

Reinheit als Lebensideal in Adalbert Stifters *Der Nachsommer*

Gan Dongni
(Chongqing)

Kurzzusammenfassung: Das Reine als eine häufig verwendete charakteristische Eigenschaft mit einem künstlerisch tauglichen Potenzial kann bei Stifter als Hauptphantasmagorie in der Utopie gelten. Mit reflexiven Prozessen im Werthehaushalt des Bürgertums wirkt sich das Deutungsmuster „Reinheit“ auf das alltägliche Verhalten aus. Durch die sichtbare und visuelle Wahrnehmung der Lebenspraxis wird eine Praxis der Sauberkeit, Ordnung und Gesetzmäßigkeit garantiert, die jedoch gleichzeitig darüber hinaus geht und zum bürgerlichen Lebensprinzip wird. Mit den Ordnungs-, Idealisierungs- und Läuterungsprozeduren sollte das gewöhnliche bürgerliche Leben in moralischer sowie ästhetischer Hinsicht idealisiert zur Darstellung gelangen.

Hermann Augustin schreibt in seiner Untersuchung zu Adalbert Stifters Krankheit und Tod im Kontext des Hygienen Diskurses des 19. Jahrhunderts: „Stifter wäre ohne Zweifel, wenn das Schicksal ihn nicht zum Dichter bestimmt hätte, auch ein großer Arzt und Hygieniker geworden.“¹ Mit Blick darauf könnte man nun sagen, dass der potenziell große Hygieniker Stifter, statt ein großer Arzt zu werden, in seinen literarischen Werken eine ‚Poetik des Unreinen /der Reinheit‘ entwickelte. Dies zeigt sich vor allem in *Der Nachsommer*, und zwar in mannigfaltiger Gestalt, mit denen sich die vorliegende Arbeit im Folgenden beschäftigt. Mir geht es vor allem darum, welche Reinheitsphänomene in *Der Nachsommer* zu beobachten sind und welche Bedeutung es für das bürgerliche Leben als Errungenschaft und Ergebnis der „hermeneutischen Phänomenologie“² hat. Dabei ergibt sich in Stifters dialektischer Poetik eine Doppelfigur von Oberfläche und Tiefenstruktur.

¹ Hermann Augustin, *Stifters Krankheit und Tod*. Basel u. a. 1964, S. 150.

² Im Phänomen von sich immer zahlreicheren und zugleich unüberschaubareren Weisen überschneidenden, vermengenden und verflechtenden Einzelordnungen, wie Lebenskunst und Wertsystemen unterschiedlicher Kulturräume, sind die Errungenschaften und Ergebnisse der hermeneutischen Phänomenologie relevant und gültig. Formulieren lässt sich diese Übereinstimmung zwischen der die Philosophie betreffenden Anschauung und dem literarischen Denken vor allem vermittelt der Frage nach dem Wie der Wirklichkeit, die die Frage vom Sein bzw. dem „Sinn vom Sein“ in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Diese stellt Anforderungen wie beispielsweise praktizierte Ehrfurcht an die Lektüre.

1. Empirische Reinheit – Konzentration auf die Oberfläche

Reinheit ist vor allem ein sichtbares, realisierbares, manipulierbares Phänomen, das sich stets oberhalb der Oberfläche einer Materie erzeugt. Stifter bietet einmal in seiner „Streichmacherei“ den Definitionsversuch der materiellen Dinge durch Reinigungsverfahren, nämlich „daß sie, statt auf die Sache, auf die Zeichen ausgeht“.³ Indem die materiellen Dinge als selbstständige Werte erscheinen und durch Herstellung glänzender Oberflächen Ansehnlichkeit erwerben, lösen sich die Zeichen, d. h. das Argument „aus ihrer Verweiskfunktion“.⁴ Auffallend ist, dass der Geist der Klarheit und der Sauberkeit das ganze Buch durchzieht und ihm damit eine besondere Stimmung verleiht.

Bei der Reinigungsarbeit beobachtet man eine deutliche Orientierung an der Haftung an Oberflächen, wie die folgenden Stellen im Roman zeigen: „Überhaupt durfte bei dem Vater kein Zimmer die Spuren des unmittelbaren Gebrauches zeigen, sondern mußte immer aufgeräumt sein, als wäre es ein Prunkzimmer“⁵. An einer anderen Stelle heißt es, dass es Heinrich freut, dass er im Asperhof „eine so große Reinlichkeit und Ordnung getroffen hatte“ (NS, S. 155), wie er die Sauberkeit bisher nur im Hause seiner Eltern streng eingehalten hat. Die Reinigungsarbeit betrifft auch die Natur. Bei der ersten Betrachtung der Rosenwand fällt Heinrich bei der subtilen Betrachtung das Grün der Blätter auf: „Es war sehr rein gehalten, und kein bei Rosen öfter als bei anderen Pflanzen vorkommender Überstand der grünen Blätter und keine der häufigen Krankheiten kam mir zu Gesichte.“ (NS, S. 41)

Das religiöse Ordnungsdenken,⁶ der Vernunftoptimismus der Aufklärung und das Vertrauen in die Kontrollfunktion kultureller Systeme ermöglichen Stifter eine optimistische Deutung des Phänomens „Natur“. Man kann also sagen, dass in *Der Nachsommer* eine ängstlich bürgerliche Psyche geschildert wird. Die Ununterscheidbarkeit ist aus psychologischer Sicht als Unsicherheit zu betrachten. Sauberkeit, Klarheit, Einordnung erzeugen dagegen eine gestalterische und kontrollierende Einwirkung – die innere Sicherheit: „Ja die ganz gereinigten Stellen geben auf die Dauer keine Sicher-

³ Adalbert Stifter, *Aus dem alten Wien*, in: Max Stefl (Hg.), *Gesammelte Werke* in 6 Bänden, Bd. 6: *Kleine Schriften*, Frankfurt a. M. 1958, S. 95.

