

Adalbert Stifter

Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann

Neue Zugänge zu seinem Werk

Herausgegeben

von

Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder

Sonderdruck



Max Niemeyer Verlag Tübingen 1996

Christian Begemann

„Realismus“ oder „Idealismus“?

Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion
von Stifters Kunstbegriff

Der Schriftsteller und Maler Adalbert Stifter hat sich zeit seines Lebens um einen Begriff seiner Arbeit bemüht. Er hat jedoch nichts hinterlassen, was Anspruch erheben könnte, als in sich geschlossene oder gar als originelle Kunsttheorie zu gelten. Seine meist situationsbezogenen Überlegungen zu Kunst und Literatur, eigener und fremder, sind über ein eher unübersichtliches Korpus von Texten der verschiedensten Art verstreut: Sie finden sich in Briefen, in Rezensionen, vor allem den Berichten über Ausstellungen des oberösterreichischen Kunstvereins in Linz, in einigen Aufsätzen zur Literaturgrammatik und Literaturdidaktik, schließlich in den vielzitierten Vorreden zu den literarischen Werken und nicht zuletzt natürlich in diesen selbst, hier freilich in fiktionaler Brechung. Wer sich auf diese vielfältigen Rasonnements einläßt, sieht sich schon bald ebenso vielfältigen Irritationen ausgesetzt. Er wird sich angesichts der augenfälligen Inkonsistenz, ja Widersprüchlichkeit der Stifterschen Äußerungen fragen, ob diese überhaupt als Teile *eines* rekonstruierbaren Mosaiks betrachtet werden können oder ob sie nicht vielmehr ganz heterogenen theoretischen Konzepten zugehören. Stifter selbst hat diese, zeitgenössische Diskussionen aufgreifend, benannt: „Realismus“ und „Idealismus“. Die Kunstreflexionen Stifters, die man, ohne genauer abzusehen, was man sich damit einhandelte, immer wieder als Interpretamente seiner Werke herangezogen hat, widersetzen sich dem hermeneutischen Begehren nach einem konsistenten Sinnzusammenhang, in dem sich ihr jeweiliger Ort bestimmen ließe. Dieser Befund ist auch durch den Versuch nicht zu neutralisieren, die argumentativ auseinanderstrebenden Texte verschiedenen Werkphasen zuzuordnen und so als Etappen einer ästhetischen Entwicklung zu verstehen – einer Entwicklung beispielsweise *vom* Idealismus *zum* Realismus, der dann die dichterische Entwicklung vom noch romantisch-jeanpaulisch gefärbten Frühwerk zur ‚Dingorientierung‘ des mittleren und späten Werks parallelgesetzt werden könnte. Aber das ist nicht der Fall. Im Gegensatz zu der sprachlichen und artistischen Radikalisierung, der Stifters literarisches Werk unterliegt, kommt es in seinem ästhetischen Denken zu einer Konsolidierung, um nicht zu sagen: Stereotypisierung bereits in den 1840er Jahren, zumindest was das Spannungsverhältnis von „Realismus“ und „Idealismus“ betrifft. Die ansonsten so folgenreiche Schockerfahrung der Revolution von 1848 bewirkt hier allenfalls Umakzentuierungen.

Diese relative Konstanz erleichtert den im folgenden unternommenen Versuch, das Argumentationsfeld um die Pole von „Realismus“ und „Idealismus“

gewissermaßen von der einen zur anderen Seite hin abzuschreiten, um im Anschluß an diese Bestandsaufnahme einer ästhetischen Aporetik die Frage aufzuwerfen, ob letzterer nicht doch etwas wie eine heimliche Logik innewohnt. Ich beschränke mich dabei auf die Untersuchung der fundamentalen, für Literatur wie Malerei *gleichermaßen* gültigen Prinzipien von Stifters Kunstbegriff und sehe mich leider auch gezwungen, die literarischen Darstellungen des künstlerischen Prozesses im wesentlichen auszuklammern, die sich etwa im ‚Condor‘, den ‚Feldblumen‘, im ‚Nachsommer‘ oder den ‚Nachkommenschaften‘ finden. Das hier verfolgte, eher strukturelle Interesse an Stifters Kunstreflexionen bedingt auch den Verzicht auf deren diskursive Situierung. Es geht nicht um den Nachweis, woher Stifter die durchaus epochentypischen Elemente seines ästhetischen Denkens bezogen hat, sondern um die Rekonstruktion ihres Verhältnisses zueinander.

I

In einschlägigen Literaturgeschichten wird Stifter nach wie vor gerne dem Realismus zugerechnet, und für die Stifter-Forschung galt es lange Zeit als ausgemacht, daß die Entwicklung des Autors Stifter in vieler Hinsicht der seiner fiktiven Figuren gleiche und sich mit deren eigenen Worten begreifen lasse: als Entwicklung nämlich zu jener „Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind“, von der im ‚Nachsommer‘ kaum anders als im ‚Witiko‘ die Rede ist.¹ Eine Stütze scheint diese Annahme in Stifters kunsttheoretischen Äußerungen zu finden. Außer Frage steht dort der hohe Stellenwert, den die ‚Wirklichkeit‘ für die Kunst einnimmt, die bei Stifter dem aristotelischen Gebot der Mimesis unterliegt. „Die Künste ahmen die Natur nach, die menschliche und außermenschliche“, heißt es etwa in den ‚Winterbriefen aus Kirchschatz‘. Vom Künstler wird daher „Liebe zur Objectivität“ verlangt, „treuestes Studium der Natur“ und ein „tiefes Eindringen in die Wirklichkeit und Nothwendigkeit der Dinge“.² Diesen Maßstab anlegend, mustert Stifter Gemälde und Zeichnungen „linienweise [...] und gleichsam mit dem Vergrößerungsglase“ auf etwaige Verstöße gegen die Naturwahrheit.³ Der Gegenbegriff zu solcher Realitätsnähe ist der der „Manier“, der bei Stifter anders als bei Goethe⁴ uneingeschränkt negativ besetzt ist. Denn in der Manier, der eine so fatale wie epochentypische „Selbstsetzung der heutigen Ichs“⁵ zugrunde liegt, führen

¹ SW. Bd. 8.1, S. 83.

² In der Reihenfolge der Zitate: SW. Bd.15, S. 284; Bd.14, S. 38, S.101, S. 135.

³ SW. Bd. 19, S. 87.

⁴ Vgl. ‚Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil‘. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. München. 10. Aufl. 1974. Bd. 12, S. 30–34.

⁵ SW. Bd. 15, S. 246.

