kunstwerks) als ein Ganzes ermöglichen:

Ich [Heinrich] habe einmal irgendwo gelesen, daß der Mensch leichter und klarer zur Kenntnis und zur Liebe der Gegenstände gelangt, wenn er Zeichnungen und Gemälde von ihnen sieht, als wenn er sie selbst betrachtet, weil ihm die Beschränktheit der Zeichnung

---

<sup>119</sup> Neben der neuen von Heinrich vorgeschlagenen Systematisierung in der Biologie und Mineralogie bleibt die bestehende beibehalten. Stifter ist sich wahrscheinlich sehr klar bewusst, dass eine neue Kategorisierung nur anhand der Betrachtung eines Quasi-Wissenschaftlers auf keiner festen Basis gegründet sein kann. Die vorgeschlagene Kategorisierung ist nur als ein Hilfsmittel für den jungen Menschen zu verstehen, um eine Einsicht in die Naturzusammenhänge zu gewinnen und sich im selbständigen Nachdenken zu üben.

alles kleiner und vereinzelter zusammen faßt, was er in der Wirklichkeit groß und mit Genossen vereint erblickt. (N, 204)

Bei dem Erlernen von Zeichnen und Malen verfährt Heinrich genauso wie Tiburius. Zuerst bildet er nur einzelne Gegenstände ab, später die Gegenstände samt ihrer Umgebung: „So wie ich früher Gegenstände der Natur für wissenschaftliche Zwecke gezeichnet hatte [...]: so versuche ich jetzt auch, den ganzen Blick [...] zu zeichnen und in Ölfarben zu malen.“ (N, 330)

Um die Natur genauer kennen zu lernen, will Heinrich den Grund eines Sees vermessen und die Ergebnisse in einer Zeichnung erfassen. Die Messungen werden sehr gründlich durchgeführt, ähnlich wie die Natur in *Kalkstein* langsam, aber sorgfältig vermessen wurde. (Vgl. N, 324, 525f.)

Der gegenseitige Unterricht zwischen Natalie und Heinrich in Geographie ist ähnlich wie der Unterricht zwischen dem Obristen und seiner Frau in *Die Mappe meines Urgroßvaters* (vgl. ST, 575) und zwischen Tiburius und Maria in *Der Waldsteig* (vgl. ST, 1074) ein Liebesbekenntnis. Als die Asperhofer Gesellschaft auf eine Anhöhe steigt, werden zuerst Heinrich einzelne Häuser in der Umgebung genannt, dann kommt er an die Reihe und zeigt den anderen die Berge, die ihm bekannt sind und von dem Hügel zu sehen sind:

Ich [Heinrich] nannte die Berge, deren Spizen erkennbar hervortraten, ich nannte auch Theile von ihnen, ich bezeichnete die Thäler, deren Windungen zu verfolgen waren, zeigte die Schneefelder, bemerkte die Einsattlungen, durch welche Berge oder ganze Gebirgszüge zusammenhingen oder getrennt waren, und suchte die Richtungen zu verdeutlichen, in denen bekannte Gebirgsortschaften lagen oder bekannte Menschenstämme wohnten. Natalie stand neben mir, hörte sehr aufmerksam zu, und fragte sogar um einiges.<sup>120</sup> (N, 301)

Ein anderes Mal bittet Natalie bei einem Spaziergang Heinrich, dass er ihr einige Berge nennt, die am Horizont zu sehen sind: „Ach nennt mir doch einige von den Spizen, die wir von hier aus sehen können.“ (N, 578)

Heinrich wird nach und nach zu einem vorbildlichen Menschen, der die Natur richtig betrachten kann. Hat er sich am Anfang des Romans in der Vorhersage des Gewitters getäuscht (vgl. N, 43f.), wird sein Auge mit der Zeit geübter (vgl. N, 333) und schließlich ist

---

<sup>120</sup> Die Betrachtung der Gegend von einem Hügel aus mit der Benennung der Ortschaften und Berge erinnert an den Spaziergang des Großvaters und seines Enkels in *Granit*. (Vgl. BS, 28ff.)

er im Stande, das Wetter verlässlich vorherzusagen wie sein Lehrer Risach. (Vgl. N, 646, 655ff.)

Der Begriff „Erkenntnis“ ist in der Konzeption „Natur als Erkenntnismedium“ sowohl auf die Erkennung der Natur als solche zu beziehen als auch auf die Vervollkommnung des Protagonisten selbst,<sup>121</sup> der sich durch die Einsicht in die Natur bildet. Die Erkenntnis der Natur erfolgt in drei Unterbereichen: erstens durch die mit der Naturbetrachtung verbundenen Spaziergänge, zweitens durch eine Quasi-Naturwissenschaft, drittens durch das Zeichnen, dessen höchste Stufe die Erfassung der zwischen den einzelnen Naturgegenständen bestehenden Zusammenhänge darstellt. Dass der Prozess der Naturerkenntnis schon in der frühen Kindheit beginnt und von Erwachsenen zu unterstützen ist, bezeugen die Erzählungen der Sammlung *Bunte Steine* und der Roman *Der Nachsommer*.

## 5.5 Natur als Kunstmedium

Die Konzeption der Natur als Kunstmedium<sup>122</sup>, in der Naturmaterialien als einzigartige Medien der Kunstwerke gelten, findet man ausschließlich in *Der Nachsommer*. Dieses Konzept ergänzt die anderen in *Der Nachsommer* verankerten Konzeptionen: die kultivierte Natur und die Natur als Erkenntnismedium. Die Konzeption der Natur als Kunstmedium wird von derjenigen der kultivierten Natur getrennt, obwohl es sich bei der ersteren auch um eine Art der Naturkultivierung handelt. Diese ist aber offensichtlich von der Kultivierung in Form der Landwirtschaft, des Straßenbaus usw. zu weit entfernt. Sie ist nicht auf einen praktischen Nutzen ausgerichtet, sondern bezieht sich auf die geistige Sphäre des Menschen und wirkt lediglich auf höchst gebildete Persönlichkeiten, die die Schönheit wahrzunehmen im Stande sind. Das Verständnis der Kunst bedeutet in *Der Nachsommer* die höchste Stufe und die Vollendung der Bildung eines Individuums. Die Natur, die für Stifter und seine Theorie des überall wirkenden „sanften Gesetzes“ in seinem Werk immer eine wichtige Rolle spielte, wird auch in die letzte Stufe der Bildung des Menschen einbezogen.<sup>123</sup> Das Kunstverständnis ist ebenfalls – wie die vorigen Stufen der Bildung, zu denen Naturwissenschaft und Orientierung in der Landschaft gehörten – mit der Natur verbunden; im Kunstwerk ist die Symbiose zwischen Mensch und Natur zu finden: „Es ist bei Stifter zwischen schaffender Menschenseele

---

<sup>121</sup> Begemann hält das „Sehen“ für die bedeutendste Lernstrategie in *Der Nachsommer*. (Vgl. Begemann, 157.)

<sup>122</sup> Noch einmal sei darauf aufmerksam gemacht, dass es sich hier keineswegs um romantische Kunstwerke in der Kunstauffassung der Erzählung *Der Condor* handelt, sondern um eine gemäßigte, ausgewogene, ruhige Kunst im winkelmännischen Sinne. Die Bearbeitung der Natur geschieht sehr vorsichtig, fein und sacht, nicht schwärmerisch und ungezügelt.

<sup>123</sup> Zur Bildung in *Der Nachsommer* vgl. z. B. Hohendahl, Peter Uwe: *Die gebildete Gemeinschaft. Stifters Nachsommer als Utopie und ästhetische Erziehung*. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Bd. 3. Stuttgart 1982, 340.



und Gegenstand eine gleiche Wechselwirkung, eine gleiche Harmonie, in der weder die Sachlichkeit des Dinges die Geistigkeit des Schaffenden erdrückt, noch auch umgekehrt [...]“<sup>124</sup> Die Definition der Konzeption Natur als Kunstmedium kann an den Passagen in *Der Nachsommer* verdeutlicht werden, die der Bearbeitung der Edelsteine gewidmet sind. Dem auch sonst hochzuschätzenden Edelstein wird durch eine kunstvolle Bearbeitung noch mehr Wert verliehen. Das Wesen des Steines, der in diesem Fall die Natur symbolisiert, und des Menschen verschmelzen im Kunstwerk:

Ich [Heinrich] dachte aber in meinem Herzen, daß die Edelsteine, wie schön sie auch seien, doch nur Stoffe wären, und daß es viel vorzüglicher sein müßte, wenn man sie, ohne daß ihre Schönheit einen Eintrag erhalte, doch auch mit einer Gestalt umgäbe, welche außer der Lieblichkeit des Stoffes auch den Geist des Menschen sehen ließe, der hier thätig war, und an dem man Freude haben könnte. (N, 186)

Die künstlerische Bearbeitung des Naturmaterials unterstreicht seine Schönheit, darf aber nicht rau erfolgen – die Natur muss „wesensgemäß“<sup>125</sup> behandelt werden:

Wie ich [Heinrich] nemlich glaube, daß es nicht richtig sei, wenn die Edelsteine von der Fassung erdrückt würden; daß ich es aber auch für nicht richtig halte, wenn sie keine andere Fassung hätten, als die sie brauchten, um an dem Kleidungsstücke an dem Halt, den sie benöthigen, befestigt werden zu können; und daß daher der Mittelweg sich darbieth, daß die Schönheit des Steines durch die Schönheit der Gestaltgebung vergrößert werde, wodurch es sich möglich mache, daß der an sich so kostbare Stoff das Kostbarste würde, nemlich ein Kunstwerk. (N, 463)

Von den Steinen wird die meiste Aufmerksamkeit dem Marmor gewidmet, was dadurch zu erklären ist, dass der Marmor das Material der griechischen Statuen war, die in *Der Nachsommer* als Zeugnisse der höchsten Kunst dargestellt werden. (Vgl. die Marmorstatue im Treppenhaus des Asperhofs, N, 367ff.) Es werden neben den zwei marmornen Statuen (vgl. N, 77, 82, 297, 368), von Marmor gepflasterte Fußböden (vgl. N, 50, 83, 291), Treppenhäuser (vgl. N, 83, 294), Tischplatten (vgl. N, 828), Ruhebänke (vgl. N, 294) und Wasserbecken (vgl. N, 294, 308, 409ff, 527, 808) beschrieben.

---

<sup>124</sup> Pouzar, 96.

<sup>125</sup> Nicht nur die Natur, sondern auch alle anderen Dinge müssen „wesensgemäß“ behandelt werden. (Vgl. Bark, Joachim: *Nachwort*. In: Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*. Eine Erzählung, München 1982, 686.)

Im Roman trifft man sehr häufig auf ausführliche Beschreibungen von schönen Möbeln, die entweder aus alten Zeiten stammen oder neu, durch alte Werke inspiriert (vgl. N, 288ff.), aus dem besten Holz hergestellt wurden. Es werden Tische (vgl. N, 51, 86, 93), Sessel (vgl. N, 86, 168), Schränke (vgl. N, 84, 87), Zimmerdecken (vgl. N, 11), Fußböden (vgl. N, 52, 86) beschrieben. Die alten, beschädigten Werke wie z. B. ein mittelalterlicher Altar werden von Risach restauriert. (Vgl. N, 436, 829.)

Oft ist ein Möbelstück aus verschiedenen Holzarten geschnitzt, oder ein Marmorboden aus den unterschiedlichsten Marmoren zusammengesetzt. In diesem Fall wird auf die natürliche Zusammensetzung der Holz- bzw. Marmorfarben hingewiesen, durch die der Wert des Kunstwerks noch weiter gesteigert wird. Dadurch, dass alle Arten eines Materials benutzt wurden, wird die Vollständigkeit des Kunstwerks erreicht, es wird als ein Ganzes verstanden:

Das Zimmer enthielt nehmlich einen schönen getäfelten Fußboden, wie ich [Heinrich] nie einen gleichen gesehen hatte. Es war beinahe ein Teppich aus Holz. Ich konnte das Ding nicht genug bewundern. Man hatte lauter Holzgattungen in ihren natürlichen Farben zusammengesetzt, und sie in ein Ganzes von Zeichnungen gebracht. (N, 52)

Er [der Saal] war eine Sammlung von Marmor. Der Fußboden war aus dem farbigsten Marmor zusammengestellt, der in unseren Gebirgen zu finden ist. Die Tafeln griffen so ineinander, daß eine Fuge kaum zu erblicken war, der Marmor war sehr fein geschliffen und geglättet, und die Farben waren so zusammengestellt, daß der Fußboden wie ein liebliches Bild zu betrachten war. (N, 83)

Die Problematisierung der Gewinnung von den für das Schaffen von Kunstwerken bestimmten Materialien kommt nur an einer einzigen Stelle vor, wo sich Heinrich fast nach der jungfräulichen, von der menschlichen Hand unberührten Natur sehnt:

Es machte mir [Heinrich] Kummer, als man einmal einen alten Baum des Gartens fällte, und ihn in lauter Klötze zerlegte. Die Klötze waren nun kein Baum mehr, und da sie morsch waren, konnte man keinen Schemel keinen Tisch kein Kreuz kein Pferd daraus schnitzen. Als ich einmal das offene Land kennen gelernt und Fichten und Tannen auf den Bergen stehen gesehen hatte, thaten mir jederzeit die Bretter leid, aus denen etwas in unserem Haus gefertigt wurde, weil sie einmal solche Fichten und Tannen gewesen waren. (N, 27)

Neben dem Reuten wird auch der Marmorabbau erwähnt, ohne dabei kritisch beurteilt zu werden:

Ich [Heinrich] sann darauf, aus einem Blocke, wenn ich einen fände, der groß genug wäre, ein Wasserbecken machen zu lassen. (N, 308)

Sie [Berge] haben schon Lager von weißem Marmor, aus denen man bereits Stücke zu mannigfaltigen Zwecken bricht, und gewiß werden sie in ihren Verzweigungen noch Stellen bergen, wo vielleicht der feinste und ungetrübste weiße Marmor ist. (N, 579)

In der Konzeption der Natur als Kunstmedium wird dem Naturmaterial durch die menschliche Hand eine edlere Gestalt verliehen. Die Natur darf aber nicht vergewaltigt werden, sondern ihr Wesen muss von dem Menschen akzeptiert werden. Je mehr Arten des Materials bei einem Kunstwerk benutzt werden, desto näher befindet man sich der in *Der Nachsommer* angestrebten Ganzheit, Ordentlichkeit und Vollständigkeit, die auch bei den Zeichnungen und bei der Kategorisierung in Biologie und Mineralogie von großer Bedeutung sind.

Die angeführten Beispiele, die die Rolle der Natur in Stifters Werk verdeutlichen sollen, haben eine Entwicklung in der Naturauffassung des Autors aufgedeckt.

In den ganz frühen, sehr stark vom romantischen Stil geprägten Erzählungen der *Studien* (vor allem *Der Condor*, *Feldblumen*) erscheint auch die Natur typisch romantisch. Besonders die nächtliche vom Fenster her wahrgenommene Landschaft verbunden mit anderen romantischen Attributen (Klang der Musik im Hintergrund, einsame, in weiß gekleidete Mädchengestalt, ein Schiff auf dem See) wird häufig geschildert. Die romantischen Züge in der Naturschilderung tauchen aber auch im späteren Werk Stifters auf. Dies geschieht zwar immer seltener, die romantischen Elemente sind aber auch in *Der Nachsommer* zu finden. In *Der Hochwald* versucht Stifter zum ersten Mal die Natur vor dem Hintergrund „des sanften Gesetzes“ als friedlich und gewaltlos darzustellen. Die Konzeption ist aber nicht in der Lage, eine konfliktlose Beziehung zwischen Mensch und Natur herzustellen. Dessen wird sich der Autor bewusst; die Konzeption scheitert an dieser Schwäche. Der Mensch könnte in der jungfräulichen Natur nicht überleben, weil er in diese überhaupt nicht eingreifen darf. Es muss nach einer anderen Naturkonzeption gesucht werden, in der die Natur und der Mensch in einer Symbiose existieren könnten. Die Konzeption der jungfräulichen Natur wird durch die der kultivierten Natur ersetzt, die eine wechselseitige, gegenseitig vorteilhafte Beziehung

zwischen Mensch und Natur darstellen soll. Der Mensch greift in die Natur ein, indem er sie bebaut und zum Leben der Menschen (beispielsweise durch Straßen) geeignet macht. Damit das Verhältnis aber nicht nur für den Menschen vorteilhaft ist, suggeriert Stifter, dass die Natur durch die menschliche Hand auf eine höhere Stufe versetzt wird, es werde ihr seitens des Menschen „nachgeholfen“.<sup>126</sup> Nicht mehr die jungfräuliche Natur, sondern die kultivierte wird als ursprünglich bezeichnet, die Kultivierung der Natur gewinnt dadurch an Natürlichkeit, die durch die von Generation zu Generation übergebene Tradition begründet wird. Die Konzeption der kultivierten Natur ist seit den späteren *Studien* in dem nachfolgenden Werk fast überall präsent (besonders *Das Haidedorf*, *Die Mappe meines Urgroßvaters*, *Abdias*, *Brigitta*, *Zwei Schwestern*, *Der Nachsommer*). In den späteren *Studien* und in *Der Nachsommer* ist sie sehr prägnant, in *Bunte Steine* kommt eher die Konzeption der Natur als Erkenntnismedium zum Ausdruck. Diese ergänzt und begleitet die früher entstandene Konzeption der kultivierten Natur bis ins späte Werk Stifters (besonders *Die Mappe meines Urgroßvaters*, *Der Hagestolz*, *Der Waldsteig*, *Zwei Schwestern*, *Granit*, *Kalkstein*, *Bergkristall*, *Katzensilber*, *Der Nachsommer*). Die Konzeption der Natur als Erkenntnismedium fordert von dem Menschen eine Anerkennung der Natur in Form ihrer sorgfältigen Betrachtung, durch welche der Mensch gebildet wird und durch welche sein Verständnis der Natur und der Weltzusammenhänge gefördert wird. Die Konzeption der kultivierten Natur und der Natur als Erkenntnismedium existieren nebeneinander und werden in *Der Nachsommer* durch eine weitere Konzeption ergänzt – durch die Konzeption der Natur als Kunstmedium. Den Naturmaterialien (Gesteine, Holz, Metall) wird dank der nachsichtigen, zarten Bearbeitung durch den Menschen die höchste Schönheit in Form eines Kunstwerks verliehen. Dadurch, dass es in *Der Nachsommer* drei Naturkonzeptionen nebeneinander gibt, die eine beiderseitig vorteilhafte und fruchtbare Beziehung zwischen Mensch und Natur herstellen wollen, wird hier die Geltung „des sanften Gesetzes“ multipliziert.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Vgl. Kapitel 5.3 „Die kultivierte Natur“.

