

## 4. Fluss und Stockung

Adalbert Stifters *Der Nachsommer* (1857)

---

»die schauspieler [g e h e n] durch das ganze Stück, von den angegebenen richtungen nie abweichend, in freier wahl von einem der angegebenen punkte zu einem anderen.«  
Gerhard Rühm, *gehen. ein stück*<sup>1</sup>

Dass Adalbert Stifters *Der Nachsommer* die Reihe der Texte eröffnet, die eine spezifisch österreichische Erzählfeindlichkeit verbürgen sollen, ist erkläruungsbedürftig – zu offenkundig ist sein antinarratives Gepräge, als dass von einer Rekapitulation der zum Topos erstarrten Handlungsarmut des Romans Innovatives zu erwarten wäre. Seit bei nahe 160 Jahren ergießen sich höhnische Kommentare über den Text als Feier der Ordnung, Bravheit und Langeweile – von Friedrich Hebbel bis Arno Schmidt –, die von den Textanfängen der Forschungsliteratur rituell wiederholt werden – kontrastiert durch Hinweise auf wohlmeinendere Stimmen wie die Friedrich Nietzsches oder Thomas Manns. Die Elemente seiner Poetik entsprechen den Grundbegriffen eines sprachlichen Paradigmas, das der vorige Teil dieses Buchs untersucht hat.

So ist die Ordnung seit Langem als zentrale Kategorie von Stifters Schreiben bekannt,<sup>2</sup> der Wiederholung als Form und Thema sowie der Ritualität seiner Texte sind

---

1 Gerhard Rühm, »gehen. ein stück«, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener; Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 182-188, hier: S. 183.  
2 Vgl. u.a. Weiss, *Thematisierung der »Ordnung« in der österreichischen Literatur*, S. 71f.; Christian Begemann, »Erschriebene Ordnung. Adalbert Stifters ›Nachsommer‹«, in: Dorothea Klein, Sabine Schneider (Hg.), *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990*, Würzburg 2000, S. 202-225; Alice Bolterauer, »Der Literat als Beschwörer der Ordnung. Anmerkungen zu Ritual und Literatur am Beispiel von Adalbert Stifters ›Witiko‹«, in: Ortrud Gutjahr, Manfred Engel (Hg.), *Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert; Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien*, Teilbd. 9 (Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft), Bern u.a. 2003, S. 383-390; Becker, Grätz (Hg.), *Ordnung – Raum – Ritual*; Werner Michler, »Ordnung(en)«, in: Begemann, Giuriato (Hg.), *Stifter-Handbuch*, S. 286-289.

zahlreiche Studien gewidmet;<sup>3</sup> als Beamter der Habsburgermonarchie hat er zudem einen engen Bezug zu Idiomen der Verwaltung: »So erklärt sich, daß Stifter dieselbe trockene Kanzleisprache, deren er sich als Schulrat in seinen Briefen an das Ministerium bedient, auch im ›Nachsommer‹ verwendet.«<sup>4</sup> Dass Greiner für seinen Essay über die Handlungsarmut und vermeintliche Politikfeindlichkeit österreichischer Literatur auf Stifter rekurriert, beweist überdies, dass niemand etwas Neues erfährt, der liest: *Der Nachsommer* erzählt nicht (mehr). Die »Utopie des Nichthandelns«,<sup>5</sup> als die Greiner den Roman bestimmt, resultiert aus dessen verweigerter »Fixierung auf eine erzählte Handlung und der Konzentration auf das >unerhörte Ereignis.<«<sup>6</sup>

So zutreffend diese Bestimmungen sein mögen, so wichtig erscheint es, ihrer Apodiktik mit narratologischer Substanz zu begegnen und die Evidenz von Stifters Bedeutung für die vorliegende Arbeit zu spezifizieren. Was Christian Begemann über den ›deskriptiven Stil‹ des Autors schreibt, gilt ebenso für Aussagen zu seiner tendenziell ereignisloser Narrativik: »bemerkenswerterweise wird Stifter in der Forschung ebenso oft als Beschreiber apostrophiert, wie es dunkel bleibt, was das eigentlich heißen soll.«<sup>7</sup> Die Frage, was genau Stifter zum Geschichtenverweigerer mache, ist Begemanns Interesse an seiner Beschreibungspoetik verwandt, wie aus Heinz Drüghs Resümee der häufigsten Vorwürfe an eine deskriptive Poetik hervorgeht: »erstens ihre Unfähigkeit zur Überschreitung des im Hier und Jetzt Gegebenen sowie zweitens ihre Dysfunktionalität für den Verlauf der Narration.«<sup>8</sup> Aufschluss verspricht in diesem Sinne eine erzähltheo-

3 Vgl. u.a. Dietrich Naumann, »Semantisches Rauschen. Wiederholungen in Adalbert Stifters Roman ›Witiko‹«, in: Carola Hilmes, Dietrich Mathy (Hg.), *Dasselbe noch einmal: die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen u.a. 1998, S. 82–108; Michael Wild, *Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters*, Würzburg 2001 (zum *Nachsommer* S. 80ff.); Martina Wedekind, *Wiederholen – Beharren – Auslöschen. Zur Prosa Adalbert Stifters*, Heidelberg 2005; Alice Bolterauer, *Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter*, Wien 2005; Johannes John, »Rituale des Sprechens – Rituale des Schreibens. Zu Adalbert Stifters später Erzählung ›Der fromme Spruch‹«, in: Grażyna Borkowska (Hg.), *Codziennałość w literaturze XIX (i XX) wieku: od Adalberta Stiftera do współczesności*, Opole 2007, S. 93–107; Katharina Grätz, »Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter«, in: dies., Becker (Hg.), *Ordnung – Raum – Ritual*, S. 147–173; Michael Titzmann, »Wiederholung/Variation/Transformation«, in: Begemann, Giurato (Hg.), *Stifter-Handbuch*, S. 290–294; Martin Swales, »Ritual«, in: Begemann, Giurato (Hg.), *Stifter-Handbuch*, S. 294–298.

4 Greiner, *Der Tod des Nachsommers*, S. 26. Dieser Konnex ist allerdings noch nicht substanzial aufgearbeitet. Ansätze bieten neben den knappen Gedanken im zweiten Kapitel dieses Buchs Hertha Blaukopf, »Stifters literarischer Protokollsatz. Ein Mittel zur Darstellung der ›wirklichen Wahrheit‹«, in: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Fiction in Science – Science in Fiction. Zum Gespräch zwischen Literatur und Wissenschaft*, Wien 1998, S. 9–26; Johannes John, »Äußerungen eines ›Gefertigten‹. Edition und Interpretation am Beispiel von Adalbert Stifters ›Amtlichen Schriften zu Schule und Universität‹«, in: Michael Camper, Karl Wagner (Hg.), *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Zürich 2009, S. 155–173.

5 Greiner, *Der Tod des Nachsommers*, S. 12.

6 Grätz, *Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen*, S. 148.

7 Christian Begemann, »Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung«, in: Peter Klotz, Christine Lubkoll (Hg.), *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, Freiburg i.Br./Berlin 2005, S. 189–209, hier: S. 191.

8 Heinz Drügh, *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*, Tübingen 2006, S. 224. Vgl. auch Isolde Schiffermüller, »Adalbert Stifters deskriptive Prosa. Eine Modellanalyse der Novelle ›Der beschriebene Tännling‹«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für*

retische Analyse des *Nachsommers*, die sich mit dem Problem der Transgression befasst und Fragen narrativer Zeit, Perspektive und Syntax berücksichtigt. Der Roman soll als Erzähltext anschaulich werden, der die Bedingungen für das Zustandekommen von Ereignis und Handlung vorführt und beide probeweise als ›bedrohte Spezies‹ behandelt.

Daraus ergeben sich Anknüpfungspunkte zum kultur- bzw. literaturhistorischen Paradigma österreichischer Antisubjektivität sowie zum Komplex der Genealogie; letzteren problematisiert Stifters Roman thematisch im Motiv der Erbschaft und poetologisch mit dem eigenen sprachlichen Syntagma, dessen lineare ›Fortzeugung‹ gefährdet erscheint. Der Text führt, so die These, wesentliche Elemente österreichischer Antinarrativik prototypisch vor, die im 20. Jahrhundert in radikalisierte Form Geltung erlangen. Der Motivverbund von Fluss und Stockung kann helfen, den *Nachsommer* als Reflexion literarischer Prosa an sich zu begreifen, die er von der Verpflichtung auf narrativ erzeugten Sinn befreit und in der wechselhaften Dynamik ihres Sprachflusses betrachtet.

---

*Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 267-301. Es mag befreunden, dass sich das vorliegende Kapitel nicht eingehender mit der topischen Differenz von Erzählen und Beschreiben befasst, die Georg Lukács' Aufsatz aufgerufen hat (vgl. ders., »Erzählen oder Beschreiben?«, in: ders., *Werke*, 17 Bde., Bd. 4 [Probleme des Realismus I: Essays über Realismus], Neuwied/Berlin 1971, S. 197-242), zumal Drügh den Nachsommer als »das groß angelegte und wohl bekannteste, um nicht zu sagen: berüchtigste Monument dieses [beschreibenden] Verfahrens in der deutschsprachigen Literatur« bezeichnet. Drügh, *Ästhetik der Beschreibung*, S. 261. Vor allem Schiftermüller, Begemann und Drügh haben sich der Deskription – sowie ihrer narratologischen Brisanz – bei Stifter jedoch bereits so ausführlich gewidmet, dass der Verfasser die Lektüre der zitierten Texte empfiehlt und sich mit seiner Arbeit vorrangig weiterführenden Aspekten textueller Opposition gegen das Erzählen widmet.

## Antiüberschreitungspoetik

Am Beginn des Romans steht der *Nom-du-Père*: »Mein Vater<sup>9</sup> lauten seine ersten Worte. Das homophone *non du père*, das sich Jacques Lacan zufolge an diesen ordnungsstiften den »Herrensignifikanten« knüpft,<sup>10</sup> bestimmt die Poetik des Texts, die eine Poetik der Nichtüberschreitung ist.<sup>11</sup> Während Marianne Schuller als eine der wenigen, die den Versuch einer genaueren Bestimmung der vermeintlichen Ereignislosigkeit im *Nachsommer* unternehmen, ausgehend von terminologischen Erwägungen Niklas Luhmanns feststellt, Stifters Erzählen sei v.a. um eine Reduktion von Komplexität und des damit verbundenen Risikos von Kontingenzerfahrungen bemüht,<sup>12</sup> verweist der Aspekt verbotener Überschreitung die Analyse des Romans an Lotman. Die expositorischen Angaben des Texts lesen sich wie Paraphrasen von dessen Raumsemiotik; so schreibt der Ich-Erzähler Heinrich Drendorf über sein Elternhaus: »Überhaupt durfte bei dem Vater kein Zimmer die Spuren des unmittelbaren Gebrauchs zeigen, sondern es mußte immer aufgeräumt sein, als wäre es ein Prunkzimmer. Es sollte dafür aber aussprechen, zu was es besonders bestimmt sei.« (S. 10) Bei Lotman heißt es: »Eine [...] wichtige Eigenschaft sujetloser Texte ist die Bestätigung einer bestimmten *Ordnung* der inneren Organisation ihrer Welt. Der Text ist auf eine ganz bestimmte Weise aufgebaut, und

<sup>9</sup> Adalbert Stifter, *Der Nachsomer. Eine Erzählung*, Frankfurt a.M. 2008, S. 9. Der Roman wird in diesem Kapitel direkt im Text unter Angabe der Seitenzahl dieser Ausgabe zitiert. Sein Untertitel ist als Residuum einer früheren Textstufe aufzufassen, da Stifter sich vor der Konzeption des *NachSommers* mit Plänen zu einer kürzeren Erzählung beschäftigt, für die er als Haupttitel *Der alte Hofmeister* und später *Der alte Vogelfreund* vorsieht (vgl. Matz, *Adalbert Stifter oder Diese furchterliche Wendung der Dinge*, S. 290) – dennoch besitzt die ironisch anmutende Gattungsbezeichnung für einen ebenso langen wie ereignisarmen Erzähltext einen gewissen reflexiven Wert. Margaret Walter-Schneider sieht die Gattungsangabe in Stifters Gegenentwurf zur subjektivistischen Romanpoetik seiner Zeit begründet, gegen deren Fokussierung auf einen aktiv handlungsgestaltenden Protagonisten er seinen Text ver wahre. Als Beleg zitiert sie § 879 aus Vischers *Ästhetik*, wo es heißt, die Romangattung sei geprägt durch die »Kämpfe des Geistes, des Gewissens, die tiefen Krisen der Überzeugung, der Weltanschauung, die das bedeutende Individuum durchläuft«. Margaret Walter-Schneider, »Das Unzulängliche ist das Angemessene. Über die Erzählerfigur in Stifters »Nachsommern«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990), S. 317–342, hier: S. 321; Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, S. 179. Die Wiener Zeitung kommentierte den Untertitel am 23.12.1857: »Wer beim ersten Anblick glauben könnte, nur eine dem Autor in der Tat innenwohnende Bescheidenheit habe ihn veranlaßt, ein Werk solchen Umfangs nicht ›Roman‹, sondern ›Erzählung‹ zu betiteln, der überzeugt sich bald, daß auch mit der letzten Bezeichnung zu viel gesagt ist. Es wird nichts erzählt, es wird nur gesprochen und besprochen.« Zit. nach: Moriz Enzinger, *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*, Wien 1968, S. 206. Vgl. allgemein zu Stifters Behandlung generischer Kategorien Werner Michler, »Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung. Generische Veredelung als Arbeit am Habitus«, in: Alfred Doppler u.a. (Hg.), *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert. Biographie – Wissenschaft – Poetik*, Tübingen 2007, S. 183–199.

<sup>10</sup> Vgl. Jacques Lacan, *Seminar III. Die Psychosen* (1955–56), Weinheim/Berlin 1997.

<sup>11</sup> Claudia Öhlschläger beschäftigt sich mit Stifters Verhältnis zum Problem der Transgression im Allgemeinen, das sie seinen Texten in Gestalt wiederkehrender »Weißseinbrüche« eingeschrieben sieht, die die vorgebliebene Antitransgressivität der Erzählungen als Schein entlarvten. Vgl. Claudia Öhlschläger, »Weiße Räume. Transgressionserfahrungen bei Adalbert Stifter«, in: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 9/10 (2002/03), S. 55–68.

<sup>12</sup> Vgl. Schuller, *Das Gewitter findet nicht statt*, S. 26ff.

eine Verschiebung seiner Elemente, die die festgesetzte Ordnung verletzen würde, ist nicht statthaft.<sup>13</sup>

Die Gestaltung einer sujetlosen Ausgangssituation des Texts betrifft nicht nur den literarischen Raum, dem Lotmans Aufmerksamkeit gilt und dessen Bedeutung für Stifters Schreiben sich diverse Studien widmen,<sup>14</sup> sondern auch die Zeit. Das temporale Setting der Handlung wird von den »sogenannten Arbeitsstunden, in denen von uns Kindern das verrichtet werden mußte, was uns als Geschäft aufgetragen war« (S. 11) in seiner ordnungsmäßigen Starrheit sistiert; sie bilden »den regelmäßigen Verlauf der Zeit, von welchem nicht abgewichen werden durfte.« (S. 11)

Dass das väterliche Zimmer zeigen soll, »zu was es besonders bestimmt sei« (S. 10), impliziert, unter der Stasis der geschilderten Verhältnisse schlummere ein Handlungskeim, ein narratives Potential. Allerdings erweist sich die Entfaltung solcher als Möglichkeit angelegter Aktion nicht als ereignishaltiger Vorgang im Sinne Lotmans, da sie den Zweck des Raums nicht überschreitet; liest der Vater im Bücherzimmer ein Buch, so bestätigt seine dem Raum entsprechende Handlung dessen Ordnungsfunktion. »Da durfte man ihn nicht stören, und niemand durfte durch das Bücherzimmer gehen.« (S. 10) Heinrich mag seine Arbeitsstunden absolvieren oder vor der Schwelle zum verbotenen Zimmer verharren, sein Verhalten dupliziert in jedem Fall das sujetlose *aptum* des vom Vater jenseits der Tür vollzogenen Rituals der Raumorganisation und -nutzung: »Eine Verschiebung des Helden innerhalb des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis.«<sup>15</sup> Genau das ist *Der Nachsommer* überwiegend: Eine Verschiebung Heinrichs durch Räume, die ihm von seinen väterlichen Anleitern bestimmt werden; eine Reihe angewiesener, passivisch vollzogener Bewegungen, die ihm den Status des literarischen Helden verwehren, wie ihn Lotman konzipiert: »Die Bewegung des Sujets, das *Ereignis* ist die Überwindung jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist«,<sup>16</sup> weshalb gelte: »wenn der Held seinem Wesen nach mit seiner Umwelt übereinstimmt oder nicht mit der Fähigkeit ausgestattet ist, sich von ihr abzuheben, so ist eine Entwicklung des Sujets unmöglich.«<sup>17</sup>

Gänzlich unmöglich ist diese im *Nachsommer* allerdings noch nicht, der an der Schwelle zur »rigorosen sprachlichen Verkarstung«<sup>18</sup> von Stifters Spätstil steht, die etwa in *Witiko* die Narration beinahe vollständig in Ritual und Iteration aufhebt und seine letzte Erzählung *Der Fromme Spruch* »in Angst erstarren« lässt.<sup>19</sup> Das für die vorliegende Untersuchung wesentliche Moment ist gerade die Spannung, in der der Roman sein Erzählen hält: Die Einrichtung eines Sujets gelingt ihm zwar noch, wird

13 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 337; kursiv im Orig.

14 Vgl. neben Becker, Grätz (Hg.), *Ordnung – Raum – Ritual* u.a. Hans Schröder, *Der Raum als Einbildungskraft bei Stifter*, Frankfurt a.M./Bern/New York 1985; Kirsten L. Belgum, »High Historicism and Narrative Restoration: The Seamless Interior of Adalbert Stifter's ›Nachsommer‹«, in: *The Germanic review* 67 (1992), S. 15–25.

15 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 338; kursiv im Orig.

16 Ebd.; kursiv im Orig.

17 Ebd., S. 342.

18 Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990, S. 297.

19 Vgl. Koschorke, Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst*.

aber vom beständigen Ausdruck der Artifizialität und Anstrengung dieser Unternehmung, von Rücksichten und Zweifeln begleitet.<sup>20</sup> Im Rosenhaus des Freiherrn von Risach, auf das die patriarchale Ordnung seines Elternhauses übergeht, gewahrt Heinrich dieselbe »klassifikatorische Grenze«<sup>21</sup> wie daheim: »Obwohl der alte Mann gesagt hatte, daß dieses Zimmer sein Arbeitszimmer sei, so waren doch keine unmittelbaren Spuren von Arbeit sichtbar. Alles schien in den Laden verschlossen oder auf seinen Platz gestellt zu sein.« (S. 84) Sowohl der Ausschluss des Ereignisses als auch die rituelle Einhegung dessen, was dennoch geschehen darf, erhalten quasi-religiösen Charakter und erinnern darin an das im vorigen Teil problematisierte Verhältnis von Liturgie und Handlung: »Dadurch, daß in dem Bücherzimmer nichts geschah, als daß dort nur die Bücher waren, wurde es gewissermaßen eingeweiht, die Bücher bekamen eine Wichtigkeit und Würde, das Zimmer ist ihr Tempel, und in einem Tempel wird nicht gearbeitet.« (S. 205) Wie in Heinrichs Elternhaus wird auch die Zeit im Asperhof in ihrem klassifikatorischen Gehalt adressiert; Risach mahnt: »nur erinnert euch, daß ich gestern gesagt habe, daß in diesem Hause um zwölf Uhr zu Mittag gegessen wird.« (S. 121)

Bevor er sich in die ohnehin bereits vertraute Raum- und Zeitordnung eingliedert, nimmt der Protagonist eine veritable Überschreitung vor: Er verlässt die gewohnten Wege und will »von einem Gebirgszuge in einen andern übersiedeln«. (S. 43) Zwar ist damit kein dauerhafter Ortswechsel gemeint, sondern nur die zeitweilige Erkundung einer neuen Gegend, doch die Wahl des Verbs verrät den einschneidenden Charakter der Wanderung, die Heinrich dauerhaft einem neuen Lebensabschnitt überantwortet: »es wird eine Handlung eingeführt, die die – in diesem Fall geographische – Struktur überwindet.«<sup>22</sup> Das ereignisähnliche Wagnis droht umgehend von einer atmosphäri-

20 Die Grenze zwischen Stifters *Nachsommer* und seinem Spätwerk zieht Koschorke in einer Studie, deren Auseinandersetzung mit *Witiko* darlegt, inwiefern dieser für eine »Narratologie des Antinarativen« vielversprechende Roman erzähl- bzw. ereignistheoretisch jenseits der skizzierten Spannung im *Nachsommer* zu verorten ist. Die Differenz ist eine temporale – *Witiko* erscheint perfektisch als bereits »zerstörte« Narration: »Es ist nichts mehr da, weder im Verhalten der Protagonisten noch in dem der Vorgängergeneration, das die Arbeit der Entzagung, der Stilllegung von Affekten notwendig machte. Der Kampf ist ausgestanden; das Procedere der Affektbändigung greift ins Leere. Und genau darin besteht die Eigentümlichkeit des Romans *Witiko*. Hier werden keine Gegensätze mehr ausgetragen, hier wird das Werk der Disziplinierung und Zivilisierung höchstens noch rhetorisch geleistet, weil schon am Anfang alles so ist, wie es am Ende sein soll. Auch in dieser Hinsicht steht in *Witiko* die Zeit still, ist ein absolutes Jenseits des Entwicklungsomans erreicht, für den der *Nachsommer* noch gelten möchte. Ein zeremonieller Akt reiht sich an den nächsten, ohne dass in diesem geschlossenen Zwangssystem noch eine Energie zum Ausdruck käme, die ein hinreichendes Motiv für soviel Zwang wäre. Und so spielt sich der Roman in weitesten Teilen auf dem Niveau einer serenen Gleichförmigkeit ab, auf dem alles entschieden, getan, gesagt ist.« Albrecht Koschorke, »Bewahren und Überschreiben. Zu Adalbert Stifters Roman »Witiko««, in: Aleida Assmann, Michael C. Frank (Hg.), *Vergessene Texte*, Konstanz 2004, S. 139–157, hier: S. 154.