⁴ Vgl. Doerte Bischoff, *Stifters Stoffe. Zwischen Fetischisierung und Performativität*, in: Thomas Strässl / Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.), *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg u. a. 2005, S. 96.

⁵ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*. München 2005, S. 8. Zitate aus „Der Nachsommer“ sind im laufenden Text mit der Abkürzung „NS“ gefolgt von der Seitenzahl in Klammern kenntlich gemacht.

⁶ Vgl. Wilfried Paschen, *Rein und Unrein. Eine wortgeschichtliche Untersuchung der Vorstellungen im biblischen Hebräisch und ihres Fortlebens in Qumran und in der Rede Jesu*. Würzburg 1968, S. 83. Das Zitat lautet wie folgt: „Rein ist, was nicht mit Unheilmacht geladen und daher verkehrsfähig ist.“

heit und müssen stets von neuem untersucht werden.“ (NS, S. 139) Ein Gefühl „innerer Ordnung“ entsteht, wenn Heterogenes als Erfahrung vereinheitlicht wird, indem diese bestimmten kognitiven Kategorien zugeordnet und stets aufbewahrt wird: „Durch die Bürste werden die fremden Stoffe, die dem Baume schaden könnten, entfernt, und das Waschen ist ein nützliches Bad für die Rinde.“ (NS, S. 131) Fremdes und Heterogenes müssen den Denkkategorien angepasst werden, da sie sonst die „innere Ordnung“ gefährden. Ein solches Denkkonzept entsteht als Verlangen in *Der Nachsommer*, sich eine Umwelt mit möglichst wenig Ambivalenz und Schmutz zu erschaffen, was durch die äußeren Handlungen unterstrichen und unterstützt wird. Das ist wohl auch der Grund, warum Nietzsche den *Nachsommer* liebte, denn im Kampf um die reine Form verbirgt sich hinter allem hilflos Belehrenden eine verzweifelte Hoffnung, in der ewigen Schönheit den Trost über das Elend des Lebens zu finden.⁷

Neben der Behandlung von alltäglichen Haushaltsgegenständen sind die Menschen auch von der Reinigung und Verschönerung von Kunstwerken besessen. Die Reinigung des Marmorbildes, des wichtigsten Kunstwerks in *Der Nachsommer* überhaupt, ist ein weiteres Beispiel für diese Obsession. So beschreibt Risach, „[...] daß die Arbeiter, die sich auf den Gerüsten befanden, damit beschäftigt waren, die Tünche von den breiten Steinen, welche an die Oberfläche der Mauern gingen, abzunehmen und die Steine zu reinigen.“ (NS, S. 367f) Risach berichtet weiterhin, wie vorsichtig sie bei der Reinigung vorgehen:

Das Auge sagte, es sei Marmor. Ich [Risach] holte ein Vergrößerungsglas, wir leiteten durch Spiegel ein schimmerndes Licht auf die Stelle, ich schaute durch das Glas auf sie, und mir funkelten die feinen Kristalle des weißen Marmors entgegen. [...] Da aller Gips beseitigt war, wurde die Oberfläche, welche doch durch die feinsten zurückgebliebenen Teile des Überzuges rauh war, durch weiche wollene Tücher so lange geglättet, bis sich der glänzende Marmor zeigte und durch Licht und Schatten die feinste und zarteste empfundene Schwingung sichtbar wurde. Jetzt war die Gestalt erst noch viel schöner, als sie sich in Gips dargestellt hatte, und Eustach und ich [Risach] waren von Bewunderung ergriffen. (NS, S. 332f)

Zunächst befreit man die Gestalt mit Pinsel und Wasser von oberflächlichem Schmutz, sodann werden mit Messer und Feile hartnäckigere Verunreinigungen entfernt, um die Gestalt schließlich zu polieren und übertünchen. Nach sorgfältiger Reinigung und umfassender Behandlung lässt sich die Schönheit des Wechselspiels von Licht und Schatten erblicken, das über die Marmoroberfläche fließt.

⁷ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta. Bd. 1, München 1954, S. 921.

Während des Reinigungsprozesses stößt man unerwartet auf das unter der Oberflächenschicht befindliche Material, das durch seine Glätte und feinen Klang auffällt. Feinheit wird somit als Effekt konstanter und permanenter Reinigungsarbeit und Pflege angesehen, deren Wiederholungscharakter auch im Verlauf des Erzählprozesses veranschaulicht wird.⁸ Das Adjektiv „rein“ erscheint hier als entscheidende Zuschreibung, welche eine „größere Schönheit“ (NS, S. 353) erzeugt. Das Zusammenspiel von Licht und Schatten auf einer glatten Oberfläche ist ähnlich wie Farbe, ein wichtiges Element in der Kunst der Malerei (Vgl. NS, S. 93), welches das Wechselspiel zwischen der Dynamik der Natur und der Marmorstatue zum Vorschein bringt. Vor allem kommt deren Schönheit weniger in ihren einzelnen Teilen als vielmehr in ihrer Ganzheit zum Ausdruck.⁹