<sup>127</sup> Bark fasst die Beziehung zwischen Mensch und Natur in *Der Nachsommer* folgendermaßen zusammen: „Die Natur gibt die Ordnung vor, der Mensch vollendet sie im Prozess der Bearbeitung und kann sich dabei als Genießender einbringen. Nebenher läuft noch ein ökonomischer Nutzen, denn Risachs Obst ist besser als das seiner Nachbarn und somit leichter verkäuflich. In jedem Fall gibt die Natur den Handlungsrahmen des Menschen vor, draußen bleibt die Geschichte, in der die Menschen den Handlungsrahmen festlegen.“ (Bark, 685)

## 6 Brüche in den Naturkonzeptionen

Angesichts der unterschiedlichen Naturkonzeptionen scheint es, dass sich Stifter um die Erfindung der idealsten, „dem sanften Gesetz“ möglichst lückenlos entsprechenden Naturauffassung bemüht, die eine in sich geschlossene Ordnung darstellen würde, die in das menschliche Leben nicht gewaltig eingreifen würde und in die zugleich ein friedliches Wirken des Menschen einzubeziehen wäre. Jedoch treten bereits in den ersten Naturkonzeptionen kleine Elemente auf, die im Widerspruch zu „dem sanften Gesetz“ stehen oder auffällige Stellen, die es wenigstens in Frage stellen (z. B. stellt die künstliche Wiederherstellung der jungfräulichen Wildnis durch Gregor in *Der Hochwald* die ganze Naturkonzeption in Frage). Mögen diese Unstimmigkeiten noch als klein, unauffällig und deshalb als unwillkürlich erscheinen, so sind sie in den späteren Erzählungen auf jeden Fall absichtlich. Besonders in *Bunte Steine*, auf welche sich das Postulat „des sanften Gesetzes“ primär beziehen soll, trifft man trotz der suggerierten Weltordnung auf die gewaltigsten Naturkatastrophen, die die Weltordnung zerstören. Es ist nicht mehr das friedliche Walten der Hochwaldnatur, das durch ein harmloses Gewitter begleitet wird (vgl. ST, 244), es kommen Überschwemmungen (*Kalkstein*), dichte Schneefälle (*Bergkristall*), lebensgefährliches Hagelwetter und Brand (*Katzensilber*) vor, die selbst den „sanftesten“ Menschen ums Leben bringen können. Der Autor, der in der *Vorrede* „das sanfte Gesetz“ beschwört, beschreibt folglich ausführlich gerade diejenigen Ereignisse, die im Widerspruch dazu stehen. Gerade der Ausführlichkeit wegen kann nicht angenommen werden, dass die Unstimmigkeiten unwillkürlich sind; im Gegenteil – sie sind beabsichtigt.

Es gibt zwei Ursachen, welche die jeweilige Naturkonzeption inkompatibel mit den Regeln „des sanften Gesetzes“ machen. Dabei ist entscheidend, ob man „das sanfte Gesetz“ von dem Standpunkt der Natur oder des Menschen aus betrachtet. Es gibt einerseits die Gefahr der Naturereignisse, die das Leben des Menschen bedrohen, und andererseits die Taten des Menschen, die wiederum die Natur negativ angreifen. Aus diesen zwei Blickrichtungen sollen auch die Brüche der im vorigen Kapitel entwickelten Naturkonzeptionen betrachtet werden. Die Konzeption der jungfräulichen Natur steht dabei am Anfang, da die vorhergehende romantische Natur noch nicht nach „dem sanften Gesetz“ konstruiert wurde.

### 6.1 Brüche in der Konzeption der jungfräulichen Natur

Der erste Versuch einer Naturkonzeption, der „das sanfte Gesetz“ immanent sein sollte, ist die jungfräuliche Natur in *Der Hochwald*.

### 6.1.1 Gefährlichkeit der Natur (Wirken: Natur → Mensch)

Obwohl der Wald keine Gefahr für den Menschen bedeutet und nicht einmal das Wetter eine Naturkatastrophe verursacht, wird durch die häufigen oxymorischen Verbindungen wie „freundliches Lächeln der Wildniß“ (ST, 214), „schöne Wildniß“ (ST, 209) eine latente Gefahr des Waldes enthüllt. Der Ausdruck „wild“ wird zwar durch die mit ihm verbundenen Attribute verklärt, er wird aber bewusst eingesetzt.

### 6.1.2 Mensch in der Natur (Wirken: Mensch → Natur)

Der „bisher unbetretene Wald“ (ST, 215) mit einem „von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze“ (ST, 227) ist gerade wegen seiner Abgeschlossenheit von dem Menschen friedlich und durch den Krieg unberührt.

Die Menschengruppe, die sich vor dem Krieg in den jungfräulichen Wald flüchtet, muss notwendigerweise dessen Jungfräulichkeit zerstören. Es hilft keineswegs, dass immer wieder auf die Zugehörigkeit des alten Gregor zur Natur oder auf die Jungfräulichkeit und Unschuld beider Schwestern hingewiesen wird. Dadurch soll aber die Anpassungsfähigkeit dieser außergewöhnlichen Menschen an die Natur gerechtfertigt werden. Es ist aber fraglich, ob die Schwestern tatsächlich so unschuldig sind und ob Gregor wirklich ein Teil der Natur sein kann, oder ob es sich hier eher um eine Täuschung des Lesers handelt.

Beide Schwestern werden als „unschuldig“ (ST, 218), „doppelt rein und zart“ (ST, 222) oder als „zwei Engel“ (ST, 216) bezeichnet. Clarissa hat aber schon ihre Erfahrung mit der leidenschaftlichen Liebe (vgl. ST, 264) und Johanna könnte vorgeworfen werden, dass sie auf Ronald eifersüchtig (vgl. ST, 279, 281) und dadurch ebenfalls leidenschaftlich ist.

Von Gregor wird behauptet, dass er „ein Bruder des Felsens“ (ST, 224) sei. Als er aber „einen Zweig von einer der Espen gerissen“ (ST, 233) hat, nur um ihn den Mädchen zu zeigen, oder als er für Clarissa einen Geier niederschießen möchte, bloß um ihr „eine der schönen gelbgestreiften Schwungfedern“ (ST, 249) zu schenken, erscheint er keineswegs als ein im Einklang mit der Natur lebender Mensch.

Man kann gegen die obigen, „dem sanften Gesetz“ widersprechenden Belege einwenden, dass es sich um bloße Spekulationen handelt.<sup>128</sup> Am Ende der Studie gibt es jedoch ein eindeutiges Paradoxon, das die Konzeption der jungfräulichen Natur völlig auf den Kopf stellt.

---

<sup>128</sup>*Der Hochwald* wurde schon unzählige Male so unterschiedlich gedeutet, dass es keine eindeutige Interpretation gibt. Deshalb können die angeführten Belege nur als Anregung zu weiteren Überlegungen verstanden werden, sie stellen aber für sich keinen Wahrheitsanspruch.

Gregor, nachdem er das in dem Wald aufgebaute Haus schließlich angezündet und an seiner Stelle Samen gestreut hatte, um die ursprüngliche Jungfräulichkeit des Waldes zu erneuern, gibt durch seine Tat zu, dass die Unschuld des Waldes durch den menschlichen Aufenthalt verletzt wurde, obwohl sich im Wald nur „auserwählte“ Menschen aufgehalten haben. Darüber hinaus ist es offensichtlich, dass durch Gregors künstlichen Erneuerungsversuch keineswegs der ursprüngliche Zustand der tiefen, jungfräulichen Wildnis wiederherzustellen war. (Vgl. ST, 303.)

## **6.2 Brüche in der Konzeption der kultivierten Natur, der Natur als Erkenntnis- und Kunstmedium**

Es wurde bereits verdeutlicht, dass Stifter das Konzept der jungfräulichen Natur wegen der Unversöhnlichkeit zwischen Mensch und Natur gegen dasjenige der kultivierten Natur gewechselt hat. Die Durchsetzung dieses Konzeptes fängt in *Das Haidedorf* an, ist auch in *Abdias*, in *Der Hagestolz* und *Der Waldsteig* verankert und findet seinen Gipfel in *Die Mappe meines Urgroßvaters*, in *Brigitta* und in *Zwei Schwestern*. Neben den Brüchen in der Konzeption der kultivierten Natur werden in diesem Kapitel auch die Brüche der Konzeptionen Natur als Erkenntnis- und Kunstmedium untersucht, weil diese in den meisten Erzählungen und auch in *Der Nachsommer* nebeneinander stehen.

### **6.2.1 Gefährlichkeit der Natur (Wirken: Natur → Mensch)**

Obwohl mehr oder weniger kultiviert, ist die Natur in diesen Konzeptionen unberechenbar. Das mag im Vergleich mit der keineswegs unberechenbaren, ruhigen Wildnis in *Der Hochwald* überraschen. Hier gibt es oft ein extremes Wetter, das das menschliche Leben bedrohen kann, in *Der Hochwald* fehlt dieses. Neben den Naturkatastrophen kann die Natur einen auch dann bedrohen, wenn man sich in ihr verirrt – in *Der Hochwald* kam es zu keiner Verirrung im tiefen Wald.

In *Das Haidedorf* überrascht die Bauern eine langfristige Dürre, sodass ihre ganze Ernte in Gefahr kommt. Die Menschen sind verzweifelt, aber die Natur bietet kein Erbarmen. Sie zeigt sich in ihrer Größe, als aus dem Himmel „majestätische Ströme des Lichtes“ (ST, 188) schießen, und sie stellt sich sogar tückisch, als „keine Wolken mehr am Himmel [waren], sondern ewig blau und ewig mild lächelte er [der Himmel] nieder auf die verzweifelten Menschen.“<sup>129</sup> (ST, 188)

---

<sup>129</sup> Die Personifizierung des Himmels lässt die Macht der Natur in ihrer ganzen Stärke erkennen.

In *Die Mappe meines Urgroßvaters* gibt es verschiedene Arten von Naturkatastrophen. Dazu zählen ein gefährliches Gewitter, bei dem sogar ein Mann durch „ein[en] fallend[en] Baum fürchterlich verletzt“ (ST, 601) wird, sowie Schnee und extremer Frost im Winter und die damit verbundene anschließende Überschwemmungsgefahr.

Während des langfristigen Schneefalls kommen vier Menschen durch eine Lawine ums Leben. (Vgl. ST, 537f.) Beim Tauwetter kommt es anschließend zu Überschwemmungen: „An manchen Orten [...] war die Verwüstung furchtbar. Oft lagen die Stämme wie gemähte Halme durcheinander.“ (ST, 536) Die eisige Landschaft wird dabei ambivalent empfunden – einerseits mit Bewunderung, andererseits mit Furcht. (Vgl. ST, 518.)

Zu den Naturkatastrophen in *Die Mappe meines Urgroßvaters* kommt noch die Gefahr der Verirrung in der Natur. In der Nacht durch ein Irrlicht verwirrt, das der Urgroßvater für ein Fenster hält, gerät er in die gefährliche Gegend des Sumpfes:

Die dunklen Büsche, die sich in dem Regen duckten, und aneinander kauerten, gingen an mir vorüber, dann standen zerstreute Fichten, welche in schmalen Buschwerke von unten bis oben bewachsen sind, und ein schwarzer Zaun ging neben mir. Ich kannte alles nicht. (ST, 566)

Auf dem Rückweg leuchtet ihm auf dem Weg kein Irrlicht mehr, sodass er einer „gleichförmige[n] schwarze[n] Finsterniß“<sup>130</sup> (ST, 566) ausgeliefert ist.

In *Abdias* verläuft sich niemand in einer unbekanntem Landschaft, ein großes Thema ist aber das Gewitter, das in seiner Ambivalenz erst recht unberechenbar erscheint. Infolge eines Blitzes gewinnt die blinde Ditha das Sehvermögen (vgl. ST, 730f.) und bei einer ähnlichen Situation stirbt sie einige Jahre später (vgl. ST, 751). Die Ambivalenz findet man auch bei den einzelnen Gewittern selbst. Das erste Gewitter, „welches Ditha sehend gemacht hatte, hatte ihm [Abdias] mit Hagel das Hausdach und seinen Nachbarn die Ernte zerschlagen – aber er hatte davon nichts gemerkt.“ (ST, 732) Das andere Gewitter, „welches dem Kinde mit seiner weichen Flamme das Leben von dem Haupte geküßt hatte, schüttete an dem Tage noch auf alle Wesen reichlichen Segen herab, und hatte, wie jenes, das ihr das Augenlicht gegeben, mit einem schönen Regenbogen im weiten Morgen geschlossen“ (ST, 752).

*Brigitta* ist die einzige Erzählung Stifters, in der sich die Gefährlichkeit der Natur durch die Gestalt eines Tieres offenbart. Obwohl Brigitta um ihr Grundstück eine Mauer gegen die gefährlichen Wölfe hat aufbauen lassen (vgl. ST, 867), werden sie zu einer tödlichen Gefahr,

---

<sup>130</sup> Um die Atmosphäre zu betonen, wird hier ein Pleonasmus verwendet: „schwarze Finsternis“.



als Brigittas Sohn Gustav von ihnen angegriffen wird (vgl. ST, 872f.). Die Wölfe, die die elementaren Gewalten der Natur repräsentieren, dringen in die kultivierte Natur des Menschen und bedrohen diesen. Der Widerspruch zwischen einem ordentlichen, freundlichen Garten (Innenbereich) und der anarchistischen, gefährlichen Natur (Außenbereich) kommt in dieser Szene zum Ausdruck.

In *Der Hagestolz* wird das sich vielerorts harmlos stellende Gewitter auf manchen Gebieten zerstörerisch dargestellt:

Namentlich erzählte der Oheim, daß der alte Christoph schon vor dem Gewitter in die Hul hinaus gefahren sei, daß das Gewitter dort und besonders gegen den Ausfluß der Afel hin fürchterlich gewirthschaftet habe, es seien bei dem Bergsturze neue und zwar ungeheure Trümmer herabgefallen, und es habe das Wasser die Ufer in erschreckender Weise ausgestoßen. (ST, 1002).