21 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 337.

22 Ebd., S. 340. Vgl. Rina Schmellers aufschlussreiche Bemerkungen zum Titel des Kapitels, das diese Überschreitung schildert: »Während sie im zweiten und dritten Band in relativ abstrakter Weise auf die Subjektkonstitution des Erzählers Bezug nehmen, wird Heinrichs Weiterentwicklung durch die Überschriften des ersten Bandes explizit an seine Bewegung weg vom Elternhaus hin zum Rosenhaus gekoppelt: »Die Häuslichkeit«, »Der Wanderer«, »Die Einkehr«, »Die Beherbergung«.

schen Gegenspannung sanktioniert zu werden – ein Sturm zieht auf, dessen »sanften Wolken« (S. 43) und »sachte[r]« (S. 43) Bildung sich allerdings ablesen lässt, was Schuller zum Titel ihres Aufsatzes über Stifters Handlungsarmut macht: Das Gewitter findet nicht statt. Sublimiert zur Ungewissheit, ob es zum Wolkenbruch komme, motiviert es stattdessen eine Meinungsverschiedenheit zwischen Heinrich und Risach, in Folge derer der junge Mann in den Asperhof eingelassen wird.

Sein über sechs Seiten entfalteter Eintritt stellt die wesentliche Transgression innerhalb der Romanhandlung dar. Als Motiv der topographisch-semantischen »Grenze, die den Raum teilt«<sup>23</sup> und die von Heinrich zu überwinden ist, fungiert das »Gitterthor« (S. 47) des Guts, das von Rosen an umfangreichem »Gitterwerke« (S. 45) umgeben ist.<sup>24</sup> Der Schritt durch das Gitter, dem die konflikthafte Wechselrede über das Wetter vor ausgeht, »deren Aggressionspotential nicht zu unterschätzen ist«,<sup>25</sup> stellt das Äußerste dar, was die extradiegetische Handlung des Romans an Sujet im Sinne Lotmans zu bieten hat. Die – gestattete – Überschreitung der Grenze zum Asperhof sowie die – höfliche – Widerrede Heinrichs gegenüber dem Freiherrn sind Stifters Zugeständnis an das Ereignis als »Überwindung jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist.«<sup>26</sup> Der Mechanismus dominiert ausgehend von dieser Episode den gesamten Text: Mittels minimalen ›osmotischen Drucks‹ an einer topographischen oder kommunikativen Membran wird das Notwendige an Handlung in Gang gesetzt, um nachfolgend wieder umfassende Gleichförmigkeit eintreten zu lassen; so z.B. auch in Heinrichs Begegnung mit Natalie, die ihr gegenseitiges Liebesgeständnis einleitet.<sup>27</sup>

---

Zwei stabile Zentren umfassen den ›Wanderer‹, dem eine kurze Zeit der Ungebundenheit zugestanden wird. Für die Dauer eines Kapitels bewegt sich Heinrich außerhalb jeder Ordnung und ist Herr seiner selbst: Nicht die Wanderung, sondern der ›Wanderer‹ – das Individuum – steht hier im Zentrum. Ab dem Moment seiner ›Einkehr‹ wird der Ich-Erzähler diese neu errungene Freiheit nach und nach aufgeben, um sich einzufügen in eine Ordnung, der sich das Individuum grundsätzlich unterzuordnen hat.« Rina Schmeller, »Die Lücken schließen. Pädagogische und poetologische Dimensionen der Architektur in Adalbert Stifters ›Nachsommer‹«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 21 (2013), S. 315-352.

<sup>23</sup> Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 327.

<sup>24</sup> Vgl. zu den diversen Bedeutungsschichten, die Stifters Schreiben mit diesem Motiv verknüpft, Vogel, *Stifters Gitter*.

<sup>25</sup> Ebd., S. 54.

<sup>26</sup> Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 338.

<sup>27</sup> Hier ist es v.a. der für die übliche Konversationsmaxime des Romans – unbedingte Harmonie – ungewöhnliche Widerspruch, der im Rederitual auf eine ereignisfördernde Spannung zwischen den Figuren hindeutet: »Habt ihr etwa ein Buch mit euch genommen, um auf dieser Bank zu lesen,« fragte ich, »oder habt ihr nicht Blumen gepflückt?« »Ich habe kein Buch mitgenommen, und ich habe keine Blumen gepflückt,« antwortete sie, »ich kann nicht lesen, wenn ich gehe, und ich kann auch nicht lesen, wenn ich im freien Felde auf einer Bank oder auf einem Stein size.« (S. 467) »Und habt ihr bei dem rothen Kreuze auch ein wenig geruht?,« fragte ich nach einer Weile. »Bei dem rothen Kreuze habe ich nicht geruht,« antwortete sie, »man kann dort nicht ruhen, es steht fast unter lauter Halmen des Getreides [...]« (S. 468).

## Die Austreibung des Sturm und Drang

Risach, der Heinrichs weiteren Bildungsgang überwacht, ist eine »poetologische Figur, in der Stifter sein literarisches Programm reflektiert.«<sup>28</sup> Im Freiherrn spiegelt sich die Abneigung des Autors gegen politische wie ästhetische Revolutionen, die in Risachs Restaurationstätigkeit ihren Ausdruck findet. So unterhält er auf seinem Anwesen eine Werkstatt, die er als »Anstalt für Geräthe des Alterthums« (S. 90) bezeichnet. »Hier werden Dinge [...] welche lange vor uns ja oft mehrere Jahrhunderte vor unserer Zeit verfertigt worden, und in Verfall geraten sind, wieder hergestellt«. (S. 90) Der Restaurierung des Materials verschwistert sich sein Plädoyer für die politische Restauration, dessen Konservativismus auch ästhetische Implikationen birgt. Risach hegt den Wunsch, »daß jenes Neue, welches bleiben soll, weil es gut ist – denn wie vieles Neue ist nicht gut – nur allgemach Platz finden, und ohne zu groÙe Störung sich einbürgern möchte. So ist der Übergang ein längerer aber er ist ein ruhigerer und seine Folgen sind dauernder.« (S. 490) Wenn Lotman definiert: »Ein Ereignis ist ein revolutionäres Element«,<sup>29</sup> so verwirft Risach die Plötzlichkeit einer derartigen Eruption zugunsten einer Politik und Ästhetik der *longue durée*.<sup>30</sup> In Fragen der Staatsordnung äußert sich diese Haltung im Vorrang statisch-struktureller gegenüber dynamisch-individuellen Rücksichten; der Staatsdiener benötige »das Geschick zum Gehorchen, was eine Grundbedingung jeder Gliederung von Personen und Sachen ist, und das Geschick zu einer thätigen Einreihung in ein Ganzes«. (S. 652) Risach plädiert gewissermaßen für die bei Lotman allem Handeln »zugrundeliegende sujetlose Struktur«<sup>31</sup> und verwahrt sich gegen die individuelle Handlungsmacht eines Akteurs, der die Systematik der ordnungsgemäßen »Gliederung« und »Einreihung« im Rahmen eigenmächtiger Tätigkeit überschreiten und ein Ereignis erzeugen könnte.

Die Pointe des *Nachsommers* ist, dass sich Risachs Ansichten gegen das wenden, was er als seine eigene Konstitution beschreibt; zumindest in jungen Jahren sei er selbst ein Überschreiter gewesen. In der analectischen »Mitteilung« an Heinrich,<sup>32</sup> die Risachs Gedanken über das Beamtentum enthält, charakterisiert er sich als »widersprüchig [...] ungehorsam und eigensinnig« (S. 651) – Eigenschaften, die ihn für den Staatsdienst, den er ausübte, ungeeignet gemacht hätten: »Ich wollte immer am Grundsätzlichen ändern und die Pfeiler verbessern, statt in einem Gegebenen nach Kräften vorzugehen, ich wollte die Zwecke allein entwerfen«. (S. 652) Ein solcher Charakter scheint selbst Lotmans Bestimmungen zum Sujet noch zu transgredieren, indem er nicht bloß innerhalb eines gegebenen Systems von Grenzen eine für andere impermeable Membran

<sup>28</sup> Christian Begemann, »Aus Kindlers Literatur Lexikon: Adalbert Stifter, ›Der Nachsommer‹«, in: Stifter, *Der Nachsommer*, S. 793-798, hier: S. 797.

<sup>29</sup> Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 334.

<sup>30</sup> Zum Zusammenhang von anti-eruptiver Textproduktion und Narration vgl. Walter Hettche, »Von der Allmählichkeit. Schreibprozesse und Erzählprozesse in Adalbert Stifters Prosa«, in: H. T. M. van Vliet (Hg.), *Produktion und Kontext*, Tübingen 1999, S. 203-211.

<sup>31</sup> Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 339.

<sup>32</sup> Zur Narratologie der Nachzeitigkeit, die das Verhältnis von Heinrichs extra- zu Risachs intradiegetischer Erzählung bestimmt, vgl. Cornelia Zumbusch, »Nachgetragene Ursprünge. Vorgeschichten im Roman (Wieland, Goethe, Stifter)«, in: *Poetica* 43 (2011), S. 267-299.

durchdringt, sondern sich die eigenmächtige Konzeption der »Pfeiler« und »Zwecke« gar den sujetlosen Rahmen als Bedingung für Handlung zu setzen anschickt. Kant hat einen Namen für dieses Wesen; in Risachs Worten klingt die Definition aus der *Kritik der Urteilskraft* an, »daß Genie 1) ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgendeiner Regel gelernt werden kann; folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse.«<sup>33</sup>

Risach entfaltet die wesentliche biographische Episode genialisch beflügelter Schöpfungs- und Überschreitungslust, sein Liebesverhältnis zur jungen Mathilde, gegenüber Heinrich als intradiegetische Erzählung im Kapitel »Der Rückblick«. Hier wird deutlich, dass das, was Risach im Nachvollzug seiner Evolution vom handlungs- und veränderungsaffinen Beamten zum restaurativen Privatier als vermeintlich politisches Problem sublimiert, einen affektiven Kern hat. Entsprechend dem im vorigen Teil umrissenen Verhältnis zwischen österreichischer und deutscher Literatur erweist die Sprache, deren sich die Schilderung der Begegnung und des Bruchs zwischen Risach und Mathilde bedient, zudem die literaturhistorische bzw. -politsche Valenz dieser Binnenerzählung, die laut Drügh »nach dem unheilvollen Modell von Lenz' dunkler Sturm und Drang-Komödie *Der Hofmeister*«<sup>34</sup> gestaltet ist. Der junge Gustav Risach, der im Hause Makloden als Lehrer des Sohns Alfred angestellt ist, verliebt sich in dessen ältere Schwester – eine Geschichte, die der alte Freiherr im sprachlichen Register der Genieperiode erzählt. Die auf Friedrich M. Klingers Drama *Sturm und Drang* (1776) zurückgehende Zentralmetapher der Mikroepoche verbindet sich in Risachs Worten mit der Betonung des Affekts: »Dieses Gefühl war jetzt wie ein Sturmwind über mich gekommen.« (S. 697) Der Erzähler flieht neologistische Komposita in die Schilderung seiner Verliebtheit ein; so verzückt ihn Mathilde »mit den glanzvollen Augen und dem rosenherrlichen Munde« (S. 697) und »der Weinlaubengang war mir jetzt ein fremdwichtiges Ding.« (S. 697) Dieser topischen Ausdrucksform des individuellen Gefühls, die das eigene Sprachschöpfungsvermögen betont, folgt mit der »Glut« ein Hauptmotiv der Geniezeit: »es war als blühten und glühten alle Rosen um das Haus«. (S. 697)<sup>35</sup>

33 Immanuel Kant, »Kritik der Urteilskraft«, in: ders., *Werkausgabe*, 12 Bde., hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. X, Frankfurt a.M. 1979, S. 242. Bekanntlich ist das Genie darüber hinaus »dasjenige Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.« Ebd., S. 241. Dass das Genie die Regel aus dem eigenen naturgegebenen Wesen schöpfe, mag zu Risachs Selbstbeschreibung passen; dass Kant diese Regel auf die Kunst bezieht, deutet aber auf das Problem, das sich aus der Übertragung dieses ästhetischen Komplexes auf Staatsdinge ergibt. Schließlich beschränkt Kant an anderer Stelle selbst den freien Gebrauch der Vernunft auf die »öffentliche« – also kommunikative – Sphäre und betont den unbedingten Gehorsam als »private« Pflicht des Individuums gegenüber dem Staat. Vgl. Immanuel Kant, »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. XI (Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1), Frankfurt a.M. 1977, S. 53–61, hier: S. 57. Konsequenterweise vermutet Risach hinter seiner »Schaffungslust« (S. 655) »die Wesenheit eines Künstlers« (S. 656), die er zu spät als solche erkannt habe.

34 Drügh, *Ästhetik der Beschreibung*, S. 323; kursiv im Orig.

35 In der Frühfassung von Goethes Gedicht *Willkomm und Abschied*, die 1775 in der Zeitschrift *Iris* erscheint, heißt es: »Mein Geist war ein verzehrend Feuer,/Mein ganzes Herz zerfloß in Gluth.« Johann W. Goethe, »Willkomm und Abschied«, in: ders., *Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und*

In der Wiedergabe einer der Liebesbegegnungen zwischen Risach und Mathilde kultiert das Schwelgen des Erzählers im einschlägigen Vokabular samt leidenschaftlich gehetzter Syntax, pathetischen Anrufungen und effektvoller Interpunktions:

Da wir uns hinter einer Biegung der Treppe begegneten, wurde sie dunkelglühend. Ich erschrak, und sagte aber: »O Mathilde, Mathilde, du himmelvolles Wesen, alle streben sie nach dir, wie wird das werden, o wie wird das werden?« »Gustav, Gustav«, antwortete sie, »du bist der trefflichste von allen, du bist ihr König, du bist der Einzige, alles ist gut und herrlich, und Millionen Kräfte sollen es nicht zerreissen können.« Ich ergriff ihre Hand, ein glühender Kuß nur einen Augenblick gegeben aber mit fest aneinandergedrückten Lippen bekräftige die Worte. (S. 703)

Als Risach Mathildes Mutter die Verbindung offenbart und die Eltern ihr die Zustimmung verweigern, befeuert der Widerspruch noch die Intensität, mit der sich der Text aus dem Fundus des Sturm und Drang bedient. Allerdings lässt der Erzähler Risach die Liebenden in ihrem Bezug auf das sprachliche Paradigma deutlich auseinandertreten; nur Mathilde verbleibt im Modus genialischer Glut. Als Risach von seiner Weigerung berichtet, der Mutter Widerworte zu geben, hält sie ihm die Möglichkeit einer alternativen Antwort vor – »ich werde euer Kind lieben, so lange ein Blutstropfen in mir ist« (S. 713) – und schließt: »So hättest du sprechen sollen, und wenn du von unserem Schlosse fortgegangen wärest, so hätte ich gewußt, daß du so gesprochen hast, und tausend Millionen Ketten hätten mich nicht von dir gerissen, und jubelnd hätte ich einst in Erfüllung gebracht, was dir dieses stürmische Herz gegeben.« (S. 713) Hyperbolische Kraftrhetorik und figurative syntaktische »und«-Verkettung können den Bruch zwischen den Liebenden nicht verhindern – »Du hast den Bund aufgelöst« (S. 713), so lautet der Vorwurf Mathildes an ihren Geliebten, der bis zum späten Wiedersehen in Geltung bleibt.

Das Scheitern der jugendlichen Überschreitungshandlung schreibt sich Risachs autobiographischer Perspektive als traumatische Erfahrung ein, die Stifter an das sprachliche Register einer Poetik knüpft, die das natürliche Feindbild seines biedermeierlich-realistischen »sanfte[n] Gesetz[es]<sup>36</sup> abgibt. Offenbar wählt der Autor die Ausdrucksformen der Genieperiode, deren Ethos sich auf den Trieb zur revolutionären Handlung beruft, um zu umreißen, wie er Sprache und Erzählen literarisch *nicht* zu behandeln gedenke. Die fünfzehn Kapitel, die dem retrospektiven Einbruch transgressiver Elemente vorausgehen, und das eine, das ihm folgt, lassen den eruptiven Duktus der Liebeshandlung als Nemesis, als zu überwindenden Atavismus einer vergangenen Epoche des Verhältnisses von Erzählung, handelndem Individuum und Ereignis erscheinen,

---

Kontexte, in zwei Bdn. u. einer CD-ROM hg. v. Karl Eibl, Fotis Jannidis u. Marianne Willem, Bd. 2 (Der junge Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher u. Schriften bis 1775), Frankfurt a.M. 1998, S. 205. Im *Werther* schreibt der Protagonist an Lotte: »O du Engel! Zum erstenmale, zum erstenmale ganz ohne Zweifel durch mein innig innerstes durchglühte mich das Wonnengefühl: Sie liebt mich! Sie liebt mich.« Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, S. 113f. Die Stammsilbe »glüh« findet in Goethes Roman neun Mal Verwendung. Langen führt den Ausdruck auf einen religiösen Ursprung in der Mystik zurück; vgl. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, S. 464.

36 Adalbert Stifter, »Vorrede« in: ders., *Bunte Steine*, S. 7-14, hier: S. 10.

der zudem einem anderen Kulturraum assoziiert ist: Das seiner Rhetorik nach ordnungsfeindliche, subjektiv motivierte Erzählen ist ein norddeutsches, protestantisches, das der Strukturorientierung nicht behagt, die sich der habsburgische Staatsbeamte Stifter programmatisch verordnet hat.

Dennoch forciert er den auf das Gegenkonzept verweisenden Ton in Risachs Erzählung, statt die vorvergangenen Geschehnisse mit demselben glättenden Firniß zu überziehen wie die übrigen Schilderungen des Romans. Gegen die Deutung, Stifter lasse die Pathosformel der Jugendliebe lediglich als mahnendes, ästhetisch und literaturhistorisch aber überkommenes Exempel aus dem Textfluss ragen, spricht ihre Vironalenz für Figuren und Handlungsstruktur: Die vergangene Leidenschaft des verwehrten gemeinsamen Sommers bleibt als »Energiekonserv«<sup>37</sup> gegenwärtig und markiert selbst im Romantitel den Fluchtpunkt der Sehnsucht, auf den hin sich unterdrückter Affekt und besänftigte Sprache vom Zeitpunkt des »Nach-« aus orientieren. Die Vorgänge der Gegenwart werden mit der Enthüllung des vorletzten Kapitels in ihrem einzigen Zweck kenntlich, Risachs lebensgeschichtliche Verwerfungen zu bereinigen – es gilt, den verhängnisvollen Handlungstrieb, der sie hervorgerufen hat, einzuhegen. Stifter inszeniert eine Auseinandersetzung zwischen seiner ›sanften‹ Anti-Ereignispoetik und ihrem ereignisorientierten Konkurrenzmodell.<sup>38</sup> Seine literarische deckt sich mit Risachs biographischer Absicht, eine Glut zu löschen, von der doch beide inwendig erhitzt bleiben.