Die hier vorgenommene Hervorhebung des Merkmals des Feinen ermöglicht es, die Stoffe in ihrer spezifischen Qualität bezüglich ihrer Wirksamkeit für die ästhetische Spannkraft in *Der Nachsommer* zu hinterfragen. Bemerkenswert ist, dass die detailorientierte Betrachtung der Stoffe stets durch Figuren übertragen wird, was besonders die Kleidung betrifft. Die Zurückhaltung in den Farben, die Rücknahme jeder Zierde und die einfachen Schnitte der Frauenkleider sind unter dem Aspekt der Performativität zu betrachten. Natalie, die Vertreterin der erschaffenen Jungfrau Maria, trägt vor dem Liebesgeständnis „ein mattes hellgraues Seidenkleid [...], wie sie es überhaupt gerne trug.“ (NS, S. 484) Gespräche über die Beschaffenheit des Marmors, dessen Glätte und Kälte im Vergleich zu Eis und Schnee sowie Erzählungen von Gebirgswanderungen bis an die „Grenze des Eises“ (NS, S. 488) gehen dem Liebesgeständnis Heinrichs beziehungsreich voran – eine metaphorische und narrative Beziehung, die der Ort der Liebesbegegnung vor der marmornen Quellnymphe auch metonymisch herstellt.¹⁰ Heinrich, der seine Liebe zu Natalie demonstriert, verlegt und befestigt Natalies Bild an einem natürlichen Gegenstand:

[...] aber, Natalie, wenn ich auf den Höhen der Berge war, habe ich Euer Bild in dem heitern Himmel gesehen, der über mir ausgespannt war, wenn ich auf die festen, starren Felsen blickte, so erblickte ich es auch in dem Dufte, der vor denselben webte, wenn ich auf die Länder

⁸ Wie es sich in Humboldts Ausdruck „die durch ein feines Medium in unbeeinträchtigteter Reinheit“ aus seiner Rezension zu Agnes von Lilien zeigt. Vgl. Wilhelm von Humboldt, Rezension „Der Agnes Von Lilien“. Gesammelte Schriften (1796-1799). Berlin, Boston 2015, S. 343.

⁹ Vgl. Feng Yalin, Verräumlichung der Erinnerung in Adalbert Stifters „Der Nachsommer“, in besonderer Betrachtung des Rosenhauses, in: Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 16 (2018), S. 57.

¹⁰ Sabine Schneider, Marmorglanz und glänzender Firnis. Stifters Schreibprogramm epischer Transparenz, in: Thomas Gann / Marianne Schuller (Hg.), Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Paderborn 2017, S. 141.

der Menschen hinausschaute, so war es in der Stille, die über der Welt gelagert war, und wenn ich zu Hause in die Züge der Meinigen blickte, so schwebte es auch in denen. (NS, S. 488)

Mit subtiler Empfindung geht Heinrich auf Einzelheiten ein und „begrift“ die Dinge nicht mehr nur als optische Erscheinung, als hätten die Dinge eine andere Gestalt gewonnen, die in rein rationaler und ästhetischer Erwägung wie „ein feines Medium der Reinheit zugunsten der Herstellung von Homogenität ausblendet“.¹¹ In Stifters *Betrachtung, Besprechung und Bearbeitung gefertigter textiler Stoffe, insbesondere aus Leinen und Seide*,¹² erweist sich Feinheit „nicht nur als stoffliche Materialeigenschaft, die sich in den Stand von Kunstwerken, sondern auch in vergleichender (Kunst)-Betrachtung als Ergebnis eines ästhetischen Wahrnehmungsmodus, welche den empiristischen Zugang zum Detail des Fädchens mit dem ästhetischen Gesamteindruck der glatten Oberfläche versöhnt“.¹³

2. Reinheit als Normen des Bürgertums

Wenn Reinheit in *Der Nachsommer* auf der Handlungsebene vielfach wiederholt präsentiert wird, gilt sie als sichtbares Erkennungsmerkmal des Bürgers und ist überhaupt die Grundvoraussetzung für soziale Anerkennung und Zugehörigkeit zum Bürgertum. Vor allem lässt sich beobachten, dass die beiden Lehrer, in erster Linie Freiherr Risach wie auch sein leiblicher Vater, versuchen, mittels der Reinheitsvorstellungen im Laufe von Heinrichs Bildungsprozess eine vernünftige Ordnung in seine geistige Welt zu bringen. In *Der Nachsommer* ist Reinheit als ein Mittel angelegt, über das eine konkrete Lebenskunst zu erreichen ist. Stifter bemüht sich um den Entwurf eines spezifischen bürgerlichen Wertesystems und einer ebensolchen Lebenspraxis, doch diese ist keinesfalls identisch mit der Wirklichkeit, in der Reinheit als die bekannten „Orientierungs-, Ordnungs- und Sinnmuster“¹⁴ bestätigt werden.

¹¹ Vgl. Lara Binnenkade, *Im Zeichen der „Reinheit“*. Zur Produktivität eines Konzepts in der deutschsprachigen Literatur um 1800. Phil. Diss. Philipps-Universität. Marburg 2016, S. 103.

¹² Davide Giuriato / Sabine Schneider (Hg.), *Stifters Mikrologien*. Stuttgart 2019, S. 10.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Im Zusammenhang mit dem Reinheitskonzept kommt es zu Entnahmen aus außerliterarischen Kommunikationszusammenhängen, die dann jedoch in einigem Maße mit „Imaginärem“, „Abgrenzung“ und Konstitution von Eindeutigkeit verknüpft werden. Manuel Frey, *Der reine Bürger. Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1760-1860*. Göttingen 1997, S. 12.