„Willkühr“ und bloße Phantasie das Wort und den Pinsel und entfernen sich von der Wahrheit des Wirklichen. Ihre Kritik entspricht genauestens der generellen Wendung gegen Subjektivismus und Leidenschaft, die Stifters literarisches Werk spätestens seit den mittleren ‚Studien‘ durchzieht. Ist die manierierte Darstellung von einer höchst prekären Subjektivität gezeichnet, die den Blick auf sich zieht und damit vom Dargestellten ablenkt, so scheint demgegenüber die höchste Qualität eines Kunstwerks darin zu liegen, daß es sich quasi selbst aufhebt, sich verleugnet und vorgibt, nichts als Realität zu sein. Schon im ‚Condor‘ heißt es in diesem Sinne von den Gemälden Gustavs: „Es waren zwey Mondbilder – nein, keine Bilder, sondern *wirkliche* Mondnächte“.⁶ Dem Ideal einer solchen ‚Werkvergessenheit‘ bleibt Stifter sein Leben lang treu. Die Illusion der Realität wird beispielsweise auch einem Bild des Prager Malers August Piepenhagen bescheinigt, dem Stifter 1859 schreibt, die Gegenstände seien hier „mit solcher Sicherheit hingestellt, als wären sie *nicht gemacht, sondern durch sich da*, sie sind nicht gesucht, sondern *naturnothwendig*. Die Farbe ist so wahr, daß sie die *Täuschung der Wirklichkeit* hervorbringt“.⁷ Der Künstler, so möchte man aus solchen Sätzen folgern, hat sich im Dienst seiner Sache so weit zurückzunehmen, bis er zur bloßen Durchgangsstation, zum transparenten Medium geworden ist, in dessen vermittelnder Hervorbringung sich der Gegenstand ohne alle Beimischung von Subjektivität als er selber zeigen kann. „Ich habe“, schreibt Stifter einmal an Louise von Eichendorff, „wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert.“⁸ Die Tendenz also scheint zu einem subjektlosen Schreiben und Malen, zu einer Art Selbstpräsentation der Realität zu gehen. Das freilich ist ein Konzept, das sich in unterschiedlicher Weise füllen läßt, und Stifter tut es. Die Frage ist dabei nicht zuletzt die, was hier unter dem „Vorhandenen“, unter Natur und Wirklichkeit zu verstehen sei.

In manchen Formulierungen erweckt Stifter den Eindruck, er rede einer geradezu naturalistischen Abbildungsprogrammatik das Wort, so etwa, wenn er an dem jungen Maler Ferdinand Axmann lobt, er male nur, „was er sieht“.⁹ Daß Stifter andererseits mit einem bloßen Oberflächenrealismus wenig im Sinn hatte, ist vielfältig nachweisbar. Tatsächlich müsse die Kunst, um den ästhetischen Schein lebendiger Wirklichkeit herzustellen, diese nicht einfach abbilden, sondern bearbeiten oder, wenn man will, neukonstituieren. Der Auf-

⁶ WuB. Bd. 1.1, S. 29f. Hervorhebung im Original. Soweit nicht – wie hier – anders angemerkt, stammen kursivierte Hervorhebungen in Zitaten von mir (C.B.).

⁷ SW. Bd. 19, S. 206.

⁸ 23.3.1852; SW. Bd. 18, S. 110.

⁹ An Jacob Mayer, 31.10.1861; SW. Bd. 24, S. 207f.: „Der junge Mann hat ein großes Naturgefühl, er malte alles selbst das letzte Bändchen nach der Natur, und malt nur, *was er sieht*, wenn er so fortfährt, und wenn er immer mehr sehen lernt, und *fern von jeder Manier dem Gesehenen treu bleibt*, so steht ihm eine große Zukunft bevor.“

satz ‚Theater in Linz‘ von 1862 unterscheidet in diesem Sinne das ungefilterte „Darstellen der äußern Wirklichkeit“ von der „künstlerischen Wahrheit“,¹⁰ und ein Jahr zuvor hatte Stifter diesen Grundsatz Heckenast gegenüber auf den ‚Witiko‘ angewendet. Stoff und Personen seien hier historisch vorgegeben, „sie sind wirklich gewesen, sind in einer ganz bestimmten Form gewesen, und war jene Form die der Wirklichkeit, so muß die, in welcher ich sie bringe, die der Kunst sein, welche *als Wirklichkeit erscheint, ohne es sein zu dürfen*; denn die wirklichste Wirklichkeit jener Personen wäre in der Kunst ungenießbar“. ¹¹ Daß die „wirklichste Wirklichkeit“ nicht in ihrem schlichten Dasein Gegenstand der Kunst sein kann, indiziert ein gebrochenes Verhältnis zu ihr. Das bloße Realsein gibt einer Sache noch keineswegs die Dignität eines künstlerischen Sujets. „Kunst“, schreibt Stifter im Aufsatz ‚Die Kunstschule‘ von 1849, „heißt die Fähigkeit, etwas hervorzubringen, was durch außerordentliche Schönheit das Herz des Menschen ergreift, es emporhebt, veredelt, mildert“. ¹² Die Kunst hat es mit dem Schönen und nur mit ihm zu tun, ¹³ und daran gemessen kann das Faktische zu häßlich und zu brutal sein, um als künstlerisch ‚genießbar‘ zu gelten. Von einer Generalaffirmation des Bestehenden kann bei Stifter entgegen anderslautenden Ansichten keine Rede sein. Nichts liegt ihm, selbst wo er das Erhabene zu seinem Gegenstand macht, ferner als eine ‚Aesthetik des Häßlichen‘, wie sie fast gleichzeitig Karl Rosenkranz hegelianisch auf den Begriff bringt. ¹⁴ Das Häßliche, und das impliziert den größten Teil der zeitgenössischen sozialen, politischen und ökonomischen Realität, schließt Stifter programmatisch aus dem Bereich der Künste aus. ¹⁵ So gesehen steht der mimetische Anspruch quer zur „wirklichsten Wirklichkeit“. Er bezieht sich nunmehr nicht auf das, ‚was man sieht‘, sondern auf eine Realität, die mit dem faktisch Vorfindlichen nur teilweise identisch ist, ja diesem geradezu opponiert. Denn Kunst hat nicht lediglich alles Häßliche zu meiden, sie muß vielmehr das „gemeine rohe Leben“ transzendieren und „vor uns vergehen“ lassen ¹⁶ und ist damit dessen indirekte Kritik. Kunst hat einen gegenbildlichen Anspruch. In diesem Sinne bemerkt Stifter mit Blick auf den ‚Nachsommer‘, er „habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen

¹⁰ SW. Bd. 16, S. 374.

¹¹ SW. Bd. 19, S. 265f.

¹² SW. Bd. 16, S. 175.

¹³ Vgl. dazu die einläßliche Analyse von Michael Johannes Böhrer: Formen und Wandlungen des Schönen. Untersuchungen zum Schönheitsbegriff Adalbert Stifters. Bern 1967.

¹⁴ Karl Rosenkranz: Aesthetik des Häßlichen. Königsberg 1853.

¹⁵ „Dampfbahnen und Fabriken“ haben selbst in einer „Erzählung aus unseren Tagen“, wie Stifter den ‚Nachsommer‘ im Untertitel nennen wollte, keinen Platz (SW. Bd. 19, S. 14); schon das begründet seine scharfe und affektgeladene Frontstellung gegen das „junge Deutschland“, das mit seiner Einmischung von „Tagesfragen, und Tagesempfindungen in die schöne Litteratur“ den „Zweck“ der Kunst als des Schönen grundsätzlich verfehlt (SW. Bd. 17, S. 138).