Nachdem die illegitime Verbindung mit Mathilde gelöst ist, zielt Risachs Wirken zunächst auf den zwanghaften Ausschluß von Affekt, Kontingenz und Ereignishaftigkeit und später, als sich seine Verhältnisse stabilisiert haben, zusätzlich auf die supplementäre Rekonstruktion familiärer Geschlossenheit.<sup>39</sup> Seine erste Reaktion besteht in der ordnungsgemäßen Eingliederung des einst »widerspänstigen« (S. 651) Subjekts, das sich dem Prinzip der Reihung unterwirft: »Ich meldete mich zum Staatsdienste, wurde eingereiht, und arbeitete jetzt sehr fleißig in dem Bereich der unteren Stellen, in welchen ich war.« (S. 719) Das geschlossene Syntagma verbürgt die Berechenbarkeit des sujetlosen Zustands, dem Risach fortan sein Leben weiht; mit Hegels Romanästhetik tritt er »in die Verkettung der Welt ein«.<sup>40</sup> Sein Handeln trachtet die Wiederholung der Worte zu verhindern, mit denen Mathildes Mutter dem unglücklichen Wendepunkt

37 Vgl. Aby Warburg, *Grundbegriffe*, II, Notizbuch, 1929, S. 21, zit.n.: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, aus d. Engl. v. Matthias Fienbork, Neuausg. Hamburg 2006, S. 327.

38 Risachs und Mathildes »Nachsommer« realisiert die Utopie der platonischen Liebesfreundschaft, die bereits Lotte Werther als Lösung ihrer romantischen Verstrickung vorschlägt, und kappt damit die transgressive Pointe des im Selbstmord endenden Sturm und Drang-Texts: »Werther, Sie können, Sie müssen uns wieder sehen, nur mäßigen Sie sich. O! warum mussten Sie mit dieser Heftigkeit, dieser unbezwinglich haftenden Leidenschaft für alles, das Sie einmal anfassen, geboren werden. [...] Eine Reise wird Sie, muss Sie zerstreuen! Suchen Sie, finden Sie einen Gegenstand all Ihrer Liebe, und kehren Sie zurück, und lassen Sie uns zusammen die Seligkeit einer wahren Freundschaft genießen.« Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, S. 98f.

39 Diesem Aspekt widmen sich eine Reihe von Arbeiten, ohne Stifters Rekurs auf den Sturm und Drang zu berücksichtigen. Vgl. Günter Saße, »Familie als Traum und Trauma. Adalbert Stifters ›Nachsommer‹«, in: Becker, Grätz (Hg.), *Ordnung – Raum – Ritual*, S. 211–233; Becker, *Nachsommerliche Sublimationsrituale*; Schmeller, *Die Lücken schließen*.

40 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* II, S. 220.

seiner Überschreitungsambitionen Ausdruck verlieh: »Ich habe das von euch nicht erwartet, und nicht geahnt«. (S. 705)

Der Roman gestaltet die Konsequenz aus Risachs Trauma als Poetik der Nichtüberraschung.<sup>41</sup> Um sicherzustellen, dass nie wieder eine Autorität unvorbereitet mit einem Ereignis konfrontiert werde, verschreibt sich Risach dem Prinzip totaler Subordination, mit dem er einst gegenüber Mathildes Mutter seinen Respekt vor dem elterlichen Gebot begründet hat: »Ein Kind darf seinen Eltern nicht ungehorsam sein, wenn es nicht auf ewig mit ihnen brechen, wenn es nicht die Eltern oder sich selbst verwerfen soll.« (S. 710) Die Radikalität dieser Überzeugung erklärt die apotropäische Funktion des Strebens nach unbedingter Harmonie und Ungeschiedenheit, das den Roman durchdringt. In der *histoire* des Texts liegt der Ursprung dieser Haltung lange zurück; indem ihn der analeptische *discours* erst kurz vor Schluss nachreicht, erhält er Brisanz als Begründung des antitransgressiven Textprinzips.

## Narratologie der Langeweile

Die Welt, in die der alte Risach den Erzähler Heinrich einführt, basiert auf der Tautologie, mit der der junge Risach seine Geliebte bestürzt: »das Gebot ist das Gebot«. (S. 714f.)<sup>42</sup> An die künstlich organisierte Hyperkultur, die der Freiherr im Rosenhaus entworfen hat, muss geglaubt werden, weil der Zweifel an ihrer filzpantoffelbewehrten Evidenz die Gefahr des Rückfalls in den affektiven Zustand vor dem *ordo artificialis* bärge. Das Unbehagen, das die Leserin angesichts der Verhältnisse im Asperhof empfinden mag, hat durchaus freudschen Charakter: Die Kulturalisierungsleistung ist gelückt, aber nur um den Preis der gewaltsamen Überwindung triebhafter Vorzeit, die in Spuren überdauert.<sup>43</sup> Beispiele für die Radikalität, mit der sich in Risachs Reich die Elimination des Ereignisses vollzieht, sind Legion und werden traditionell im Zusammenhang der vermeintlichen Langweiligkeit des Romans zitiert.<sup>44</sup>

41 »This recoil from suddenness marks Stifter's distaste for any kind of intensity ignited by chance.« Marina I. van Zuylen, *Difficulty as an Aesthetic Principle. Realism and Unreadability in Stifter, Melville, and Flaubert*, Tübingen 1994, S. 14.

42 Vgl. Friedrich Aspetsberger, »Stifters Tautologien«, in: *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 15 (1966), S. 23-44. Hinsichtlich Stifters Sammlungspoetik bringt Dominik Finkelde zwei Schlüsselbegriffe in Kontakt: ders., »Tautologien der Ordnung. Zu einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter«, in: *The German Quarterly* 80 (2007), S. 1-19. Koschorke und Ammer verweisen auf Barthes' Feststellung: »Die Tautologie ist immer aggressiv.« Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 27; vgl. Koschorke, Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst*, S. 677. Die Figur dient dem Text zur Konfliktvermeidung und lässt doch gerade in ihrem Leerlauf des Wiedergleichen die mitunter gewaltsame Unterdrückung des Handlungspotentials erkennen.

43 Vgl. Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, hg. v. Lothar Bayer u. Kerstin Krone-Bayer, Stuttgart 2010.

44 Vgl. Rudolf Wildbolz, *Adalbert Stifter. Langeweile und Faszination*, Stuttgart 1976; Andreas Langenbacher, »Die Unlust am Text. Behagen und Unbehagen bei der Lektüre von Stifters ›Nachsommer‹«, in: *Schweizer Monatshefte* 67 (1987), S. 489-496; van Zuylen, *Difficulty as an Aesthetic Principle. Letztere Studie, die sich den ›origins of Stifter's resistance to his contemporaries‹ narrative devices* (ebd., S. 11) widmet, ist für die vorliegende Arbeit über den Aspekt der vermeintlichen Langweil-

Es ist die revolutionäre Langeweile einer Moderne wider Willen, die aus Berichten wie den folgenden spricht: »Man wiederholte vielleicht oft gesagte Worte, man zeigte sich Manches, das man schon oft gesehen hatte, und machte sich auf Dinge aufmerksam, die man ohnehin kannte.« (S. 393f.) »Allgemein wurde von allgemeinen und gewöhnlichen Dingen geredet, und das Gespräch ging bald zwischen einzelnen bald zwischen mehreren Personen hin und wider.« (S. 474) »Im Garten war es so, wie es bei einer größeren Anzahl von Gästen in ähnlichen Fällen immer zu sein pflegt.« (S. 474f.) Die ersten beiden Zitate präsentieren die abstrakteste aller »Erzählung von Worten«, das dritte die maximal distanzierte Schwundstufe der »Erzählung von Ereignissen«.<sup>45</sup> Das Pronomen »man« vertritt im ersten Gesprächsbericht ein personales Subjekt und verbindet sich der Passivform sowie dem gegenständlichen Subjekt, die die »Personen« im zweiten in Schach halten; die dritte Textstelle bringt Stifters »ontologische[n] Stil«<sup>46</sup> zur Geltung, der sich in einem Anwendungsfall des ereignisfeindlichen Aussage-modells manifestiert, das den ganzen Roman bestimmt und verallgemeinert lautet: Es war so, wie es immer ist.<sup>47</sup> Individuelle Handlungsmacht wird grammatisch exorziert. Das wiederholte »oft« und das totalitäre »immer« dienen als adverbialer Widerstand gegen die Bedrohung durch temporale Varianz; Pluralformen leugnen den Einzelfall, die »Wiederholung«, das »Allgemeine«, das »Gewöhnliche« und das »Ähnliche« dominieren semantisch.

In den zitierten Sätzen, die narrativ vermeintlich ›befriedeten‹ Passagen entnommen sind, ist die Notwendigkeit sublimatorischer Ereignisabwehr viel dringender, als es zunächst scheint: Im Kontext des ersten bahnt sich das Verhältnis des Protagonisten zu Mathildes Tochter an,<sup>48</sup> der zweite und dritte entstammen einer Sequenz, in

keit des *Nachsommers* hinaus von besonderem Interesse. Zur umfangreichen Hypotaxe als Erzeugerin von Lektüreverdruss vgl. Ludwig M. Eichinger, »Beispiele einer Syntax der Langsamkeit. Aus Adalbert Stifters Erzählungen«, in: Laufhütte, Möseneder (Hg.), *Adalbert Stifter*, S. 246-260.

45 Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, übers. v. Andreas Knop, Paderborn<sup>3</sup>2010, S. 104ff (Kap. »Modus«, Unterkap. »Distanz«). Matías Martínez und Michael Scheffel zitieren nicht zufällig aus Stifters *Der Hochwald* (1852), um Beispiele für die distanzierte Schilderung von Gesprächen im narrativen Modus zu liefern, wie sie die »Erzählte Rede« im *Nachsommer* noch radikaliert; vgl. Matías Martínez, Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München<sup>8</sup>2009, S. 51f.

46 Vgl. Stern, *Adalbert Stifters ontologischer Stil*, dessen Grundgedanke lautet: »Nichts wäre aufschlußreicher für das Verständnis von Stifters später Prosa als eine Untersuchung über die Art, wie er das Verbum *sein* benutzt.« Ebd., S. 114; kursiv im Orig. »Man kann einen derartigen Sprachgebrauch, der auch bei Grillparzer eine wichtige Aufgabe erfüllt, in der aristotelisch-thomistischen Tradition dianoetisch nennen. Er läuft darauf hinaus, daß in einfachen Sätzen ausgesagt wird, was jeweils ist und was nicht ist.« Fülleborn, *Zur Frage der Identität von österreichischer und moderner Literatur*, S. 55.

47 Vgl. auch: »Wie diese zwei Tage vergangen waren, so vergingen nun mehrere.« (S. 647) Die analogische Syntax von »wie« und »so« ist Instrument einer Grammatik des Erwartbaren. Handke, für den Stifter der »größte österreichische Schriftsteller« (Handke im Interview in *Les Nouvelles littéraires*, 1978, zit.n. Anita Czeglédy), »Heimkehr in das Schreiben. Peter Handkes Prosa zwischen der ›Heimkehr-Tetralogie‹ und ›Mein Jahr in der Niemandsbucht‹«, in: Attila Bombitz [Hg.], *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann; Einzelinterpretationen*, Wien u.a. 2009, S. 117-129, hier: S. 129) ist, schließt seine Weissagung: »Jeder Tag wird ein Tag sein wie jeder andere.« Handke, *Weissagung*, S. 65.

48 »Natalie stand daneben, und redete niemals ein Wort.« (S. 394).

der Heinrich vor lauter unausgesprochener Verliebtheit nur mehr Augen für Natalie, nicht aber für die übrigen Personen und Geschehnisse hat.<sup>49</sup> Die Steigerung expliziter Unpersönlich- und Ereignislosigkeit wirkt hier als Deckmantel der transgressiven Begegnung, die sich im Unbewussten unterhalb der extern fokalisierten Erzähleroberfläche bereits abzuzeichnen beginnt.

Die Tautologie als Werkzeug zur Vermeidung syntaktisch erzeugter Innovationseffekte bestimmt auch die auffällige Höflichkeit der Figuren untereinander. Sie dient offenbar dem Zweck, das Einverständnis über die gemeinsame Aversion gegen Konflikte und die dafür notwendige umfassende Sympathie zu explizieren. Das geht nicht ohne Machteffekte: Die Akteure tauschen affirmativ-wiederholende Formeln aus, um sich als Kinder dem elterlichen bzw. als Kinder und Mütter dem väterlichen Gebot zu unterwerfen; die kontraphobische Grundaussage lautet: »Ich war natürlicher Weise mit Allem einverstanden.« (S. 34) Der Satz dient als eine Art semantischer Generator, der Variationsmöglichkeiten des immer Gleichen bereithält; oft adressieren seine Fortzeu-gungen das Zentralmotiv des Texts: »Ich sagte es zu, und so war alles in Ordnung.« (S. 211)<sup>50</sup>

Die Wechselreden des Romans muten bisweilen grotesk an, wenn die jungen Leute wie Konsensmaschinen das elterliche Tun und Sagen verarbeiten. Auf die Ankündigung seiner Mutter Mathilde, ihm ein Geschenk zu machen, dessen Übergabe allerdings noch von der Zustimmung Risachs abhänge, reagiert Natalies Bruder Gustav: »Ich danke dir, Mutter, du bist recht gut, liebe Mutter, ich weiß jetzt schon, was es ist, und wie der Ziehvater ausspricht, werde ich genau thun.« »So wird es gut sein,« antwortete sie.« (S. 227) Höflich- und Folgsamkeit werden hier in ihrer zeitlichen Funktion kenntlich: Die gegenwärtige Kommunikation ist bemüht, Eindeutigkeit in Bezug auf zukünftige Verhältnisse zu schaffen, um das Bedrohliche des Kommenden zu depotenzieren und Überraschungen zu vermeiden – deren Virulenz der beständige Austausch eingepackter Geschenke zugleich beinahe sadistisch gewahr hält. Die Doppelkonditionierung erfordert zu wissen, was man bekommt, und dennoch dankbar für die Überraschung zu sein.

Ein Aspekt der stifterschen Modernität besteht darin, den offenen Zukunftshorizont – ein vermeintliches Charakteristikum neuzeitlichen Erzählens – radikal zu verengen. Tendenziell lizenziert *Der Nachsommer* nur solches Geschehen als erzählwürdig, das dem Prinzip endloser linearer Perfektibilität entspricht. So variiert eine häufig gebrauchte Redeformel die Aussage: »Wir wurden dort so freundlich und heiter aufgenommen wie immer, ja noch freundlicher und heiterer als sonst.« (S. 587) Der Aussa-

49 »Ich achtete auf alles, was gesprochen wurde, gar nicht. [...] Ich sah sie [Natalie] mit ihrem lichtbraunen Seidenkleide zwischen andern hervorschimmern, dann sah ich sie wieder nicht, dann sah ich sie abermals wieder.« (S. 475).

50 Es ließe sich überlegen, inwiefern dieses Textmodell von Genesis 1,10 ausgeht: »Und Gott sah, dass es gut war.« *Die Bibel*, nach Martin Luthers Übersetzung hg. v. der Deutschen Bibelgesellschaft, rev. Ausg. Stuttgart 2017, S. 3. Der Schöpfungsakt, über dessen Gelingen sich der Schöpfer mit sich selbst verständigt, markiert die Einsetzung einer sujetlosen Ordnung, deren binärer Rahmen – Licht-Finsternis, Himmel-Erde, Wasser-Land etc. – die Grundlage für spätere, narrativ zu bewältigende Überschreitungen bildet. Das Schema des *Nachsommers* verleiht der Sehnsucht Ausdruck, die Handlung möge mit dieser Einsetzung bereits abgeschlossen sein.

gemechanismus betont die Harmonie des gegenwärtigen Zustands und dessen aus der Vergangenheit hergeleitete Kontinuität und projektiert zugleich im Modus der *correctio* ein Immer-schöner-, Immer-einträchtiger-Werden, dessen Klimax das Aufgehen der Akteure in zukünftiger Ungeschiedenheit in Aussicht stellt. Wirkt die Figur in dieser Leerlaufform beinahe verzweifelt, erhält sie in einer Variation gegen Romanende etwas Märchenhaftes: »Gustav wurde von Tag zu Tag trefflicher«. (S. 729)

Wie die letzten Beispiele zeigen, zieht der Text keine Trennlinie zwischen der höflich-tautologischen Kommunikation selbst und ihrer narrativen Kommentierung; das erzählende Ich weicht niemals von der Verbindlichkeit seiner erzählten Außenseite ab. So notiert es über die Freude des Vaters, als Heinrich ihm einige Zeichnungen von »alterthümlichen Gegenstände[n]« (S. 325) schenkt: »Mich freute es jetzt recht sehr, daß ich auf den Gedanken gekommen war, dem Vater diese Dinge nachzubilden, [...] mich freute sein Anteil, den er an ihnen nahm, und die Freude, die er darüber hatte.« (S. 325) An anderer Stelle, als Heinrich eine kleine Reise mit seiner Schwester unternommen hat, empfindet er nach ihrer Heimkunft angesichts der vitalisierten Klotilde tatsächlich »Freude über ihre Freude« (S. 612).<sup>51</sup> Der rhetorische Formalismus seines Erzählens schließt Emotionen in festen Wendungen ein und gestattet ihnen keine Fremdreferenz, die das selbstbezügliche Kreisen in der Sprache des Aussagesystems überschritte.

Der Text erzielt seine tautologischen Effekte mittels der Wiederholung als wesentliche stiftersche Textfigur. Im Blick auf die narratologischen Aspekte, die Genette unter dem Begriff *Frequenz* behandelt,<sup>52</sup> wird deutlich, dass sich die Anhaftung des Texts an Schilderungen der Überraschungslosigkeit als Variante iterativen Erzählens beschreiben lässt. Wenn Genette betont, grundsätzlich bediene sich jede Erzählung Techniken narrativer Raffung, um mithilfe sylleptischer Ausdrücke wie »täglich« oder »die ganze Woche lang«<sup>53</sup> die Gleichtartigkeit sich wiederholender Handlung zusammenfassen und zur singulativen Ereignisschilderung als eigentlichem Erzählanlass zurückkehren zu können, so unterläuft der Roman diese konventionelle Dialektik von Beschleunigung und Verlangsamung des Erzählflusses; auf seine iterativen Passagen lässt er nur unwil- lig singulative Schilderungen folgen. Statt sich mit einem Ereignis zu befassen, das in der Einmaligkeit seines Geschehens nachvollzogen würde, rekapituliert die Erzählung die vorgebliche Gleichförmigkeit unterschiedliche Abläufe.<sup>54</sup> Das iterative Grundver- hältnis von *histoire* und *discours* zeigt sich in der Häufung von Sätzen wie: »Der Tag ver- ging ungefähr wie der vorige, und so verflossen nach und nach mehrere.« (S. 236) Aus dem Bezug auf den einzelnen Tag blendet der Erzähler über zum gleichförmigen Fluss

<sup>51</sup> Der Ausdruck erinnert an die sprichwörtliche, angeblich stereotyp bei offiziellen Anlässen von Stif- ters Kaiser Franz Josef I. wiederholte Formel: »Es war sehr schön, es hat uns sehr gefreut.« Vgl. Friedrich Wallisch, *Es hat mich sehr gefreut. Geschichte und Geschichten um Kaiser Franz Joseph*, Graz 1967, S. 15.

<sup>52</sup> Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 73ff.

<sup>53</sup> Genette, *Die Erzählung*, S. 75.

<sup>54</sup> Die Unterscheidung zwischen den Kategorien des iterativen – einmal erzählen, was mehrfach pas- siert ist – und repetitiven – mehrfach erzählen, was einmal passiert ist – Erzählens fällt in Bezug auf den *Nachsommer* nicht leicht; seine rituell wiederholte Schilderung rituell wiederholter Vor- gänge weist auf eine gewisse Schwierigkeit der Terminologie Genettes, Frequenzverhältnisse von Erzählungen zu erfassen, die *histoire* und *discours* einander durchdringen lassen bzw. sich der Iso- lierung einzelner, in ihrer Erzählbarkeit distinkter Ereignisse verweigern.

der folgenden. Der vergleichende Verweis auf die Vergangenheit – »wie der vorige« – hat allerdings auch dem singulativen Satzteil bereits den Anspruch auf die Einmaligkeit des Erzählten genommen. Selbst das formal Exzeptionelle tendiert im *Nachsommer* stets zum Iterativen.

Das führen auch die bereits als Paradigma der Ereignislosigkeit angeführten Sätze vor; diese schildern zwar scheinbar das einmalige Ereignis der Haus- und Gartenbesichtigung, verfolgen aber eigentlich den Zweck, sich ihrer Form inhaltlich zu widersetzen: »Im Garten war es so, wie es bei einer größeren Anzahl von Gästen in ähnlichen Fällen immer zu sein pflegt.« (S. 474f.) Die ersten drei Wörter errichten dem nachfolgend Erzählten einen konkreten raumzeitlichen Rahmen und doch zielt der ganze *discours* des Satzes darauf ab, Einmaligkeit zu entwerten und ein iteratives Kontinuum zu errichten, das als Bastion gegen die Herausforderung durch ein singulatives Verhältnis zur *histoire* bestehen kann. Dem Erzählten wird vom Erzählen systematisch die Ereignishaltigkeit abgesprochen.