Als normatives Deutungsmuster und lebenspraktische Verhaltensweise entfaltet sich Reinheit im zentralen Spannungsfeld von Öffentlichkeit sowie Privatsphäre und eignet sich dazu, die Entwicklung von Heinrich in der bürgerlichen Gesellschaft zu umschreiben. Mit der Anbindung kultureller Verhaltensweisen an die Disziplin ordnet der gebildete Bürger seine Wertmaßstäbe unter sachlichen Gesichtspunkten. Diese Disziplinierungsprozesse koordinieren das gemeinsame Handeln heterogener Formationen durch die Weitergabe von Bildungswissen wie Sauberkeit, Gesundheit und Ordnung. Die Gepflegtheit weist die stärkste soziale Dimension auf, denn hierbei handelt es sich um ordentliche Umgangsformen und kultivierte Selbstinszenierung.¹⁵

Innerhalb des gemeinsamen bürgerlichen Normkanons im Zusammenhang mit Reinheit lassen sich besonders gut geschlechtsspezifische Unterscheidungslinien herausarbeiten. Manuel Frey schrieb in seiner Studie *Der reine Bürger. Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1760-1860*, dass die Etablierung der Norm „Reinheit“ entscheidend zur Ausformung der Geschlechterrollen beiträgt und das gesellschaftliche Denken und Handeln prägt.¹⁶ Der männliche Körper muss sich im Alltagsleben „vervollkommne[n] [...] an Geist und Körper“ (NS, S. 183), damit die Bürger den neuen Anforderungen der beruflichen Rolle in der arbeitsteilig organisierten Gesellschaft gerecht werden. „Gesundheit, Kraft, Mut und Unverzagtheit“¹⁷ seien die „Schönheiten des Mannes“,¹⁸ schrieb Johann Christian Siede in seinem an die männliche Jugend gerichteten Manierenbuch. Auch der Pädagoge Carl Friedrich Bahrt betonte den Nutzen der Reinheit als „Stärkungsmittel unserer Muskeln und Glieder“.¹⁹ Körperliches Training und die Bestätigung im Freien wie z. B. Bergtouren, Schwimmen, Spaziergänge sind mit dem Außenbereich verbunden. In der Gender-Forschung wird der abstrakte Außenraum als „männlicherseits besonders rigide[r] beansprucht[er] Raum“²⁰ betrachtet. Die Männer – also Heinrich und aber auch Mathildes Sohn Gustav – werden jeweils als Entdecker des Unbekannten und hauptsächlich als „gewöhnlicher Fußreisender“ (NS, S. 110) angesehen:

Den Winter benutzte ich zum Teile mit Vorbereitungen, um im nächsten Sommer wieder große Wanderungen machen zu können. Ich hatte mir vorgenommen, nun endlich einmal das Hochgebirge zu besuchen

¹⁵ Ebenda, S. 157.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 172.

¹⁷ Johann Christian Siede, Versuch eines Leitfadens für Anstand, Solidarität, Würde und männliche Schönheit. Dessau 1797, S. 22.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Natascha Würzenbach, Raumdarstellung, in: Vera Nünning / Ansgar Nünning (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart / Weimar 2004, S. 57.

und in ihm so weit herum zu gehen, als es mir zusagen würde. (NS, S. 31)

Der Handlungsspielraum der weiblichen Figuren wird hingegen oftmals auf die Bereiche der domestizierten Natur und Häuslichkeit beschränkt. Folglich ist die stereotype Charakterzeichnung der tugendhaften, passiven und empfindsamen Frau abhängig von der Aufgabenteilung der Geschlechter im Rahmen der Differenzierung des Haushaltes. Wenn die Frau auf diese Weise aus der bürgerlichen Öffentlichkeit ausgeschlossen ist, kann ihr alltägliches Wirken nur noch in der privaten Sphäre stattfinden, wodurch ihre Rolle als Hauswirtin festgelegt wird. Die Sauberkeit und die Konstitution der räumlichen Ordnung wird somit zu ihrer zentralen Aufgabe, die ihre soziale Rolle in der Häuslichkeit bestimmt, „denn die Hauptpflicht des Weibes sei ihr Haus“ (NS, S. 300), wie es im Roman heißt. Ein anschauliches Beispiel dafür liefert die Erziehung von Heinrichs Schwester Klotilde mit dem Ziel, geschlechtsspezifische Pflichten erfolgreich zu verankern:

Die Schwester mußte nebst einigen Fächern, in denen sie sich noch weiter ausbilden sollte, nach und nach in die Häuslichkeit eingeführt werden und die wichtigsten Dinge derselben erlernen, daß sie einmal würdig in die Fußstapfen der Mutter treten könnte. (NS, S. 14)

Zudem dient vornehmlich der äußere Habitus zur Darstellung und Aufrechterhaltung der Reinheit, wobei die Reinheit eine Vielzahl von Merkmalen aufweist, beispielsweise Makellosigkeit von Kleidung und Körper, den Willen zur bürgerlichen Sittlichkeit u. a. Nach Gertrud Lehnert gilt die Kombination von Körper und Kleidung als eine Mode, die als soziales Zeichensystem funktioniert und zugleich ein soziales, individualpsychologisches, kommerzielles und ästhetisches Phänomen darstellt.²¹ Als „zweite Haut“ zielen Kleider auf eine Körperpraxis, die andere kulturelle Praktiken prägt, strukturiert und Identität wie Alterität buchstäblich am eigenen Leibe erfahrbar macht.²² Folglich erscheint die Mutter bei ihren jeweiligen Tätigkeiten stets in angemessener Kleidung:

Zu Hause hatte sie gewöhnlich sehr einfache Kleider an. Nur zuweilen, wenn sie mit dem Vater irgendwohin gehen mußte, tat sie ihre stattlichen seidenen Kleider an und nahm ihren Schmuck, daß wir meinten, sie sei wie eine Fee, welche in unsern Bilderbüchern abgebildet war. (NS, S. 10)

²¹ Vgl. Gertrud Lehnert, *Frauen machen Mode. Modeschöpferinnen vom 18. Jahrhundert bis heute*. Dortmund 1988.