¹⁶ SW. Bd. 16, S. 358.

gemacht, die im Allgemeinen mit einigen Ausnahmen in den Staatsverhältnissen der Welt in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtkunst herrscht. [...] Ich habe ein tieferes und reicheres Leben, als es gewöhnlich vorkömmt, in dem Werke zeichnen wollen und zwar in seiner Vollendung“. ¹⁷ Gewiß wird hier immer eine Vermittlung solcher Bilder des Vollkommenen mit der Welt der Erscheinungen vorausgesetzt, von deren Prinzipien sich die Darstellung niemals entfernen darf. Aber fällt ein solches Konzept noch unter einen Begriff von Naturnachahmung oder von Realismus?

Mehrfach hat Stifter in seinen Briefen versucht, die skizzierte Konstellation begrifflich in durchaus zeittypischer Weise als ein Verhältnis von „Realismus“ und „Idealismus“ zu fassen. Für sich genommen, seien beide unzulänglich und müßten daher vereinigt werden. „Der Realist und der Idealist ist verfehlt, wenn er nicht etwas Höheres ist, nemlich ein Künstler“, heißt es in einem Brief von 1858, ¹⁸ und neun Jahre später schreibt Stifter: „Realismus (Gegenständlichkeit) wird so gerne geradehin verdammt. Aber ist nicht Gott in seiner Welt am allerrealsten? Ahmt die Kunst Theile der Welt nach, so muß sie dieselben den wirklichen so ähnlich bringen, als nur möglich ist, d.h. sie muß den höchsten Realismus besitzen. Hat sie *über ihn hinaus* aber nichts weiter, so ist sie nicht Kunst, der Realismus kann dann noch für die Naturwissenschaft Werth haben, für die Kunst ist er grobe Last. Idealismus ist eben jenes Göttliche, von dem ich oben sagte. Ist es in der Kunst dem größten Realismus als höchste Krone *beigegeben*, so steht das vollendete Kunstwerk da. Wie bloßer Realismus grobe Last ist, so ist bloßer Idealismus unsichtbarer Dunst oder Narrheit.“ ¹⁹

Nun setzt allerdings diese Konstruktion das Programm einer Nachahmung der Natur in der Tat erheblicher Spannung aus. Denn der Begriff des Idealismus oszilliert bei Stifter zwischen objektiver Idee in einem quasi platonischen Sinn und subjektivem Ideal, und allenfalls im ersteren Fall wäre der Idealismus einem mimetischen Konzept integrierbar. Ein Beispiel dafür liefert der ‚Nachsommer‘. Nach längeren Phasen präzise naturalistischer Wiedergabe von einzelnen Naturgegenständen und Möbeln zum Zwecke der Dokumentation entdeckt der schließlich auch in der Landschaftsmalerei dilettierende Heinrich eines Tages, es gehe eigentlich darum, „die Seele eines Ganzen“ zu erfassen: „Es war ein gewaltiger Reiz für das Herz, das Unnennbare, *was in den Dingen vor mir lag*, zu ergreifen“. ²⁰ Ähnliches liest man in den Briefen und Aufsätzen: Die „Seele der Natur“, ²¹ das „Gesetz“, von dem auch in der Vorrede zu den ‚Bunten Steinen‘ die Rede ist, das „Wesen“ der Dinge, ²² das „Unnennba-

¹⁷ SW. Bd. 19, S. 93f.

¹⁸ SW. Bd. 19, S. 115.

¹⁹ SW. Bd. 14, S. 218f.

²⁰ SW. Bd. 7, S. 30.

²¹ SW. Bd. 20, S. 259.

²² SW. Bd. 16, S. 7f.

re“ in ihnen – das sind tastende Umschreibungen für eine ‚Hinterwelt‘ der Dinge, die die Kunst wiederzugeben hat und die bei Stifter verschiedene begriffliche Anklänge birgt, deren Vereinbarkeit miteinander hier nicht untersucht werden soll: Essenz, Ursprung, Potentialität, Telos, Ordnung. Auch der Begriff des Allgemeinen ließe sich hier anschließen, das für Stifter ja nicht lediglich eine logische Größe ist, sondern einen ontologischen Vorrang vor dem Besonderen zu haben scheint und daher auch für den Künstler den Fluchtpunkt seiner Darstellung wie seines Selbstverständnisses bildet.²³ Häufig springt in diesem Zusammenhang der Begriff des „Göttlichen“ und seines „Waltens“ in der äußeren Welt ein: Kunst sei, so wird Stifter in Erinnerung seiner Schulzeit in Kremsmünster nicht müde zu wiederholen, „die Darstellung des Göttlichen im Kleide des Reizes“.²⁴ Man möchte nun meinen, wenn die „Seele der Natur“, das „Wesen“, die göttliche Spur, oder wie immer die Formeln lauten, „in den Dingen vor mir“ liegt, dann werde die Kunst auf den semiotischen Akt einer Lektüre verpflichtet, der in Analogie etwa zur Physiognomik ein ‚Inneres‘ im sinnfälligen Äußeren entziffert. Sie müßte dann die Realität in ihrer Gegenständlichkeit exakt abbilden, jedoch ergänzt um die Dimension eines ‚je ne sais quoi‘, die wahrnehmbar macht, was doch eigentlich unsichtbar ist. Dann freilich wäre der „Realismus“ selbst schon der „Idealismus“, müßte also von diesem gar nicht unterschieden werden, denn er würde nur den Ausdruck des Wesens der Dinge in ihrer Erscheinung zu erfassen und nachzuahmen haben. Vieles deutet in der Tat darauf hin. Auch und gerade in der Natur, bemerkt Stifter einmal, liege jenes Göttliche. „Es kommt nur darauf an, es zu fassen und zu bringen.“²⁵

Aber das ist nur die eine Seite des idealistischen Komplexes bei Stifter. Wie es oben hieß, ist nämlich der Idealismus dem Realismus „beigegeben“, er kommt zu diesem *hinzu*. Nimmt man diese Formulierung ernst, dann entbirgt die Kunst nicht oder jedenfalls nicht nur den ideellen Kern des sinnfälligen Realen, sondern sie gibt dem Gegenständlichen ein qualitativ andersartiges Ideelles bei – eines mithin, das nicht in den Dingen, sondern im *Künstler* liegt. In einer solchen Vielzahl von Texten, daß es bei Stifters genereller Tendenz zur Abarbeitung von Subjektivität erstaunen muß, wird unmißverständlich deutlich, daß das Kunstwerk immer Ausdruck der Innerlichkeit seines Schöpfers sei, der seine Seele, sein „Herz“, sein Gefühl in ihm „verkörpert“. „Die ganze Innerlichkeit eines Menschen ist es zuletzt, welche seinem Werke das Siegel und den Geist aufdrückt“, schreibt Stifter 1848 in dem programma-

²³ SW. Bd. 16, S. 302f.; Bd. 18, S. 261; Bd. 19, S. 39, 52 u.ö.

²⁴ Vgl. SW. Bd. 14, S. 12, S. 33, S. 217 u.ö. Zur Herkunft dieses Grundsatzes aus Kremsmünster vgl. den Brief an Gottlob Christian Friedrich Richter vom 21.6.1866; SW. Bd. 21, S. 236. Vgl. dazu auch das Kapitel ‚Das Schöne und die Kunst‘ bei Moriz Enzinger: Adalbert Stifters Studienjahre (1818–1830). Innsbruck 1950, S. 204–207.