Im fingierten Dialog zwischen Lotman und Genette lässt sich die Frequenz von Heinrichs Erzählen als sujetlos bezeichnen: Sie sträubt sich gegen Abweichungen im zeitlichen Verlauf des Geschilderten, die gesondert markiert werden müssten. Das Komplement zur Beobachtung, Stifters Erzähler befassten sich ausführlich mit vermeintlich unwichtigen, wiederholten Alltagshandlungen,<sup>55</sup> liefert ihr Widerstreben, sich mit einmaligen Geschehnissen auseinanderzusetzen. Als katastrophenartige ›Einbrüche des Realen‹ sind diese dennoch präsent und weisen nicht nur im *Nachsommer* auf die Valenz des Ereignisses als perhorreszierter und dennoch unhintergehbarer Erzählanlass.<sup>56</sup>

## Typologische Verdopplungen

Die Notwendigkeit, die singulativ orientierten Verfehlungen jugendlichen Stürmen und Drängens im Modus gleichförmig geordneten, iterativen Erzählens in eine konfliktfreie Form zu überführen, bedingt auch die Grundstruktur des Romans, die sich eines heilsgeschichtlichen Modells bedient: Risachs und Mathildes Sünde soll von Heinrich und Natalie nachvollzogen und in ein positives Gegenbild gewendet werden. Sowohl Heinrichs Bildungsweg als auch seine ehelich bekräftigte Liebe zu Natalie dienen der Korrektur des Vergangenen, das durch die jugendlichen Wiedergänger einen Abschluss

55 Vgl. Katharina Grätz' Analyse der Essrituale in *Granit*; Grätz, *Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen*, S. 168ff. Solche ausführlichen iterativen Schilderungen gibt es zwar im *Nachsommer* auch – v.a. im genauen Nachvollzug der Vorgänge im Rosenhaus –, gleichberechtigt daneben steht aber die bloße abstrakte Erwähnung wiederholter Vorgänge, die sich nicht auf das Detail der Alltagshandlung einlässt, ohne umgekehrt – wie im konventionellen Wechsel zwischen iterativer und singulativer Frequenz zu erwarten wäre – durch die ausführliche Schilderung von Einmaligem kontrastiert zu werden.

56 Vgl. die Häufigkeit erhaben-furchtbarer Ereignisse in Stifters Texten, z.B. des Ausbruchs der Pest (*Granit*), eines Unwetters und Feuers (*Katzensilber*) oder von Schneestürmen (*Bergkristall, Aus dem bairischen Walde*).

*in bonam partem* finden soll –<sup>57</sup> wobei der *discours* des *Nachsommers* mit seiner nachge-reichten Ursprungserzählung die Reihenfolge von Sündenfall und Erlösung gegenüber der biblischen Geschichte verkehrt. Das Konzept wird explizit, wenn Heinrich seinen Bund mit Natalie als »die schnelle Wendung der Dinge« (S. 525) bezeichnet und damit Risachs intradiegetischen Bericht vorwegnimmt: »In meinem und Mathildens Leben war ein Wendepunkt eingetreten.« (S. 700) Für beide Männer bezeichnet die Wendung das biographische Erlebnis eines Umschwungs; für Heinrich hat sie zusätzlich die Bedeutung der Umwandlung des gescheiterten Typus (Risach und Mathilde) in den gelungenen Antitypus (Heinrich und Natalie).

Das aristotelische Moment dieser Peripetie zeigt sich in der verwandten Metapher der *lysis*: »[Natalie:] ›Und nun hat sich alles recht gelöst.‹ [Heinrich:] ›Es hat sich wohl gelöst, meine liebe liebe Natalie.‹« (S. 520) Gelöst ist der Handlungsknoten, den Risach und Mathilde einst mit ihrer Normverletzung *in malam partem* geschürzt und dem jungen Paar überantwortet haben. Neben Wendung und Lösung als dramaturgisch aufgeladenen Begriffen deutet die »Erfüllung« auf das eschatologische Programm im Hintergrund der Handlungsführung: »[Heinrich:] ›Nun ist doch erfüllt, was sich vorbereite-te.‹ [Natalie:] ›Ja, es ist erfüllt.‹« (S. 522) Im Motiv des Gartens variiert Stifter dabei eine wesentliche typologische Antithese; der Zutritt zum Paradies, aus dem Adam und Eva verstoßen wurden, wird durch Christus – und Maria als »neue Eva« – wieder aufgetan. Risach berichtet im »Rückblick«-Kapitel: »dort war ein mit einem Gitter umgebener großer Garten, und wir gingen durch das Thor desselben hinein. [...] In der Ferne sah ich die größeren und wahrscheinlich sehr edlen Obstbäume stehen.« (S. 683) Nachdem er den Garten, in dem sich die verbotene Liebesbegegnung mit Mathilde abgespielt hat, verlassen muss, ist es an Heinrich, sich und seiner zukünftigen Frau das einstige Eden zurückzuerobern: »Wir gingen durch das Pförtchen in den Garten.« (S. 470) Der Zutritt ist wieder gestattet, aber die Allgegenwart von Gittern und Pförtchen, die häufige Schilderung von Ein- und Austritten hält seine Gebundenheit an ein höheres Gesetz mahnend gewahr.

Das Schema der Figuraldeutung bietet sich für Heinrichs Erzählung an, weil die Orientierung bedrückender Geschehnisse und Zustände auf eine zukünftig bzw. jenseitig zu gewärtigende Erfüllung die Unbilden der Gegenwart relativiert, ihr Übel entkräf tet. Nichts hat per se bedrohlichen Ereignischarakter, solange es auf ein kommendes Remedium vorausdeutet, das die Restitution der Ordnung in Aussicht stellt. Die Tragik, die tatsächlich aus Risachs Schilderung seiner gescheiterten Liebe zu Mathilde spricht

<sup>57</sup> Vgl. zum Begriff der Typologie Erich Auerbach in seinem seminalen Aufsatz über die Figuraldeutung: »figura ist etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt. Das gegenseitige Verhältnis der beiden Ereignisse wird durch eine Uebereinstimmung oder Aehnlichkeit erkennbar [...]. Die Art der Interpretation zielt darauf ab, die im Alten Testament auftretenden Personen und Ereignisse als Figuren oder Realprophetien der Heilsgeschichte des Neuen zu deuten. [...] wir wollen die beiden Ereignisse von nun an als Figur und Erfüllung bezeichnen.« Erich Auerbach, »Figura«, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436–489, hier: S. 451f. Für einen Überblick aus jüngerer Zeit vgl. Friedrich Ohly, »Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung«, in: Volker Bohn (Hg.), *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M. 1988, S. 22–63.

und auf die das aristotelische Vokabular des Glückswechsels verweist, soll vom typologischen Modell ihrer Wirkmacht enthoben werden; den zugrundeliegenden Mechanismus erläutert Auerbach am Beispiel der untragischen Literatur des Mittelalters.<sup>58</sup> Seine Betonung, die tragische Präfiguration sei im heilsgeschichtlichen Verständnis bloßer »Abglanz eines einzigen Ereigniszusammenhangs, in den sie notwendig einmündet«,<sup>59</sup> deutet zugleich an, warum die in Analogie zur typologischen Biblexegese gestaltete Romanstruktur aus der Perspektive moderner Zukunftsoffenheit prekäre Züge trägt: Das mechanisch-folgsame Handeln Heinrichs und Natalies erhält seinen Sinn aus der Abhängigkeit vom Affekt der vergangenen Übertretung. Dabei bleibt den beiden entgegen ihrer expliziten Verkündung (vgl. S. 522) die aktivisch errungene Erfüllung versagt, mit der der christliche Antitypus sein alttestamentarisches Pendant überflügelt – die Vergangenheit schwärt weiter als impliziter Fluchtpunkt der Textarbeit.

Während die figurale Hermeneutik den Typus als Verheißung auf eine neutestamentarische Erfüllung begreift und mit dem futurischen Signum der Unvollständigkeit versieht, weist der heilsgeschichtliche Zeitpfil des *Nachsommers* zurück: Ohne den Rekurs auf Risachs und Mathildes Jugend gewönnen Heinrich und Natalie keine Kontur.<sup>60</sup> Der gesamte Roman wird von einer Figur erzählt, die der Erzählung nur als Funktionsstelle dient. Das stiftersche Modell heilsgeschichtlicher Wiederholung wertet Kants Dualismus von Mittel und Zweck, dem das biblische Vorbild entspricht, um: Die Präfiguration bedient sich der späten Erfüllung, nicht umgekehrt; Heinrich kommt niemals über den Status des Werkzeugs hinaus, das dazu dient, Risachs Scharte auszuwetzen.<sup>61</sup> Den komplementären Verhältnissen von Protagonist und Handlung fehlt dabei jeweils

58 730»Im Laufe des 16. Jahrhunderts war die Einteilung der menschlichen Schicksale in die Kategorien des Tragischen und des Komischen neu ins Bewußtsein getreten. Eine ähnliche Einteilung war freilich auch den mittelalterlichen Jahrhunderten nicht völlig fremd gewesen, aber in ihnen konnte die Konzeption des Tragischen sich nicht frei entfalten; und zwar liegt dies nicht oder vielmehr überhaupt nicht an dem Umstand, daß die antiken tragischen Kunstwerke unbekannt waren und daß die antike Theorie vergessen war oder missverstanden wurde – Umstände dieser Art hätten einer eigenen Ausbildung des Tragischen nicht im Wege gestanden; sondern es liegt daran, daß die christlich-figurale Betrachtungsweise des Menschenlebens einer Ausbildung des Tragischen entgegenstand. Über allen noch so ernsten Ereignissen des irdischen Verlaufs stand die überragende und alles umfassende Würde eines einzigen Ereignisses, der Erscheinung Christi, und alle Tragik war nur Figur oder Abglanz eines einzigen Ereigniszusammenhangs, in den sie notwendig einmündete: des Zusammenhangs Sündenfall, Geburt und Leiden Christi, Weltgericht. Damit hängt zusammen die Verlegung des Schwerpunkts aus dem irdischen Leben in ein jenseitiges, so daß die Tragödie niemals hier zu Ende ging.« Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen<sup>11</sup> 2015, S. 297-318, hier: S. 302. Vgl. dazu Mathildes göttliche Freude darüber, »wie sich alles, was sich auf der Erde befindet, doch zuletzt immer wieder in das Rechte wende.« (S. 532).

59 Auerbach, *Mimesis*, S. 302.

60 Zwar invertiert dieses Verhältnis das grundsätzliche Verständnis von Präfiguration; zumindest bei Tertullian, den Auerbach als Initiator eines typologischen Figurbegriffs vorstellt, findet sich aber auch diese Umkehrung der Deutungsrichtung schon erprobt: »Doch fehlt es auch nicht an Beispielen in denen die Figur [gegenüber der Erfüllung] als das sinnlich Stärkere erscheint.« Auerbach zitiert im Folgenden aus Tertullians *De baptismo*. Auerbach, *Figura*, S. 453.

61 Stifter schreibt an Heckenast über den *Nachsommer*: »Sehr begierig bin ich über Ihr Urtheil, wenn Sie einmal das Ganze überschauen; denn die zwei jungen Leute sind weitaus nicht die Hauptsache, sind eine heitere Ausschmückung des Werkes, sein Ernst und sein Schwerpunkt muß irgendwo

ein wesentliches Element: Risachs transgressives Wagnis produziert eine Verwerfung mit Ereigniswert, wird aber revidiert, sodass es mit der Affirmation sujetloser Handlungsgrenzen endet; mit Heinrichs Bildungsgang und Hochzeit setzen Risach und der Text ihre Hoffnung auf Wiedergutmachung in eine Handlungsfolge, die zwar vollendet, aber im Zeichen völliger Widerstandslosigkeit um ihren Ereignisgehalt gebracht wird.

Die unfreie Rückbezüglichkeit seines Agierens bedingt Heinrichs Charakter als prototypischer ›Mann ohne Eigenschaften‹; Begemann widmet sich dem Protagonisten, der bis kurz vor Schluss unbenannt bleibt, als einer ›namenlosen Muster-, weil Un-Person‹.<sup>62</sup> Die Selbstbeschreibung seiner Jugend wiederholt die Vokabel »unbestimmt« (S. 17), sein Wesen verrät weder Besonderheit noch Schwierigkeit:

Ich hatte nicht die geringste Vorliebe für das eine oder das andere Fach, sondern es schienen alle anstrebenswerth, und ich hatte keinen Anhaltspunkt, aus dem ich hätte schließen können, daß ich zu irgend einem Gegenstande eine hervorragende Fähigkeit besäße, sondern es erschienen mir alle nicht unüberwindlich. Auch meine Angehörigen konnten kein Merkmal finden, aus dem sie einen ausschließlichen Beruf für eine Sache in mir hätten wahrnehmen können. (S. 17)

Die Eigenschaft, die sich diesen Zeilen dennoch ablesen lässt, ist eine Anlage zum Opportunismus, dasjenige als Aufgabe zu akzeptieren und zu meistern, was ihm von Dritten dazu bestimmt wird; das Understatement der Litotes »nicht unüberwindlich« ist Ausdruck dieser Begabung. Offenbar folgt Heinrichs charakterliche Unbestimmtheit aus einem kalkulierten Mangel an Innerlichkeit, im Namen derer sich in der Literaturtherstellung der nord- und mitteldeutschen Territorien wie im ersten Kapitel umrissen die narrative Verbalisierung inwendiger Zustände und Entwicklungen entfaltet. Im *Nachsommer* äußert sich die österreichische Skepsis gegenüber diesem Konzept narratologisch in der externen Fokalisierung der Erzählersicht.<sup>63</sup> Weder gibt Heinrich eigene Empfindungen oder Gedanken preis noch stellt er Mutmaßungen über jene Dritter an.

Wenn der Erzähler doch etwas über sein Innenleben kundtut, dann – wie im Beispiel der »Freude über die Freude« – rhetorisch geglättet, sodass er seine Emotionen einem kollektiven Aussagesystem überantwortet, das nicht um individuellen Ausdruck ringt. Als Natalie und er sich ihre Liebe gestehen, macht Heinrich seine Haltung explizit und begründet die externe Fokalisierung diegetisch: Solange er nicht wusste, ob Natalie ihm auch zugetan sei, »mußte ich mein Inneres verbergen, und gegen jedermann

anders liegen.« Adalbert Stifter, »An Gustav Heckenast, 24. Mai 1857«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 19 (Briefwechsel, 3. Bd.), hg. v. Gustav Wilhelm, Reichenberg<sup>2</sup>1929, S. 19-23, hier: S. 22.

<sup>62</sup> Christian Begemann, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 326. Der grundlegende Aufsatz zum Problem stifterscher »Ent - Subjektivierung« ist Böhler, *Die Individualität in Stifters Spätwerk*, S. 661 et passim.

<sup>63</sup> Vgl. zur Erzählperspektive Walter-Schneider, *Das Unzulängliche ist das Angemessene*; grundlegend Karl H. Rossbacher, *Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive*, Salzburg (Diss.) 1966; aktueller Helena Ragg-Kirkby, »Äußeres, Inneres, das ist alles eins: Stifter's *Der Nachsommer* and the Problem of Perspectives«, in: *German Life and Letters* 50 (1997), S. 323-338; jüngst, allerdings eher existenzphilosophisch als narratologisch orientiert, Marta Famula, »Existenzielles Erschrecken und narrative Selbstverortung. Das Individuum im Erzählen Adalbert Stifters«, in: dies. (Hg.), *Das Denken vom Ich. Die Idee des Individiums als Größe in Literatur, Philosophie und Theologie*, Würzburg 2014, S. 208-224.

schweigen, gegen den Vater gegen die Mutter gegen die Schwester, und sogar gegen mich..« (S. 519)<sup>64</sup> Die Liste ließe sich erweitern: sogar gegen die Leserin seines Lebensberichts. Sein Erzählen hat nichts von einer Öffnung, einer intimen Zweisamkeit zwischen Erzähler und Publikum, das Buch postuliert keine »gute Seele« als Gegenüber, es will kein »Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst.«<sup>65</sup> Der Adressat des Texts bleibt auf die Außenseite und -sicht der Dinge und Menschen verwiesen, die Heinrich auch sich selbst als einzige Perspektive gestattet. Entgegen seiner Begründung für die Schweigepoetik<sup>66</sup> justiert er auch nach dem Liebesgeständnis seinen Blickwinkel nicht neu. Das Glück über die plötzliche Intimität mit Natalie erlebt Heinrich nicht als Veränderung seiner inneren, sondern der äußerer Realität:

Wie hatte seit einigen Augenblicken alles sich um mich verändert, und wie hatten die Dinge eine Gestalt gewonnen, die ihnen sonst nicht eigen war. [...] selbst das Hämmern, mit welchem man die Tünche von den Mauern des Hauses herabschlug, tönte jetzt als ein ganz verschiedenes in die Grotte von dem, das ich gehört hatte, als ich aus dem Hause gegangen war. (S. 520)

Nur indirekt darf das fühlende Subjekt in Erscheinung treten als dasjenige, in dessen verändertem Wesen auch die von außen empfangene Wahrnehmung anders resoniert als zuvor. Der narrative Vorbehalt gegen die Entfaltung von Inwendigem äußert sich im Text auch in der obsessiven Beschäftigung mit materiellen Oberflächen aller Art;<sup>67</sup>

64 Die Häufigkeit, mit der der Text das Wort »gegen« gebraucht, lässt es als heimliche Lieblingspräposition Stifters erscheinen. Im Zitat wie an diversen anderen Stellen nutzt er die adversative Valenz des Ausdrucks, um unter dem Deckmantel der Richtungsbezeichnung ein Moment der Opposition mitzubefördern. Vgl. die erste Begegnung zwischen Heinrich und Risach: »Auf den Klang der Glocke kam ein Mann hinter den Gebüschen des Gartens gegen mich hervor.« (S. 47) Vor allem im Miteinander der beiden Familien Heinrichs und Natalies zeigt sich die *pharmakon*-Qualität des Wortes, das Verbindung und Gegensatz gleichermaßen aussagt; so meint der Vater zu Heinrich: »Was deine Gegenleute thun werden, ist ihre Sache, und wir müssen es erwarten.« (S. 593) Mit großem Aufwand bereiten die Eltern des Erzählers die Ankunft von Natalies Familie in ihrem Heim vor, die wiederholt als »Gegenbesuch« betont wird (S. 755, S. 756, S. 756). Bereits zuvor geht es um die Notwendigkeit eines »Gegengeschenk[s]« (S. 495), später wird ein »Gegenscherz« (S. 779) präsentiert. Die Präposition vermittelt die Spannung zwischen den beiden Figurengruppen, die sich nicht als Antagonismus entladen darf, sondern entlang betonter Gesten des Ausgleichs in Balance gehalten wird.

65 Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, S. 5.

66 Vgl. zu dieser Poetik Schmeller, *Die Lücken schließen*, S. 316f. Da sein Schweigen das Publikum im Unklaren darüber beläßt, wie es in Heinrichs Innerem aussieht, bis er plötzlich Natalie seine Liebe gesteht, trägt sein Erzählen durchaus Züge des *Unreliable Narrator* nach Wayne C. Booth; vgl. ders., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961. So klar gemäß den »norms of the work« (ebd., S. 158) alle Verhältnisse im *Nachsommer* offen zutage liegen sollen, so wenig hält sich Heinrich an diese Richtlinie, weil ein früheres Geständnis seiner Gefühle wiederum gegen das im Roman übermächtige Gebot der Mäßigung verstieße.

67 Ob künstlerisch gestalteter Stein, Gemälde, Hausfassaden oder Wandvertäfelungen: Der Roman schildert die beständige Erforschung – und Reinigung – von Außenseiten, unter denen oftmals etwas Ursprüngliches zum Vorschein kommen soll, das sich jedoch wieder als Oberfläche erweist. Vgl. das Stifter-Kapitel in Vera Bachmann, *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2013, S. 195ff.; Thomas Gann, Marianne Schuller (Hg.), *Fleck,*

Marmor und Alabaster, die in Heinrichs Aufzählung der qua Liebe veränderten Objekte ganz vorne stehen (vgl. S. 520), sind Sinnbild dieser programmatischen Impermeabilität.