²² Vgl. Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld 2013, S. 8.

Einerseits zeichnet sich die schlichte Kleidung, die Heinrichs Mutter zu Hause trägt, durch bürgerliche „edle Simplicität und Geschmack“²³ aus. Andererseits vermag sie auch, sich förmlicher zu kleiden, wenn sie ihren Mann gelegentlich in die Öffentlichkeit begleitet. Darin offenbart sich das Bewusstsein der Bürgerklasse, ihre soziale Identität bewusst und selbstbewusst im Handeln zu gestalten. Das in der Modepraxis des Reinheitsdiskurses existierende Spannungsfeld von äußerlicher Kommunikation und narzisstischer Selbstbespiegelung wird deutlich.²⁴ Aus soziologischer und wirtschaftlicher Sicht wird den Frauen die Aufgabe übertragen, durch demonstrativen Konsum stellvertretend den Reichtum und den Erfolg ihrer Ehemänner oder Väter zur Schau zu stellen.²⁵ Die Farbe und der Stil der Kleidung sind auf bestimmte Rollen festgelegt. Diese Elemente werden allmählich zu Normen und Standards, zu primären Merkmalen. Die Texturen des Feinen bilden in Hinblick auf Stifters Ästhetik und Poetik Stoffe mit „seidenartigem“ Glanz, was nach der ideologiekritischen Zeichenanalyse die „Verdinglichung“ der Frauen und Mädchen ausmacht.²⁶ Die geregelte Schlichtheit findet auch in der Kleidung ihren Ausdruck. Farben werden zudem als Darstellungsmittel für Emotionen in Heinrichs Erinnerung an Natalie bei ihrer ersten Begegnung im Theater verwendet:

Nach einer geraumen Weile sagte Natalie: „Und von dem Abende im Hofftheater habt Ihr auch nie etwas gesprochen.“ „Von welchem Abende, Natalie?“ „Als König Lear aufgeführt wurde.“ „Ihr seid doch nicht das Mädchen in der Loge gewesen?“ „Ich bin es gewesen.“ „Nein, Ihr seid so blühend wie eine Rose, und jenes Mädchen war blaß wie eine weiße Lilie.“ (NS, S. 489)

Dies überschneidet sich beträchtlich mit dem emotionalen Erleben von Rissach und Mathilde. Die ihnen zugeordneten Rosen fungieren als Repräsentanten der Liebesleidenschaft. Dementsprechend liegt es nahe, das mit Heinrich und Natalie verbundene Weiß als Gegenbild der Reinheit und Unschuld zu lesen. Die weibliche Unberührtheit des Körpers bewirkt zurückhaltende Verhaltensweisen im privaten und öffentlichen Bereich. Form und Gestalt der Körperteile muss den Ordnungskriterien entsprechen. Das betrifft ihre

²³ Johann Christian Siede, Versuch eines Leitfadens für Anstand, Solidarität, Würde und männliche Schönheit. a. a. O., S. 9.

²⁴ Gertrud Lehnert, Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. a. a. O., S. 8.

²⁵ Vgl. Thorstein Veblen, Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen (1899). Dt. v. Suzanne Heintz und Peter von Haselberg. Frankfurt a. M. 1997.

²⁶ Vgl. Gertrud Lehnert, Der modische Körper als Raumstruktur, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart / Weimar 2001, S. 539.

„institutionelle Funktionen als Besitz, Erziehungsobjekt und Forschungsfeld“.²⁷ Bemerkenswert ist, dass es in *Der Nachsommer* sehr wenig weiblich initiierte Selbstdarstellungen gibt. Während man miteinander über die Gemälde diskutiert, „[stand] Natalie daneben und redete niemals ein Wort.“ (NS, S. 369) Seien es die registrierten Signale der Körpersprache, sei es die sorgfältig arrangierte Kleider- und Sitzordnung oder die keineswegs zufällige Abfolge der Auftritte und Reden im öffentlichen Bereich, in den Vordergrund gerät jedes Detail, das aus der Gleichförmigkeit von oft identischer Rede und Gegenrede hervortritt und umso deutlicher und konturierter in den Fokus rückt. Hier findet ein bewusster Erziehungsprozess zum identitätsstiftenden Verhaltensmuster gleich einer Selbstdisziplinierung²⁸ statt. Die Statue (als stofflich-sinngabendes Moment) ist das Bewusstsein von ihrem Korrelat, dem Körperbau. Die wesentliche Qualität des zentralen Kunstwerks (der Marmorstatue), mit der man in Berührung kommt und die typische weibliche Eigenschaft der Keuschheit aufweist, kommt somit zum Vorschein:

Die hehre Jungfrau, sonst immer sanft und hoch, stand heute in den flüssigen Schleiern des dumpferen Lichtes zwar trüb, aber mild da, und der Ernst des Tages legte sich auch als Ernst auf ihre unaussprechlich anmutigen Glieder. Ich sah die Gestalt lange an, sie war mir wie bei jedem erneuerten Anblicke wieder neu. Wie sehr mir auch die blendend weiße Gestalt der Brunnennympe im Sternenhofe nach der jüngsten Vergangenheit als liebes Bild in die Seele geprägt worden war, so war sie doch ein Bild aus unserer Zeit. (NS, S. 599)

Die Erscheinungsformen der Marmorstatue mit kristallisierter Schönheit und erstarrter Weiblichkeit werden erneut mit Natalies Aussehen verglichen und in eine Verbindung gebracht. Ihre tiefe Religiosität ist von ästhetischer Abwägung abhängig und stützt Stifters eigene und tief reichende Frömmigkeit. Die Statue wird nicht nur der Jungfräulichkeit angenähert, sondern auch der Identitätsrolle der Frau: „Natalie wurde von ihren Trauungsjungfrauen in die Gemächer ihrer Mutter geführt, daß sie dort die Trauungsgewänder ablege.“ (NS, S. 717) Hier erscheint die Jungfräulichkeit nicht im religiösen Sinne, sondern als Figur innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Folglich wird die Frau zur Trägerin von Reinheit und erfährt in dieser Funktion eine unablässige Überhöhung, symbolisiert sie als reine Frau doch einen gesellschaftlichen Raum, der in der bürgerlichen Lebensform wichtig ist.