²⁵ SW. Bd. 14, S. 217.

tischen Aufsatz ‚Ueber Stand und Würde des Schriftstellers‘²⁶ und steht in der Folge nicht an, gegenüber dieser Ausdrucksqualität des Werks dessen Gegenstand in erstaunlicher Weise abzuwerten. In einem Brief an Piepenhagen bemerkt Stifter beispielsweise, es sei „der Mensch, der die Landschaft gemalt hat, [...] den wir verehren und lieben [...]. Darum ist auch der Stoff so gleichgiltig, wenn nur der Mensch sein großes Innere dadurch zu entfalten vermag“.²⁷ Schon vorher hatte Stifter – wiederum Piepenhagen gegenüber – das „Göttliche“ selbst zu einer Qualität des künstlerischen Subjekts gemacht: „Wer es besitzt, wen Gott damit gesegnet hat, der prägt es in allen Dingen aus, in allen Stoffen, er beseelt sie damit“.²⁸ Der „Idealismus“ im Sinne der „höchste[n] geistige[n] Idee“, die „im Kunstwerke herrschen“ soll,²⁹ wäre in dieser Perspektive die Präsenz einer *subjektiven* Idee, eines *Ideals*, das der *Künstler sich selbst von seinem Gegenstand entwirft*, den er auf diese Weise beseelt. Die Kunst bringt „das Zauberbild des Lebens in Verklärung“,³⁰ dekretiert Stifter 1856 in einem Brief an Geiger, und das heißt in diesem Kontext, daß sie die Dinge in ihrem Sollzustand zeigt, *wie diesen das große Subjekt imaginiert*.

Die Spannung, in der solche Postulate zu den mimetisch-desubjektiven Komponenten seiner Kunstreflexion stehen, scheint Stifter nicht wahrgenommen zu haben.³¹ Oder ist sie am Ende gar nicht so gravierend, wie es zunächst scheinen mag? Manches weist in diese Richtung. Innerlichkeit nämlich ist nicht gleich Innerlichkeit. Stifters ganzes ästhetisches Programm setzt die radikale Entindividualisierung und Desubjektivierung des Ichs voraus und scheint dadurch den Gefahren der „Manier“ entgehen zu wollen. So wiederholt sich auf dieser Ebene das Persönlichkeitsideal, dem Stifter die fiktiven Figuren seiner literarischen Texte auf dem Wege der Entwicklung anzunähern sucht. Die „Innerlichkeit“, die sich im Werk ausdrücken soll, ist nicht die eines Ichs, das, in Leidenschaften befangen, irgend „besonders“ sein will,³² sondern nähert sich selbst der Ordnung der Dinge an. Sie ist, um eine einschlägige Wortprägung aus der Vorrede der ‚Bunten Steine‘ aufzunehmen, „menschlich verallgemeinert“:³³ „Der wahre Künstler hat ein Herz und einen

²⁶ SW. Bd. 16, S. 9.

²⁷ 15.1.1865; SW. Bd. 20, S. 258.

²⁸ 13.12.1859; SW. Bd. 19, S. 200.

²⁹ SW. Bd. 14, S. 114.

³⁰ SW. Bd. 18, S. 353.

³¹ Auch seine Interpreten nicht. Michael Böhlers zutreffende und anregende Ausführungen über die mit den Traditionen der Goethezeit brechende Tendenz des späten Stifter zur Beseitigung von Individualität und zur bruchlosen Unterordnung der Kunst unter die Natur etwa übergehen schlichtweg die ‚idealistische‘ Gegenbewegung und ihre Konsequenzen für Stifters Kunstreflexion. Vgl. Die Individualität in Stifters Spätwerk. Ein ästhetisches Problem. In: DVjs 43 (1969), S. 652–684, hier vor allem S. 654ff., S. 678ff.

³² SW. Bd. 17, S. 250.

³³ WuB. Bd. 2.2, S. 13. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Forderungen an die moralische, intellektuelle usw. Bildung des Dichters, die Stifter im Aufsatz ‚Ueber Stand und Würde des Schriftstellers‘ erhebt: SW. Bd. 16, S. 5–18.

Geist empfangen, in denen sich die großen und ewigen Empfindungen der Menschheit spiegeln“, heißt es im Aufsatz ‚Ueber die Behandlung der Poesie in Gymnasien‘.³⁴ Nur darum kann der künstlerischen Innerlichkeit das Attribut des „Göttlichen“ beigelegt werden. Der „Idealismus“ hätte sich dann selbst immer auch als eine Art „Realismus“ zu verstehen: Das subjektive Ideal gibt sich als transsubjektiv, es beansprucht selbst einen objektiven Kern, ja konvergiert am Ende mit der objektiven Idee der Dinge. So zeichnet sich eine Vermittlung der begrifflich auseinanderstrebenden Positionen von „Realismus“ und „Idealismus“, Wirklichkeitsbindung und Innerlichkeit, Objektivismus und Subjektivismus ab: Die Seele des Künstlers erhält ihre Dignität gerade dadurch, daß sie sich strikt an der „Wesenheit“ der „Dinge“ orientiert, während umgekehrt dieses Wesen, das nicht unmittelbar sinnfällig ist, nur in seiner Brechung durch die Innerlichkeit des Künstlers zur Erscheinung kommen kann, in einer Subjektivität also, die sich gerade über ihren Objektivitätsbezug definiert.

Behalten also jene Interpreten recht, die die Kunstreflexionen Stifters mit dessen eigenen Worten auf eine ‚Synthese‘ von „Realismus“ und „Idealismus“ festlegen wollen?³⁵ Hermeneutisch mag diese Lösung überaus befriedigend sein, leider trifft sie allenfalls einen Teil des Sachverhalts. Zunächst einmal ist festzuhalten, daß sie eine gewisse Geltung lediglich für den sozusagen ‚mittleren Bereich‘ der Stifterschen Formulierungen beanspruchen kann, deren ‚äußerste Enden‘ nach wie vor schwer vereinbar scheinen. Stifters ästhetisches

³⁴ SW. Bd. 16, S. 308. Dementsprechend kann auch das Schöne nicht bloß „subjectiv“ sein. „Am subjectivsten, mithin verworrensten wäre es, wenn man als höchsten Satz gelten ließe, daß Jeder sein eigenes Schöne habe, wie es eben sein Gefallen mit sich bringe. [...] etwas Allgemeines muß das Gefallen, wie es sich in den einzelnen Persönlichkeiten darstellt, doch haben, welches der Grundzug des ganzen menschlichen Geschlechtes ist, und welches dann das Kennzeichen des Schönen sein wird. Dieses Allgemeine darf aber nicht ein zufällig Allgemeines sein, [...] sondern es muß ein Allgemeines sein, welches in den Gesetzen der menschlichen Natur liegt“ (ebd., S. 302f.). Ganz in diesem Sinne liest man im ‚Nachsommer‘, die Dichter seien „die Priester des Schönen und vermitteln als solche bei dem steten Wechsel der Ansichten über Welt, über Menschenbestimmung, über Menschenschicksal und selbst über göttliche Dinge das ewig Dauernde in uns und das allzeit Beglückende“ (SW. Bd. 7, S. 35).