Anderorts ist das Gewitter aber sogar lebensspendend: „Und bei uns [...] war es so sanft und zahm, daß es mir die Blumen gut befeuchtete, und kaum einige von ihren Stäben herabschlagen ließ.“<sup>131</sup> (ST, 1002)

In *Der Waldsteig* ist die Verirrung in der Natur das Hauptmotiv. Sie wird aber keineswegs durch die Täuschung der Natur hervorgerufen, sondern durch die mangelnde Naturkenntnis des Helden. Zunächst ist Tiburius von der Schönheit des Waldes begeistert, weil er „nie einen Wald von Innen gesehen“ (ST, 1039) hat, und geht immer tiefer hinein:

Die milde Sonne that ihm durch die Widerprallungskraft des Felsens, als er einmal bis in die Hälfte des neuen Platzes vorwärts gekommen war, so wohl, daß er sich äußerst anmutig fühlte. Auch waren ihm alle Dinge, die er herum sah, neu, sie gefielen ihm, und er hätte nie gedacht, daß er in einem Walde so zufrieden sein könnte. (ST, 1040)

Als er sich aber bewusst wird, dass er sich in dem tiefen Wald verlaufen hat, scheint ihm die Natur schrecklich zu sein. Der immer gleich aussehende Wald wird von einem Augenblick auf den anderen durch eine gegensätzliche Wahrnehmungssicht von einer schönen, lieblichen Landschaft zu einem schrecklichen Labyrinth. Tiburius fühlt sich dem fremden Wald ausgeliefert, seine Harmlosigkeit wird als täuschend empfunden. Der vorher noch „wunderbar blaue Enzian“ (ST, 1041), den er in der Hand trägt, schaut ihn jetzt „mit dem

---

<sup>131</sup>Die Ambivalenz des Gewitters wird durch das Attribut „sanft“ noch markanter.

fürchterlichen Blau“ (ST, 1044) sehr seltsam an. Die positive Wahrnehmung der Natur dreht sich bei Tiburius ins Negative – und zwar durch seine Angst vor dem unbekanntem Wald.<sup>132</sup> „Steintrümmer der größten und fürchterlichsten Art lagen rechts und links auf dem Wege, der oft über sie dahin ging.“ (ST, 1045) Die Amselrufe klingen unheimlich (vgl. ST, 1046), das Wasser rauscht schauerlich (vgl. ST, 1046) und das erhebende Schauspiel des Sonnenuntergangs findet Tiburius auf einmal schrecklich (vgl. ST, 1046f.). Die Ursache der Angst und Panik Tiburius', die seine Verirrung im Wald begleiten, ist hier eher seiner mangelhaften Kenntnis der Natur als deren Gefährlichkeit zuzusprechen. Später, als er im Wald regelmäßig spazieren geht und dessen Gebote näher kennen lernt, jagt ihm der Waldsteig nicht mehr Angst ein, sondern erscheint ihm sogar schön. (Vgl. ST, 1065.)

In *Granit* steht im Kontrast zu dem sich in der Natur orientierenden mit seinem Großvater spazierenden Jungen der Pechbrennerjunge der Binnenerzählung, der, nachdem seine Familie an Pest gestorben war, allein „in dem fürchterlichen großen Walde“ (BS, 46) bleibt. Obwohl die Pechbrennerkinder „unterrichteter in den Dingen der Natur“ (BS, 46) sind als gewöhnliche Kinder, ist der Knabe verängstigt. Er sieht „nichts um sich als Blumen und Gesträuche“ (BS, 46) und „nichts als Wald und lauter Wald“ (BS, 47). Das Alleinsein in der Natur wird für den Jungen aber nicht so schrecklich, wie für Tiburius in *Der Waldsteig*. Erstens kennt er die Natur besser als letzterer und zweitens ist sein Blick auf die Welt vom Standpunkt eines Kindes geschildert, das sich durch seine Unwissenheit einer möglichen Gefahr seitens der Natur nicht bewusst wird. Die zuerst Furcht erregenden Eindrücke des Waldes drehen sich ins Märchenhafte, als der Knabe das kranke Mädchen „mitten in einem Brombeerengestrüpe“ (BS, 47) liegen findet.<sup>133</sup>

In *Kalkstein* wird das Thema der Naturkatastrophe in Form von Überschwemmungen aufgenommen und mit der oben ausgeführten Unwissenheit und Unschuld der Kinder verbunden, für welche die Überschwemmungen eine besonders große Gefahr bedeuten. Das Gewitter, das eine der Ursachen von Überschwemmungen sein kann, wird ähnlich wie in *Abdias* oder in *Der Hagestolz* in seiner Ambivalenz geschildert.

Was doch so ein Gewitter ist! Das Zarteste das Weichste der Natur ist es [...] Die Wiese vor dem Pfarrhofe war frisch und grün, die Linde, die ihre älteren und schwächeren Blätter durch den Sturm verloren hatte, stand wie neugeboren da, und die anderen Bäume

---

<sup>132</sup> Die Natur funktioniert hier als Spiegel der Seele. Durch die veränderte Stimmung Tiburius' ändert sich auch seine Wahrnehmung der Umgebung.

<sup>133</sup> Das Motiv eines in den Dornen liegenden schlafenden Mädchens kann an das Märchen von Dornröschen erinnern.

und die Büsche um den Pfarrhof hoben ihre nassen glänzenden Äste und Zweige gegen die Sonne. Nur in der Nähe des Steges war auch ein anderes minder angenehmes Schauspiel des Gewitters. Die Zirder war ausgetreten, und setzte einen Teil der Wiese, von der ich gesagt habe, daß sie um wenig höher liegt als das Flussbett, unter Wasser. (BS, 79)

Aber auch die Naturkatastrophe selbst übt eine ambivalente Wirkung auf das Menschenaugen aus:

Allein, wenn man von dem Schaden absieht, den die Überschwemmung durch Anführung von Sand auf der Wiese verursacht haben mochte, so war auch diese Erscheinung schön. Die große Wasserfläche glänzte unter den Strahlen der Sonne, sie machte zu dem Grün der Wiese und dem Grau der Steine den dritten stimmenden und schimmernden Klang<sup>134</sup>, und der Steg stand abenteuerlich wie eine dunkle Linie über dem silbernen Spiegel. (BS, 79)

Wenn aber die Zirder „ein reißendes Wasser“ (BS, 121) wird, kann sie besonders für diejenigen Kinder, die jeden Tag am Fluss entlang gehen müssen, wenn sie zur Schule gehen, fatal sein, da sie sich nicht der Gefahr der Überschwemmung bewusst sind.

In *Bergkristall* wird ein ähnlich starker Schneefall geschildert, wie es ihn in *Die Mappe meines Urgroßvaters* gab. Er wird aber aus der Kinderperspektive geschildert und mit einer Desorientierung auf dem verschneiten Gletscher verbunden. Dank der Technik, die den Beschreibungen der Winterlandschaft in *Die Mappe meines Urgroßvaters* ähnlich ist und an romantische Naturbeschreibungen erinnert,<sup>135</sup> wirkt das Naturspektakel sehr imposant.

Die Kinder sind sich der Gefahr, in der sie sich befinden, nicht bewusst. Die gewaltigen Eindrücke von der Unmittelbarkeit der eisigen Landschaft wechseln zwischen Bewunderung und Schrecken. Am Anfang wächst die Freude der Kinder durch das dichte Schneien (vgl. BS, 199f.). „Die dichte Waldwand [war] schon recht lieblich gesprenkelt von den immer reichlich herabfallenden Flocken.“ (BS, 198) Ein deutlicher Wendepunkt in der Wahrnehmung passiert aber, als die Kinder eine Eishöhle finden, wo sie sich ausruhen möchten. Zuerst sind sie von der blauen Farbe in ihrem Inneren fasziniert: „In der ganzen Höhlung aber war es blau, so blau, wie gar nichts in der Welt ist, viel tiefer und viel schöner blau, als das Firmament, gleichsam wie himmelblau gefärbtes Glas, durch welches lichter Schein hinein sinkt.“ (BS, 208f.) Aber kurz danach verlassen die Kinder die Höhlung, weil sie ihnen auf einmal

---

<sup>134</sup> Zur Hervorhebung des pompösen Eindrucks wird hier Synästhesie („schimmernder Klang“) benutzt.

<sup>135</sup> Vgl. Kapitel 5.1 „Romantische Natur“.

„schreckhaft blau“ (BS, 209) erscheint. Später sehen sie bei ihrer mühsamen ziellosen Wanderung „lauter furchtbares überschneites Eis“ (BS, 210), „überall nur Weiß – lauter Weiß“ (BS, 214), „Schnee, lauter Schnee“ (BS, 222) und „nichts als Schnee, de[n] helle[n] weiße[n] Schnee“ (BS, 222) und „furchtbare Felsen“ (BS, 219).

In *Katzensilber* wird als Naturkatastrophe ein starker Hagelschlag geschildert, der für die ihm ausgelieferten Menschen lebensgefährlich sein kann.<sup>136</sup> Der Hagel zeigt sich während seines Fortwirkens zerstörerisch und lebensgefährlich:

Es schlug auf das Laub, es schlug gegen das Holz, es schlug gegen die Erde, die Körner schlugen gegen einander, daß ein Gebrülle wurde, daß man die Blitze sah, welche den Nußberg entflamnten, aber keinen Donner zu hören vermochte. Die Zweige wurden herabgeschlagen, die Äste wurden abgebrochen, der Rasen wurde gefurcht, als wären eiserne Eggenzähne über ihn gegangen. Die Hagelkörner waren so groß, daß sie einen erwachsenen Menschen hätten töten können.<sup>137</sup> (BS, 249)

Es kommt sogar zu einer Verletzung des braunen Mädchens, das an dem nackten rechten Arme blutet. (Vgl. BS, 252.) Die dem Hagelwetter folgende Überschwemmung des Baches verursacht eine Verschlechterung der Orientierung in dem sonst bekannten Wald. Selbst die erfahrene Großmutter kennt sich nicht mehr aus und so muss das braune Mädchen den Platz finden, wo man über das Bächlein gehen kann. (Vgl. BS, 254.)

Die anfangs schrecklich aussehenden Auswirkungen des Hagels werden jedoch später eher positiv bewertet:

An den verstümmelten Bäumen wuchsen zahlreiche kleine Zweige hervor, die so schön waren, und so lebhaft wuchsen, als wäre das Abschlagen der Zweige kein Unglück gewesen, sondern als hätte ein weiser Gärtner dieselben beschnitten, daß sie nur desto besser emportrieben [...] Endlich, da die Erde weithin grün war, da die Zweige sich verlängert hatten, kamen auch Blüten, sie kamen später und waren weniger als in andern Jahren, aber sie waren da, und waren fast noch zutraulicher und lieblicher als in früheren Zeiten. (BS, 272)

---

<sup>136</sup> Auch der lebensgefährliche Brand in *Katzensilber* kann als Naturgewalt verstanden werden.

<sup>137</sup> Parallelismen und Wiederholungen sind Mittel, die die Kraft des Hagelschlags betonen sollen. Auf anderen Stellen in *Katzensilber* sind es zum Beispiel Farbkontraste: „Dieselben [Wolken] waren grünlich und fast weißlich, aber trotz dieses Lichtes war unter ihnen auf den Hügeln eine Finsternis, als wollte die Nacht einbrechen.“ (BS, 250)

Im Nachhinein wird das Hagelwetter von der kleinen Emma in der für die Naturkatastrophen typischen Ambivalenz erfasst: „Schauerlich war es und beinahe prächtig.“ (BS, 258)

In *Der Nachsommer* werden die Naturkatastrophen nur als Erinnerungen an die einstige Vergangenheit erwähnt und verlieren dadurch an Schrecken. (Vgl. N, 706.) Sonst kommt es zu keinem gefährlichen Gewitter und keiner anderen Naturkatastrophe. Schlechtes Wetter gibt es sehr selten und seine Folgen sind schnell zu beseitigen:

Sie [Hagel, Wolkenbrüche und andere Naturerscheinungen M.B.] schaden aber auch nicht so sehr. In unseren Gegenden sind sie selten, und ihre Wirkungen können auch leicht durch schnelles Beseitigen des Zerstörten durch Nachwuchs und Nachpflanzungen unbemerkt gemacht werden. (N, 147)

Das Gewitter, wenn es stark ist, wird nicht unter freiem Himmel erlebt, sondern von zu Hause betrachtet, wo keine Gefahr droht. Der Sturm wirkt schön und erhaben:

Der Wind hatte zu solcher Heftigkeit zugenommen, daß er um das ganze Haus heulte. Da er aus Südwesten kam, schlug der Regen an meine Fenster, und rann an dem Glase in wässerigen Flächen nieder. Aber da das Haus sehr gut gebaut war, so hatte Regen und Wind keine anderen Folgen, als daß man sich recht geborgen in dem schützenden Zimmer fand. Auch ist es nicht zu leugnen, daß der Sturm, wenn er eine gewisse Größe erreicht, etwas Erhabenes hat, und das Gemüth zu stärken im Stande ist. (N, 676)

Die Verirrungen in der Natur sind in *Der Nachsommer* kein Thema, die Menschen orientieren sich in der Landschaft, sodass keine Gefahr besteht, sogar wenn man sich im Winter auf dem Gletscher befindet. (Vgl. N, 655ff.)

Die kultivierte Natur, obwohl sie von dem Menschen durch die Kultivierung gewissermaßen gebändigt wurde, und die Natur als Erkenntnis- bzw. Kunstmedium, obgleich sie durch die menschliche Betrachtung zu einem bestimmten Grad näher kennen gelernt wurde, können den Menschen unerwartet bedrohen. Auch wenn die Verirrung in der Natur nicht durch den niedrigen Kenntnisstand der Umgebung veranlasst wird, kann man die Gefahr kaum meiden, welche die Naturkatastrophen verursachen. Wie man besonders den Schilderungen der Naturkatastrophen entnehmen kann, haben sie interessanterweise meistens

eine ambivalente Wirkung: Einerseits erwecken sie im Menschen Angst und Panik, andererseits bieten sie dem Auge ein prächtiges Spektakel. Am deutlichsten zeigt sich die Ambivalenz an den Gewittern, die erfrischend oder gar lebensspendend sind, gleichzeitig aber zerstörerisch und lebensgefährlich sein können.

### 6.2.2 Mensch in der Natur (Wirken: Mensch → Natur)

In den Konzeptionen der kultivierten Natur und der Natur als Erkenntnis- und Kunstmedium sind die Eingriffe des Menschen in die Natur nie fatal, trotzdem aber in einigen Fällen negativ.

Das Problem des Reutens wurde in *Die Mappe meines Urgroßvaters* (vgl. ST, 577)<sup>138</sup> und in *Der Nachsommer* (vgl. N, 27)<sup>139</sup> erwähnt.

In *Der beschriebene Tännling* werden die Jagd und das mit ihr verbundene Fest kritisch betrachtet. Die in einem umzäunten Stück Wald eingesperrten Tiere sind chancenlos den Jägern ausgeliefert:

Als alle Schützen an ihrem Plaze standen, und als auch sonst alles in Ordnung war, begann eine rauschende Waldmusik von Hörnern und anderen klingenden Instrumenten; aber von dem Jagdraume herauf erschollen Schrektöne und plötzliche Rufe der Angst; denn die Ohren des Waldes kannten nur die Laute des Donners und Sturmes, nicht den Schreckklang tönender Musik. (N, 1277)

Ein Hirsch setzte über alle Gebüsche, sprang endlich gegen das Linnen so hoch auf, als wollte er eine Himmelsleiter überspringen, wurde im Sprunge getroffen, überstürzte sich und fiel hernieder. Eine wilde Kaze schoß jäh an einem Baume empor, um sich von ihm aus über die Neze hinaus zu werfen, aber sie wurde von einer Kugel auf ihrem Baume erreicht, schnellte in einem Bogen hoch über den Wipfel und fiel auf die Erde. (N, 1278)

Nachdem die Mehrheit der Tiere erschossen wurde, ist die Jagd zu Ende. Die zerstörten Zweige zeugen von dem neulich stattgefundenen, gewalttätigen Ereignis:

„Bald war der Jagdraum leer [...] Nur die leeren Gerüste und die zerknikten Zweige gaben Zeugniß von der hier statt gehaltenen Versammlung.“ (N, 1280)

Auch in *Der Nachsommer* thematisiert Stifter an einigen Stellen die mit der Jagd verbundene Tötung von Tieren. Im Sternenhof hängen an den Wänden Bilder, auf denen getötete Tiere abgebildet sind: „Namentlich waren an den Wänden der Gänge Abbildungen

---

<sup>138</sup> Vgl. auch Kapitel 5.3 „Kultivierte Natur“.