Der Pietismus beeinflusst die deutsche Literatur u.a. im Konzept des Bildungsromans, der die Entwicklung und Entäußerung von zunächst im Innern des Individuums keimhaft verborgenen Anlagen schildert; der Zweck seiner Narration liegt in der Individuation eines Subjekts, das sich als handlungs- und erzählschaffender Akteur erfährt. *Der Nachsommer* macht den Bezug zum Bildungsroman explizit, in dessen Tradition er wiederholt diskutiert wird.<sup>68</sup> Risachs Anweisung an Heinrich vollzieht pflichtschuldig die aus Goethes *Wilhelm Meister* abgeleiteten Topoi des idealen Bildungswegs nach:

Ihr solltet zu eurem Wesen eine breitere Grundlage legen. [...] Das Wesen wird dann im Ganzen leichter gerundet und gefestet. Das Streben in einer Richtung legt dem Geist eine Binde an, verhindert ihn, das Nebenliegende zu sehen, und führt ihn in das Abenteuerliche. Später, wenn der Grund gelegt ist, muß der Mann sich wieder dem Einzigsten zuwenden, wenn er irgendwie etwas Bedeutendes leisten soll. Er wird dann nicht mehr in das Einseitige verfallen. In der Jugend muß man sich allseitig üben, um als Mann gerade dann für das Einzelne tauglich zu sein. (S. 321)

Die skizzierte Dynamik des Übergangs von den Partikularinteressen des Kindes zur allgemeinen Bildung und wieder zurück zum spezialisierten Beruf rekapituliert das goethesche Strukturmodell. Doch preist Risach nur scheinbar das Programm des deutschen Idealismus und propagiert keinen individuellen Reifungsprozess im Verständnis der Weimarer Klassik.

Seine Warnung vor dem »Abenteuerliche[n]« impliziert, an die Stelle der selbstkonstituierenden Grenzerfahrung trete die Betonung des gesellschaftlichen Zwecks des Bil-

---

*Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*, Göttingen 2017. Über die Entdeckung der von Risach im Asperhof aufgestellten Marmorstatue heißt es: »Da aller Gips beseitigt war, wurde die Oberfläche, welche doch durch die feinsten zurückgebliebenen Theile des Überzugs rauh war, durch weiche wollene Tücher so lange geglättet, bis sich der glänzende Marmor zeigte, und durch Licht und Schatten die feinste und zartest empfundene Schwingung sichtbar wurde. Jetzt war die Gestalt erst noch viel schöner, als sie sich in Gips dargestellt hatte«. (S. 355) Claudia Öhlschläger und Antonio Roselli bemerken dazu bezüglich der Selbstreflexion des Romans: »Man kann diese Textpassage hinsichtlich seiner hypertrophen Struktur poetologisch lesen: Der Text präsentiert sich als glänzende Oberfläche, die immerzu geglättet wird, jedoch gekerbt bleibt» durch die feinsten zurückgebliebenen Teile des Überzugs, durch das also, was der Text auszuschalten versucht, um seine Sinneinheit zu wahren.« Claudia Öhlschläger, Antonio Roselli, »Der hypertrophe Text als Ort des Widerstands: Rousseau und Stifter in ethischer Perspektive«, in: Claudia Öhlschläger (Hg.), *Narration und Ethik*, München u.a. 2009, S. 111-125, hier: S. 124.

68 Vgl. Ludwig Arnold, *Stifters »Nachsommer« als Bildungsroman. Vergleich mit Goethes »Wilhelm Meister« und Kellers »Grünen Heinrich«*, Amsterdam 1968; Klaus-Detlef Müller, »Utopie und Bildungsroman. Strukturuntersuchungen zu Stifters »Nachsommer««, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), S. 199-228. Laut Burkhard Meyer-Sickendiek bezieht sich *Der Nachsommer* weniger auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als modellbildenden Bildungsroman, sondern vielmehr auf die *Wanderjahre*, zu denen er einen akribisch nachgebildeten »Hypertext« darstelle. Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*, Tübingen/Basel 2001, S. 174ff.

dungsgangs, der aus den Modalverben »sollen« und »müssen« spricht. Damit verschiebt er zwar lediglich einen Akzent, denn auch Wilhelm Meister weiß, dass er sich nach erfolgreichem Gang in die Welt re-integrieren und nützlich machen muss; auch sein Wesen bedarf, nachdem es sich im antagonistischen Kontakt mit dem Fremden »gerundet und gefestet« (Risach) und seine Bestimmung gefunden hat, keiner weiteren Aktion: »Ebendeshalb hört, sobald der Verliebte heiratet, die Aufständischen siegen, die Sterblichen sterben, die Entwicklung des Sujets auf.«<sup>69</sup> Lotman weiß sich in diesem Punkt einig mit Hegel: »Mag einer sich auch noch soviel mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein, zuletzt bekommt er meistens doch sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch.«<sup>70</sup>

Das zwischenzeitliche Zanken und Schieben ist Hegel zufolge das Äußerste, was die »Ordnung und Prosa der Wirklichkeit«<sup>71</sup> zwischen sujetlosem Anfang und Ende des Lebens noch an Transgression zu bieten hat. Doch selbst diese Schwundstufe epischen Handlungsgehalts fehlt in Risachs Konzept und in Heinrichs Leben – mit Ausnahme einiger Andeutungen – völlig. Dem Protagonisten werden auf seinem Bildungsweg, den er kaum »in der Welt«, sondern in der Heterotopie des Asperhofes beschreitet oder zumindest von dort aus lenken lässt, alle Hindernisse aus dem Weg geräumt, noch bevor sie in sein Bewusstsein treten. Das traumatisch motivierte Prinzip des Mangel-ausschlusses überwiegt die Notwendigkeit individueller Problemerfahrung: »Was ich bedurfte, war immer da, ehe das Bedürfniß sich noch klar dargestellt hatte.« (S. 687) Ohne Konflikt ist keine Figurenindividuation möglich, die in der Reibung an Widerständen das Potential eigener handlungsgestaltender *agency* erführe.

Die Strebsamkeit, mit der Heinrich seine Ausbildung absolviert, ist von unerschütterlicher Zukunftsgewissheit durchdrungen. Zwar partizipiert das Prinzip linearer Perfektibilisierung, dem die Erzählung huldigt, scheinbar an Goethes Konzept der Entelechie, führt dessen Idee organischen Wachstums aber angesichts der artifiziell-mechanischen Mühelosigkeit des erzählten Aufkeimens ad absurdum.<sup>72</sup> Deutlich wird diese »Anorganik« in Heinrichs scheinbar waghalsiger Absicht, mitten im Winter einen Gletscher zu erklimmen, an dessen Besteigung sich zu dieser Jahreszeit noch niemand gewagt hat. Kündigt sich zunächst ein von den Einheimischen bestautes Ereignis an, so verliert das Abenteuer rasch alles Herausfordernde; sein Bericht nimmt dafür den Verstoß gegen die aristotelische Forderung nach Wahrscheinlichkeit in Kauf: »Viele Gerölle und schiefliegende Wände, die nun folgten, zeigten ebenfalls weniger Schnee als die Tiefe, und es war über sie im Winter leichter zu gehen, als ich es im Sommer gefunden hatte, da die Unebenheiten und die kleinen scharfen Riffe und Steine mit einer Schneedecke überhüllt waren.« (S. 617) Stifter beruft sich implizit auf eine atmosphärische Anomalie der Hochalpinregion, um Heinrichs Beobachtung zu erklären, »daß die Wärme hier oben größer sei, als wir sie gestern zu gleicher Tageszeit unten in der

69 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 343.

70 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 220.

71 Ebd., S. 219.

72 Über das Verhältnis der späteren Stiftertexte zur Ästhetik der Goethezeit schreibt Böhler, dass der Autor »die Grenzen der klassischen deutschen Ästhetik sprengt und einen Weg einschlägt, der ihn weit aus jenem geistigen Bereich trägt, dem es um die Verwirklichung und Entfaltung der vollen Individualität des Menschen ging.« Böhler, *Die Individualität in Stifters Spätwerk*, S. 680.

Ebene des Sees gehabt hatten.« (S. 619) Beinahe herausfordernd führt die Episode ihre eigene Absurdität vor. Der Zwang zur Hindernislosigkeit des metaphorisch bedeutsamen Aufstiegs spricht sich wiederum in Modalverben aus: »Obgleich es noch nicht licht war, durften wir eine Verirrung nicht fürchten, denn wir mußten geraume Zeit zwischen Felsen empor gehen, die unsere Richtung begrenzten, und uns nicht abweichen ließen.« (S. 621)

Selbst wenn Heinrich und sein Begleiter Kaspar sich verlaufen *wollten* – auf dem Weg, den Stifter ihnen bestimmt, sind Digressionen nicht vorgesehen. Der Text wagt den Spagat, einerseits geradezu aggressiv den Bann der Überschreitungslosigkeit über die topologische Abenteuerregion Hochgebirge zu legen und andererseits das Initiatonserlebnis des Protagonisten zu vermelden, der stolz notiert, »die Weihe dieser Unternehmung auf mich genommen« (S. 625) zu haben. Entwicklung wird behauptet, aber nicht vollzogen. Was für die Gebirgserfahrung im Speziellen, gilt für die Erzählung im Allgemeinen: Heinrich ist zu Beginn schon der, der er am Ende sein wird; subjektiver Selbsterfahrung wird eine entschiedene Absage erteilt. In einer Variation von Goethes polemischer Wirkungsästhetik des Theaterbesuchs: Das erzählte Ich kommt aus dem Text heraus, wie es in ihn hineingegangen ist.<sup>73</sup>

In der Widerstandslosigkeit des Lebenswegs, dem der Protagonist vom Aufwachsen im Elternhaus bis zur Hochzeit mit Natalie folgt, spiegelt sich die Biographie seines Vaters.<sup>74</sup> Diese dient gegenüber dem effektvollen Fehlschlag, der Risachs Emporstreben auf dem »Stufengang« (S. 649) der Beamtenkarriere vorausgeht, als Vorbild für die sanfte Geräuschlosigkeit, mit der Heinrich das Schicksal seines »zweite[n] Vater[s]« (S. 764) typologisch wendet.<sup>75</sup> Dabei sickert der Zwang zur Erfolgsgeschichte in die

73 »Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen: er würde vielmehr, wenn er asketisch-aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen.« Johann W. Goethe, »Nachlese zu Aristoteles' Poetik«, in: ders., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. v. Erich Trunz, Bd. 12 (Schriften zur Kunst und Literatur), Hamburg<sup>5</sup>1963, S. 342-345, hier: S. 345.

74 Der Mangel an handlungsgestaltender Subjektivität, der sich in Bezug auf die Figur Heinrichs beobachten lässt, wird bereits aus den ersten Worten des Romans, »Mein Vater«, ersichtlich. »Das erzählende Ich stellt sich ein Dutzend Zeilen später als ›mich dem erstgeborenen Sohn‹ und damit weniger als Subjekt denn vielmehr als Akkusativobjekt ebendieses Vaters vor. Die hierarchische Struktur, in der sich alles vom Vater herleiten läßt, realisiert sich bis in die Grammatik des hypothetischen Satzbau, die sich auf die Setzung des Nomens am Satzanfang, gefolgt von der immer gleichen Prädikat-Objekt-Abfolge verläßt: »Mein Vater war ein Kaufmann« → »Mein Vater hatte zwei Kinder«. Die erzählte Ordnung hat ihre Referenz immer auf den Vater, und es ist diese Order des Vaters, welche die chronologische Ordnung der Erzählung regelt.« Zumbusch, *Nachgetragene Ursprünge*, S. 291.

75 Wobei sich Heinrichs Leben darin von dem seines Vaters – und auch von Risachs – unterscheidet, dass er von Beginn an keinem Broterwerb nachgeht. Arno Schmidt ironisiert diesen für eine sozialgeschichtliche Analyse des Romans wichtigen Befund in den Worten eines seiner Dialogsprecher: »Denn ein ganz großes Problem im ›Nachsommer‹ ist die Arbeitslosigkeit, die Stifter ergreifend zu schildern weiß: seine Helden sind sämtlich arbeitslos!« Arno Schmidt, »Der sanfte Umnensch

Syntax der väterlichen Lebensbeschreibung ein, die sich Heinrich in indirekter Rede zu eigen macht:

So habe auch der Vater mit kleinen Ersparnissen begonnen, habe sich ausgedehnt, und sei endlich, da die Anfänge unter den Flügeln seines Herrn geschehen seien, mit dessen Unterstützung ein selbstständiger Kaufmann geworden. Was er zu Vergnügungen hätte verwenden können, habe er bei Seite gelegt, und habe sich entweder ein Buch oder ein Kunstwerk gekauft, oder habe eine Reise zu seiner Belehrung gemacht. Da sich seine Verbindungen mehrten, und stets ergiebiger zu werden versprachen, habe er meine Mutter kennen gelernt, und ihre Hand gewonnen. (S. 443)

Der Fluss der Sätze verströmt pure, stockungslose Konsequenz, er mehrt die Satzglieder wie Besitztümer; mit jedem Komma macht die syntaktische Reihe den biographischen Ertrag augenfälliger, schließt sie den Gedanken an ein Scheitern entschlossener aus.

Ihr Stil verdichtet sich in der Konjunktion »Da«: Scheinbar temporal gebraucht, schwingt darin auch die kausale Valenz des Wortes mit – der Text impliziert, aus beruflichem Aufstieg ergebe sich notwendig die erfolgreiche Brautwerbung. Im »Da« versucht der Text, den chronologischen Verknüpfungsmechanismus des *Geschehens* mit dem chronokausalen der *Geschichte* zu überformen.<sup>76</sup> Die konjunktionale »Doppelbellegung« ist Ausdruck der Furcht vor inhärenten Gegenkräften und Inkonsequenzen der biographischen Konstruktion. Die Rekapitulation der väterlichen Selbsterzählung schildert ebenso wie Heinrichs eigene Biographie eine makellose Folge von Vorgängen, die sich innerhalb eines eng gesetzten Rahmens vollziehen; Überschreitungen dieses Rasters sind nicht zum Erzählten zugelassen, womit sich der Bericht vorsätzlich um den transgressiven Gehalt des Begriffs Geschichte bringt.

Nicht nur Heinrich, der dem Muster des Vaters nacheifert, um dem Gegenbild des jungen Risach späte Erfüllung zu gewähren, wird vom Text die Charakterindividuation vorenthalten. »Du hast das Vorbild an deinen Eltern vor dir, werde, wie sie sind« (S. 765) – dieser Rat Risachs an den Protagonisten wirkt sich auf die Figurenkonstellation des Romans insgesamt aus, die einem »identitätsauflösende[n] Verdopplungsprin-

---

(Einhundert Jahre ›Nachsommer‹), in: ders., *Bargfelder Ausgabe*, Werkgruppe II, Dialoge; Bd. 2, Zürich 1990, S. 61-85, hier: S. 69.

76 »(2) *Geschehen*: Auf einer ersten Integrationsstufe erscheinen Ereignisse zu einem Geschehen aneinandergereiht, indem sie chronologisch aufeinander folgen. (3) *Geschichte*: Das Geschehen als eine Reihe von Einzelereignissen wird zur Einheit einer Geschichte integriert, wenn die Ereignisfolge zusätzlich zum chronologischen auch einen kausalen Zusammenhang aufweist, so daß die Ereignisse nicht nur aufeinander, sondern auch auseinander folgen.« Martínez, Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 25; kursiv im Orig. Martínez und Scheffel ziehen in diesem Begriffspaar terminologisch unterschiedlichen Konzepte zusammen, die die Narratologie für die betreffende Differenz hervorgebracht hat; bei Boris Tomaševskij ist von »Chronik« und »fabula« die Rede (vgl. Boris Tomaševskij, *Theorie der Literatur. Poetik*, hg. v. Klaus-Dieter Seemann, Wiesbaden 1985), Edward M. Forster spricht von »story« und »plot« (vgl. Edward M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1974), Karlheinz Stierle schließlich von »Geschehen« und »Geschichte«, vgl. Karlheinz Stierle, »Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte«, in: ders., *Text als Handlung*, München 1975, S. 49-55.

zip«<sup>77</sup> unterworfen ist. Der Text experimentiert mit der Auswechselbarkeit seines Personals, deren Ziel in gleichsam algebraischen Ausdrücken zu bestehen scheint: Diese ist wie jene, diese beiden entsprechen jenen beiden. So präsentiert Mathilde Risach ihren Sohn, um ihm zu zeigen, »daß er ist, wie dein Alfred – fast sein Ebenbild«. (S. 726) Das Kind, das Mathildes früh verstorbenem Bruder gleicht, den Risach einst unterrichtete, trägt wiederum dessen Vornamen: »Wie heißt der Knabe?«, fragte ich. ›Gustav, wie du‹, antwortete sie.« (S. 726) Für die Bildungsjahre, die der junge Gustav im Haus des alten zubringen soll, formuliert Mathilde einen klaren Vorsatz: »Er möge werden wie du.« (S. 727) Über Gustavs Schwester Natalie berichtet Mathilde als erstes, sie habe »ebenfalls die schwarzen Augen und die braunen Haare wie ich« (S. 727), was Risach bestätigt findet: »Eine größere Gleichheit als zwischen diesem Kinde und dem Kinde Mathilde kann nicht mehr gedacht werden.« (S. 727) Dass Risach einst Mathildes Mutter als seine eigene ansprach – »O Mutter, Mutter! – laßt euch diesen Namen zum ersten und vielleicht auch zum letzten Male geben« (S. 711) –, wiederholt Heinrich gegenüber Natalies Mutter: »Mutter, theure Mutter«, sagte ich zu Mathilden.« (S. 765) Die Personen verstricken sich in einem Netz der Figurenidentität; im engen Zusammenschluss aller Einzelwesen sind sie dem Phantasma der Ungeschiedenheit ergeben.

Die zitierte Verstrickung resultiert aus Risachs Sehnsucht, die Lösung des jugendlichen Liebesbundes mittels umso festerer Verbindung der Figuren im Alter zu kompensieren. Stifter übersetzt Risachs psychische Konstitution in ein Textprinzip: Der als identisch mit der vorigen betrachteten Generation gesteht die Erzählung keine eigene Identität und somit keinen individuellen Handlungsspielraum zu. So wichtig Risach als Initiator dieser prekären Synthesetätigkeit und als impliziter Fixpunkt der Handlung ist, so deutlich erscheint sein Streben als poetologisches Werkzeug des Autors. Koschorke und Ammer analysieren die extreme Überblendung von Figureneigenschaften in Stifters *Frommem Spruch*, der ein Vierecksverhältnis zwischen einem Geschwisterpaar und dessen Nichte und Neffe etabliert: Die weiblichen und männlichen Akteure tragen jeweils denselben Namen und haben dasselbe Äußere und Wesen: »[A]lle Kräfte [wirken] zentripetal in Richtung auf Aufhebung der Abstände zwischen den Personen, sei es durch Neigung oder durch Ähnlichkeit.«<sup>78</sup> Stifters mittleres und spätes Werk stellt sich als Arbeit am Differenzlosen dar, das die Affirmation eines verbürgten Systems von Grenzen gerade dadurch betreibt, dass es die Konturen potentieller Handlungsträger ineinander verschwimmen lässt.

Der typologischen Handlungs- und Figurenverdopplung des Texts verbindet sich sprachlogisch die im vorigen Abschnitt thematisierte Tautologie; auf Wortebene sind beide der rhetorischen Figur der *geminatio* verwandt. Das Konversationsprotokoll des Romans gebietet, Gesprochenes möglichst identisch zu wiederholen. Das gilt für die

<sup>77</sup> Cornelia Blasberg, *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, Freiburg i.Br. 1998, S. 66. Blasberg thematisiert dieses stiftersche Strukturmuster in einem noch umfassenderen Sinn, indem z.B. über wiederholte Figurennamen die Texte *Feldblumen*, *Die Geschichte der zweien Bettler*, *Die Narrenburg*, *Brigitta*, *Zwei Schwestern*, *Turmalin*, *Der Nachsommmer* und *Nachkommenschaften* miteinander verbunden seien; vgl. ebd., S. 56ff. (Kap. »Texturmuster – Verdoppelungen, Wiederholungen, Serien«).

<sup>78</sup> Koschorke, Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst*, S. 686.