³⁵ Auf eine solche „Synthese“ ist die Forschung, zumeist alle damit verbundenen Probleme überspringend, immer wieder zielstrebig zugegangen. So etwa das Werk von Kurt Gerhard Fischer: *Die Pädagogik des Menschenmöglichen*. Adalbert Stifter. Linz 1962, S. 485f.; vgl. dort überhaupt das Kapitel über „Stifters Ästhetik und seine Kunsterziehungslehre“, S. 477–515. Zumindest benannt werden die Widersprüche und Inkonsistenzen in Stifters Formulierungen in einem einschlägigen Exkurs zur „Synthese“ von Idealismus und Realismus bei Karl Konrad Polheim: *Die wirkliche Wirklichkeit*. A. Stifters „Nachkommenschaften“ und das Problem seiner Kunstanschauung. In: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für Benno von Wiese. Hrsg. von Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz, Hans Joachim Schrimpf. Berlin 1973, S. 385–417, hier S. 412ff. Vgl. auch die den Kern der Problematik anreißenden Bemerkungen bei Walter Weiss: *Stifters Reduktion*. In: *Germanistische Studien*. Innsbruck 1969, S. 199–220, hier S. 215.

Denken scheint mir angemessen beschreibbar nur als ein permanenter Widerstreit, als ein Gegeneinanderarbeiten verschiedener Impulse, die häufig zugleich am Werk sind, also interferieren. Ich fasse noch einmal zusammen: Im Zeichen der Absage an den Subjektivismus und der Ausrichtung auf die Wirklichkeit der Dinge formuliert Stifter ein mimetisches Kunstkonzept, das einerseits quasi naturalistisch-abbildliche Züge trägt, während es sich andererseits unter dem Eindruck gerade der Unzulänglichkeit, ja Bedrohlichkeit der vorfindlichen Realität ins Gegenbildliche verschiebt. Dem naheliegenden Verdacht, hier komme subjektive Willkür ins Spiel, sucht Stifter zuvorzukommen, indem er jenes Gegenbildliche auf eine ideelle Hinterwelt der Dinge bezieht, dabei freilich eine Vermittlungsleistung des Künstlers einzuräumen gezwungen ist. Selbst dort aber, wo Stifter den subjektiven Anteil am Kunstwerk am markantesten herausstellt, wo er also die im Werk zur Erscheinung kommende Idee als das subjektive Ideal des Künstler-Ichs bestimmt, möchte er dieses objektivistisch rückbinden. Das ist der systematische Punkt der skizzierten Synthese. Diese oszillierende Bewegung zwischen objektivistischem Anspruch, Anerkennung des subjektiven Faktors, erneuter objektivierender Verankerung solcher Subjektivität kehrt bei Stifter beständig wieder. Die Integration des Ichs in das ästhetische Programm sozusagen auf dem Wege seiner faktischen Austreibung steht nun allerdings immer auf der Schwelle, eine neuerliche Wiederkehr des eskamotierten Subjekts freizugeben. Ich bin versucht, von einem ‚Entlaufen‘ des subjektiven Faktors aus dem Bezirk seiner ‚realistischen‘ Neutralisierung zu sprechen, und damit ist man am anderen Ende des von Stifter bearbeiteten Argumentationsfeldes angekommen. Durchaus bestätigen zahlreiche Formulierungen den Eindruck, die Präsenz des Künstler-Ichs gehe nicht im Konzept einer Vereinigung von „Realismus“ und „Idealismus“ auf, sondern bilde gewissermaßen einen Überhang über dieses. Zum guten Teil steht dahinter ein grundsätzliches Problem: Der Versuch nämlich, subjektives Ideal und objektive Idee als übereinstimmend zu denken, muß schon deshalb im höchsten Maße labil bleiben, weil sich das Ideelle im Subjekt in seiner objektiven Gültigkeit überhaupt nicht verifizieren läßt und daher immer wieder unter den Verdacht fällt, selbst nichts als eine Supposition, eine bloße Ausgeburt der Phantasie zu sein. Stifter hat das sehr wohl gesehen. „Ich bin“, schreibt er am 14.1.1860 an Balthasar Elischer, „seit meiner Jugend dem Hohen nachgegangen, und habe es zu verwirklichen gestrebt. Ob es mehr oder minder gelungen, oder *ob nur ein fantastisches Ding gekommen ist*, wußte ich nie völlig sicher.“³⁶ Was wahrhaft ‚real‘ ist, entzieht sich prinzipiell der Kennt-

³⁶ SW. Bd. 19, S. 216. Es handelt sich hier keineswegs um einen vereinzelt Anfall von Selbstzweifel. Ähnliches liest man auch in einem Brief an den Juwelier und Freund Joseph Türck vom 16.7.1852: „Es ist möglich, daß in mir viele Blumen getödet wurden, es ist aber auch möglich, daß sie vielleicht gar nie da waren. [...] Könnte ich den Umgang meiner Freunde und so manches bedeutenden Mannes [...] genießen, so dürfte viel-

nis des Subjekts – und so schwindet klammheimlich die behauptete programmatische Differenz Stifters zu seinen subjektivistischen Zeitgenossen, denen er sich *contre cœur* zuzurechnen gezwungen sieht: „Der Wille, vor der Wirklichkeit Ehrerbiethung zu haben, wäre wohl da; aber *uns Neuen* mischt das Ich stets einen Theil von sich unter die Wirklichkeit mit, und tauft ihn Wirklichkeit“.³⁷

II

Die außerordentliche Spannung, die Stifters ästhetische Argumentationen durchzieht, läßt sich schließlich auch auf einem anderen Gebiet beobachten: dem der Imagination und Beschreibung des künstlerischen Arbeitsprozesses. Das sei hier zur Erhärtung meiner These nur angedeutet. Erneut durchkreuzen sich die zwei mittlerweile geläufigen Denk- und Imaginationsbewegungen: die Affirmation von Realität und Natur als oberste Norm der Kunst einerseits und die heimliche Subversion dieser Norm durch ein ständig sich durchsetzendes Subjekt andererseits. Das Ziel einer genauen Darstellung der Wirklichkeit ohne alle Verfälschung durch ein wahrnehmendes und wiedergebendes Subjekt rückt die Kunst selbst in den Bereich der Natur, und zwar sowohl von Seiten des darzustellenden Gegenstands wie von Seiten seines Nachahmers. Infolgedessen avanciert das Epitheton „natürlich“ zum maßgeblichen Beurteilungskriterium für das Gelingen eines Werks.³⁸ Im Kunstwerk soll sich die „Natur der Sache“ durchsetzen,³⁹ der der Künstler nichts hinzufügen darf, da dies ja nur ihre Natürlichkeit verfälschen würde; jede Intention, jedes Wollen wäre nur Ausdruck subjektiver Willkür. Ich darf noch einmal an den bereits zitierten Satz erinnern: „Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert.“ Solche Plauderei geriert sich als völlig ‚selbst-los‘, sie quillt unbewußt, also ohne allen Anteil eines reflektierenden und disponierenden Ichs, aus dem Inneren und kann deshalb nur dasselbe sein wie ihr Gegenstand: Natur. Immer wieder

leicht manches kleine Schöne sprießen, obwohl nicht jenes Große und Begeisternde, mit dem ich mich einst im Übermuthe trug, und das wohl nur eine *fata morgana* gewesen ist.“ (SW. Bd. 18, S. 117. Hervorhebung im Original).