<sup>139</sup> Vgl. Kapitel 5.5 „Natur als Kunstmedium“.

aufgehängt von großen Fischen, die man einst gefangen, nebst beigefügter Beschreibung, von Hirschen, die man geschossen, von Federwild von Wildschweinen und dergleichen.“ (N, 294) Im Gegensatz zu dieser Aufzählung der einst getöteten Tiere, die ohne Wertung geschieht und dieses Bild durch das Rücken in die Vergangenheit an Intensität verliert, wird die Jagd an einer anderen Stelle eindeutig verworfen. Heinrich ist mit der Tätigkeit der Jäger nicht einverstanden, er bedauert den toten Hirsch, den er im Wald findet:

In einem Thale an einem sehr klaren Wasser sah ich einmal einen todten Hirsch. Er war gejagt worden, eine Kugel hatte seine Seite getroffen [...] Sein Auge war noch kaum gebrochen, es glänzte noch in einem schmerzlichen Glanze, und dasselbe, sowie das Antlitz, das mir fast sprechend erschien, war gleichsam ein Vorwurf gegen seine Mörder. (N, 35)

Der Hirsch, den ich gesehen hatte, schwebte mir immer vor den Augen. Er war ein edler, gefallener Held, und war ein reines Wesen [...] Nur die Menschen, welche das Thier geschossen hatten, waren mir widerwärtig, da sie daraus gleichsam ein Fest gemacht hatten. (N, 36)

Risach kritisiert Leute, die Hasen und Vögel in Schlingen fangen (vgl. N, 163) oder Vögel in Käfigen halten (vgl. 157f.). Was seine Ansichten und Taten betrifft, so verhält sich Risach meistens als Beschützer der Natur. Er lebt jedoch nur scheinbar im Einklang mit der kultivierten Natur, ähnlich wie Gregor in *Der Hochwald* scheinbar im Einklang mit der jungfräulichen Natur gelebt hat. Hat Gregor einen Geier nur deswegen töten wollen, um Clarissa eines seiner Feder zu schenken, schießt Risach gezielt auf Rotschwänze, um sie ganz auszurotten. Zwar seien sie nach seiner Meinung schädlich, da sie Feinde der Bienen sind, er nimmt aber die Regelung der Natur sehr aggressiv in seine Hände. Hier handelt es sich nicht mehr um eine „Nachhilfe“ der natürlichen Abläufe, sondern um einen gewalttätigen Eingriff. Risach erklärt Heinrich, warum er die Rotschwänze tilgen will:

Als einen bösen Feind zeigte sich der Rotschwanz. Er flog zu dem Bienenhause, und schnappte die Thierchen weg. Da half nichts als ihn ohne Gnade mit der Wildbüchse zu tödten. Wir ließen beinahe in Ordnung Wache halten, und die Verfolgung fortsetzen, bis dieses Geschlecht ausblieb. (N, 165)

Als eine andere Art von Bruch in *Der Nachsommer* kann der Moment verstanden werden, als Heinrich mit Kaspar den Gletscher besteigen und mit Hammer und Meißel Stufen

an die Felsen schlagen will. Es ist fraglich, ob mit der Konzeption der Natur als Erkenntnismedium, die die Verbesserung des Verständnisses der Natur und der Vervollkommnung der Orientierung in ihr leisten will, ein solcher gewalttätiger Eingriff kompatibel sein kann, der sogar mit einer gewissen Lust betrieben wird:<sup>140</sup>

Meine Leute waren in einer gesteigerten Freude und Empfindung, wenn wir mit dem Hammer und Meißel theils Stufen in die glatten Wände schlugen, theils Löcher machten, unsere vorräthigen Eisen eintrieben, auf solche Weise Leitern verfertigten, und auf einen Standort gelangten, auf den zu gelangen eine Unmöglichkeit schien. (N, 480)

Zwar wird der Trieb der Menschen nach dem Sieg über die Natur als natürlich empfunden, die Ausdrücke „besiegen“, „zerstören“, „Mensch als Herr der Natur“ und ähnliche irritieren einen aber und man stellt sich die Frage, inwieweit das Besiegen der Natur zulässig ist, ab welchem Zeitpunkt es aber nicht mehr zu rechtfertigen ist:

Wie überhaupt der Mensch einen Trieb hat, die Natur zu besiegen, und sich zu ihrem Herrn zu machen, was schon die Kinder durch kleines Bauen und Zusammenstellen noch mehr aber auch durch Zerstören zeigen, und was die Erwachsenen dadurch darthun, daß sie die Erde nicht nur zur nahrungssprossenden machen, wie der Dichter des Achilleus so oft sagt, sondern sie auch vielfach zu ihrem Vergnügen umgestalten, so sucht auch der Bergbewohner seine Berge, die er lieb hat, zu zähmen, er sucht sie zu besteigen zu überwinden, und sucht selbst dort hinan zu klettern, wohin ihn ein weiterer wichtiger Zweck gar nicht treibt. (N, 480)

Die Beispiele der nachhaltigen menschlichen Eingriffe in die Natur, die im Widerspruch zu der „sanften“ Symbiose zwischen Mensch und Natur stehen, sind zwar nicht so augenfällig

---

<sup>140</sup> Mit der Problematik der Grenze zwischen einem positiven und einem nicht mehr zulässigen Eingriff in die Natur beschäftigt sich Begemann. Es sei anhand Stifters Texten, die der Erzählung *Der Hochwald* folgen, offensichtlich, dass in der vorgefundenen Natur noch inexistent ein potentiell Besseres und Schöneres sei, das der Mensch aufdecken und dem er zur Realität verhelfen müsse. „Diese Konzeption hat einen entscheidenden Haken: Sie setzt die Erkenntnis der verborgenen Wesensseite der Natur voraus, sie behauptet implizit zu wissen, worauf die Natur ‚eigentlich‘ hinauswill. Woraus aber könnte sich eine solche Erkenntnis speisen?“ (Begemann, 48) Im Hinblick auf *Der Nachsommer* beschäftigt sich Begemann nicht nur mit der Idylle des Rosenhauses, die beispielsweise durch die oben erwähnte problematische Austilgung der Rotschwänze gewissermaßen in Frage gestellt wird, sondern wendet den Blick auch auf die nur spärlich beschriebene Kulturlandschaft außerhalb des Rosenhauses: „Die Verschönerungsarbeit ist auf ihrer Kehrseite ein Destruktiosprozess [...] Der Meierhof und die anderen entfernteren Orte werden so [durch die Nicht-Liquidierung der sonst zu liquidierenden Wespenester, die die Rotschwänze hinziehen und dadurch das Rosenhaus vor denselben schützen M.B.] zum negativen Spiegelbild des Rosenhauses: Während sich hier die Nützlinge [nützliche Vögel M.B.] tummeln, akkumulieren sich dort Raupen, Wespen und Rotschwänze.“ (Begemann, 51)



und ausführlich wie die geschilderten Naturkatastrophen, sie kommen aber dennoch vor, sei es oft auch nur in Andeutungen.

Die Belege der brüchigen, „das sanfte Gesetz“ bestreitenden Stellen sind in allen Naturkonzeptionen zu finden. In *Der Hochwald* und in *Der Nachsommer* sind sie zwar sehr gedämpft, dafür aber in den späteren Erzählungen der *Studien* und in *Bunte Steine* sehr ausgeprägt. Die Gefahr der unberechenbaren Natur in Form von Katastrophen ist vielleicht das stärkste Element, das die „Sänfte“ des in der Natur waltenden Gesetzes in Frage stellt. Die Naturkatastrophen gibt es in vielen Erzählungen der *Studien* und sie sind das Hauptthema der Sammlung *Bunte Steine*, in denen aber die Verletzung „des sanften Gesetzes“ in Form von negativen Eingriffen in die Natur nicht thematisiert wird. Diese werden in einigen Erzählungen der *Studien* und in *Der Nachsommer* behandelt.

*Der Hochwald* und *Der Nachsommer* weisen die wenigsten bzw. schwächsten brüchigen Stellen auf. In *Der Hochwald* kommt es zu keiner Naturkatastrophe. Die Eingriffe des Menschen in die Natur kommen vor, sie werden aber meistens nicht als kritisch betrachtet. *Der Nachsommer* wirkt im Großen und Ganzen sehr friedlich, was auch der geordnete Satzbau und die Erzählweise unterstreichen. Die durch die Natur bewirkte Gefahr kommt entweder gar nicht vor, oder sie wird nur als vergangene und überstandene dargestellt. Die Gewalt, die der Mensch der Natur zufügt, kommt im Roman öfter zum Ausdruck, wird aber meistens entweder neutral geschildert oder gar täuschend in ein positives Licht gerückt, wenn sie zum Beispiel der „sanfte“ Risach (Schießen von Rotschwänzen) oder Heinrich (Hämmern in die Felsen, Abbau von Marmor) ausüben.

Summa summarum gibt es in dem ganzen Werk Stifters (bis auf die romantischen Erzählungen *Der Condor* und *Feldblumen*, die in dieser Hinsicht nicht untersucht wurden) stärkere oder schwächere Brüche – d.h. Verletzungen – der einzelnen Naturkonzeptionen. Die mühsam erdachten, sich nach „dem sanften Gesetz“ richtenden Naturkonzeptionen, werden in der erzählten Welt aufgebaut, um dann durch die Verletzungen wieder gebrochen zu werden.

## 7 Zusammenfassung

In dieser Arbeit wurde bestätigt, dass sich das in der *Vorrede zu Bunte Steine* formulierte „sanfte Gesetz“ nicht nur auf *Bunte Steine* bezieht, sondern dass es schon in den früher erschienenen *Studien* verankert ist und auch auf den später geschriebenen Roman *Der Nachsommer* angewendet werden kann.

Am Beispiel der sich im Dienste „des sanften Gesetzes“ verändernden Naturauffassung wurde Stifters Bemühung erläutert, eine „dem sanften Gesetz“ möglichst nahe stehende erzählte Welt zu schaffen, deren Grundlage eine Symbiose zwischen Mensch und Natur wäre. Der Anschaulichkeit wegen wurde unter fünf Naturkonzeptionen unterschieden, wobei einige von ihnen jedoch keineswegs strikt voneinander abzugrenzen sind. In den ersten zwei *Studien* (*Der Condor, Feldblumen*), welche noch stark unter dem Einfluss der deutschen Romantik stehen, trifft man auf die mit „dem sanften Gesetz“ kaum zusammenhängende Konzeption der romantischen Natur. *Der Hochwald* ist als die einzige Erzählung durch die Konzeption der jungfräulichen Natur gekennzeichnet, die sich zwar als ein Gebilde für sich selbst durch ihre Friedlichkeit an den Richtlinien „des sanften Gesetzes“ hält, aus der der Mensch aber ausgeschlossen bleibt. Da aber die Menschheit von der Natur nicht getrennt existieren kann, erfindet Stifter die – bei uns – dritte Naturauffassung, die Konzeption der kultivierten Natur (besonders *Die Mappe meines Urgroßvaters, Brigitta, Zwei Schwestern, Der Nachsommer* aber auch *Das Haidedorf, Die Narrenburg, Abdias, Der Hagestolz, Der beschriebene Tännling, Der Waldsteig, Kalkstein*), die den Verkehr zwischen Mensch und Natur ermöglicht. Diese Konzeption überschneidet sich zum Teil mit der darauf folgenden Naturauffassung, der Konzeption Natur als Erkenntnismedium. Diese beiden Konzeptionen kommen in manchen Erzählungen parallel zum Vorschein (besonders *Die Mappe meines Urgroßvaters, Zwei Schwestern, Der Nachsommer* aber auch *Das Haidedorf, Die Narrenburg, Brigitta, Der Hagestolz, Der Waldsteig, Kalkstein*). Das ist deshalb möglich, weil sich diese zwei Naturauffassungen nicht ausschließen. (Bei der Konzeptionen der jungfräulichen und der kultivierten Natur war die Parallelität oder ein allmählicher Übergang von der einen zur anderen nicht durchzuführen, weil die beiden Konzeptionen völlig gegensätzlich und deshalb nicht zu vereinbaren waren.) In *Bunte Steine* (besonders *Granit, Bergkristall, Katzensilber*) ist schließlich die Konzeption der Natur als Erkenntnismedium ausschlaggebend, obwohl sie in den meisten Erzählungen dadurch modifiziert wird, dass nicht die Orientierung in der Natur vom Standpunkt eines Erwachsenen, sondern aus der Sicht eines Kindes thematisiert wird. In *Der Nachsommer* erscheint neben der Konzeption Natur als Erkenntnismedium wieder die

frühere Konzeption der kultivierten Natur, dazu tritt noch die Konzeption der Natur als Kunstmedium, die in keiner Erzählung zu finden ist und die lediglich auf den Roman *Der Nachsommer* zu beziehen ist. Diese letzte Konzeption betont den Einklang zwischen der Form und dem Material eines Kunstwerks. Dabei ist wichtig, dass die durch den Menschen geschaffene Form (menschlicher Geist) und das Material (die Natur) in einer vollkommenen Harmonie stehen. Holz, Stein oder Metall sind hochzuschätzende Materialien, denen der Künstler zu einer höheren Schönheit verhelfen kann.

Es scheint, dass die sich verändernde Auffassung der Natur in Stifters Erzählungen in der Entwicklung von der romantischen zur kultivierten Natur immer mehr mit „dem sanften Gesetz“ korrespondiert. Stand die erste Naturkonzeption der romantischen Natur noch in keiner Beziehung zu dem die klassischen Gedanken von Humanität verarbeitenden „sanften Gesetz“, kann die Konzeption der jungfräulichen Natur als Ansatz zu den letzten drei Konzeptionen verstanden werden, die alle eine ideale Beziehung zwischen Mensch und Natur darstellen wollen. In *Der Nachsommer* findet man schließlich alle drei, dem „sanften Gesetz“ am meisten entsprechenden Naturkonzeptionen. Dadurch scheint der Roman der *Vorrede* zu der Sammlung *Bunte Steine* am nächsten zu stehen, was die Untersuchung der Beziehung Natur und Mensch angeht. Auch das Vorkommen der Begriffe „sanft“, „groß“ und „klein“ in dem Sinne, in dem sie in der *Vorrede* erscheinen, gemeinsam mit dem kontinuierlichen, leidenschaftslosen Erzählstil verbindet den Roman *Der Nachsommer* am meisten mit der *Vorrede* und den Postulaten „des sanften Gesetzes“.

Es wäre schön, wenn man die vorgenommene Untersuchung mit der Unterteilung der einzelnen, sich immer mehr „dem sanften Gesetz“ annähernden Naturauffassungen beenden könnte. Leider gibt es aber die häufigen von Stifter ausführlich geschilderten Naturausschweifungen, die eindeutig „dem sanften Gesetz“ widersprechen und die die obigen Schlussfolgerungen in Frage stellen. Sei es eine Wetterkatastrophe oder eine Verirrung im unbekanntem Wald, die Natur gefährdet nicht nur den erwachsenen Menschen, sondern sogar das unschuldige Kind. Die Gewalttätigkeit zeigt sich aber auch umgekehrt im Verhalten des Menschen gegenüber der Natur. Der Mensch vergewaltigt mit einigen Tätigkeiten die Landschaft, die sich gegen sein Tun nicht wehren kann. Obwohl die letztere Art von Brüchen mit „dem sanften Gesetz“ im stifterschen Werk nicht so markant ist wie die erstere, besteht sie in den Erzählungen (bis auf *Bunte Steine*, wo sie nicht thematisiert wird) und auch in *Der Nachsommer* nach wie vor und muss auch beachtet werden.

Nun stellt sich die Frage, warum Stifter in sein erzählerisches Werk diese Brüche gegen „das sanfte Gesetz“ mit einbezieht, ihnen so viel Aufmerksamkeit und Platz widmet und sie so

sehr hervorhebt. Mit dieser Frage hat sich die Literaturwissenschaft schon häufig beschäftigt und es wurden vielerlei Deutungen geboten. Die Unmenge an den unterschiedlichsten Interpretationen zeugt allerdings davon, dass es keine klare Antwort auf die gestellte Frage gibt. Es sollte deshalb keine der bestehenden Antworten als die allein geltende verstanden werden, vielmehr sollten sie alle in Betracht gezogen und als ein Konglomerat von unterschiedlichen Anregungen zum besseren Verständnis von Stifters Werk genutzt werden.

Als gerechtfertigt und nachvollziehbar scheint besonders Lachingers Interpretation der Konfliktstellen in Stifters Erzählungen zu sein. Die Kollision zwischen dem poetologischen Ideal („dem sanften Gesetz“) und der erzählten Welt (samt der Brüche mit „dem sanften Gesetz“) wird mit „Stifters christlich-aufklärerischem Welterklärungsmodell“<sup>141</sup> begründet. Lachinger stellt fest, dass sich Stifter zumindest auf der theoretischen Ebene um eine Versöhnung des Rationalismus, der auf dem damaligen Aufschwung der Naturwissenschaften beruht, und der traditionellen christlichen Schöpfungslehre bemüht. Es verstehe sich, dass die bestrebte Aussöhnung der problematischen Antinomie von Vernunft und Glauben zwangsläufig misslingen muss. Das zeigt sich in den immer wieder auftretenden, von Stifter keineswegs verschleierte Kollisionen zwischen „dem sanften Gesetz“ einerseits, das den christlichen Teil des Welterklärungsmodells repräsentiert, und den Naturkatastrophen andererseits, die durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu erklären sind und dem aufklärerischen Teil des Welterklärungsmodells angehören.<sup>142</sup> Nach Lachinger bestehen die Brüche in Stifters Werk, die die Natur als ein faszinierendes Rätsel erscheinen lassen, aufgrund der Prägung seines Weltbildes. Stifter vereinigt in der Natur die Wissenschaft mit der

---

<sup>141</sup> Lachinger, 98.