Elemente innerhalb einer Aussage ebenso wie für die Aussage als ganze im Zwiegespräch: »Natalie stand in der Vertiefung eines Fensters, ich ging zu ihr hin, und sagte leise: ›Liebe liebe Natalie, lebet wohl.‹ ›Mein lieber theurer Freund, lebet wohl, antwortete sie ebenfalls leise, und wir reichten uns die Hände.« (S. 549) Heinrichs Verdopplung der »Liebe« potenziert sich in Natalies Wiederholung seiner Abschiedsformel, beide Aussagen teilen das Adverb »leise«; die Worte berühren einander wie die gereichten Hände. Risachs Jugenderzählung enthüllt dieses von der *geminatio* durchdrungene Gewisper später als den nachgeborenen Zwilling seines eigenen zärtlichen Einverständnisses mit Mathilde: »Nach einer Weile sagte ich: ›Theure, theure Mathilde.‹ ›Mein theurer, theurer Gustav‹, antwortete sie. Ich reichte ihr die Hand, und sagte: ›Auf immer Mathilde.‹ ›Auf ewig‹, antwortete sie, indem sie meine Hand fasste.« (S. 695) In seiner Wiederholung soll sich das gegebene Versprechen auf ewige Eintracht erfüllen; Hände und Worte werden einander nicht nur horizontal zwischen Risach und Mathilde/Heinrich und Natalie gereicht, sondern auch vertikal, gleichsam durch die Zeit, von einem Paar zum anderen.<sup>79</sup>

Diese Überstrukturierung, die das heilsgeschichtliche Handlungsmuster des Texts bis auf die Wortebene weiterspiegelt, ist zentral für das Projekt der stifterschen Anti-Ereignispoetik. Sie organisiert den Widerstand gegen Innovation und Exzepionalität; den Versuch, alles auszusondern, das nicht bereits reproduziert ist oder Reproduzierbarkeit verspricht. So erschöpfen sich beide Liebesbegegnungen in einer Sprechübung, die dem patriarchalischen *ordo* untersteht: Der Mann spricht, die Frau nimmt auf und wiederholt. Darüber hinaus stehen die früher erzählte als später geschehene und die später erzählte als früher geschehene zueinander in einem Verhältnis wechselseitiger Abbildung.

Abb. 5

Heinrich	Natalie
=	=
Risach	Mathilde
=	=
Heinrichs Vater	Heinrichs Mutter
=	=
Gustav	Klotilde

79 Heinrichs Anrede Mathildes: »Mutter, theure Mutter« (S. 765), die von Risach beinahe identisch gegenüber Mathildes Mutter verwendet wurde, funktioniert ähnlich; sie betont zusätzlich den Aspekt personalen Konturverlusts, indem der Sprecher die eigene Mutter und Mathilde als Doppelwesen ineinander aufgehen lässt.

Eine Figurenkonstellation, die auf allgemeine Äquivalenz und Austauschbarkeit insistiert (Abb. 5),<sup>80</sup> kann eine über diese Matrix hinausgehende Vereinigung nicht gestatten, die Akteure auf der Grundlage distinkter *Eigenschaften* zusammenführte. Die *geminatio* markiert, was an Aussagemöglichkeiten bleibt; sie simuliert die traute Zweisamkeit der Wörter und Wesen, kann aber die eigene simple Mechanik nicht verbergen, die aus einem ein zweites klont, ohne doch jenem die Einsamkeit nehmen zu können.

Auch die Liebessprache, deren sich Risach und Mathilde in der kurzen Phase affektiver Zweisamkeit bedienen, ist nur scheinbar innovativ. Doch unterscheidet sich ihr Sturm und Drang-Pathos immerhin signifikant vom Code der Eltern und versucht sich zudem als sprachlicher Rahmen für erträumte und vollzogene Überschreitungen zu profilieren. In den bitteren Genuss einer solchen verbalen Ausschweifung kommen Heinrich und Natalie nicht – ihre Schwüre duplizieren lediglich die maßvolleren Bekennenisse Risachs und Mathildes. Das erste Liebesgeständnis äußern die beiden im Angesicht einer marmornen Statue, deren Materialität ihre Worte reflektiert: Kühl, durabel und formbewusst soll die Liebe sein. Die Figuren teilen gewisse Eigenschaften mit dem Stein; so wurde die Bedeutung rigider Oberflächen für Heinrichs Erzählungen bereits thematisiert und über Natalie bemerkt ihre Mutter, sie sei durch gemeinsame Bildungsreisen »befestigt veredelt und geglättet worden.« (S. 730) Das petrifizierte Paar erscheint als zu bearbeitender Rohstoff, der sich unter den Händen Risachs und Mathildes in ein gelungenes Ebenbild ihrer selbst verwandelt.

Diese *mimesis* als Schöpfungsprozess wird forciert, indem das typologische Bezugs-schema nicht bloß implizit im Text wirksam wird, sondern Risach sich als Urheber der Liebesbande in Szene setzt. Gegenüber Heinrich bekennt er: »Als ihr zum ersten Male an dem Gitter meines Hauses standet, und ich euch sah, dachte ich: ›das ist vielleicht der Gatte für Natalien.« (S. 730) Die vermeintliche Eingebung wirkt nicht nur prognostisch der Überraschung entgegen, die einst Mathildes Mutter äußerte – »Ich habe das von euch nicht erwartet, und nicht geahnt« (S. 705) –, sondern Risach macht sie zum Ausgangspunkt für eine aktiv gestaltete Selffulfilling Prophecy:

Wir warteten auf die Entwicklung. Zu größerer Sicherheit und zur Überprüfung der Dauer ihrer Gefühle brachten wir absichtlich Natalien zwei Winter nicht in die Stadt, daß sie von euch getrennt sei, ja sie wurde von ihrer Mutter wieder auf größere Reisen und in größere Gesellschaften gebracht. Ihre Gefühle aber blieben beständig, und die Entwicklung trat ein. (S. 730f.)

Heinrich und Natalie figurieren in dieser Experimentalanordnung gleichsam als heils-geschichtlich instrumentalisierte Labormäuse.<sup>81</sup> Gewissermaßen haben Risach und

<sup>80</sup> Joseph Vogl spricht von einer »Kette von erschöpfenden Ähnlichkeiten und Analogien«. Joseph Vogl, »Der Text als Schleier. Zu Stifters ›Der Nachsommer‹«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 298–312, hier: S. 300. Vgl. zum Prinzip der Figurenäquivalenz auch Thomas Keller, *Die Schrift in Stifters »Nachsommer«. Buchstänlichkeit und Bildlichkeit des Romantextes*, Köln/Wien 1982, S. 219ff.

<sup>81</sup> Öhlschläger und Roselli widmen sich dem »Asperhof als riesigem Labor«, das nicht nur der »Analyse der Natur, sondern auch der Durchführung eines Experiments am Menschen« diene; Öhlschläger, Roselli, *Der hypertrophe Text als Ort des Widerstands*, S. 122f. Petra Mayer befasst sich in ihrer Studie zu Wissen und Naturwissenschaft im *Nachsommer* u.a. mit dem »Risachschen[n] Mikrokosmos

Mathilde den positiven Antitypus zu ihrer eigenen gescheiterten Verbindung herangezüchtet, in dem alles Affektive liquidiert ist, und ihn der Möglichkeit spontaner Mutation entzogen. Der Text präsentiert auf Basis der beiden Liebesgeschichten ein implizites Schema, das sein Verhältnis zum ereignishaften Vorfall erklärt (Abb. 6); ausgeschlossen bleibt in beiden Spalten die vollendete Überschreitungshandlung.

Abb. 6

<i>Risach und Mathilde</i>	<i>Heinrich und Natalie</i>
autonom	heteronom
transgressiv	affirmativ
negativ sanktioniert	positiv sanktioniert

Risach muss bewusst sein, dass er dem Paar mit dessen Instrumentalisierung eine Rolle zuweist, die zumindest den Bedürfnissen seiner eigenen Jugend widersprochen hätte, wie er im Gespräch über seine Zeit als Staatsdiener bekennt: »Eine Handlung, die nur gesezt wird, um einer Vorschrift zu genügen oder eine Fassung zu vollenden, konnte mir Pein erregen.« (S. 652) Genau dafür aber hat er die beiden vorgesehen: In ihrer Verdopplungsfunktion vollenden sie die biographische Fassung, die er und Mathilde präfiguriert haben.<sup>82</sup> Stifter beugt der Gefahr, ihr sujetloser Charakter könnte Heinrich und Natalie »Pein erregen«, insofern vor, als er beiden kaum Innenleben zugesteht – es bleibt die freudsche Empfindung des Unbehagens, die an die Stelle des sublimierten Schmerzes tritt und nur mehr andeutungsweise aus der Sprache dringt.

Heinrichs Eröffnung des Liebesverhältnisses kann seine Eltern nicht überraschen: »Sie freuten sich, aber sie sagten, sie hätten gewußt, daß es so sein würde, ja sie hätten seit Jahren die jezige Entwicklung schon geahnt.« (S. 592) In beinahe aggressiver Weise erhält auch hier das Eruptive der Überraschung einen Verweis, die Freude der Eltern dämpft sich im relativierenden »aber«. Heinrich resümiert zuvor die familiäre Vereinigung, die sich an die der Liebenden anschließen wird: »Alles ist so schön, daß es fast zu schön ist.« (S. 525) Die Intensitätspartikeln »fast« und »zu« stellen andeutungsweise den Realitätsgehalt einer biographischen Konstruktion infrage, deren

als Versuchssystem«; vgl. Petra Mayer, *Zwischen unsicherem Wissen und sicherem Unwissen. Erzählte Wissenformationen im realistischen Roman: Stifters »Der Nachsommer« und Vischers »Auch Einer«*, Bielefeld 2014, S. 130ff. Eine aktuelle Arbeit speziell zu dieser Thematik leistet Michael Camper, »Ich versuchte wieder und immer wieder. Experimentalität der Bildung in Adalbert Stifters »Der Nachsommer«», in: Bettine Menke, Thomas Glaser (Hg.), *Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität*, Paderborn 2014, S. 171-186.

82 Koschorke und Ammer formulieren denselben Befund in Bezug auf *Der fromme Spruch* und verdeutlichen so, wie konsequent bzw. obsessiv Stifter in seinem mittleren und Alterswerk an dieser Struktur gearbeitet hat: »Die Alten zitieren ihre Ebenbilder herbei, damit diese ausführen, was ihnen verwehrt ist, und dem Auszuführenden zugleich Regularität verleihen.« Koschorke, Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst*, S. 690.

Perfektionismus totalitäre Züge trägt. Beide Zitate implizieren, dass der Ereignis- und Kontingenzausschluss die Möglichkeit zu affektivem Gegenwartsgenuss verleidet. Das angestrengt formalisierte Glück<sup>83</sup> krankt dauerhaft an der Artifizialität seines Zustandekommens.

## Das Phantasma der Reihe

Die gestiftete Ehe dient Risach nicht nur zur ideellen Korrektur seiner Lebensverfehlung, sie sichert auch pragmatisch seine Erbschaft, indem der Kinderlose den Asperhof auf Natalie und ihren Gatten übergehen lässt. Der Komplex von Überschreitung und Strukturwahrung ist dem Motiv der Genealogie im *Nachsommer* eng verbunden: Einerseits entspricht der reibungslose Fortbestand der Erbfolge dem Romanprinzip einer allwaltenden Ordnung der Dinge,<sup>84</sup> andererseits problematisiert er implizit das Exogamiegebot als Überschreitungsforderung, das für die Erhaltung der patrilinearen Sequenz zwangsläufig den transgressiven Kontakt mit dem anderen verlangt. Die Situation ist prekär: Ein Großteil der Akteure zehrt vom Erbe der Väter; gleichzeitig sind sämtliche Familien im Roman vom Aussterben bedroht. Die Formvorgaben, unter denen der Text ein Minimum an notwendigen Überschreitungshandlungen gestattet, aber rituell peinlich genau organisiert, lassen den Zwiespalt erkennen, der ihm von der Notwendigkeit des familialen Weiterlebenmüssens aufgezwungen wird.

Das Thema ist poetologisch brisant: Es betrifft die Auseinandersetzung mit der syntagmatischen Reihung der Ereignisse als Bedingung des narrativen Berichts, der traditionell vom Zeugungereignis her organisiert ist.<sup>85</sup> Als granularer Keim lässt sich dieses durch Vervielfachung zum Grundgerüst der *histoire* erweitern; die vielleicht radikalste derartige Form, gewissermaßen das Sehnsuchtsziel stifterscher Familienerzählung, ist im Matthäusevangelium zu lesen.<sup>86</sup> Gegenüber dessen parataktischer Hypersouverä-

83 »Natalie, bist du glücklich?«, sagte ich nach einer Weile. »Ich bin es im hohen Maße,« antwortete sie, »mögest du es auch sein.« (S. 765).

84 Vgl. für einen Überblick Stefan Willer, »Familie/Genealogie«, in: Begemann, Giuriato (Hg.), *Stifter-Handbuch*, S. 330-334; Ulrike Vedder, »Erbe«, in: Begemann, Giuriato (Hg.), *Stifter-Handbuch*, S. 334-338.

85 »Fasziniert zeigt sich das historistische 19. Jahrhundert vor allem von der vorhistorischen, zusammenhangs- und identitätsstiftenden Kraft der frühen, genealogisch strukturierten Zeugnisse der Mythographie, der Dichtung, Philosophie und Geschichtsschreibung.« Blasberg, *Erschriebene Tradition*, S. 44 (Kap. »Die genealogische Ordnung«, S. 44ff.).

86 Matthäus 1,2-15: »Abraham zeugte Isaak. Isaak zeugte Jakob. Jakob zeugte Juda und seine Brüder. Juda zeugte Perez und Serach mit der Thamar. Perez zeugte Hezron. Hezron zeugte Ram. Ram zeugte Amminadab. Amminadab zeugte Nachschon. Nachschon zeugte Salmon. Salmon zeugte Boas mit der Rahab. Boas zeugte Obed mit der Rut. Obed zeugte Isai. Isai zeugte den König David. David zeugte Salomo mit der Frau des Urias. Salomo zeugte Rehabeam. Rehabeam zeugte Abija. Abija zeugte Asa. Asa zeugte Joschafat. Joschafat zeugte Joram. Joram zeugte Usija. Usija zeugte Jotam. Jotam zeugte Ahas. Ahas zeugte Hiskia. Hiskia zeugte Manasse. Manasse zeugte Amon. Amon zeugte Josia. Josia zeugte Jojachin und seine Brüder um die Zeit der babylonischen Gefangenschaft. Nach der babylonischen Gefangenschaft zeugte Jojachin Schealtiel. Schealtiel zeugte Serubbabel. Serubbabel zeugte Abihud. Abihud zeugte Eljakim. Eljakim zeugte Azor. Azor zeugte Zadok. Zadok zeugte Achim. Achim zeugte Eliud. Eliud zeugte Eleasar. Eleasar zeugte Mattan.

nität plagen sich Figuren und Erzähler im *Nachsommer* mit der Unumgänglichkeit, die Anstrengung genealogischer Reihenbildung auf sich zu nehmen, und dem Unwillen, zu diesem Zweck Kontingenzerfahrungen zu machen. Der Kompromiss besteht in der neurotischen Verfertigung syntagmatischer Verhältnisse aller Art, die das Erbschaftsproblem überdecken sollen. Dabei sind materielle, genealogische und semiotische Kohärenzstiftung miteinander verwoben und einem gemeinsamen Prinzip unterworfen: Statt die Verfertigungslogik geschlossener Syntagmen offen zu thematisieren, wie es antinarrative Texte im 20. Jahrhundert tun, veranstaltet der Roman eine Feier allumfassenden Zusammenhangs, dessen Zwanghaftigkeit die Natürlichkeit der Reihung dennoch als Illusion entlarvt.

Der autobiographische Bericht, den Heinrichs Vater seinem Sohn gibt, ist, soweit er Familiengeschichte erzählt, eine Erzählung von Toten:

Der betagte Abt habe ihn als seinen letzten Schüler noch getraut und sei bald darauf gestorben. Mit der jungen Frau habe er dreimal seine alten Eltern, welche ferne in einem waldigen Lande von einer wenig ergiebigen Feldwirthschaft lebten, besucht, sie seien dann kurz darauf eins nach dem andern gestorben. Sein Dienstherr habe uns noch aus der Taufe gehoben, sei dann von den Geschäften zurück getreten, habe bei seinem einzigen Kinde einer Tochter die an einen angesehenen Güterbesitzer verheirathet war, gelebt, und sei bei ihr auch endlich gestorben. So haben sich alle Verhältnisse geändert. Das heimatliche Waldhaus mit der geringen Feldwirthschaft habe er und sein Bruder einer Schwester geschenkt, diese sei ohne Kinder gestorben, und da weder er noch der Bruder das Haus bewirthschaften konnten, so haben sie eingewilligt, daß es an einen entfernten Verwandten falle. Der Bruder sei während unserer Unmündigkeit gestorben, eben so die Großeltern von mütterlicher Seite, und endlich ein Großsoheim von eben dieser Seite, der uns Kinder zu Erben eingesetzt, und da die Mutter keine Geschwister gehabt habe, so seien wir nun allein und so sei keine Verwandtschaft weder von väterlicher noch von mütterlicher Seite übrig. (S. 443f.)

Die Erzählung gestaltet ihre Ereignisfolge auf der biographischen Rückseite von Zeugung und Geburt; sie liest sich als Negativfolie zu Matthäus' Stammbaum Christi. Die erschütternd konsequente Sterbechronik reicht den Grund für den lückenlosen *discours* der väterlichen Aufstiegserzählung nach, die im kausaltemporalen »Da« ihren Ausdruck findet: Sein Leben spielt sich im Angesicht des Todes ab, dem mit ökonomischem und Fortpflanzungserfolg begegnet werden muss. Die Erzählung von diesem Leben bedarf

Mattan zeugte Jakob. Jakob zeugte Josef, den Mann Marias, von der geboren ist Jesus, der da heißt Christus.» *Die Bibel*, S. 3 (Das Neue Testament). Vorbild ist diese Erzählung nicht nur wegen ihrer linearen Konsequenz, sondern auch wegen der Geschicklichkeit, mit der sie die eigentliche Pointe der Reihung, die göttlich-fremde Intervention der Nichtzeugtheit Jesu, zu kaschieren weiß. Im 20. Jahrhundert widerspricht die österreichische Literatur dem Syntagma des Evangeliums entschlossen; der subversive Gebrauch des biblischen »aber« mündet im Abbruch der Erbfolge: »Abraham zeugte Isaak, Isaak aber zeugte Jakob. Jakob aber zeugte Judas. Judas aber zeugte Phares. Phares aber zeugte Esron. Esron aber zeugte Aram. [...] Achim aber zeugte Eliud. Eliud aber zeugte Eleazar. Eleazar aber zeugte Mathan. Mathan aber zeugte Jakob. Jakob aber zeugte Josef. Josef aber zeugte Jesus nicht.« Alois Brandstetter, »Matthäus 1,16 oder: Der springende Punkt im roten Faden«, in: ders., *Überwindung der Blitzangst. Prosatexte*, Salzburg 1971, S. 104.

mächtiger konjunktionaler und syntaktischer Bindemittel, um zu verhindern, dass die im Erzählten beständig sich aufhäufenden Abbrüche Gewalt über das Erzählen gewinnen. Umgekehrt speisen sie die Hoffnung, mittels narrativer Organisation der Sterbefolge vielleicht doch ordnend und somit erhaltend auf das Leben einwirken zu können.

Was für die Familie des Vaters gilt, betrifft auch die übrigen im Roman geschilderten; in seinem Verfallspanorama verdeutlicht der Text, das Sterben sei gegenüber der Zeugung der Normalfall und der Genealogieabbruch somit eine andauernde Bedrohung, die es abzuwenden gelte.<sup>87</sup> Motiv des Niedergangs sind die zahlreichen Ruinen in der Umgebung des Asper- und Sternenhofs, die auf Familien verweisen, denen der Erhalt der Erbfolge nicht geglückt ist. Die Verfassung derjenigen, die noch bestehen, kennzeichnet »ein zerfallendes Schloß« (S. 478) in der Nähe, dessen Partizip Präsens von einer Zerrüttung kündet, die zwar noch nicht vollendet, aber auch kaum mehr aufzuhalten ist. Der Starrsinn des Schlossherrn, der den Untergang seiner Besitztümer der Überschreitung des heimatlichen Kreises vorzieht, lässt wenig Hoffnung: Zum Gut gehören »wunderschöne Thüren [...], die aus dem sechzehnten Jahrhunderte stammen dürften. Der Verwalter räth ihm, die Thüren nicht herzugeben, und so zerfallen sie nach und nach.« (S. 478) Die Tür als Motiv des Durchtritts und der transgressiven Verbindung in Richtung auf andere Räume scheint mit Bedacht gewählt.