³⁷ SW. Bd. 19, S. 224.

³⁸ Unter den vielen Belegen seien nur genannt: SW. Bd. 18, S. 107, S. 137f. Über eine Landschaft des Münchner Malers Robert Zimmermann, der selbst „eine ganz kernhafte, urwüchsige Natur“ sei, heißt es lobend, das Bild gehe „den reinen, hellen Weg der Natur“ (SW. Bd. 14, S. 94). Vgl. schließlich auch in der letzten ‚Mappe‘ die Sätze des Fürsten über seinen Park: „Es ist wie mit einem Kunstwerke, von dem Menschen sagen, es sei gar kein Kunstwerk, sondern nur natürlich, und zu dem sie immer wieder gehen, es anzuschauen. Durch ihre Handlung sprechen sie das größte Lob aus.“ (SW. Bd. 12, S. 281)

³⁹ SW. Bd. 19, S. 282.

wird der künstlerische Prozeß bei Stifter darum als ein organisches „Wachsen“ geschildert, das von einem intentionalen „Machen“ abgehoben wird, das als solches schon in die Nähe der „Manier“ rückt.⁴⁰ Das wahrhaftige Kunstwerk, zum Beispiel der eigene ‚Nachsommer‘, erscheint als ein völlig naturwüchsiges Gebilde mit Wurzeln, Blüte und Frucht.⁴¹

Dieses Postulat steht nun allerdings in einem grotesken Mißverhältnis zu Stifters tatsächlichen Arbeitsprozessen, über die wir aus seinem Briefwechsel mit Heckenast und aus dem Tagebuch seiner Malerarbeiten gut informiert sind. Daraus geht bekanntlich klar hervor, daß der Autor nicht nur nach genauen Plänen gearbeitet,⁴² sondern die „Feile“ auch so oft anzulegen pflegte, bis das Manuskript oder gar die Druckfahnen für den Setzer kaum mehr lesbar waren.⁴³ Das hat seinen Grund in einer prinzipiellen Schwierigkeit: im Problem nämlich der Umsetzung dessen, was Stifter, der hier die imaginative Leistung des Künstlersubjekts wieder ins Spiel bringt, als ein inneres Vorbild, ein unerreichbares „Ideal“ des Werks betrachtet, in eine ihm äußerliche und widerständige Materialität: Schrift und Farbe.⁴⁴ So pocht Stifter denn auch immer wieder auf die Unabdingbarkeit von „Handwerk“ und „Mache“, die er doch andererseits gerade zu leugnen scheint. Über die ‚Studien‘ etwa heißt es Heckenast gegenüber, die Metaphorik des Organischen aufgreifend und doch charakteristisch umstürzend: „Was an wahrhaft künstlerischem Werthe daran ist [...], das ist die *Frucht des Nachdenkens und der Feile*.“⁴⁵ So gut wie jeder andere weiß und formuliert Stifter, daß nicht das „was“, sondern das „wie“ die Kunst ausmacht,⁴⁶ doch gehört es gerade zu den Raffinessen der Faktur, daß sie sich selbst zum Verschwinden bringt und verleugnet. Zum Bei-

⁴⁰ Vgl. u.a. SW. Bd. 18, S. 103, S. 186, S. 303; Bd. 20, S. 48 u.ö.

⁴¹ Vgl. den Brief an Heckenast vom 29.2.1856; SW. Bd. 18, S. 313: „Die Gliederung soll organisch sein [...]. Der 1^{te} Band rundet die Lage ab, und säet das Samenkorn, das bereits sproßt, und zwar mit den Blättern vorwärts in die Zukunft [...] und mit der Wurzel rückwärts in die Vergangenheit [...]. Daß in beiden Richtungen in den folgenden Bänden wärmere Gefühle und tiefere Handlungen kommen müssen, liegt im Haushalte des Buches, welches wie ein Organismus, erst das schlanke Blättergerüste aufbauen muß, ehe die Blüthe und die Frucht erfolgen kann.“

⁴² Vgl. z.B. SW. Bd. 19, S. 93ff.

⁴³ Vgl. z.B. SW. Bd. 21, S. 82.

⁴⁴ Vgl. den Brief an Friedrich Culemann vom 3.2.1854, SW. Bd. 18, S. 205: „Ich glaube das freundliche Urtheil der Welt nur in so ferne zu verdienen, als die Menschen aus meinen Schriften doch gleichsam zwischen den *Zeilen* das *Gewollte* heraus lesen, und mir dasselbe als ein Gut anrechnen; ich selber kann nicht so denken, und bin nicht mit dem Gewirkten zufrieden; denn so lange eine Dichtung nur erst in meinem Kopfe und in meinem Herzen schwebt, ist sie unsäglich lieb und hold und fast feenartig schön, wird sie dann fertig, und steht auf dem Papier, so ist der Duft hin, und das Gewordene ist so unersprißlich unzulänglich dürftig, daß ich immer die große Kluft zwischen Fühlen und Ausdrücken inne werde. Ich suche wohl zu verbessern; aber die Kluft ist nie ganz auszufüllen“.

⁴⁵ 9.9.1847; SW. Bd. 24, S. 183. Hervorhebung im Original.

⁴⁶ SW. Bd. 18, S. 209.

spiel in den ‚Bunten Steinen‘: „Was dem Leser das Einfachste und *Natürlichste* scheint, ist *das Werk der größten Kunst* und Sorgfalt, wer es anders meint, der versteht von Kunst und ihren Hervorbringungen nichts.“⁴⁷ Entsteht Kunst dem von Stifter gepflegten ‚Mythos‘ zufolge auf dem Wege organischen Wachstums, so zeigen sich Organik und Wachstum andererseits als Simulationseffekte, geschaffen von einer elaborierten Artifizialität, die ihre Spuren hinter sich auslöscht.⁴⁸ Das Kunstlose erweist sich als Kunst, das Intentionlose als Intention, das Wachsen als Machen, das Unbewußte als Bewußtsein. Die Natur, die das Kunstwerk gleichermaßen zeigt und selbst sein soll, ist in Wahrheit ein Produkt des Ichs.

III

Man würde diesem durchgängigen ästhetischen Widerstreit zweifellos nicht gerecht, nähme man ihn lediglich als Beleg für die mangelnde theoretische Begabung Stifters. Ich möchte vielmehr behaupten, daß er aufs engste mit Stifters semiotischem Denken zusammenhängt, mit der Betrachtung also nicht nur des Kunstwerks, sondern der Welt schlechthin als Zeichenkomplexen. Diese These kann hier nicht so ausgiebig entfaltet werden, wie es wünschenswert wäre,⁴⁹ doch möchte ich abschließend versuchen, wenigstens in groben Umrissen die bisher verfolgte Argumentationsbewegung noch einmal unter dieser neuen Perspektive nachzuzeichnen.