<sup>142</sup> Lachinger führt einige Stellen in Stifters Schaffen an, wo die mythisch-theologische Erkenntnisperspektive neben der Empirischen besteht. Felix in *Das Haidedorf* sagt das Ende der plagenden Dürre anhand seiner Kenntnisse der Klimaerscheinungen (das Empirische) und seiner Rolle des Propheten (das Religiöse) voraus; der Regen setzt am Pfingstsonntag, dem Fest des Heiligen Geistes, ein (das Religiöse). In *Abdias* könne der Blitzschlag, der Ditha tötet, entweder eine Art Elmsfeuer sein (physikalische Begründung), oder aber könne der Tod Dithas als eine Heimkehr des Kindes ins Göttliche verstanden werden (religiöse Begründung). Eine ähnliche Konvergenz von Physik und Metaphysik gäbe es auch in *Bergkristall*. Die Kinder werden vor dem tödlichen Schläge auf dem Gletscher von einem Nordlicht bewahrt (physikalische Erklärung), das am Heiligen Abend erscheint und von Sanna als „Heiliger Christ“ wahrgenommen wird (religiöse Erklärung). (Vgl. Lachinger, 101ff.) Mit einer leichten Abwandlung kommentiert das Lichtwunder in *Bergkristall* auch Öhlschläger. Entweder handele es sich um einen Effekt des Koffeindeliriums (empirische Erklärung) oder um ein Signum göttlicher Präsenz. Auch Öhlschläger kommt in ihrer Untersuchung der Erzählung *Bergkristall* zu einem ähnlichen Ergebnis wie Lachinger: Naturwissenschaftliches Wissen und metaphysischer Ordnungsentwurf treffen hier aufeinander. (Vgl. Öhlschläger, 61.)

Die Beispiele der Anspielungen an Gottes Präsenz in der Natur findet man in Stifters Werk immer wieder, und zwar sehr häufig in den Fällen, in denen die Natur in ihrer ungeheuren Gewalt erscheint. Wo die Wissenschaft keine Lösung bietet, setzt Stifter oft als eine mögliche Deutungsweise den christlichen Gott ein, einen gewissen *deus ex machina*. Durch die Möglichkeit der religiös fundierten Deutungsart, neben der aber auch die aufklärerische, auf Vernunft und Wissenschaft basierte nach wie vor besteht, wird das Unerklärbare dogmatisch zum Gottgewollten.

Religion, eine Vereinigung, die in ihrer Gegensätzlichkeit sozusagen unvereinbar ist, denn beide Bereiche sind schon in ihrem Wesen gegensätzlich. Die Religion stellt für die Wissenschaft einen Mythos dar, eine bloße unwissenschaftliche Phantasie, die jedes Geschehen in der Natur dogmatisch als Gottes Schöpfung bzw. Willen versteht. Für die Religion ist wiederum die Sachlichkeit der Wissenschaft unannehmbar, weil sie die Schöpfung Gottes in Frage stellt und weil sie nicht in der Lage ist, das Entstehen der Natur und die Vorgänge in ihr auf eine erschöpfende Weise zu klären. Stifter selbst steht mitten im Konflikt: Religion oder Wissenschaft? Und er bietet keine eindeutige Antwort, weil keiner der Bereiche die Welt in ihren Zusammenhängen erschöpfend erklären kann. Deshalb entscheidet er sich nach Lachinger für die widersprüchliche Synthese beider Bereiche.

Neben Lachinger belegt „das christlich-aufklärerische Welterklärungsmodell“ in Stifiers Werk auch Kühlmann. Die Widersprüchlichkeit des Modells findet er beispielsweise in der Einleitung zu *Abdias*, die als Hilfsmittel für die Interpretation der ganzen Erzählung dienen sollte, zugleich aber eine Deutung durch diesen Widerspruch nahezu unmöglich macht: „Aber es liegt auch wirklich etwas Schauderndes in der gelassenen Unschuld, womit die Naturgesetze wirken, daß uns ist, als lange ein unsichtbarer Arm aus der Wolke und thue vor unseren Augen das Unbegreifliche.“ (ST, 649) Die gelassene Unschuld der wissenschaftlich begründeten Naturgesetze werde in demselben Satzgefüge oxymorisch als schaudererregend bezeichnet, zugleich werde aber mit Hilfe des alterprobten Bildes des unsichtbaren Armes aus der Wolke als anthropomorphes Signum göttlicher Allmacht die numinose Aufhebung des naturgesetzlichen Fatalismus suggeriert.<sup>143</sup>

Mit der gleichen Passage aus *Abdias* befasst sich auch van Ingen und kommt zu demselben Ergebnis wie Kühlmann. Die Montage aus traditionell christlichem Emblem von der Hand Gottes aus der Wolke und dem Naturgesetz entspringe dem stifterschen Weltmodell, das auf die Position des Autors im josefinisch aufgeklärten Katholizismus zurückzuführen sei. Wenn die Möglichkeit einer verborgenen Kausalität auch grundsätzlich offen gehalten werde, sei doch das „Schaudernde“ und „Unbegreifliche“ die Erfahrung der Welt. Da Stifter diese in ihrem Recht belasse, auch dort, wo er in einem Gegenbild eine scheinbare Harmonie entwirft, entstehe eine Spannung, die den Leser fasziniere und die über den Abschluss der Erzählung hinaus andauere.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Vgl. Kühlmann, Wilhelm: *Von Diderot bis Stifter. Das Experiment aufklärerischer Anthropologie in Stifiers Novelle „Abdias“*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 396.

<sup>144</sup> Vgl. van Ingen, 74.

Braun befasst sich ebenfalls mit Stifters brüchigem Weltbild, das er nicht nur mit Stifters Erziehung im Benediktinerstift Kremsmünster, wo sich Tradiertes mit Modernem verquickte, in Zusammenhang bringt, sondern er macht auch auf die unterschiedliche Entwicklung der philosophischen Rezeption in Preußen und Österreich aufmerksam. Hat man in Preußen seit Ende des 18. Jahrhunderts die moderne Philosophie Immanuel Kants rezipiert, so galt seine Lehre in Österreich als weltanschauliche Bedrohung und wurde dort in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstellt. Eine neue Lehre, die jedoch noch stark im Gewande traditionsverbundener Kontinuität verwurzelt war, vertrat in Österreich der damals anerkannte Physikprofessor Andreas Baumgarten, dessen weltanschauliches Bild Stifter kannte und das ihn auch beeinflusst hat. In seiner Naturlehre geht Baumgarten von naturwissenschaftlichen Forschungen aus, um schließlich im Sinne der Metaphysik nach einer „überempirischen Letztursache“ zu suchen. Ein ähnliches Vorhaben betreibt auch Stifter, wenn er die empirischen Naturwissenschaften und das ontologische „sanfte Gesetz“ in Einklang bringen möchte.<sup>145</sup>

Auch Lindner sieht den Grund für die scheinbar unbegründbaren Konfliktstellen in Stifters Texten in den Widersprüchlichkeiten seines Weltbilds. Für ihn seien die tief greifenden Konflikte sogar das eigentliche Thema des stifterschen Schaffens. Nicht „das sanfte Gesetz“ steht demnach im Vordergrund, sondern die Spannung, die in einem labilen und provisorischen Gleichgewicht der erzählten Welt verankert ist. Dies zeige sich nicht nur in der Vorführung einer unveränderlichen Gesetzmäßigkeit der Natur und der folgenden völlig gegensätzlichen Darstellung der Natur als letzter Abgrund, sondern auch beispielsweise in der Problematik der Unschuld und Sünde. Nur durch die Verschuldung könne man eine höhere

---

<sup>145</sup> Vgl. Braun, Stefan: *Zwischen ontologischem 'Nachsommer' und naturwissenschaftlichem Frühling. Adalbert Stifters moderner Weltzugang vor dem Hintergrund traditioneller Erkenntnisanliegen in seinem Roman 'Der Nachsommer'*. In: Lachinger, Johann et. al. (Hrsg.): *Sanfte Sensationen – Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*. Linz 2000, 41ff.

Etzlstorfer findet eine mögliche Anknüpfung an Baumgartens physikalische Vorlesungen in Stifters Hinwendung zum „Kleinen“. Als Zeugnis führt er Baumgartens physikalische Vorlesungen an: „Es ist schon am Eingange bemerkt worden, daß wir uns bei der Betrachtung des Großen und Kleinen nicht auf das beschränken sollen, was lang, breit und hoch ist, sondern auch das in den Bereich unserer Aufmerksamkeit zu ziehen gedenken, was, wenn auch klein im Raume, im großen Drama der Natur eine bedeutende Rolle spielt.“ (Zit. nach Etlstorfer, Hannes: *„Die Wolken, ihre Bildung [...] waren mir wunderbare Erscheinungen“* (*„Nachsommer“*). *Bemerkungen zu Adalbert Stifters Motivrepertoire als Landschaftsmaler*. In: Lachinger, Johann et. al. (Hrsg.): *Sanfte Sensationen – Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*. Linz 2005, 65.)

Neben Braun spricht für die Verbundenheit Stifters mit der österreichischen philosophischen Tradition auch Doppler. Nicht nur Baumgarten, sondern auch der Prager Professor für Religionswissenschaft Bolzano soll Stifter Anregungen für die Formulierung des „sanften Gesetzes“ geboten haben. Stifters Auffassung des Sittengesetzes (hier besonders im Sinne der gegenseitigen Hilfsbereitschaft der Menschen und des sinnstiftenden Dienstes des Einzelnen für die Gesellschaft) beruhe auf Bolzanos Gedankengut, ebenfalls wie seine Ablehnung der von Herder propagierten Vorstellung einer Sprachnation, die besonders den Roman *Witiko* prägt. (Vgl. Doppler, Alfred: *Das oberste Sittengesetz als Grundgesetz menschlichen Zusammenlebens. War Adalbert Stifter ein Bolzanist?* In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 14/2007. 2007, 87ff.)

Ebene der Unschuld erreichen, zugleich sei aber die Reintegration unter unschuldige Menschen nicht mehr ganz möglich.<sup>146</sup>

Lachinger, Kühlmann und van Ingen erklären sehr ähnlich anhand Stifters Weltauffassung, warum es zu den Widersprüchlichkeiten in seinem Weltbild und folglich in seinem Werk kommt; Lindner versucht die Häufigkeit und Intensität der beschriebenen, aufgrund des widersprüchlichen Weltbilds des Autors bestehenden Konfliktstellen in seinen Erzählungen zu begründen, indem er das Thema des Konflikts zum eigentlichen Hauptthema des stifterschen Schaffens macht. Es gibt jedoch auch andere Theorien, die sich bemühen, eine Ursache für die Unmenge an Spannungen und Konflikten in Stifters Texten zu finden. Als eine der bekanntesten gilt die Theorie Thomas Manns, der bei Stifter eine „Neigung zum Exzessiven“<sup>147</sup> entdecken will. Anhand der historischen Ereignisse bietet sich eine „geschichtliche Deutungsmöglichkeit“, die von Stifters Enttäuschung von der Revolution 1848 ausgeht: „Das Bild der Verwirrung und Auflösung da, wo er eine höhere Ordnung und Aufbau erwartet hatte, erschütterte ihn so tief, dass es ihn beinahe zerbrach.“<sup>148</sup> Eine andere Theorie, die von Graf vertreten wird, sieht in den Naturkatastrophen eine Widerspiegelung der gestörten zwischenmenschlichen Beziehungen.<sup>149</sup> Im Zusammenhang mit der Untersuchung

---

<sup>146</sup> Vgl. Lindner, 220.

Die Konfliktstellen in Stifters Prosa sind aber bei näherer Betrachtung auch dort vorhanden, wo man sie auf den ersten Blick nicht vorfindet. Bürner-Kotzman sieht in der Studie *Zwei Schwestern* die Konfliktstelle nicht nur in der problematischen Gestalt Camillas, sondern auch in der – auf den ersten Blick friedlich wirkenden – Konstellation der ganzen Familie Rikars. Die Rollenverteilung (Tochter Maria als Ernährerin und Haupt der Familie) und die ständigen Koordinationsbemühungen (Begegnungen innerhalb der Familie erfolgen nie ohne Verabredung, die Räume im Haus sind nicht ohne Einwilligung des jeweiligen Bewohners zu betreten) zeugen von der krisengeprägten Gemeinschaft und bilden eine weitere Konfliktstelle. (Vgl. Bürner-Kotzman, Renate: *Vertraute Gäste – Befremdende Begegnungen in Texten des bürgerlichen Realismus*. Heidelberg 2001, 158ff.)

<sup>147</sup> „Man hat oft den Gegensatz hervorgekehrt zwischen Stifters blutigselbstmörderischem Ende und der edlen Sanftmut seines Dichtertums. Seltener ist beobachtet worden, daß hinter der stillen, innigen Genauigkeit gerade seiner Naturbetrachtung eine Neigung zum Exzessiven, Elementar-Katastrophalen, Pathologischen wirksam ist, wie sie etwa in der unvergeßlichen Schilderung des gewaltigen Dauer-Schneefalls im Bayrischen Wald, in der berühmten Dürre im *Haidedorf* und in den vorhin genannten Stücken [Hagelschlag und Feuersbrunst in *Katzensilber* M.B.] beängstigend zum Ausdruck kommt.“ (Mann, Thomas: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Amsterdam 1949, 124)

<sup>148</sup> Kosch, 63. Bei dieser streng historischen Deutungsart sei noch einmal daran erinnert, dass die Revolution für Stifter keineswegs einen plötzlichen Umbruch in seiner Lebensanschauung und in seinem Werk bedeutet. (Vgl. Anm. 65.) Auch diejenigen Erzählungen, die geschrieben wurden, bevor die Revolution ausgebrochen ist, weisen zahlreiche Brüche auf (z.B. Wetterkatastrophen in *Die Mappe meines Urgroßvaters*).

<sup>149</sup> In *Bunte Steine*, wo die Naturkatastrophen sehr häufig vorkommen, sei eines der Hauptmotive das häufige Nicht- bzw. Missverstehen zwischen den Generationen (*Granit, Turmalin, Bergkristall, Katzensilber*). (Vgl. Graf, Andreas: *Vom Erwachsenen-Periodikum zum „Jugendbuch“*. *Medienwechsel und Doppeladressierung in Stifters „Bunte Steine“ (1852/53)*. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 9/10/2002/2003*. 2006, 93f.) Graf's Ansicht, dass Stifter die Konflikte in der Gesellschaft nicht direkt als solche beschreibt, sondern dass er sie in den Bereich der Natur überträgt, mag stimmen, wenn man sie auf *Bunte Steine* bezieht. Im Bezug auf das übrige Werk Stifters würde aber diese Theorie wahrscheinlich scheitern.

Graf ist aber nicht der einzige, der in der Außenwelt die schlechten menschlichen Eigenschaften hineinprojiziert sieht. Für Zimmermann hat der Galgen in *Brigitta* noch neben der üblichen symbolischen Darstellung der Grenze zwischen der kultivierten Natur und der Wildnis und somit der potenziellen Gefahr der ungezügelter Natur auch

der brüchigen Naturkonzeptionen soll nun eine neue Deutung der Brüche in Stifters Werk vorgeschlagen werden – „die Theorie des Spieles“.

## 7.1 Brüche im „sanften Gesetz“ – ein Spiel mit dem Leser?

Schon dem Kapitel, das sich mit der Auffassung des „Großen“ und „Kleinen“ in der *Vorrede* zu *Bunte Steine* befasst hat, war zu entnehmen, dass „das sanfte Gesetz“ an sich einen ungelösten Widerspruch beinhaltet. Die „sanften“ Kräfte, die das Walten in der Natur betreiben, sollen sowohl die Ursache für das friedliche, kontinuierliche Geschehen sein als auch für die punktuellen, gewaltigen Ausbrüche, die sich oft in einem Gewitter, oder aber in einer furchtbaren Naturkatastrophe offenbaren. Ein logisches Denken wehrt sich aber dagegen, das „Sanfte“ mit dem Gewaltigen in Verbindung zu setzen.

Die im Programm der *Vorrede* bestehende Widersprüchlichkeit schimmert auch in den Erzählungen durch und es ist Stifter selbst, der uns auf die kritischen Stellen mit Absicht aufmerksam macht. Besonders in *Bunte Steine*, auf welche sich das Postulat des „sanften Gesetzes“ primär beziehen soll (es wurde bewiesen, dass es aber mehr oder weniger auch auf den größeren Teil der *Studien* und ohne Probleme auf den Roman *Der Nachsommer* anzuwenden ist), trifft man trotz der suggerierten Weltordnung auf die gewaltigsten Naturkatastrophen, welche sehr ausführlich und gründlich dargestellt werden und deshalb so sehr auffallen.<sup>150</sup>

Der ganze Vorgang Stifters beim Aufbau eines Prosastückes könnte als ein Spiel aufgefasst werden, das der Autor mit dem Leser betreibt.<sup>151</sup> Er regt den Leser durch die *Vorrede* zu einer Anwendung deren Inhalts auf die einzelnen Erzählungen an, um diese richtig interpretieren zu können. Dabei gerät aber der Interpretierende wegen den nicht zu übersehenden, gegen „das sanfte Gesetz“ verstoßenden Begebenheiten zwangsläufig in eine Sackgasse. Im Rückgriff auf die in der *Vorrede* stehende Einleitung zur Deutung sieht er sich gezwungen, auch die Unstimmigkeiten „dem sanften Gesetz“ zu unterordnen, da in der

---

noch eine andere symbolische Bedeutung: Der Galgen soll auch die animalische Natur des Menschen darstellen. (Vgl. Zimmermann 432.) Zimmermann zieht ähnlich wie Graf eine Parallele zwischen der äußeren Natur und der inneren Natur des Menschen.