Auch Risach und Mathilde sind von Toten umgeben. Die Brunnenfigur im Sternenhof entspringt einer negativen Genealogie von »Todfällen«.<sup>88</sup> Ihre beiden Kinder sind Mathildes ganze Familie,<sup>89</sup> Risach hat keine Angehörigen. Seine Familiengeschichte entspricht der von Heinrichs Vater, betont allerdings den überraschenden Charak-

- 87 Bei einer Einladung in Mathildes Sternenhof kommen mehrere Familien zusammen, die ein gemeinsames Schicksal teilen: Als Übriggebliebene, Einzelkinder, schart man sich zusammen, um in der vertrauten Gruppe eine potentielle Fortpflanzungsgemeinschaft zu bilden. Über den Besitzer von Haßberg erzählt man sich: »Sein Vater hatte die Besitzung erst gekauft, und sie ursprünglich für einen jüngeren Sohn bestimmt, da der ältere das Stammgut Weißbach erben sollte; allein der jüngere Sohn und der Vater starben, und so hatte der ältere Weißbach und Haßberg.« (S. 477). Zuvor heißt es über eine Schlossherrin: »Sie war die einzige Tochter und Erbin ihrer Eltern, ein Bruder, den sie hatte, war in der zartesten Jugend gestorben.« (S. 476) Ihr Mann und der gemeinsame Sohn sind ebenfalls Einzelkinder, letzterer ist als Ehemann für Natalie vorgesehen; in diese Konstellation drängt Heinrich als Außenstehender, ohne dass der daraus resultierende Konflikt explizit würde.
- 88 Mathilde hat die Statue aus dem Nachlass eines entfernten Cousins gekauft, der sie wiederum von seinem Großonkel geerbt hat. »Sie soll zu den Jugendzeiten desselben von einem italienischen Bildhauer für einen Fürsten verfertigt worden sein, dessen schneller Todfall das Übergehen an ihre Bestimmung vereitelte. So kam sie nach mehreren Zufällen an den Großoheim, der Verbindungen mit dem Künstler hatte.« (S. 491) Dass Mathilde die Figur nach dem Tod des Cousins erwirbt, findet Beifall vor der latent exogamiefeindlichen Gesellschaft: »Man gönnte es ihr mehr als einem Fremden, weil auf diese Weise das Kunstwerk gewissermaßen in der Familie blieb, und sie überdies auch mehr in die gemeinschaftliche Erbschaft zahlte, als ein Fremder gethan haben würde.« (S. 491).
- 89 Bei der ersten Begegnung nach Jahren gibt sie Risach einen traurigen Überblick: »Der Vater und die Mutter sind schon längst todt, der Gatte ist ebenfalls vor Langem gestorben, und Alfred [...] ist auch todt, sagte sie, er hat kein Weib kein Kind hinterlassen«. (S. 725f.).

ter des »Unglücksfalls«.<sup>90</sup> Die Familienerzählungen besitzen unter den Elementen des *Nachsommers* eine auffällig narrative Qualität; die von Ereigniseinbrüchen gerade nicht abgeschnittenen, sondern dynamisierten Passagen mögen einander gleichen und auch die einzelnen Trauerfälle mit ähnlichen Worten resümieren, innerhalb der Berichte dominiert doch die narrative Sequenz die statische *geminatio*. Das Dilemma des Texts besteht darin, dass ihm Erzählen offenbar nur als Erzählen vom Tod möglich ist, er den Tod aber zugleich als Bedrohung des familialen Syntagmas exorzieren will. Der »Todfall«, den Mathilde erlebt, die »Unglücksfälle« in Risachs Biographie verbinden sich dem impliziten Sündenfall ihres Ausschlusses aus dem Obstgarten.<sup>91</sup> Wie für die Sprache des Sturm und Drang, in der letztere Episode geschildert ist, gilt auch für die Erzählung vom Tod, dass der Roman sie vorführt und ihr einen gewissen Raum gewährt, aber als ein Gegenbild der eigenen Poetik verwirft, dessen Insistenz er sich doch nicht entziehen kann. Es ist kein Zufall, dass sich die Familienerzählungen zum Romanende häufen: Mit Heinrichs und Natalies ereignislos gestiftetem Bund ist sein Rahmen in einem Maß befestigt, dass er sich zeitweilig von der Dominanz sujetloser Gleichförmigkeit lösen und zu Versuchen in der narrativen Form vorwagen kann.

Dennoch bleibt die »Pflicht« zur Fortpflanzung,<sup>92</sup> die den tödlichen Unglücksfall in Schach halten soll, prekär, weil ihr transgressiver Zweck dem ähnlich sieht, wogegen sie gerichtet ist: Das Ereignis des Lebens soll das Ereignis des Todes übertrumpfen. Als Konsequenz erwägen Koschorke und Ammer bezüglich des *Frommen Spruchs*, »daß Unfruchtbarkeit das Phantasma des Textes sein könnte«<sup>93</sup> – eine Unfruchtbarkeit, die im *Nachsommer* etwa in der »wenig ergiebigen Feldwirtschaft« (S. 444) sinnbildlich wird, die Heinrichs Großeltern bis zu ihren jäh aufeinanderfolgenden Toden unterhalten und die das Gegenteil der parallel heranreifenden Leibes- und Feldfrüchte markiert, von denen

- 90 »Der Vater hatte, als dessen Eltern, die ich nur wenig gekannt hatte, gestorben waren, keine Verwandten mehr. [...] In dem Jahre, nach dessen Ende ich in die Lehranstalt abgehen sollte, trafen mehrere Unglücksfälle ein. Hagelschaden verwüstete die Felder, ein Theil des Gebäudes brannte ab, und als das alles wieder hergestellt und in das Geleise gebracht worden war, starb der Vater eines plötzlichen unvorhergesehenen Todes. (S. 662) Wenig später stirbt auch Risachs Mutter überraschend (vgl. S. 670f.), bevor ihn ein halbes Jahr später sein Schwager brieflich informiert, »daß zu den zwei Gräbern des Vaters und der Mutter auf unserer Familienbegräbnisstätte ein drittes Grab gekommen sei, das meiner Schwester.« (S. 674) Die Frau, die er nach der gescheiterten Verbindung zu Mathilde heiratet, stirbt nach zwei Jahren Ehe (vgl. S. 722). »Ein Jahr nach dem Tode Juliens starb mein Oheim, und setzte mich zu dem Erben seines beträchtlichen Vermögens ein.« (S. 722) Mit dem Erbe begibt sich Risach in die Heimat: »Dort fand ich meinen Schwager schon seit vier Jahren gestorben, das Haus in fremden Händen und völlig umgebaut.« (S. 723).
- 91 Der Fall figuriert seit der Genesis als abgewertetes Initialereignis mit satanischer Konnotation, dessen Skandalon darin besteht, den Garten Eden mit Unterscheidung und Überschreitung kontaminiert zu haben. Vgl. zum Fallnarrativ allgemein Inka Mülder-Bach, Michael Ott (Hg.), *Was der Fall ist. Casus und Lapsus*, Paderborn 2014.
- 92 Risach: »Man hatte mir viel davon gesagt, daß es meine Pflicht sei, mir einen Familienstand zu gründen, daß ich im Alter von theuern Angehörigen umgeben sein müsse, die mich lieben pflegen und schützen, und auf die meine Ehren und mein Name übergehen können. Es sei auch Pflicht gegen die Menschheit und den Staat.« (S. 721).
- 93 Koschorke, Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst*, S. 684. Vgl. zur Poetologie der Unfruchtbarkeit im *Nachsommer* auch Keller, *Die Schrift in Stifters »Nachsommer«*, S. 254ff. (Kap. »Ursprungslose Reproduktion«).

Waggerls Phantasmen unproblematischer Fortzeugung im folgenden Jahrhundert wiederholt erzählen. Infertilität ist Voraussetzung und Folge der Weigerung, den Kontakt mit Produktivkräften zuzulassen, die nicht der eigenen Sphäre entstammen oder Verdopplungen vertrauter Elemente darstellen. Koschorke und Ammer sehen sie in Stifters letzter Erzählung in der Tatsache realisiert, »daß unausgesprochen im Zentrum der Geschichte das Inzestverlangen der Geschwister steht.«<sup>94</sup>

Auch dieser Befund gilt bereits für den *Nachsommer*; sein Personal sträubt sich implizit, bisweilen ausdrücklich gegen das Exogamiegebot.<sup>95</sup> In ihrer Häufung eindeutig sind die Wendungen, die die Ungeschiedenheit und Liebe zwischen Heinrich und seiner Schwester betonen: »Oft kam mir auch jetzt noch der Gedanke, so schön und rein wie Klotilde könnte doch nichts mehr auf der Erde sein.« (S. 186) Klotilde, die »schier alle meine Neigungen theilte« (S. 445), will ihre Familie niemals zwecks Heirat verlassen,<sup>96</sup> hegt im Gedanken an Natalie »nur das Verlangen, daß sie dich so liebt wie ich« (S. 556), und wird ihrer Schwägerin in spe von Heinrich in einer Passage vorgestellt, deren Formalismus die Anstrengungen der Kulturalisierungsleistung erkennen lässt, die das Inzestverbot im Sinne Freuds bedeutet:

»Das ist nun Natalie, meine theure Klotilde«, sagte ich, indem ich beide Mädchen einander vorstellte, »das ist Natalie, die ich so sehr liebe, so sehr wie dich selbst.«

»Nein mehr als mich, und so ist es auch recht«, erwiederte Klotilde.

»Sei meine Schwester«, sagte Natalie, »ich werde dich lieben wie eine Schwester, ich werde dich lieben, so sehr es nur mein Herz vermag.«

»Ich nenne dich auch du«, erwiederte Klotilde, »ich liebe meinen Bruder wie mein ei-

94 Koschorke, Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst*, S. 686.

95 Drügh spricht von einer »inzestuöse[n] Grundierung des Familienromans.« Drügh, *Ästhetik der Beschreibung*, S. 327. Vgl. zum Inzestmotiv in Stifters Roman Christiane Oertel-Sjörgen, »Klothildes Reise in die Tiefe. Psychoanalytische Betrachtungen zu einer Episode in Stifters *Nachsommer*«, in: *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 26 (1977), S. 107-111.

96 Im Dialog der Geschwister vertreten die beiden Figuren je eines der im Streit liegenden Prinzipien und verbinden sie chiastisch mit einander entgegengesetzten Ausdrucksmodi. Klotilde tritt für die familiäre Nichtüberschreitung ein, äußert diese Überzeugung aber mit einer Dringlichkeit, die eine Überschreitung des kommunikativen *aptum* bedeutet; Heinrich dagegen betont die Unumgänglichkeit der exogamen Verbindung und bleibt sprachlich besonnen: »Endlich wird doch auch die Zeit kommen, in welcher du von uns ausscheiden wirst, zwar nicht mit deinem Geiste, wohl aber mit einem Theile deiner Beziehungen, wenn nehmlich auch du eine tiefere Verbindung eingehst.« Nie, nie werde ich das thun, rief sie beinahe heftig, »nein, ich könnte ihm zürnen, ihm, der mein Herz hier wegführen würde. Ich liebe nur den Vater die Mutter und dich. Ich liebe dieses stille Haus und alle, die berechtigt sind in demselben aus und einzugehen, ich liebe das, was es enthält, und die Dinge, die sich in ihm allmählich gestalten, ich werde Natalien und ihre Angehörigen lieben, aber nie einen Fremden, der mich von euch ziehen wollte.« Er wird dich aber von uns ziehen, Klotilde, sagte ich, »und du wirst doch da bleiben, er wird berechtigt sein, hier aus und ein zu gehen, er wird ein Ding sein, das sich in dem Hause allmählich gestaltet, und du wirst vielleicht nicht von Vater und Mutter gehen dürfen, gewiß aber wird kein Zwang sein, daß du sie oder mich weniger lieben müsstest.« (S. 558) »Selbst wo solche Formulierungen unterhalb der Schwelle der offenen Irritation bleiben, bestätigen sie eine grundlegende Leseerfahrung bei Stifter: daß die kognitiven Ordnungen, die er errichtet, nichts als unerklärte Belagerungszustände sind.« Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 295.

genes Herz, und werde dich auch so lieben.«

Die beiden Mädchen umarmten sich wieder, und küßten sich wieder. (S. 740)

Figuren und Erzähler<sup>97</sup> schöpfen aus dem Fundus verbaler und gestischer Vereinigungsmittel, um sich ihren bequemen Überschreitungsunwillen zugunsten der Aufrechterhaltung des generationellen Syntagmas auszutreiben.

Die Abweisung, die Risach einst erfuhr, hat er als traumatische Ruptur einer linear gedachten Verknüpfung empfunden, die den Fortbestand der Erbfolge hätte sichern sollen. Mathildes Mutter gegenüber kündigt er an: »Wir werden daher das Band lösen, wie schmerhaft die Lösung auch sein mag.« (S. 710f.) Seine »Einreihung« in den Staatsdienst lässt sich als Beginn einer Besessenheit von Fragen syntagmatischer Schließung interpretieren, die dem Wunsch Ausdruck verleiht, die klaffende biographisch-genealogische Lücke aufzufüllen,<sup>98</sup> wie aus Risachs Beschreibung seiner Tätigkeit hervorgeht: »Ich arbeitete mit einem außerordentlichen Fleiße, er war mir Arznei für eine Wunde geworden, und ich flüchtete gern zu dieser Arznei. So lange alle die Verhältnisse, welche in meinen Amtsgeschäften vorkamen, in meinem Haupte waren, war nichts anderes darin. Schmerzvoll waren nur die Zwischenräume.« (S. 719f.)

Das Leiden an der Lücke, das der junge Risach mit seinem alter ego aus dem Sturm und Drang teilt<sup>99</sup> und anfänglich noch unbeholfen überbrückt, spinnt er später in der Sphäre des Asperhofs mit höchster Kunstfertigkeit ein. In der frühen Erzählung *Abdias* stellt Stifter das Motiv materieller Kontinguität zur Kontingenzbewältigung vor<sup>100</sup> – die

- 
- 97 In Erweiterung der Gedanken zu Stifters Lieblingspräposition »gegen« lässt sich die These aufstellen, Stifters Schreibweise von »wider« mit »e« diene dem Zweck, die konfrontative Valenz zu depotenzieren, die dem Wort gerade in der spannungsreichen Begegnung der beiden jungen Frauen eignet und es nachgerade zum direkten Antagonisten seines freundlich duplizierenden Bruders »wieder« bestimmt, der sich zum Schluss der Begegnung wiederholt. Vielleicht stellt dieses Verfahren ein besonders subtiles Beispiel für die sprachlichen Techniken dar, die ermöglichen bzw. erhalten, was Niklas Luhmann die »Sozialisierung« des Negationsrisikos in kommunikativen Beziehungen nennt. Niklas Luhmann, »Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen«, in: Harald Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität*, München 1975, S. 201–218, hier: S. 206.
- 98 Als explizite Ausformung des klassischen strukturalistischen Schemas *lack – lack liquidated*. Vgl. Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, hg. v. Karl Eimermacher, München 1972 (Erstveröffentl. 1928). Zum Thema der Traumabewältigung im Angesicht der familiären Lücke im *Nachsommer* vgl. ausführlich Schmeller, *Die Lücken schließen*.
- 99 »Ach diese Lücke! Diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle! ich denke oft! – Wenn du sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drücken könntest. All diese Lücke würde ausgefüllt sein.« Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, S. 82.
- 100 Zu Beginn des Texts vergleicht der Erzähler die Abfolge von Ursache und Wirkung mit einer »heir[e]n Blumenkette«, die »durch die Unendlichkeit des Alls« hängt. Adalbert Stifter, »Abdias«, in: ders., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Bd. 1.5 (Studien. Buchfassungen, 2. Bd.), hg. v. Helmut Bergner u. Ulrich Dittmann, Stuttgart u.a. 1982, S. 235–342, hier: S. 238. Um das Unglück aus der Welt zu verbannen, müsse der Mensch die Elemente dieser Kette »Blume um Blume, Glied um Glied« (ebd.) abzählen. »Und haben wir dereinstens recht gezählt, und können wir die Zählung überschauen: dann wird für uns kein Zufall mehr erscheinen, sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern nur Verschulden; denn die Lücken, die jetzt sind, erzeugen das Unerwartete und der Mißbrauch das Unglückselige.« Ebd. Vgl. zur Geschichte des Motivs, das auf den achten Gesang von Homers *Ilias* zurückgeht und »insbesondere im 17. Jahrhundert ein einprägsames Bild für das theologische Weltverständnis« ist, sowie Stifters

Obsession für Sequenzen aller Art, die den *Nachsommer* durchdringt, muss als extrem bezeichnet werden. Das Projekt geschlossener Reihen- und Flächenbildung nimmt mit Heinrichs erstem Blick auf das Rosenhaus seinen Anfang und kehrt darauf in unzähligen Variationen wieder: »Die Pflanzen waren so vertheilt, und gehegt, daß nirgends eine Lücke entstand, und daß die Wand des Hauses, soweit sie reichten, vollkommen von ihnen bedeckt war.« (S. 45)<sup>101</sup> Über die Pflicht, den Marmorfußboden des Hauses – dessen Steintafeln so ineinandergreifen, »daß eine Fuge kaum zu erblicken war« (S. 81) – nur mit Filzschuhen zu betreten, meint Heinrich, es könne »mit Fug nicht anders sein«. (S. 88)

Der »Verfügungszwang« des Romans verweist gewissermaßen auf den Großmeister der Lückenvermeidungslehre: Bekanntlich schreibt Aristoteles im Rahmen seiner Erörterung der Tragödie über die erzählende Dichtkunst, dass »die Fabel, da sie Nachahmung von Handlung ist, die Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung sein«<sup>102</sup> muss. Seinen Begriff von Ganzheit spezifiziert er zuvor: »Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat«,<sup>103</sup> und bestimmt auch diese Elemente in ihrem Verhältnis zueinander:

Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.<sup>104</sup>

Seiner strikten Orientierung am aristotelischen Ganzheitsdogma verleiht *Der Nachsommer* mit kaum verhüllten Paraphrasen Ausdruck. So röhmt Risach am gelungenen Kunstwerk »jene allseitige Übereinstimmung aller Theile zu einem Ganzen«. (S. 364f.)<sup>105</sup> Über den gegenwärtigen Zustand des Staats meint er, dieser sei »ein

spezifischem Bezug darauf Ferdinand van Ingen, »Band und Kette. Zu einer Denkfigur bei Stifter«, in: Laufhütte, Möseneder (Hg.), *Adalbert Stifter*, S. 58–74, hier: S. 67. Daneben lässt sich über den Begriff der *catena aurea* ein Bezug zu Thomas von Aquins so bezeichneter betont lückenloser Folge von Bibelkommentaren herstellen und damit wiederum zum Konzept des *ordo* »im Sinne von Stabilität, Linearität, Regularität und Gesetzlichkeit«. Bianca Theisen, »Chaos – Ordnung«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 751–771, hier: S. 751.

<sup>101</sup> Weitere Stellen lauten u.a.: »Die Bilder hatten lauter Goldrahmen, waren ausschließlich Öhlgemälde, und reichten nicht höher, als daß man sie noch mit Bequemlichkeit betrachten konnte.

Sonst hingen sie aber so dicht, daß man zwischen ihnen kein Stückchen Wand zu erblicken vermochte.« (S. 87) »Eustach hatte alle seine Farbstoffe zu meiner Verfügung gestellt, wenn etwa die von mir mitgebrachten irgendwo eine Lücke haben sollten.« (S. 299f.) Wohlverfugt sein müssen Rosen, Steine, Fußböden, Gemälde, Wände, Farben, Dächer, aber etwa auch die Topographie des Erdballs (vgl. S. 308).

<sup>102</sup> Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers.u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 29 (8. Kap.).

<sup>103</sup> Ebd., S. 25 (7. Kap.).