Bezieht man sich auf zwischenmenschliche Belange auf der narrativen Ebene in „*Der Nachsommer*“, so wird deutlich, dass die Figuren und deren

²⁷ Christiana Arndt / Silke Broderson, *Organismus und Gesellschaft: Der Körper in der deutschsprachigen Literatur des Realismus (1830-1930)*. Bielefeld 2014, S. 17.

²⁸ Vgl. Manuel Frey, *Der reinliche Bürger. Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1760-1860*. a. a. O., S. 23.

Entwicklung eine hohe Stufe an Idealisierung aufgrund ihrer Entsagung der Leidenschaften, Familienorientiertheit und Häuslichkeit erreichen. Das Parallele zwischen den Liebesgeschichten von Risach mit Mathilde und Heinrich mit Natalie ermöglicht eine vergleichende Betrachtungsweise der Beziehungen. Durch die pädagogische Warngeschichte im Kapitel „Rückblick“ erhält die junge Liebe Heinrichs und Natalies eine veränderte, geradezu modellhafte Bedeutung für eine ideale Beziehungsentwicklung. Heinrichs Bildung gipfelt schließlich in der Liebe, die sich zwischen ihm und Natalie entwickelt und zum Ehebündnis führt. Die störenden Konflikte sind durch Poetisierung entschärft und die Konfliktelemente miteinander versöhnt, da Liebe als unbeschädigtes Element erscheinen soll, geheilt von den „Deformationen“.²⁹ Was Risach und Mathilde in ihrer Jugend nicht in Erfüllung gegangen ist, wird jetzt im gewissen Sinne bei der zweiten Generation wieder gutgemacht. Dabei ist die Liebe jedoch „enterotisiert, gekennzeichnet durch Selbstregulierung und -domestizierung der Triebe und Affekte“.³⁰ Während die Liebesbeziehung zwischen Risach und Mathilde in ihrer Jugend infolge der emotionalen Unbeherrschtheit des Mädchens scheitert, bewegen sich Heinrich und Natalie „durch eine sehr sorgfältige Erziehung“ (NS, S. 681) immer im richtigen Maß und erhalten daher den Segen der Eltern für eine harmonische Ehe, um „nichts ins Übermaß gehen lassen zu wollen“ (NS, S. 309). Der Bund von Heinrich und Natalie beruht auf „kein[em] hastig[en], fortreißen[en] Verlangen“, „sondern eine[r] auf dem Grunde der Hochachtung beruhende[n] Zuneigung.“ (NS, S. 561) Auch wenn die heilige Institution mit all ihren kitschigen Versatzstücken und dunklen Dimensionen das große Leitmotiv der Literatur des 19. Jahrhunderts ist, ragt Stifter mit seiner rücksichtslosen Beweihräucherung des Ehestandes aus der unübersichtlichen Schar der Ehebetrachter in bemerkenswerter Eigentümlichkeit hervor, auch weil er – trotz der Feier des Ehestandes – seine Protagonisten immer wieder am hohen Ziel der Vermählung vorbei ins Leere laufen lässt.³¹

3. Kunst – Ästhetisierung und Kulminierung der Reinheit

Es ist auffallend, dass sich im *Nachsommer* lange Gespräche über Kunst entspinnen. Sowohl Risach als auch Heinrich sind erpicht darauf, sich von der

²⁹ Horst Albert Glaser, Stifters „Nachsommer“. Stuttgart 1965, S. 49.

³⁰ Yuqing Wei, Das Rosenhaus in Stifters „Nachsommer“: ein Pfirsichblütenquell im deutschen Sprachraum? In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 12 (2011), S. 159.

³¹ Sonja Osterwalder, Trostlose Wissenschaft, schreckliches Leben. Adalbert Stifter und Edgar Allan Poe, in: Michael Gamper / Karl Wagner (Hg.), Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich 2009, S. 274.

Kunst mit den Charakteristika „Separation, Authentizität, Homogenität und Idealität“,³² vor allem von der Kunst des Mittelalters, der Antike und der Renaissance leiten zu lassen.