<sup>150</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1 „Brüche in der Konzeption der kultivierten Natur, der Natur als Erkenntnis- und Kunstmedium. Gefährlichkeit der Natur (Natur → Mensch)“.

<sup>151</sup> Unter dem Begriff „Spiel“ sei nicht eine tückische Vorgehensweise des Autors gegenüber dem Leser zu verstehen, durch welche der Autor das Lesepublikum verspotten möchte. Das Ziel des Spieles ist keineswegs ein verzweifelter, durch eine anstrengende misslungene Deutung in eine Sackgasse getriebener Leser, sondern vielmehr ein konzentriertes Nachdenken des Lesers über das Geschriebene, wobei aber weder eine eindeutige Interpretation noch eine Anklage des Autors wegen der Nicht-Interpretierbarkeit seines Textes zu erreichen ist.



*Vorrede* auf die Eingeschränktheit der menschlichen Erkenntnismöglichkeit bzw. Deutungsmöglichkeit hingewiesen wird.<sup>152</sup>

Diese Strategie – eine schon in sich selbst widersprüchliche Anweisung zur Deutung und folglich eine Erzählung, wo es Stellen gibt, die die Anwendung der vorgeschriebenen Deutung unmöglich machen – verwendet Stifter aber nicht nur im Falle der Beziehung der *Vorrede* zu *Bunte Steine*. Ein ähnliches Beispiel stellt die Beziehung der Einleitung von *Abdias* zu der eigentlichen Handlung der Erzählung dar. In der Einleitung wird von einer „Kette der Ursachen und Wirkungen“ (ST, 650) gesprochen, die ausnahmslos sei, die jedoch in der Gegenwart nicht lückenlos zu durchschauen ist. Demnach solle nichts ohne ein vorheriges Verschulden geschehen, es solle keinen Zufall und kein Unglück geben. Bei der Interpretation der Erzählung *Abdias* findet man jedoch keine eindeutige Kausalität in dem Geschehen.<sup>153</sup> Man gibt sich aber kaum mit den „Lücken“ (ST, 650) zufrieden, die auf den jeweiligen, begrenzten Stand der Erkenntnismöglichkeiten der Menschheit zurückzuführen sind.<sup>154</sup> Die unermessliche Anzahl der Ursache-Wirkung-Interpretationen des stifterschen Werks zeugt davon, dass das Spielkonzept dem Autor gelungen ist und – wahrscheinlich ohne seine Absicht – auch auf andere seiner Erzählungen angewandt wurde.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> „Weil aber die Wissenschaft nur Körnchen nach Körnchen erringt, nur Beobachtung nach Beobachtung macht, nur aus Einzelfnem das Allgemeine zusammen trägt, und weil endlich die Menge der Erscheinungen und das Feld des Gegebenen unendlich groß ist, Gott also die Freude und die Glückseligkeit des Forschers unversieglich gemacht hat, wir auch in unseren Werkstätten immer nur das Einzelne darstellen können nie das Allgemeine, denn dies wäre die Schöpfung: so ist auch die Geschichte des in der Natur Großen in einer immerwährenden Umwandlung der Ansichten über dieses Große bestanden.“ (BS, 9)

<sup>153</sup> Die Deutung der Erzählung wird durch die Berücksichtigung der biblischen Thematik noch komplizierter. Aus diesem Blickwinkel kann man den Text auch als eine Hiobsgeschichte lesen. (Vgl. z. B. Hohoff, Curt: *Adalbert Stifter. Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts*. Düsseldorf 1949, 38ff.)

<sup>154</sup> „Wohl zählt das menschliche Geschlecht schon aus einem Jahrtausende in das andere, aber von der großen Kette der Blumen sind nur erst einzelne Blätter aufgedeckt, noch fließt das Geschehen wie ein heiliges Räthsel an uns vorbei, noch zieht der Schmerz im Menschenherzen aus und ein - - ob er aber nicht zuletzt selber eine Blume in jener Kette ist? Wer kann es ergründen? Wenn dann einer sagt, warum denn die Kette so groß ist, daß wir in Jahrtausenden erst einige Blätter aufgedeckt haben, die da duften, so antworten wir: So unermäßig ist der Vorrat darum, damit ein jedes der kommenden Geschlechter etwas finden könne, - das kleine Aufgefundene ist schon ein großer herrlicher Reichtum.“ (ST, 650f.)

<sup>155</sup> Die Ursache-Wirkung-Deutungsart (bzw. Verschulden-Strafe-Deutungsart) wurde überraschenderweise nicht nur auf die Erzählung *Abdias* angewandt, sondern auf das ganze Werk Stifters. Einige Interpretationen wurden wegen der Suche nach Ursache/Verschulden und Wirkung/Strafe ad absurdum geführt.

Als Beispiel kann man die Erzählung *Der Hochwald* und den Roman *Der Nachsommer* anführen.

Um den unglücklichen Ausgang der Erzählung *Der Hochwald* nach den Prinzipien der Kausalität zu erläutern, suchte man im Text nach inzestuösen bzw. homoerotischen Beziehungen. (Vgl. z. B. Kim, Hee-Ju: *Natur als Seelengleichnis. Zur Dekonstruktion des Natur-Kultur-Dualismus in Adalbert Stifters Hochwald*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 73ff.; Wünsch, Marianne: *Normenkonflikt zwischen „Natur“ und „Kultur“*. *Zur Interpretation von Stifters Erzählung 'Der Hochwald'*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 312ff.) Die Belegung inzestuöser Neigungen und einer überall versteckten Sexualität bei Deutung von Stifters Schaffen wurde sozusagen zur Mode. Claude Owen findet in der Erzählung *Brigitta* homoerotische Elemente. (Vgl. Storck, Joachim W.: *Eros bei Stifter*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und*

Als ein anderes Beispiel gilt die Studie *Brigitta*. In ihrer Einleitung gibt es einen kurzen Essay über die Opposition des „Schönen“ und „Hässlichen“ (vgl. ST, 816f.). Dabei wird die innere sittliche Schönheit hochgeschätzt, das äußere Aussehen des Menschen spiele keine Rolle. Es bietet sich anhand der Einleitung an, in der äußerlich unattraktiven Brigitta eine innere Schönheit zu finden. Und wirklich wurde die Seele der Heldin meistens als sittlich schön gedeutet. Dabei wurde aber oft übersehen, dass Brigitta schon als Kind „mit einem nicht angenehm verdüsterten Gesichtchen, gleichsam als hätte es ein Dämon angehaucht“ (ST, 850) im Bett gelegen hat und in ihrem Herzen wegen der ungenügsamen Mutterliebe trotzte (vgl. ST, 851). Als sie erwachsen ist und von Murai eine „allerhöchste“ Liebe „ohne Maß und Ende“ (ST, 858) fordert, verhält sie sich auf keinen Fall wie ein sittlicher, sondern als ein nach Stifters Auffassung stark leidenschaftlicher Mensch. Die innere Schönheit Brigittas wäre hierdurch trotz der meisten Interpretationen ausgeschlossen und erst in Brigittas späterem Alter zu rechtfertigen.<sup>156</sup> Stifters Strategie der irreführenden Anleitung zur Interpretation am Anfang der Erzählung *Brigitta* mit dem dort erwähnten niedrigen Stand der Erkenntnismöglichkeiten der menschlichen Seele<sup>157</sup> steht in einer Parallele zum Fall *Bunte Steine* bzw. *Abdias*.

Das Spielkonzept Stifters besteht, wie die angeführten Beispiele zeigen, in zwei Stufen:

- 1) Die Anweisung zur Interpretation in der *Vorrede* bzw. Einleitung zu dem jeweiligen Text
  - + ein unauffälliger Hinweis auf die Unmöglichkeit der vollkommenen Interpretation durch die eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit des Menschen
- 2) der eigentliche Text als Stoff der Interpretation (der sich auf den ersten Blick als kompatibel mit der Anweisung zur Interpretation stellt)
  - + die gegen die Anleitung verstoßenden Elemente

---

Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 145.) Bürner-Kotzman sieht in *Der Hagestolz* eine inzestuöse Zuneigung Ludmillas zu ihrem Pflegesohn. (Vgl. Bürner-Kotzman, 186.) Michael Titzmann entdeckte in seiner Studie eine Vielzahl sexueller Anspielungen in *Die Narrenburg* (vgl. Titzmann, Michael: *Text und Kryptotext. Zur Interpretation Stifters Erzählung ‚Die Narrenburg‘*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 345ff.), wo sie der Leser sonst kaum entdecken würde.

<sup>156</sup> Auf das täuschende Bild Brigittas weist z. B. Blasberg hin, indem sie auf Brigittas trügerische Augen aufmerksam macht, die die höchste Sittlichkeit bloß suggeriert hätten, weil Brigittas Anspruch auf absolute Liebe und die Scheidung von Stephan Murai nach dem Ehebruch am Ende der Erzählung als Hochmut anerkannt werde (vgl. Blasberg, Cornelia: *Augenlider des Erzählens. Zur Adalbert Stifters gerahmten Erzählung*. In: History, Text, Value. Essays on Adalbert Stifter. Londoner Symposium 2003. Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 11/2004. 2006, 93f.): „Ich habe gefehlt, verzeih mir, Stephan, die Sünde des Stolzes [...]“ (ST, 876)

Neben Blasberg beschäftigt sich mit der kontroversen Brigitta auch Nicolaou. (Vgl. Nicolaou, 221ff.)

<sup>157</sup> „Daß zuletzt sittliche Gründe vorhanden sind, die das Herz heraus fühlt, ist kein Zweifel, allein wir können sie nicht immer mit der Wage des Bewußtseins und der Rechnung hervorheben, und anschauen. Die Seelenkunde hat manches beleuchtet und erklärt, aber vieles ist ihr dunkel und in großer Entfernung geblieben.“ (ST, 816)

Der Leser, der den Text durch die Anleitung zu demselben zu deuten sucht, kann zu zwei unterschiedlichen Ergebnissen kommen.

Erstens kann er durch eine gewaltsame Anwendung der Anleitung zur Interpretation den Text „vergewaltigen“ und in diesen die in der Anleitung stehenden Gebote ausnahmslos hineininterpretieren.

Zweitens kann er zu dem Ergebnis gelangen, dass eine Deutung unter Anwendung der Anleitung zu keinem Fazit führt, dabei kann er auf den Hinweis über die eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit des Menschen zurückgreifen und sich auf diesen berufen. Seine Deutungsbestrebungen wird aber die These von der beschränkten Erkenntnismöglichkeit kaum befriedigen.

Schließlich sei noch angemerkt, dass das Spiel mit dem Leser auch dort betrieben wird, wo es keine Einleitung mit Anleitung zur Interpretation gibt, wo aber Indizien zur Deutung in dem erzählten Stück selbst vorhanden sind. Das ist der Fall in den späteren *Studien* (spätestens ab *Die Mappe meines Urgroßvaters*)<sup>158</sup> und in *Der Nachsommer*, an dem die Strategie des Spieles verdeutlicht werden soll. *Der Nachsommer* scheint auf den ersten Blick eine Idylle zu sein, wo alles seinen Platz hat und eine allgemeine sowohl räumliche (ordentliche Zimmer und Gärten) als auch zeitliche (sich immer gleich wiederholender Tages- bzw. Jahresprogramm) Ordnung waltet, die durch die weitschweifenden Beschreibungen gestiftet wird.<sup>159</sup> Trotzdem gibt es hier in Andeutungen Elemente, welche die Harmonie der Idylle bedrohen.<sup>160</sup> Diese

---

<sup>158</sup>In *Die Mappe meines Urgroßvaters* will Alfred Mussar in der Natur einerseits die göttliche Ordnung entdecken, andererseits muss er aber gleich zugeben, dass die Gesetzmäßigkeiten für den Menschen undurchschaubar sind: „Sie [die Natur] ist das Kleid Gottes, den wir anders als in ihr nicht zu sehen vermögen, sie ist die Sprache, wodurch er einzig zu uns spricht, sie ist der Ausdruck der Majestät und der Ordnung: aber sie geht in ihren großen eigenen Gesetzen fort, die uns in tiefen Fernen liegen, sie nimmt keine Rücksicht, sie steigt nicht zu uns herab, um unsere Schwächen zu theilen, und wir können nur stehen und bewundern.“ (ST, 1225f.)

<sup>159</sup> Vgl. Hohendahl, 339ff.

<sup>160</sup> Lindau, Nicolaou und Christenson beschäftigen sich mit den Dissonanzen in der Nachsommerwelt.

Die Problematik des schwärmerischen Künstlers werde am Beispiel Rolands skizziert, aber nicht gelöst. Das Problem der Eifersucht verkörpere das leidenschaftliche Verhalten Klothildes gegenüber ihrem Bruder. Das Ungleichgewicht in der Natur stelle der Rothschwanz dar, der das Gleichgewicht in der Natur störe und dessen schädliche Wirkung nicht durch den Kreislauf der Natur gelöst werden könne, sondern nur durch die Hand des Menschen. Auch die verblühten Rosen symbolisieren eine schmerzhaft Lücke in der Nachsommerwelt. Sie deuten auf den verpassten Liebessommer hin. (Vgl. Lindau, Marie-Ursula: Stiflers „*Nachsommer*“. *Ein Roman der verhaltenen Rührung*. Basler Studien zur Sprache und Literatur. Bd. 50. Bern 1974, 85ff.)

Der Nachahmungs- und Ergänzungseifer der verloren gegangenen oder zerstörten Kunstwerke erinnere daran, dass die Nachsommerwelt des Ganzen nicht mächtig sei. (Vgl. Lindau, 86.)

Das konservativ patriarchalische Gebilde werde von den Frauen ohne Proteste aufgenommen, sodass dieses Problem in *Der Nachsommer* nivelliert werde. (Vgl. Nicolaou, 72.) Es sei kaum vorzustellen, dass Natalie, die in eine Gottheit und Statue stilisiert wurde, plötzlich zur Mutter und Hausfrau werden sollte. (Nicolaou, 185)

Auch der Hinweis auf das Problem des Staatsdienstes und die Erwähnung der möglichen Lösung in der Gewalttrennung, die eine größere Durchsichtigkeit im Staatswesen bringen könnte, sei ein Zeugnis der unvollkommenen Harmonie der Nachsommerwelt. Weil aber die Problematik der Staatsverwaltung zu kompliziert und schwierig sei, werde keine Lösung dargeboten. (Lindau, 126ff.)

Dissonanzen provozieren den Leser, der wegen der Mehrheit an eine Idylle deutender Merkmale davon überzeugt ist, dass er tatsächlich eine Idylle liest.<sup>161</sup>

Die Theorie des Spieles mag ähnlich spekulativ erscheinen, wie die Behauptungen von Stifters „Neigung zum Exzessiven“<sup>162</sup> oder seinem „kosmischen Erschrecken“<sup>163</sup>. Sie stellt sich keinen Wahrheitsanspruch, sondern bietet nur eine weitere Deutungsmöglichkeit neben den anderen.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass eine alleinige Anwendung der Spielkonzeptdeutungstheorie auf Stifters Werk auf keinen Fall zu empfehlen ist. Man liefe in diesem Fall die Gefahr, dass es zu einer werkimmanenten Interpretation kommen würde, weil das Spielkonzept gar nicht das historische Umfeld (Vormärz, Revolution, Nachmärz) berücksichtigt, in dem Stifters Werk entstanden ist. Da eine rein werkimmanente Interpretation keineswegs wünschenswert ist, muss das Spielkonzept nur im Kontext der anderen Deutungsmöglichkeiten benützt werden. „Die Theorie des Spieles“ soll in erster Linie dazu dienen, die ganze Ernsthaftigkeit, mit der die Stifter-Forschung betrieben wird, zu mindern und den spielerischen Gedanken in die künftigen Interpretationen mit einzubeziehen.<sup>164</sup>

---

Christenson beschäftigt sich mit der Ausblendung der Armut in Stifters Werk bzw. mit ihrer Verklärung, sie spricht von „poetisierter Armut“ in Stifters Werk (besonders ausführlich über Felix in *Das Haidedorf* vgl. Christenson, Sandra: *Studien zur poetisierenden Armut in den Werken von Adalbert Stifter und Gottfried Keller*. Marburg/Lahn 1979, 31ff., im Bezug auf *Der Nachsommer* vgl. ebenda, 59). Das Problem wird in *Der Nachsommer* im Kapitel *Rückblick* thematisiert. Wegen der finanziellen Notlage in seiner Jugend konnte sich Risach nicht völlig dem Studium und der Kunst widmen.