Stifters monotone Formel, Kunst sei „die Darstellung des Göttlichen im Kleide des Reizes“, besagt unter anderem, Kunst habe es letztlich mit etwas zu tun, das *als solches* weder sinnfällig noch darstellbar ist. So sehr Stifter immer wieder am Wunschbild einer *unvermittelten* Erscheinung des Göttlichen festhält,⁵⁰ so klar artikuliert er zugleich, daß dieses uns nur durch ein Medium hindurch zugänglich sein kann. Nur eines sei noch höher als die Kunst: „die Religion, das Göttliche an sich; aber es ist dies kein Irdisches mehr, und könnte von uns auch gar nicht gefaßt werden, wenn es sich nicht

⁴⁷ SW. Bd. 18, S. 134.

⁴⁸ Auch das hat Stifter zuzeiten erkannt. An Heckenast schreibt er über Piepenhagen: „Und für ein Kunstwerk allerersten Ranges halte ich dieses Bild. Es hat alle Dichtungsfülle der Kunst und gar keine Mittel des Handwerkes. [...] Aber auch das Handwerk ist in dem vorliegenden Bilde bis zu seiner Spitze vollendet. Wie sind die Lichter [...] aufgesetzt, und wie sind die Töne abgestuft, ohne daß man eine Mache sieht! *Es scheint eben alles gewachsen.*“ (3.1.1862, SW. Bd. 20, S. 48)

⁴⁹ Vgl. dazu das Kapitel ‚Die Welt der Zeichen. Stifters semiotischer Blick‘ in meinem Buch: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart 1995.

⁵⁰ Beispielsweise im Text über ‚Die Sonnenfinsterniß am 8. Juli 1842‘; SW. Bd. 15, S. 5–16.

auch wieder eines Kleides bediente“.⁵¹ Dieses Kleid ist zunächst einmal die äußere Wirklichkeit, und das begründet den mimetischen Impuls der Kunst bei Stifter. Da „die Gottheit in der Welt unsichtbar ist und dennoch in jedem Grashalme wohnt“, sei es Aufgabe der Kunst, „ein Stück wahrer Welt [zu] geben“⁵² und in dieser die göttliche Spur aufzudecken oder, was nur begriffliche Varianten dieses Anliegens sind, die „Seele der Natur“, ihre „Wesenheit“ oder Ordnung. Im Gefolge des alten Topos vom Buch der Natur erscheint die Welt so in der Struktur des Zeichens; sie zerfällt in zwei Sphären, einerseits eine sichtbare Oberfläche, ein irdisches Kleid, den Signifikanten mithin und andererseits eine verborgene Hinterwelt, einen metaphysischen Kern: das Signifikat. Das ist die Basis von Stifters ‚objektivem Idealismus‘ und seiner Abkehr von einer ‚naturalistischen‘ Abbildungsprogrammatis, zu der er dort zu neigen scheint, wo er gegen seine semiotische Einsicht an einer unmittelbaren Präsenz der göttlichen Ordnung in der Welt festhält. Nun erscheint allerdings das Zeichen bei Stifter in einem zutiefst zweideutigen Licht: In ihm nämlich durchdringen sich eine Absenz und eine Präsenz; ein Unsichtbares wird dem Bewußtsein vergegenwärtigt, jedoch nur in einem Anderen, das es vertritt. Solche Re-Präsentation birgt aber zugleich die Gefahr, daß sich der Signifikant gewissermaßen von dem losreißt, dem er nur zu dienen hätte, und ein irreführendes Eigenleben beginnt. Er kann seine Bedeutung nicht nur darbieten, sondern gerade auch unkenntlich machen. Zeichen können, wie etwa der ‚Hochwald‘ ausdrücklich unterstreicht, „trügen“.⁵³ Ja, der Verdacht ist nie ganz auszuräumen, daß das vermeintliche Zeichen am Ende überhaupt keines sei. Diese Ambivalenz überträgt sich insbesondere auf das Naturbild Stifters. Sosehr dieser sich bemüht, die Natur als freundlich und gut darzustellen, so sehr ist sie ihm die Quelle ständiger Bedrohung, die einen Prozeß permanenter Kulturation in Gang setzt. Gut und freundlich ist Stifters Natur immer nur dort, wo sie transparent scheint auf ein zugrunde liegendes „sanftes Gesetz“, doch wird dieser Durchblick von der faktischen Unlesbarkeit der Natur vor allem in ihren bedrohlichen und vernichtenden Erscheinungen und in der Folge von einem kaum verhohlenen Zweifel am guten Sinn des Realen in Frage gestellt. Auf knappstem Raum tritt die ganze Problematik in einer Passage der ‚Zwei Schwestern‘ zutage, die einerseits auf der metaphysischen Designation der Natur insistiert, andererseits die völlige Opazität eben dieser Natur herausstellt und damit ihre Lesbarkeit und ihren Zeichencharakter wieder in Frage stellt: Die Natur, sagt Alfred Mussar, „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 Gesezen fort, *die uns in tiefen Fernen liegen*, sie nimmt

⁵¹ SW. Bd. 18, S. 77; ursprünglich Bd. 14 (1. Aufl.), S. 12.

⁵² SW. Bd. 16, S. 344.

⁵³ Vgl. WuB. Bd. 1.1. S. 212f., S. 276, S. 298 u.ö.

keine Rücksicht, sie steigt nicht zu uns herab [...]“.⁵⁴ Der Natur in ihrem materiellen Dasein gilt letztlich Stifters tiefes, nur mühsam vor sich und anderen kaschiertes Mißtrauen.

Das Göttliche in der Erscheinungswelt „zu fassen und zu bringen“,⁵⁵ ist somit alles andere als ein leichtes Unterfangen, zumal hier noch ein weiterer Aspekt der Problemkonstellation zu berücksichtigen ist. Das „Göttliche“ zeigt ja nicht einfach sich in den Dingen, sondern es muß ‚gefaßt‘, gelesen, interpretiert werden. Der Künstler wird zum Detektiv auf den Spuren Gottes, und darin kommt eine Leistung des Subjekts notwendig ins Spiel.⁵⁶ In dem wichtigen Ausstellungsbericht von 1867 schreibt Stifter: „Das höchste Werk, worin dieses Göttliche ausgedrückt wird, ist die Welt, die Gott erschaffen hat. Und wenn der Mensch das Göttliche durch die Kunst darstellen will, so ahmt er Theile der Welt nach“ – um kurz darauf hinzuzufügen, der Künstler bringe „ohne Wissen das Göttliche, *wie es sich in seiner Seele spiegelt*, in sein Werk“.⁵⁷ Insofern drückt sich in diesem nicht nur, wie Stifter mancherorts glauben machen will, das Göttliche in der äußeren Welt aus, sondern immer auch die subjektive Auffassung, die *Reflexion* dieses Göttlichen im Inneren, wie Stifter optimistisch den Rezeptionsakt umschreibt, der die Dinge allererst als Zeichen und Ausdruck eines Unsichtbaren begreift. Sosehr er sich an der zitierten Stelle bemüht, das Verhältnis von Innerlichkeit und Außenwelt als eine Übereinkunft darzustellen, indem er das innere Vor-Bild des Kunstwerks als Abbildung des äußeren Göttlichen ausgibt, sosehr macht die Schwierigkeit, dieses zu „finden“ und zu „fassen“, deutlich, daß hier der strukturelle Ort des Verdachts ist, die Rede vom Göttlichen, vom „sanften Gesetz“, vom Wesen und Ziel der Natur sei vielleicht nichts als eine Unterstellung – ein „fantastisches Ding“ eben.