Die Ästhetik der Reinheit in *Der Nachsommer* ist eine bereinigte Ästhetik, die folglich von unreinen Elementen frei sein muss.³³ Das Postulat des Schönen liegt darin, sich von der Leidenschaft deutlich abzugrenzen. In Stifters „Ästhetischer Vorlesung“ wird die Leidenschaft als „selbsttätige Überordnung des niederen Strebens über das höhere“³⁴ weiter bestimmt. Die Kraft der Leidenschaft wird von ihm nicht unterschätzt, sondern in ihrer Selbsttätigkeit und gewaltigen Potenzial erkannt. Nach Risachs Auffassung ist die Leidenschaft ein gefährliches Element und „so begeht man Fehler, wenn man von einer Leidenschaft befangen ist.“ (NS, S. 695) Unreine Elemente wie Leidenschaft und erregendes Begehren sollten daher vermieden oder getilgt werden.³⁵ Hier ist „rein“ beinahe als Synonym zu „ruhig“ zu verstehen. Trotzdem ist nur in seltenen Fällen explizit von Unreinheit oder gar von Schmutz die Rede. Für Risach, der das Sammeln und Restaurieren antiker Kunst zu seinem Hauptgeschäft gemacht hat, liegt die Überlegenheit der antiken Kunst darin, dass sie nicht von Leidenschaft, Zweck oder äußeren Reizen abhängig ist:

Wenn die Erkenntnis des Altertums, nicht bloß des unsern, sondern des noch schöneren des Griechentums, wie es sich jetzt auszusprechen scheint, immer fortschreitet und nicht ermattet, so werden wir auch dahin kommen, daß wir eigene Werke werden ersinnen können, in denen die ernste Schönheitsmuse steht, nicht Leidenschaft oder Absicht oder ein äußerlicher Reiz oder ledigliche planlose Heftigkeit, Werke, die nicht nachgeahmt sind, oder in denen nur ein älterer Stil ausgedrückt ist. (NS, S. 395)

Die Schönheit der antiken griechischen Kunstwerke löst sich nicht mit der Zeit auf. Heinrich und Risach glauben, dass es eine lange Übergangszeit zwischen alten und neuen Kunstwerken gibt. Der Übergang selbst „ist ein ruhigerer, und seine Folgen sind dauernder“ (NS, S. 460). Der Künstler Ro-

³² Vgl. Lara Binnenkade, Im Zeichen der „Reinheit“. Zur Produktivität eines Konzepts in der deutschsprachigen Literatur um 1800. a. a. O., S. 9.

³³ In diesem Sinne dient Reinheit dazu, eine Abgrenzung vorzunehmen und bestimmten Grundsätzen die Aura der „Wahrheit“ zu verleihen, gegen die das „Unreine“ als unwahr gilt. Vgl. Wilfried Paschen, Rein und Unrein. Eine wortgeschichtliche Untersuchung der Vorstellungen im biblischen Hebräisch und ihres Fortlebens in Qumran und in der Rede Jesu. a. a. O., S. 83.

³⁴ Vgl. Nakono Itsuo, Kritik der Leidenschaft: Adalberts Stifters ästhetische Theorie und seine Poetik, in: *Aesthetics*, 15 (2011), S. 56.

³⁵ Dementsprechend ist die aristotelische Katharsis als Reinigung der Seele von Leidenschaften zu interpretieren.

land, eine Gegenfigur und ein „sehr feurige[r] Mann von starken Entschlüssen und von heftigem Begehren“ (NS, S. 274) „war entschieden für Neuerung, wenn sie auch alles umstürzte.“ (NS, S. 460) Kunst wird in ihrer Begrenztheit, Geformtheit, Abgeschlossenheit und Vollständigkeit im Roman oft gerühmt und steht im Einklang mit dieser Idee, frenetisches Kunstschaffen hingegen wird gelehnt.³⁶

Zudem nährt sich die Ästhetik der Reinheit „in einer gewissen Beschränkung“ (NS, S. 388) von dem authentischen Gemüt des „Vollkommenen, Heiligen und Göttlichen, eben dem Idealen“³⁷ und erhält daher einen religiösen und sittlichen Charakter, der im „Nachsommer“ eine göttliche, transzendente Bedeutung annimmt:

[...] was wir in der Kunst bewundern, ist, daß der Geist eines Menschen uns gleichsam sinnlich greifbar, ein Gegenstand unserer Liebe und Verehrung, wenn auch fehlerhaft, doch dem etwas nachgeschaffen hat, den wir in unserer Vernunft zu fassen streben, den wir nicht in den beschränkten Kreis unserer Liebe ziehen können, und vor dem die Schauer der Anbetung und Demütigung in Anbetracht seiner Majestät immer größer werden, je näher wir ihn erkennen. Darum ist die Kunst ein Zweig der Religion und darum hat sie ihre schönsten Tage bei allen Völkern im Dienste der Religion zugebracht. (NS, S. 387)

Bei den Zitaten kann man die religiöse Ehrfurcht erkennen. Mit dem sittlichen Wissen wird der Geist des Idealen im „edlere[n] und höhere[n] Sinn“ (NS, S. 409) erhoben. Dabei geht die Ästhetik mit dem Ideal ästhetischer Vollkommenheit und Makellosigkeit zusammen, um „eine Qualität“ zu erzielen, die dem Göttlichen nahekommt. Risach versteht die Kunst als einen „Zweig der Religion“ (NS, 387), weil sie die göttliche Schöpfung nachahmt (Vgl. NS, 386), was aber selbst den größten Meistern nur in Annäherung gelingen kann. (Vgl. NS, 719). Die Dichter seien nach Risach Priester des Schönen, sie stellen das Göttliche im Gewande des Reizes dar. (Vgl. NS, 276). Die Kunst wird somit als die absolute Externalisierung des Göttlichen, Hohen, Edlen und Erhabenen angesehen. Stifter selbst schrieb in der „Vorrede“ zu „Bunte Steine“: „Die Kunst ist mir ein so Hohes und Erhabenes, sie ist mir, wie ich schon einmal an einem anderen Orte gesagt habe, nebst der Religion das Höchste auf Erde.“³⁸

Im *Nachsommer* verbinden die zwei Marmorstatuen, nämlich die Marmorstatuen im Asperhof und die Brunnennymphe im Sternenhofe, die Prinzipien der Leidenschaftstilgung und der Annäherung zum Göttlichen. Hein-

³⁶ Es gibt oft Parallelen zwischen künstlerischem Schaffen und echten Emotionen, wie z. B. bei Genies, die von glühender Leidenschaft erfüllt sind.