<sup>161</sup> Die Brüche erzeugen bei der Lektüre des Romans eine Spannung zu der erzwungenen Harmonie, obwohl sie im Gegensatz zu Stifters früherem Werk milder sind. Buggert bezeichnet die Brüche in *Der Nachsommer* als eine „folienhaft“ ins Werk einbezogene Fatalität (vgl. Buggert, 92), Kastner als „störende Töne“ (Kastner, Jörg: *Die Liebe im Werk Adalbert Stifters*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 120).

<sup>162</sup> Vgl. Anm. 147.

<sup>163</sup> Der Begriff „kosmisches Erschrecken“ stammt von Rey und bezieht sich auf die Erzählung *Der Condor* und die Prosa *Die Sonnefinsternis am 8. Juli 1842* (vgl. Lachinger, 100) und manifestiert die grenzenlose Einsamkeit des Menschen im All (vgl. Frühwald 2005, 30).

<sup>164</sup> Ganz am Schluss sei noch angemerkt, dass die „Theorie des Spieles“ in ihrem Wesen nicht ganz innovativ ist. Die Komponente der Leserorientierung, mit der sie arbeitet, kann man auch beispielsweise in Alice Bolterauers Studie entdecken, in der sich Bolterauer mit dem Phänomen des Rituals in Stifters Werk beschäftigt und die Ritualität vom Früh- zum Spätwerk des Autors immer ausgeprägter auf allen drei Ebenen – der Ebene des Erzählten (rituelle Handlungen von Figuren), der Ebene der Erzählung (rituelle Strukturen des Narrativen) und der Ebene des Erzählens (rituelle Sprechweise) findet. Sie ist der Meinung, dass die rituelle Erzählweise von Stifters Spätwerk ohne die Absturz-, Anarchie- und Aporieerfahrungen, die Stifter in seine Prosa gelegentlich mittransportiert, für den Leser unerträglich wäre. (Vgl. Bolterauer, Alice: *Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter*. Wien 2005, 53.) Obwohl sich Bolterauer lediglich auf Stifters Spätwerk bezieht, könnte ihre Theorie auch auf Stifters früheres Werk angewandt werden, weil die Durchsetzung der Ritualität schon seit den späteren Erzählungen der *Studien* erfolgte. Bolterauers „Belebungstheorie“, wie sie für die Zwecke dieser Untersuchung genannt sei, kann als ein Ansatz für die „Theorie des Spieles“ verstanden werden, wenn man davon ausgehen würde, dass Stifter die „brüchigen Stellen“ in sein Werk deswegen einbezieht, um die Prosa für das Publikum lesbar zu machen. Im Gegensatz zu den Theorien, die von Lachingers „christlich-aufklärerischem Weltmodell“ ausgehen, wird bei Bolterauers „Belebungstheorie“ und der „Theorie des Spieles“ der Grund für die Brüche nicht primär in der widersprüchlichen Weltauffassung des Autors gesehen, sondern in seiner dichterischen Strategie, die in einem stärkeren Maße leserorientiert gewesen sein kann, als man gedacht hat.

## 8 Resümee

Diese Diplomarbeit behandelt die Naturauffassung Stifters, wie sie sich in seinem Werk (von der frühen Erzählsammlung *Studien* über die spätere *Bunte Steine* zum Roman *Der Nachsommer*) entwickelt hat und inwieweit sie von dem in der *Vorrede* zu *Bunte Steine* formulierten „sanften Gesetz“ beeinflusst wurde.

In der Einführung werden die Züge des Biedermeier in Stifters Werk aufgezählt und die Charakteristika anderer Strömungen und vorangehender bzw. ansetzender Epochen erwähnt, die den in der Regel als Biedermeierautor aufgefassten Stifter beeinflusst haben.

Um die Bezüge der Prinzipien „des sanften Gesetzes“ zu der zu untersuchenden Prosa herstellen zu können, werden die *Vorrede* und das in ihr ausgeführte „sanfte Gesetz“ untersucht. An den Beispielen „des Großen“ und „Kleinen“ und des Begriffs „sanft“ wird bestätigt, dass es eine Antizipation des „sanften Gesetzes“ schon in den *Studien* gab und das seine Prinzipien auch im späteren Roman *Der Nachsommer* zu finden sind.

Den Kern der Arbeit bildet das Kapitel, das sich mit der Entwicklung von Stifters Naturauffassung beschäftigt. Um die Veränderungen in seinem Naturverständnis anschaulich darzustellen, wird unter fünf Naturkonzeptionen unterschieden, die sich anscheinend immer mehr „dem sanften Gesetz“ anzupassen versuchen. (Die erste Konzeption hängt mit dem „sanften Gesetz“ kaum zusammen, die zweite kann als Versuch um die Annäherung an das Gesetz verstanden werden, die letzten drei scheinen mit „dem sanften Gesetz“ am besten zu korrespondieren.) Das folgende Kapitel macht auf die Stellen in Stifters Werk aufmerksam, die im Bereich der Natur gegen „das sanfte Gesetz“ verstoßen und die als „Brüche“ bezeichnet werden.

Anhand der durchgeführten Untersuchung kommt man zu der Schlussfolgerung, dass es in Stifters Werk auf dem Gebiet des Naturverständnisses zwei gegeneinander gerichtete Tendenzen gibt: das Streben nach einer mit „dem sanften Gesetz“ korrespondierenden Natur einerseits und das Zerschneiden der geschaffenen „sanften“ Beziehung zwischen Mensch und Natur andererseits, das sich in den in der vorgenommenen Untersuchung bearbeiteten „Brüchen“ offenbart. Die Ursache für die häufigen ausführlichen Schilderungen bzw. kurzen Erwähnungen der „Brüche“ kann nicht eindeutig geklärt werden. Neben den bestehenden Antworten auf diese Frage wird eine weitere vorgeschlagen, welche die bereits vorhandenen nicht in Frage stellen soll, sondern sie zu ergänzen hat. Es handelt sich um „die Theorie des Spieles“.

## 9 Resumé

Ve své diplomové práci se zabývám vývojem pojetí přírody v díle Adalberta Stiftera (od rané sbírky povídek *Studie (Studien)* přes pozdější sbírku *Pestré kameny (Bunte Steine)* po román *Pozdní léto (Der Nachsommer)*). Přitom se snažím vysledovat, do jaké míry měl na změny v autorově vnímání přírody vliv „zákon mírnosti“ (das sanfte Gesetz), který je zformulován v *Předmluvě k Pestrým kamenům*.

Na úvod stručně shrnuji charakteristické znaky *biedermeieru* v díle Adalberta Stiftera, jenž je zpravidla označován za typického zástupce této epochy. Navíc ale sleduji i rysy jiných proudů (ať už předešlých nebo nově vznikajících), které Stiftera v jeho tvorbě ovlivnily.

Abych mohla pozorovat vztah zásad „mírného zákona“ ke Stifterovu pojetí přírody, zabývám se také výše zmíněnou *Předmluvou*, ve které je „mírný zákon“ zformulován. Na příkladech pojmů „velký“ (groß), „malý“ (klein) a „mírný“ (sanft) dokládám, že je „mírný zákon“ předjímán již ve *Studiích* a že jsou jeho principy zachyceny i v pozdějším románu *Pozdní léto*.

Jádro mé práce tvoří kapitola, v níž se zabývám vývojem Stifterova pojetí přírody. Aby byl směr vývoje názorný, rozlišuji mezi pěti koncepcemi přírody, které se očividně stále více snaží přiblížit a přizpůsobit „mírnému zákonu“. (První koncepce s „mírným zákonem“ téměř nesouvisí, druhá koncepce lze být chápána jako pokus o přiblížení se „mírnému zákonu“ a konečně poslední tři koncepce korespondují s „mírným zákonem“ nejlépe.) V následující kapitole upozorňuji na místa ve Stifterových textech, která v oblasti přírody „mírný zákon“ porušují a která nazývám „průlomem“ (Brüche) „zákona mírnosti“.

Na základě mé studie lze vypozařovat, že Stifterovo dílo v oblasti přírody skýtá dvě protichůdné tendence: na jedné straně usilování o přírodu, jež by co nejlépe korespondovala s „mírným zákonem“, na druhé straně rozbití vytvořeného „mírného“ vztahu mezi člověkem a přírodou, které se manifestuje ve výše zmíněných „průlomech“. Nedá se jednoznačně říci, z jakého důvodu Stifter ona „prolomení mírného zákona“, ať už jsou podrobně líčena nebo jen krátce zmíněna, do svého díla tak hojně zakomponoval. Vedle již existujících pokusů o zodpovězení této otázky nabízím další variantu, která nemá ty stávající nikterak zpochybnit, ale má být chápána jako jejich doplnění. Jedná se o „teorii hry“ (Theorie des Spieles).

## 10 Abstract

In my thesis, I focused on Adalbert Stifter's concept of nature and explored how he develops it, from his early collection of short stories *Studies (Studien)* to his later collection *Colorful Stones (Bunte Steine)* and finally in his novel entitled *Indian Summer (Der Nachsommer)*. I also worked on identifying to what degree it was influenced by "the gentle law" (das sanfte Gesetz), formulated in the *Preface (Vorrede)* to *Colorful Stones*.

In my introduction, I attempted a summary of the Biedermeier characteristics present in Stifter's work. In addition, I touched on the traits of previous or emerging literary movements that heavily influenced Stifter, whose work is generally considered as typical of the Biedermeier movement.

In order to forge links between "the gentle law" and the prose chosen for analysis, I also addressed the *Preface* to *Colorful Stones*, where "the gentle law" is conceptualised. Using the examples "big" (groß), "small" (klein) and "gentle" (sanft), I established that there is already an anticipation of "the gentle law" in *Studies* and that the principles of "the gentle law" can also be found in his later novel, *Indian Summer*.

The chapter in which I follow the development of Stifter's nature concept constitutes the principal part of my thesis. I distinguish between five concepts of nature, so as to create a visual picture of the gradual transformation of the author's understanding of it. His concept of nature seems to conform increasingly to the "the gentle law" over time. The first concept does not relate to "the gentle law", the second one can be understood as an attempt at a harmonisation with the law; the last three concepts seem to correspond with "the gentle law" most. The next chapter draws attention to the text segments which infringe "the gentle law" in the area of nature. I call these text segments "breaches" (Brüche).

The research implies the conclusion that there are two antagonistic tendencies regarding the nature concept: on the one hand, the pursuit of a nature which corresponds with "the gentle law"; on the other, the rupture of the "gentle" relationship between man and nature, which is revealed in the aforementioned "breaches". The cause of the numerous detailed descriptions or short references to these "breaches" cannot be unambiguously postulated. Additional to pre-existing attempts at an answer to this question, I propose another: this is not a bid to undermine these current inquiries, but is intended as a supplement to them. I have called it the "play theory" (Theorie des Spieles).

# 11 Literaturverzeichnis

## 11.1 Primärliteratur

Eichendorff, Joseph von: *Das Marmorbild*. Stuttgart 2008.

Hebbel, Friedrich: *Die alten Naturdichter und die Neuen*. In: Friedrich Hebbel. Werke. Bd. 3. München 1965, 122.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der Sandmann*. Stuttgart 2008.

Mann, Thomas: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Amsterdam 1949.

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart 2006.

Seebass, Friedrich (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Briefe*. Tübingen/Stuttgart 1947.

Stifter, Adalbert: *Bunte Steine*. Stuttgart 2005.

Stifter, Adalbert: *Über Beziehung des Theaters zum Volk*. In: Adalbert Stifter. Gesammelte Werke. Bd. 6. Wiesbaden 1959, 259-266.

Stifter, Adalbert: *Über Stand und Würde des Schriftstellers*. In: Adalbert Stifter. Gesammelte Werke. Bd. 6. Wiesbaden 1959, 5-18.

Stifter, Adalbert: *Studien*. Stuttgart 2007.

Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Stuttgart 2005.

## 11.2 Sekundärliteratur

Apphun-Radtke, Sibylle: „Priester des Schönen“. *Adalbert Stifters Künstlerbild zwischen theoretischem Anspruch, literarischer Darstellung und gesellschaftlicher Realität*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 75-95.

Bark, Joachim: *Nachwort*. In: Adalbert Stifter: *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. München 1982, 680-702.



Becker, Sabina/Götz, Katharina: *Einleitung. Ordnung, Raum, Ritual bei Adalbert Stifter*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 7-16.

Becker, Sabina: *Nachsommerliche Sublimationsrituale. Inszenierte Ordnung in Adalbert Stifters Nachsommer*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 315-338.

Begemann, Christian: *Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters*. In: *Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung*. (Universität Antwerpen 1993.) *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 1/1994. Brüssel 1994, 41-52.

Blasberg, Cornelia: *Augenlider des Erzählens. Zur Adalbert Stifters gerahmten Erzählung*. In: *History, Text, Value. Essays on Adalbert Stifter*. Londoner Symposium 2003. *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 11/2004. 2006, 89-97.

Bolterauer, Alice: *Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter*. Wien 2005.

Brande, Arthur: „*Den Wald zur reinen Anmut führen*.“ *Die Aktualität Stifters aus landschaftsökologischer Sicht*. In: *Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung*. (Universität Antwerpen 1993.) *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 1/1994. Brüssel 1994, 143-150.

Braun, Stefan: *Zwischen ontologischem 'Nachsommer' und naturwissenschaftlichem Frühling. Adalbert Stifters moderner Weltzugang vor dem Hintergrund traditioneller Erkenntnisanliegen in seinem Roman ‚Der Nachsommer‘*. In: Lachinger, Johann et. al. (Hrsg.): *Sanfte Sensationen – Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters*. Linz 2005, 41-49.

Buggert, Christoph: *Figur und Erzähler. Studie zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werk Adalbert Stifters*. München 1970.

Bürner-Kotzman, Renate: *Vertraute Gäste – Befremdende Begegnungen in Texten des bürgerlichen Realismus*. Heidelberg 2001.

Christenson, Sandra: *Studien zur poetisierenden Armut in den Werken von Adalbert Stifter und Gottfried Keller*. Marburg/Lahn 1979.

Doppler, Alfred: *Das oberste Sittengesetz als Grundgesetz menschlichen Zusammenlebens. War Adalbert Stifter ein Bolzanist?* In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 14/2007. 2007, 86-92.

Doppler, Alfred: *Naturbeschreibung als Menschendarstellung*. In: Adalbert Stifter. Schrecklich schöne Welt. Publikation zur Ausstellung Bezirksmuseum Český Krumlov. 2000.

Doppler, Alfred: *Schrecklich schöne Welt? Stifters fragwürdige Analogie von Natur- und Sittengesetz*. In: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A. Stifter-Ausstellung. (Universität Antwerpen 1993.) Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 1/1994. Brüssel 1994, 9-15.

Doppler, Alfred: *Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 207-219.

Duhamel, Roland: *Natur und Kunst. Zum didaktischen Konzept von Stifters 'Nachsommer'*. In: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A.-Stifter-Ausstellung. (Universität Antwerpen 1993.) Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 1/1994. Brüssel 1994, 151-168.

Ehlbeck, Birgit: *Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus am Beispiel von Stifters ‚Kalkstein‘ und ‚Witiko‘*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 455-475.

Etzlstorfer, Hannes: *„Die Wolken, ihre Bildung [...] waren mir wunderbare Erscheinungen“ (‚Nachsommer‘). Bemerkungen zu Adalbert Stifters Motivrepertoire als Landschaftsmaler*. In: Lachinger, Johann et. al. (Hrsg.): Sanfte Sensationen – Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz 2005, 61-74.

Frühwald, Wolfgang: *Eine Kosmologie des Schmerzes. Über die Naturerfahrung Adalbert Stifters*. In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 13/2006. 2006, 9-14.

Frühwald, Wolfgang: „*Wie eine versteinerte Träne*“. *Adalbert Stifters Naturgefühl*. In: Lachinger, Johann et. al. (Hrsg.): *Sanfte Sensationen – Stifter 2005*. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz 2005, 29-34.

Graf, Andreas: *Vom Erwachsenen-Periodikum zum „Jugendbuch“*. *Medienwechsel und Doppeladressierung in Stifters „Bunte Steine“ (1852/53)*. In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 9/10/2002/2003. 2006, 69-96.

Grätz, Katharina: *Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 147-174.

Hein, Alois Raimund: *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke*. Prag 1904.