Nach einer ersten Vermittlung – der des Göttlichen in den Dingen – und einer zweiten, nämlich subjektiven Vermittlungsstufe kommt im Kunstprozeß nun auch noch eine dritte hinzu: Denn die vorgebliche Spiegelung des Göttlichen in der Seele muß im nächsten Schritt wieder nach außen gewendet und materialisiert werden. Hier setzt die Arbeit der künstlerischen Umsetzung ein. Dem Wunschbild eines *unmittelbaren* Erscheinens des Signifikats der Natur korrespondiert dabei die Idee eines organischen Wachsens, einer vermittlungsfreien und unverfälschten Selbstpräsentation des Inneren also. Der Semiotiker in Stifter weiß es anders. „Die höchste geistige Idee soll im Kunstwerke herr-

⁵⁴ WuB. Bd. 1.6, S. 357.

⁵⁵ SW. Bd. 14, S. 218.

⁵⁶ Ausgerechnet in dem Objektbereich, den Stifter bevorzugt – dem Kleinen gegenüber dem Großen –, stellt sich dieses Problem besonders nachdrücklich: „Kleine Gegenstände [...] bedürfen eines besonders innigen, tiefen [...] Gemüthes, weil das Ideal in der Kleinheit des Gegenstandes so schwierig zu finden ist.“ (ebd., S. 218f.)

⁵⁷ Ebd., S. 217, S. 219.

schen, aber ihr Träger kann in demselben nur das Sinnliche sein.“⁵⁸ Wie das unsichtbare Göttliche bedarf auch das unsichtbare Innere, um „gefaßt“ werden zu können, eines „Kleides“. Ebenso aber wie in der Natur der Zeichenkörper nicht bloßer Abdruck seines Signifikats ist, sondern dieses verstellen kann, setzt auch hier die Materie der Zeichen dem Ausdruckswillen entschiedenen Widerstand entgegen. Stifters Aufspaltung des Werks in Seele und Körper, Gedanke und Ausführung, Innen und Außen begründet das Dauerlamento über den unbefriedigenden Verlauf seiner Arbeitsprozesse, in denen eine unaufheb- bare Differenz zwischen Gewolltem und tatsächlich Entstandenem herrscht und in immer neuen Arbeitsschritten minimiert werden soll.

So sind es zu einem guten Teil Probleme des Zeichenprozesses selbst, die die Widersprüche in Stifters ästhetischem Denken hervortreiben. In diesem streitet nicht nur das rousseauistische Wunschbild einer unmittelbaren Präsenz des Gemeinten mit der Einsicht des Semiotikers in die Unhintergebarkeit von Vermittlung, die das Ich immer wieder in den Kunstprozeß zurückholt. Häufig reicht die Rolle des Ichs in Stifters Kunstreflexion deutlich über die unvermeidlichen vermittelnden Funktionen von Subjektivität im Dienst des Realen hinaus. Und auch das ist, auf seiner Kehrseite gewissermaßen, ein Effekt des Zeichencharakters der Welt. Stifters Äußerungen zur Kunst sind punktuell, situationsbezogen und perspektivisch. Wo der Gedanke auf das göttliche Signifikat der Dinge geht, wo der Welt mithin eine sinnfällige oder lesbare Ordnung unterstellt wird, da vertritt Stifter aufs strengste das Prinzip der Mimesis. Tritt hingegen das nackte Dasein der Dinge in seiner potentiellen Bedrohlichkeit und semiotischen Undurchdringlichkeit ins Gesichtsfeld, so wächst Zweifel an derart frommen Postulaten. Vielleicht verweisen die Dinge ja gar nicht als Zeichen auf eine Ordnung, sondern indizieren lediglich eine „letzte Unvernunft des Seins“, wie im ‚Hochwald‘ und in der ‚Abdias‘-Vorrede geargwöhnt wird.⁵⁹ Dann schlägt die Stunde des subjektiven Ideals, in dem die schlechte Welt zu jenem utopischen Schein gelangt, der ihr in Wahrheit fehlt. Stifter kann dann an seine Amalia schreiben – und dieser Satz hätte eigentlich für eine Sensation in der Stifterforschung sorgen müssen: „Lasse uns so unsere Herzen bewahren, und Alles Alles ist für uns auf der Erde ein Paradies; denn *das Paradies liegt alle Mal in uns, nicht draußen in dem Bau der Welt, der nur durch unser Auge schön wird*“.⁶⁰ Im Ensemble von Stifters ästhetischen Reflexionen wiederholt sich damit aufs genaueste ein Widerspruch, der auch sein literarisches Werk strukturiert: der Widerspruch zwischen einem nachgerade verzweifelten Festhalten an tradierten metaphysischen Sicherheiten und dem trockenen Konstatieren ihres Zusammenbruchs, der das zutiefst beargwöhnte Subjekt als den letzten Garanten einer erträglichen Welt hinterläßt.

⁵⁸ Ebd., S. 114.

⁵⁹ WuB. Bd. 1.1, S. 289; Bd. 1.5, S. 237f.

⁶⁰ 10.8.1866; SW. Bd. 21, S. 266.

Karl Möseneder

Stimmung und Erdleben

Adalbert Stifters Ikonologie der Landschaftsmalerei

I

Von 1854 bis 1867, also ein Jahr vor seinem Tod, führte Stifter zum persönlichen Gebrauch ein Malertagebuch. Darin notierte er auf 43 Seiten akribisch jede für Landschaftsgemälde aufgewandte Stunde und Minute. Eine tabellarische Übersicht auf dem Vorsatzblatt nennt und erläutert mit knappen Worten die Titel der begonnenen und geplanten Bilder:

„Am 5^t Februar 1854 war in Arbeit.
Landschaften

- | | |
|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1. Die Vergangenheit.
römische Ruinen | Bis auf den Vordergrund gezeichnet. Die Luft gemalt. |
| 2. Die Heiterkeit.
griechische Tempelruinen | Mittelgrund gezeichnet Luft und Hintergrund gemalt. |
| 3. Die Sehnsucht. | Mondstück. Die Luft gemalt. |
| 4. Die Bewegung.
strömendes Wasser | Bis auf die Luft und Theile des Vordergrundes gezeichnet |

(Wurde später verworfen und neu gezeichnet.)

Im Kopfe entworfen aber noch nicht begonnen

5. Die Ruhe. See mit Schneeberg
6. Die Einsamkeit, Ruinen mit Mondaufgang
7. Die Schwermuth. Mondstück.
8. Die Feierlichkeit (Großglockner.)¹

Lange Zeit hielt man die durchwegs unvollendet gebliebenen oder – wie im Fall der ‚Feierlichkeit‘ – erst gar nicht in Angriff genommenen Bilder für verloren. Lediglich in der Studienfassung eines Nachtstücks mit römischen Ruinen (Abb. 1) wurde die Vorlage für das untergegangene Gemälde ‚Vergangen-

¹ ‚Aus dem Tagebuch über Malerarbeiten‘; SW. Bd. 14, S. 358.