³⁷ Christoph Auffarth / Jutta Bernard / Hubert Mohr (Hg.), Metzler-Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Stuttgart / Weimar 2000, S. 150.

³⁸ Adalbert Stifter, *Bunte Steine*. München 1998, S. 4.

rich ist sich der Schönheit der Marmorstatue lange nicht bewusst. Erst während des meteorologischen Gewitters entwickelt Heinrich ein Verständnis dafür, indem sich der Marmor zu beleben scheint. Heinrich erkennt die Schönheit der Skulptur mit „Nausikae“ (NS, S. 600) und bringt diese mit Natalie in Verbindung, noch bevor ihm seine Liebe zu ihr deutlich wird. Für ihn ist die Marmorstatue mit seinem eigenen Entwicklungsvorgang verflochten: Von den physikalischen Gegenständen gelangt er zum Menschen. Der Mensch wird zum Gegenstand seiner Malerei. Bei der Trauung wird Natalie mit antiken Kunstwerken verglichen:

Die hehre Jungfrau, sonst immer sanft und hoch, stand heute in den flüssigen Schleiern des dumpferen Lichtes zwar trüb, aber mild da, und der Ernst des Tages legte sich auch als Ernst auf ihre unaussprechlich anmutigen Glieder. (NS, S. 599)

[...] Dann faßten die Mädchen den Schleier, der wie ein Silbernebel von dem Haupte Nataliens bis zu ihren Füßen reichte, hüllten sie in ihn, und Natalie ging, von ihren Mädchen umringt und von den Frauen geleitet, die Treppe hinunter, auf welcher die Marmorgestalt stand. (NS, S. 713)

Der menschliche Körper erscheint als Bild des Höheren und Reineren im Menschen. Das zentrale Kunstwerk, die Marmorstatue, wird unablässig zu einer homogenen und idealen „Trägerin“ von Reinheit überhöht. Auf diese Weise werden an dieser Stelle das Ästhetische, das Sittliche und das Religiöse vereinigt. Eben hier liegt der tiefste Grund, weshalb die Marmorstatue den Höhepunkt in Heinrichs Erziehungsprozess darstellt.

Die ideale Kunst mit Authentizität leitet zudem den Menschen in seiner täglichen Praxis an. Durch das Sammeln, Reinigen, Selegieren und Vergleichen der Kunstwerke zeigen sich dem Subjekt die tiefsten Zusammenhänge mit seiner Lebenswelt. Nun ist hierunter eine Autonomie in der Ästhetik der Existenz zu verstehen, nämlich als Selbst-Gesetzgebung, die auf der Wahl des Individuums beruht, seine Haltung begründet und die Form einer Stilisierung annimmt.³⁹ Risach schlägt vor, die Kunst als Ausgangspunkt zu verstehen, um von der antiken Verschönerung des Alltags zu lernen, beginnend mit dem Kleinen und Nebensächlichen. Wie zuvor bereits erläutert, fungiert die empirische Reinheit in *Der Nachsommer* als Eigenschaft der Genremalerei des bürgerlichen Lebens und offenbart sich auf verschiedenen Ebenen (Materialoberfläche, Textil und menschlicher Körper u. a.):

Nicht bloß aus dem Großen, wenn wir das Große betrachteten [...] , könnten wir lernen, wieder in edlen Gebäuden wohnen oder von edlen Geräten umringt sein, wenigstens wie die Griechen in schönen Tem-

³⁹ Wilhelm Schmid, *Lebenskunst als Ästhetik der Existenz*, in: Joachim Schummer (Hg.), *Glück und Ethik*. Würzburg 1998, S. 86.

peln beten; sondern wir könnten uns auch im Kleinen vervollkommen, die Überzüge unserer Zimmer könnten schöner sein, die gewöhnlichen Geräte, Krüge, Schalen, Lampen, Leuchter, Äxte würden schöner werden, selbst die Zeichnungen auf den Stoffen zu Kleidern und endlich auch der Schmuck der Frauen in schönen Steinen. (NS, S. 99)

Zwischen Kunstwerken und dem Alltag wird eine Verbindung hergestellt. Die Kunst muss in ihrem Medium⁴⁰ die zuvor genannte „Ruhe“, das „Göttliche“ sowie die „Sittlichkeit“ unter der Leitlinie „Reinheit“ veranschaulichen. Für Stifter ist die Übersetzung der Realität in ein künstlerisches Gebilde maßgeblich: Er unterstreicht die „einfache Wahrhaftigkeit“ der Farben oder anderer Element der Kunst und attestiert ihnen dafür beträchtlichen „Erziehungswert“ – keineswegs nur in ästhetischer Hinsicht.⁴¹ Dabei hebt Stifter die notwendigen sozialen Dimensionen der Kunst hervor, wenn er diese als das Allgemeine versteht, in der das vereinzelt Individuelle und Subjektive zugunsten des Allgemeinen und Wesentlichen zurückgedrängt wird.⁴²

⁴⁰ Das ist in *Der Nachsommer* „die Architektur“ (Asperhof, Sternenhof), „die Skulptur“ (Nausikae), „die Malerei“, „die Geräte der Kirchenstoffe“, „die Holzschneiderkunst“, „die Musik“ (die Zither) und „die Poesie“ (Homer).

⁴¹ Vgl. Martina Kurz / Wilfried Barner, *Bild-Verdichtung. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen 2003, S. 253.

⁴² Sabina Becker, *Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900*. Tübingen / Basel 2003, S. 208.