Hohendahl, Peter Uwe: *Die gebildete Gemeinschaft. Stifters Nachsommer als Utopie und ästhetische Erziehung*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Bd. 3. Stuttgart 1982.

Hohoff, Curt: *Adalbert Stifter. Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts*. Düsseldorf 1949.

Ingen, Ferdinand van: *Band und Kette. Zu einer Denkfigur bei Stifter*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 58-74.

Kastner, Jörg: *Die Liebe im Werk Adalbert Stifters*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 119-134.

Kim, Hee-Ju: *Natur als Seelengleichnis. Zur Dekonstruktion des Natur-Kultur-Dualismus in Adalbert Stifters Hochwald*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 69-100.

Kosch, Wilhelm: *Adalbert Stifter und die Romantik*. Prager Deutsche Studien. Heft 1. Prag 1905.

Kühlmann, Wilhelm: *Von Diderot bis Stifter. Das Experiment aufklärerischer Anthropologie in Stifters Novelle „Abdias“*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 395-409.

Lachinger, Johann: *Adalbert Stifter – Natur-Anschauungen. Zwischen Faszination und Reflexion*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 96-104.

Laufhütte, Hartmut: *Der ‚Nachsommer‘ als Vorklang der literarischen Moderne*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 486-507.

Lindau, Marie-Ursula: *Stifters „Nachsommer“*. *Ein Roman der verhaltenen Rührung*. Basler Studien zur Sprache und Literatur. Bd. 50. Bern 1974.

Lindner, Martin: *Abgründe der Unschuld. Transformationen des goethezeitlichen Bildungskonzepts in Stifters ‚Studien‘*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 220-246.

Maidl, Václav: *Momente der Veränderungen in Stifters stabilem Werk*. In: *Adalbert Stifter 2000. „Grenzüberschreitungen“*. Tschechisch-österreichisch-deutsches Adalbert Stifter-Symposium Český Krumlov/Krumau 2000. Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts Oberösterreich 7/8/2000/2001. 2004, 61-69.

Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Nachsommerliche Sublimationsrituale. Bedingungen moderner Idyllik bei Jean Paul und Stifter*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizierender Realismus*. Heidelberg 2007, 287-314.

Müller-Potschien, Marion: *Das Schweigen in der Dichtung Stifters*. Ingradual-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander Universität zu Erlangen-Nürnberg. Nürnberg 1968.

Neymeyer, Barbara: *Befreiung aus dem Labyrinth des Ich. Metamorphosen eines Hypochonders in Adalbert Stifters Erzählung Der Waldsteig*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 193-210.

Nicolaou, Martina: *Adalbert Stifters Der Nachsommer – Frauenbild und Generationswechsel. Mit einem Rückblick auf Der Kondor und Brigitta*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg. Heidelberg 1996.

Öhlschläger, Claudia: *Weißer Räume. Transgressionserfahrungen bei Adalbert Stifter*. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich*. 9/10, 2002/2003. 2006, 55-68.

Pouzar, Otto: *Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen*. Prager Deutsche Studien. Heft 43. Reichenberg in B. 1928.

Prahl, Roman: *Adalbert Stifter. Der Maler aus böhmischer Perspektive*. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 14/2007. 2007, 80-85.

Saße, Günter: *Familie als Traum und Trauma. Adalbert Stifters Nachsommer*. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 211-234.

Schlösser, Franziska: *Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen*. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters Nachsommer. In: Becker, Sabina/Götz, Katharina (Hrsg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007, 261-286.

Schoenborn, Peter A.: *Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk*. Bern 1992.

Seifert, Walter: *Literaturidee und Literaturdidaktik bei Adalbert Stifter*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 157-184.

Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit: deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 1. Stuttgart 1971.

Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit: deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 2. Stuttgart 1980, 952-1072.

Smitt, Stefan: *Adalbert Stifter als Zeichner*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 261-308.

Stahlová, Ingeborg: ‚Nachsommer‘ – utopischer Traum oder Verallgemeinerungen philosophischer Ideen. In: Adalbert Stifter 2000. „Grenzüberschreitungen“. Tschechisch-österreichisch-deutsches Adalbert Stifter-Symposium Český Krumlov/Krumau 2000. Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts Oberösterreich 7/8/2000/2001. 2004, 47-52.

Storck, Joachim W.: *Eros bei Stifter*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 135-156.

Titzmann, Michael: *Text und Kryptotext. Zur Interpretation Stifters Erzählung ‚Die Narrenburg‘*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 335-373.

Tvrđík, Milan: *Adalbert Stifter in den Forschungen der böhmischen und der tschechischen Germanistik bis 1945 im Überblick*. In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 14/2007. 2007, 61-68.

Wünsch, Marianne: *Normenkonflikt zwischen „Natur“ und „Kultur“*. Zur Interpretation von Stifters Erzählung ‚Der Hochwald‘. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 311-334.

Zenker, Christian: *Die Struktur von Liebeserzählungen in Biedermeier und Realismus*. Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktor der Philosophie vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel. Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bd. 62. Bern 1991.

Zimmermann, Christian von: ‚Brigitta‘ – *seelenkundlich gelesen. Zur Verwendung „kalobiotischer“ Lebensmaximen Feuchterslebens in Stifters Erzählung*. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, 410-434.

### **11.3 Lexika und Nachschlagewerke**

Best, Otto F. (Hrsg.): *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt am Main 1990.

Frenzel, Herbert A. und Elisabeth: *Daten deutscher Dichtung*. Bd. 1. München 2004.

Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*. Bd. 15. München 1991.

Metzler, J. B.: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart 2001.

Rothmann, Kurt: *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart 2005.

Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.): *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 1990.

Träger, Claus (Hrsg.): *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig 1986.

Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989.

## 12 Anlage I

### Tabelle mit Erscheinungsjahren der Erzählungssammlungen *Studien*, *Bunte Steine* und des Romans *Der Nachsommer*

<b>Studien (1844/47/50)</b>			
<b>Buchfassung</b>		<b>Journalfassung</b>	
<i>Der Condor</i>	1844 (I. Bd.)	<i>Der Condor</i>	1840
<i>Feldblumen</i>	1844 (I. Bd.)	<i>Feldblumen</i>	1840
<i>Das Haidedorf</i>	1844 (I. Bd.)	<i>Das Haidedorf</i>	1840
<i>Der Hochwald</i>	1844 (II. Bd.)	<i>Der Hochwald</i>	1841
<i>Die Narrenburg</i>	1844 (II. Bd.)	<i>Die Narrenburg</i>	1841
<i>Die Mappe meines Urgroßvaters</i>	1847 (III. Bd.)	<i>Die Mappe meines Urgroßvaters</i>	1841
<i>Abdias</i>	1847 (IV. Bd.)	<i>Abdias</i>	1842
<i>Das alte Siegel</i>	1847 (IV. Bd.)	<i>Das alte Siegel</i>	1843
<i>Brigitta</i>	1847 (IV. Bd.)	<i>Brigitta</i>	1843
<i>Der Hagestolz</i>	1850 (V. Bd.)	<i>Der Hagestolz</i>	1844
<i>Der Waldsteig</i>	1850 (V. Bd.)	<i>Der Waldsteig</i>	1844
<i>Zwei Schwestern</i>	1850 (VI. Bd.)	<i>Die Schwestern</i>	1845
<i>Der beschriebene Tännling</i>	1850 (VI. Bd.)	<i>Der beschriebene Tännling</i>	1845

<b>Bunte Steine (1853)</b>			
<b>Buchfassung</b>		<b>Journalfassung</b>	
<i>Granit</i>	1853 (I. Bd.)	<i>Die Pechbrenner</i>	1849
<i>Kalkstein</i>	1853 (I. Bd.)	<i>Der arme Wohltäter</i>	1848
<i>Turmalin</i>	1853 (I. Bd.)	<i>Der Pförtner im Herrenhause</i>	1852
<i>Bergkristall</i>	1853 (II. Bd.)	<i>Der heilige Abend</i>	1845
<i>Katzensilber</i>	1853 (II. Bd.)		
<i>Bergmilch</i>	1853 (II. Bd.)	<i>Wirkungen eines weißen Mantels</i>	1843

<b>Der Nachsommer</b>		
1848 – Beginn der Erzählung – Fragment <i>Der alte Hofmeister</i> , dann der Titel <i>Der alte Vogelfreund</i>		1857

Die Erscheinungsjahre der einzelnen Texte richten sich nach den Angaben in den Reclam-Ausgaben der Primärtexte bzw. nach KINDLER.



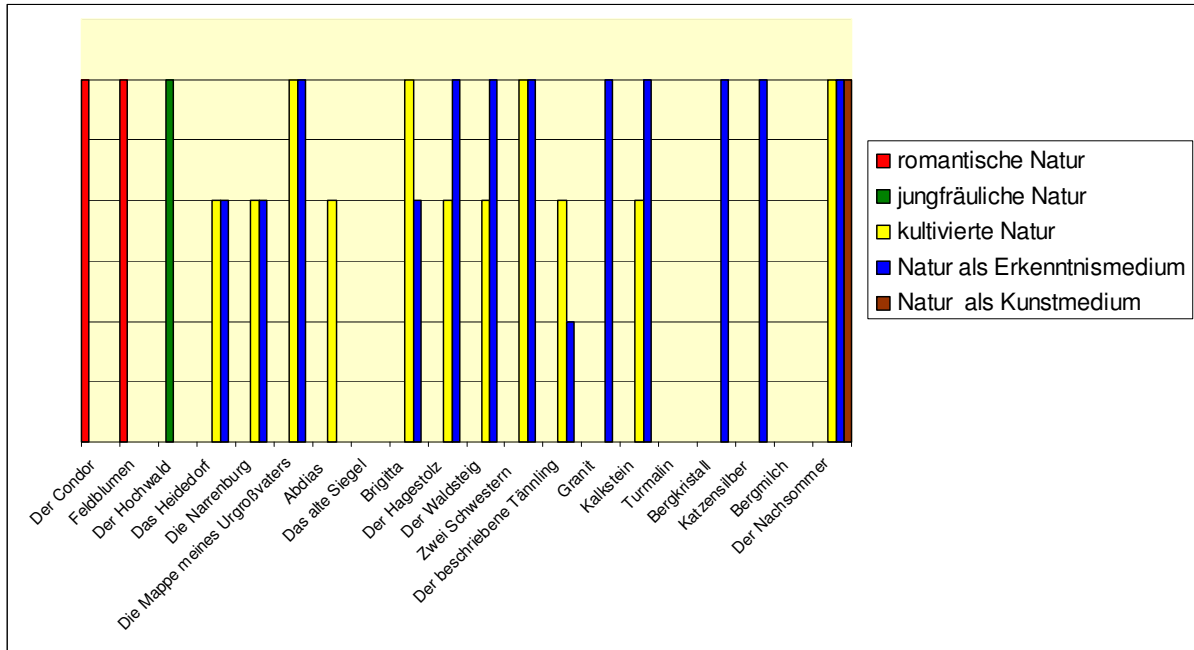
## 13 Anlage II

Tabelle: „Großes“ und „Kleines“ explizit in Stifters Werk

1844	<i>Der Condor</i>	Gregor: „[...] ich wußte dazumal schon sehr gut, daß der Wald keine frevlen Wunder wirke, wie es gehässige und gallige Menschen gern thäten, hätten sie Allmacht, sondern lauter stille und unscheinbare, aber darum doch viel ungeheurere, als die Menschen begreifen, die ihm deshalb ihre ungeschlachten andichten.“ (ST, 253)
	<i>Feldblumen</i>	
	<i>Das Haidedorf</i>	
	<i>Der Hochwald</i>	
	<i>Die Narrenburg</i>	
1847	<i>Die Mappe meines Urgroßvaters</i>	Erzähler: „sie [die Geschichte der Generationen] geht zum Großvater oder Urgroßvater zurück, und erzählt oft nichts als Kindtaufen, Hochzeiten, Begräbnisse, Versorgung der Nachkommen – aber welch ein unfaßbares Maß von Liebe und Schmerz liegt in dieser Bedeutungslosigkeit! In der anderen großen Geschichte vermag auch nicht mehr zu liegen, ja sie ist sogar nur das entfärbte Gesamtbild dieser kleinen, in welchem man die Liebe ausgelassen, und das Blutvergießen aufgezeichnet hatte [...]“ (ST, 429f.) Erzähler: „Dann meinte sie [Margarita], wie oft das kleine Ding [Pflanze] jetzt, das in dem Grase der Berge stehe, das sie sonst nicht angeschaut und fast verachtet hatte, eigentlich schöner sei, als andere große in dem Garten, die oft nur die eine schöne Farbe haben, und nur groß sind.“ (ST, 575) Obriß: „Man muß die Gebote der Naturdinge lernen, was sie verlangen und was sie verweigern, man muß in der ersten Anschauung der kleinsten Sachen erkennen, wie sie sind, und ihnen zu Willen sein.“ (ST, 603)
	<i>Abdias</i>	Erzähler: „Da ich einmal längere Zeit auf der Besizung des Majors war, da ich Theile derselben übersah, und verstehen lernte, da die Dinge vor mir wuchsen und ich an dem Gedeihen derselben Anteil nahm: hatte mich das gleichförmig sanfte Abfließen dieser Tage und Geschäfte so eingesponnen, daß ich mich wohl und ebenmäßig angeregt fühlte, und auf unsere Städte vergaß, gleichsam als wäre das ein Kleines, was in ihnen bewegt wird.“ (ST, 842)
	<i>Das alte Siegel</i>	
	<i>Brigitta</i>	
1850	<i>Der Hagestolz</i>	Erzähler: „[...] Der Landesfeind muß zerschmettert werden. Während sie [die Jungen] so, wie sie meinten, von dem Großen redeten, geschieht um sie her, wie sie ebenfalls meinten, nur das Kleine: es grünen weithin die Büsche, es keimt die brütende Erde und beginnt mit ihren ersten Frühlingsthierchen, wie mit Juwelen zu spielen.“ (ST, 886)
	<i>Der Waldsteig</i>	Erzähler: „Wenn man mit seinem Fühlen und Denken außer der Gegenwart steht, und von ihr nicht fortgerissen wird, so hastet alles in Unruhe, in Begehren und in Leidenschaft vorüber [...] Wenn man dann die Natur betrachtet, wie die Geselligkeit der Pflanzen über alle Berge dahin liegt, wie die Wolken ziehen, wie das Wasser rieselt, und das Licht schimmert – welch ein Treiben jenes, welch ein Bleiben dieses! Durch die Natur wird das Herz des Menschen gemildert und gesänftigt, durch das Wogen der Völker, sobald man einen tieferen Sinn hinein zu legen vermag, wird es begeistert und erhoben [...] Was die Gegenwart oft als ihr Höchstes und Heiligstes hielt, das war das Vorübergehende: was sie nicht beachtete, die innere Rechtschaffenheit, die Gerechtigkeit gegen Freund und Feind, das war das Bleibende.“ (ST, 1112)
	<i>Zwei Schwestern</i>	
	<i>Der b. Tännling</i>	Erzähler: „Die Menschen, welche den Krieg noch gesehen hatten, erkannten vollkommen dessen Entsetzliches, und das ein solcher, der ihn mutwillig entzündet, wie sehr ihn später verblendete Zeiten auch als Helden und Halbgott verehren, doch ein verabscheuungswürdiger Mörder und Verfolger der Menschheit ist, und sie meinten, daß nun die Zeiten aus seien, wo man solches beginne, weil man zur Einsicht gekommen: aber sie bedachten nicht, daß andere Zeiten und andere Menschen kommen würden, die den Krieg nicht kennen, die ihre Leidenschaften walten lassen, und im Übermute wieder das Ding, das so entsetzlich ist, hervorrufen würden.“ (BS, 328)
1853	<i>Granit</i>	Risach: „Viele Menschen, welche gewohnt sind, sich um ihre Bestrebungen als den Mittelpunkt der Welt zu betrachten, halten diese Dinge [ländliches Leben] für klein; aber bei Gott ist es nicht so; das ist nicht groß, an dem wir vielmal unsern 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.“ (N, 118)
	<i>Kalkstein</i>	
	<i>Turmalin</i>	
	<i>Bergkristall</i>	
	<i>Katzensilber</i>	
	<i>Bergmilch</i>	
1857	<i>Der Nachsommer</i>	Erzähler (Heinrich): „Es ist seltsam, da ich von eurer Besizung 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.“ (N, 213)

■ Bereich der „inneren Natur“    ■ Bereich der „äußeren Natur“

## 14 Anlage III



Der Graph soll die Entwicklung der Naturauffassung in Stifters Werk veranschaulichen. Die Höhe der einzelnen Spalten im Graphen kann jedoch mit einem prozentuellen Anteil nicht genau festgesetzt werden. Die Höhen der Spalten sollen nur grob und vereinfachend das Verhältnis zwischen den einzelnen Naturkonzeptionen im jeweiligen Text und in den Texten untereinander skizzieren.