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> »das ist das Wesen der höchsten Kunst überhaupt, daß man keine einzelnen Theile oder einzelne Absichten findet, von denen man sagen kann, das ist das schönste, sondern das Ganze ist schön, von dem Ganzen möchte man sagen, es ist das schönste; die Theile sind bloß natürlich.« (S. 360)

Glied der Kette, und wird seinem Nachfolger so weichen, wie er selber aus seinem Vorläufer hervor gegangen ist.« (S. 654) In einem Vortrag über Bewegungsdarstellung in der Kunst, dessen Argumentation Gotthold E. Lessings Gedanken zum »fruchtbaren Augenblick« folgt,<sup>106</sup> vollzieht er das aristotelische Zeitverhältnis ausführlicher nach: »die Gestaltung [drückt] nicht blos den Zustand aus, in dem sie gegenwärtig ist, sondern sie weist auch auf den zurück, der unmittelbar vorher war, und von dem sich die Gebilde noch leise vorfinden, und sie lässt zugleich den nächstkünftigen ahnen, zu dem die Bildungen neigen.« (S. 362)

Das Objekt, an dem der Roman seine klassisch fundierte Poetik am entschlossensten exemplifiziert, sind die Stücke einer Wandvertäfelung, die der Erzähler in einem abgelegenen Tal entdeckt hat und seinem Vater zum Geschenk macht. Die hölzernen Tafeln dienen als programmatische Allegorie linearer Vertextung, die Aristoteles' zeitliches in ein Folgeverhältnis von Elementen im Raum übersetzt. Heinrich ist entschlossen, »noch genauer nachzuforschen, ob ich denn die Ergänzungen zu dem Getäfel nicht aufzufinden vermöge; denn das, was der Vater habe, seien nur Bruchstücke, und zwar zwei Pfederverkleidungen [sic!], das übrige fehle.« (S. 338)

Seine Suche nach den fehlenden Mittelstücken des geschnitzten Syntagmas ist materieller Ausdruck dessen, was Stifter seinem Roman ausgehend von der eigenen Tätigkeit als Konservator des Landes Oberösterreich einschreibt:<sup>107</sup> der Gestaltung einer lückenlosen »Verkleidung«, die sowohl Synkopen in der nur scheinbaren Folgerichtigkeit des Baus als auch problematische Tiefenschichten seiner Konstruktion zu kaschieren vermag. Aus dem Unvollständigen, das der Vater Heinrich verdankt, versucht er das Beste zu machen; er bringt die Tafeln an und versichert seinem Sohn: »Du siehst, wir haben uns viele Mühe gegeben, die Lücken aufzufüllen, und alles in einen natürlichen Zusammenhang zu bringen.« (S. 397) Schmeller schreibt über das poetologische Plädoyer: »Spricht hier der Autor des Romans zu seinem Leser? Kein Zweifel – »wiele Mühe hat auch er sich gegeben, ›die Lücken auszufüllen.‹«<sup>108</sup> Zum Hochzeitsfest werden die vermissten »Ergänzungen zu meines Vaters Vertäflungen« (S. 776) enthüllt; jedoch: »ob sie die rechten oder nachgebildete seien, war nicht zu entscheiden. Risach klärte alles auf. Es waren nachgebildete.« (S. 776)

---

Aus Heinrichs Perspektive gelten diese Bestimmungen ebenso für Risach selbst: »sein Wesen war immer ein ganzes und geschlossenes«. (S. 588) Auch in diesem Punkt besteht Übereinstimmung mit Aristoteles, der den Charakter des dramatischen Helden von der Einheit seiner Ansichten und Äußerungen abhängig macht: »Der Charakter ist das, was die Neigungen und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden keinen Charakter erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt.« Aristoteles, *Poetik*, S. 23 (6. Kap.).

<sup>106</sup> Vgl. Gotthold E. Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: ders., *Werke und Briefe*, 12 Bde., Bd. 5/2 (Werke 1766-1769), hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, S. 11-206, hier: S. 32.

<sup>107</sup> In dieser Funktion ist Stifter ab 1853 u.a. für die Restaurierung des Kefermarkter Flügelaltars verantwortlich. In Aufzeichnungen und Briefen beschreibt er die Arbeit am Altar als Versuch, die ursprüngliche Form des Kunstwerks wiederherzustellen, selbst wenn das nur im Rahmen einer Neuschöpfung bzw. gar Zerstörung des Vorhandenen möglich sein sollte. Vgl. Otto Jungmair, *Adalbert Stifter als Denkmalpfleger*, Linz 1973; Lipp, *Adalbert Stifter als »Conservator« (1853-1865)*.

<sup>108</sup> Schmeller, *Die Lücken schließen*, S. 351.

In Risachs künstlicher Reproduktion eines natürlichen, aber verlorenen Vorbilds wiederholt sich das Verfahren, mittels dessen er und Mathilde die Verbindung stifteten, anlässlich derer nun das hölzerne und das familiale Syntagma zugleich restituiert werden. »Die Lücke muss präsent sein, um geschlossen werden zu können<sup>109</sup> – demgemäß gibt Risach noch einmal über den Zustand der ursprünglichen Tafeln Auskunft, die sein Angestellter Roland in Augenschein nehmen konnte: »”Die Bohlen waren theils vermorscht, theils zerrissen, und trugen die Verlezungen, wie man die Schnizereien von ihnen herabgerissen hatte.« (S. 777) Das versehrte Reale in seiner inkonsistenten Materialität taugt nicht für Risachs Welt artifizieller Kohärenz.<sup>110</sup> Es wird zwar erwähnt, insistiert vielleicht auch, wird aber stets durch ein »treffliches Bindemittel« (S. 639) gekittet, das mit Aristoteles die Autorität bindenden Zusammenhangs hinter sich weiß. Gleichwohl wendet der Text das Ganzheitspostulat gegen die aristotelische Betonung der Peripetie: *Der Nachsommer* verabsolutiert, was die Poetik zur Sequenzialität des narrativen Baus ausführt, entledigt sich aber ihrer Ereignisorientierung. Höhe- und Wendepunkte als Momente der Überschreitung, des Bruchs oder Falls markieren, was die stiftersche Ganzheit verdecken, worüber sie sanft hinwegleiten möchte.

## Reihe, Syntax, Prosa

Die motivische Kohärenzmanie des Texts lässt sich nicht von seiner sprachlichen Orientierung geschlossener Syntagmen trennen. Die Weise, in der Heinrich den autobiographischen Bericht seines Vaters resümiert, lieferte bereits ein Beispiel für diesen Stil. Sein Prinzip lautet Übererfüllung, z.B. auch in der Auseinandersetzung mit dem meteorologischen Ereignis:

Das Gespräch drehte sich hauptsächlich um das Wetter, welches so stürmisch herein gebrochen war, und es wurde erläutert, wie es hatte kommen müssen, wie es sich erklären lasse, wie es ganz natürlich sei, wie jedes Hauswesen sich auf solche Wintertage

<sup>109</sup> Ebd., S. 340.

<sup>110</sup> Wie Meyer-Sickendiek zeigt, nutzt der Roman das Motiv der restaurierten Holzverkleidung nicht nur, um dem textimmanenten Kontiguitätsgebot Ausdruck zu verleihen, sondern zugleich für einen Rekurs auf *Wilhelm Meisters Wanderjahre* – wobei sich die These formulieren lässt, dass die intertextuelle bzw. literaturhistorisch-genealogische Reihenbildung ebenfalls der Selbstvergewisserung geordneten Zusammenhangs dient. Bei Goethe sagt Joseph der Zweite in der sog. Joseph-Novelle über seine Renovierungsarbeiten in einer Kapelle: »ich [...] verbesserte manchen schadhaften Teil der alten Gebäude. Besonders wußte ich einige verfallene Scheuern und Remisen für den häuslichen Gebrauch wieder nutzbar zu machen; und kaum war dieses geschehen, als ich meine geliebte Kapelle zu räumen und zu reinigen anfing. In wenigen Tagen war sie in Ordnung, fast wie Ihr sie sehet; wobei ich mich bemühte, die fehlenden oder beschädigten Teile des Täfelwerks dem Ganzen gleich wiederherzustellen. Auch solltet Ihr diese Flügeltüren des Eingangs wohl für alt genug halten; sie sind aber von meiner Arbeit. Ich habe mehrere Jahre zugebracht, sie in ruhigen Stunden zu schnitzen, nachdem ich sie vorher aus starken eichenen Bohlen im ganzen tüchtig zusammengefügt hatte.« Johann W. Goethe, »Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entstauden«, in: ders., *Werke*, Bd. 8, Hamburg<sup>5</sup>1961, S. 21. Vgl. Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität*, S. 188f.

in der Verfassung halten müsse, und wie, wenn das der Fall sei, man dann derlei Ereignisse mit Geduld ertragen, ja darin eine nicht unangenehme Abwechslung finden könne. (S. 635)

In der parataktischen Reihe von Subjektsätzen organisiert das »wie« die Strategie, die Bedrohung durch den Wettereinbruch thematisch mittels variiertener Behauptungen von Normalität abzuwerten und zugleich syntaktisch Konsistenz und Souveränität auszustellen; die Satzglieder münden in den Versuch, das Wetterereignis in der Litotes der »nicht unangenehme[n] Abwechslung« abzumildern. Der Inhalt der Begründungen und Erklärungen bleibt unausgesprochen – umso monolithischer präsentiert sich das Argument.<sup>111</sup>

An wenigen Stellen im *Nachsommer* ergeben sich gleichwohl, ähnlich dem insistierenden Motiv der Lücke, Irritationen des Sprachflusses. Sie finden sich an bedeutsamen Knotenpunkten der Handlung und sind Ausdruck einer Sprache der Verliebtheit, die noch nicht zum ›marmornen‹ Liebesidiom erstarrt ist. Angesichts der Summe syntaktisch tadelloser Sätze ragt etwa Heinrichs Betrachtung Natalies als Unikum aus der Satzfolge:

Natalie – ich weiß nicht, war ihre Schönheit unendlich größer, oder war es ein anderes Wesen in ihr, welches wirkte – ich hatte aber dieses Wesen noch in einem geringen Maße zu ergründen vermocht, da sie sehr wenig zu mir gesprochen hatte, ich hatte ihren Gang und ihre Bewegungen nicht beurtheilen können, da ich mir nicht den Muth nahm, sie zu beobachten, wie man eine Zeichnung beobachtet – aber sie war neben diesen zwei Mädchen weit höher, wahr klar und schön, daß jeder Vergleich aufhörte. (S. 242)

Der voreilige Einschub kippt mit dem zweiten »ich« in eine Parenthese der Parenthese; Heinrichs Worte überhasten sich und produzieren ein Anakoluth. Die für die Rhetorik des Romans außergewöhnliche Bruchfigur fordert zugleich mit der Syntax seine Interpunktions heraus: Der Satz konfrontiert die Dominanz des Kommas als Element elaborierter syntaktischer Verbindung mit der Impertinenz des tendenziell agrammatischen Gedankenstrichs. Er ist an dieser Stelle seltenes typographisches Motiv der Lücke,<sup>112</sup> der affektive Ereignistrieb produziert die von Risachs *horror vacui* – ein Begriff,

<sup>111</sup> »Stifters totalitäre Weltordnung sieht es vor, Mikrokosmos und Makrokosmos in einer Zeit harmonisch zu vereinigen, die aufgrund der zunehmenden Ausdifferenzierung von heterogenen Wissensdiskursen (wie z.B. im Übergang von der Naturkunde zur Naturwissenschaft) kein Kohärenz stiftendes Welterklärungsmodell bereitstellt. Aus dieser Krise entsteht ein Mehrbedarf an Begründungszusammenhängen im Hinblick auf eine bruchlos funktionierende und alle Erscheinungen umfassende Natur.« Öhlschläger, Roselli, *Der hypertrophe Text als Ort des Widerstands*, S. 121.

<sup>112</sup> An anderer Stelle nimmt der Erzähler die exzentrische Interpunktions des Frageausrufezeichens vorweg, die Risach in seiner intradiegetischen Jugenderzählung profiliert: »Wie habe ich das verdient, wie kann ich es verdienen?!« (S. 526) Während Heinrichs Affektkontrolle dem Bericht grundsätzlich nur einen emotional gemäßigten Aussagemodeus gestattet, der sich entlang des Kommas, Semikolons, Punkts und Doppelpunkts und selten des Fragezeichens organisiert, passiert hier zweierlei: Das Ausrufezeichen staut den Textfluss mit seiner aggressiven Vertikalen, zugleich gibt die Kontamination der beiden direkt aufeinanderfolgenden Satzschlusszeichen Auskunft über ei-

der sich ebenfalls auf Aristoteles bezieht –<sup>113</sup> verworfenen Zwischenräume. Die Zeichen des Einbruchs sind narrative Marker: Während der gleichförmige Fluss der Sätze den Ereignisgehalt des Texts gegen Null tendieren lässt, steigt dessen Amplitude mit der raren Interpunktionsmarke der Satzstockung jäh an.

Ein verwandtes Phänomen syntaktischer Komplikation stellt das Prinzip nominaler Häufung dar, über das Schmeller schreibt: »Der Nachsommer [artet] stellenweise zu einer regelrechten (An-)Sammlung von Wörtern aus.«<sup>114</sup> Das wird z.B. bei Risachs Baum- und Holzsammlung deutlich:

Wir haben uns aber auch bemüht, Hölzer aus unserer ganzen Gegend zu sammeln, die uns schön schienen, und haben nach und nach mehr zusammengebracht, als wir anfänglich glaubten. Da ist der schneeige glatte Bergahorn der Ringelahorn die Blätter der Knollen von dunklen Ahorn – alles aus den Alizgründen – dann die Birke von den Wänden und Klippen der Aliz der Wachholder von der dürren schiefen Haidefläche die Esche die Eberesche die Eibe die Ulme selbst Knoernen von der Tanne der Haselstrauch der Kreuzdorn die Schlehe und viele andere Gesträuche, die an Festigkeit und Zartheit wetteifern, dann aus unseren Gärten der Wallnußbaum die Pflaume der Pfirsich der Birnbaum die Rose. (S. 273)

Die Ordnungsfunktion des Kommas tritt hier noch weiter zurück: Es wird nicht nur vom Gedankenstrich provoziert, wie in Heinrichs Betrachtung Natalies, sondern in der *accumulatio* der Baumarten gänzlich getilgt.

Zweifellos steht dieses »Stilmittel der Inventarisierung«<sup>115</sup> in engem Zusammenhang mit Stifters Sammlungs poetik.<sup>116</sup> Zugleich bietet es eine Antwort auf die Frage

ne unentschlossene, emotional aufgeladene Erzählhaltung. Heinrichs psychische Verfassung verirrt die Satzzeichen als Ordnungshüter der Syntax.

<sup>113</sup> Der *horror* spricht gewissermaßen aus drei Kapiteln in Aristoteles' *Physik* (Buch IV, Kap. 6-9), die »bestreiten, [...] daß es Leeres gibt«. Aristoteles, »Physik. Vorlesung über die Natur«, in: ders., *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 6, übers. v. Hans G. Zekl, Darmstadt 1995, S. 99.

<sup>114</sup> Schmeller, *Die Lücken schließen*, S. 348.

<sup>115</sup> Juliane Vogel, »Vermisste Zeichen. Das Komma in Stifters ›Der Nachsommer‹«, in: Helga Lutz, Nils Plath, Dietmar Schmidt (Hg.), *Satzzeichen. Szenen der Schrift*, Berlin 2017, S. 247-253, hier: S. 248. Vogel entwickelt ihre Gedanken zur stifterschen Interpunktionsmarke, deren Fehlen in einigen Textpassagen Speicherzonen für einen umfangreichen wissenschaftlichen Dingbestand erzeuge (vgl. ebd., S. 250ff.), ausgehend von Jürgen Stenzel, *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*, Göttingen 1966, S. 78ff. Stenzel befasst sich unter dem Stichwort »vermisste Zeichen« mit dem Fehlen von Kommata im *Nachsommer*.

<sup>116</sup> »das Sammeln [wird] nicht nur motivisch verarbeitet, sondern auch als ein *poetologisches Prinzip* der schriftstellerischen Arbeit etabliert.« Finkelde, *Tautologien der Ordnung*, S. 1; kursiv im Orig. Das zeigt auch die Auflistung der Gemälde, die Heinrichs Vater besitzt. Ihre nominale Reihung entspricht dem Prinzip der *Petersburger Hängung*, nach dem Risach seine Kunstschatze im Asperhof lückenlos präsentierte (vgl. S. 87): »Mein Vater hatte Bilder von Tizian Guido Reni Paul Veronese Annibale Carracci Dominichino Salvator Rosa Nikolaus Poussin Claude Lorrain Albrecht Dürer den beiden Holbein Lucas Cranach Van Dyk Rembrandt Ostade Potter van der Neer Wouermann und Jakob Ruisdael.« (S. 422) Vogel beobachtet »eine eigentümliche Form der Monumentalisierung, die ideale Bestände durch die kommalose Form der Aufzählung aus der Zeit des Satzes herauslöst und in eigenen satzinneren Öffnungen zur Darstellung bringt.« Vogel, *Vermisste Zeichen*, S. 248.

nach der syntaktischen Organisation des Sprachflusses im *Nachsommer*, dem Widerspiel von Verfugung und Unterbrechung: Die Fülle der im Satz thematisierten Objekte verstößt gegen Gesetze des Satzbaus; ein Drang der Begriffe bricht sich Bahn, in fugenloser Aneinanderreihung gleichsam selbst die Materialität der genannten Objekte zu gewinnen, sodass »die Übermacht der Sachen eine Krise der Syntax herbeiführt, deren Fassungskraft sie überfordern.«<sup>117</sup> In der asyndetischen Radikalisierung der Begriffsreihe scheinen die Wörter zu kollidieren: Das Stilmittel der unverbundenen Häufung erzeugt einerseits den Eindruck einer ursprünglich agrammatischen Sequenz in der syntagmatischen Horizontalen, andererseits einer stauenden Aufstapelung des Materials. Es provoziert eine latent paradigmatisch-vertikale Akkumulation, die den Sprachstrom stocken lässt.<sup>118</sup> »Stifter often seems to do his best to bring the reading process to a full stop. [...] We are made to wonder whether Heinrich's bildungsroman will overcome its self-imposed stumbling blocks«.<sup>119</sup>

Das nominale Asyndeton konfrontiert den Erzähltext mit dem Formprinzip einer nichterzählenden Gattung: der Enzyklopädie. Es veranschaulicht ein Konkurrenzverhältnis, über das Sabine Mainberger in ihrer Studie zur Listenpoetik schreibt: »Das koordinierende Verfahren der Aufzählung steht in Spannung zum subordinierenden des Satzes und der Periode, das unterbrochene Tun und der von Lücken durchsetzte Text in Spannung zum Fluß der Rede und des Schreibens.«<sup>120</sup> Risachs Katalogisierung gesammelter Dinge ringt in den Aufzählungssätzen des *Nachsommers* mit der narrativen Syntax aus Subjekt, Prädikat und Objekt. Die Enzyklopädie ordnet ihre Elemente grundsätzlich anders an. Sie präsentiert eine alphabetisch-anaphorische Abfolge von Begriffen: die ereignislose Aufzählung dessen, was ist; eine Ontologie des Gegebenen, aus dem sich – in der hypothetischen Verschaltung der vorgängigen Lemmata miteinander – ein Sujet erst ergeben könnte.

---

<sup>117</sup> Ebd., S. 250.

<sup>118</sup> Schillers Wallenstein beklagt einen Zwiespalt, der sich durchaus auf dieses Verhältnis von paradigmatischem Zusammenhang gedachter Begriffe und Notwendigkeit syntagmatisch geordneter Äußerung beziehen lässt: »Leicht bei einander wohnen die Gedanken, / Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen«. Friedrich Schiller, »Wallenstein«, in: ders., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 43 Bde. in 55 Teil-Bdn., hg. v. Julius Petersen † u. Hermann Schneider, Bd. 8, hg. v. Hermann Schneider u. Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949, S. 207 (Wallensteins Tod, II.2, v. 788f.). In seiner *Ästhetik der Beschreibung* formuliert Drügh einleitend die Beobachtung, dass die »Anhäufung von Merkmalen des darzustellenden Gegenstands [...] der üblichen Textökonomie [widerstrebt], derzufolge jeweils nur ein Element oder sehr wenige aus einem Paradigma im Syntagma realisiert werden. Beschreibungen träumen dagegen tendenziell von der Ausschöpfung des Paradigmas.« Drügh, *Ästhetik der Beschreibung*, S. 17.

<sup>119</sup> Van Zuylen, *Difficulty as an Aesthetic Principle*, S. 8.

<sup>120</sup> Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/New York 2003, S. 11. Ihr Nichterzählen erscheint als Charakteristikum der Liste: »What makes the list distinct is its non-narrative form [...]. Lists procedure categories by making a ‘cut’ in the continuous flow of the world«. Marieke de Goede, Anna Leander, Gavin Sullivan, »Introduction: The politics of the list«, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 34 (2016), H. 1, S. 3–13, hier: S. 6. Vgl. für einen Überblick zur Erforschung des Verhältnisses von Er- und Aufzählen Matthias Schaffrick, Niels Werber, »Die Liste, paradigmatisch«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (2017), H. 3, S. 303–316, S. 305ff. (Abschnitt »Listen sind keine Narrative«).

Als Form, die sich der Darstellung eines Zustands widmet, ist sie einerseits der deskriptiven Poetik verwandt;<sup>121</sup> darüber hinaus entspricht die akkumulative Wiedergabe von Objektbeständen den Beispielen, die Lotman für sujetlose Texte anführt: Kalendern, Inventaren, Telefonbüchern.<sup>122</sup> Hebbel spottet in seiner Rezension über den *Nachsommer*: »Ein Inventar ist eben so interessant«.<sup>123</sup> Die Einnistung des Inventurtriebs bedingt die gegenseitige Durchdringung beider Ordnungsmodi im Text, des grammatisch-narrativen und des asyndetisch-encyklopädischen.<sup>124</sup> Die Insistenz der »collection of words as displayed substantives«<sup>125</sup> legt nahe, dass es dem Roman nicht um die subordinierende Darstellung enzyklopädischer *accumulatio* im Medium der Erzählung geht, sondern um die Konfrontation beider Modelle, deren Eigenschaften er kreuzt: Wo erzählende Rede in ihrem Nachvollzug einer vergangenen Handlung grundsätzlich linear voranschreitet, bremst der Erzähler die narrative Dynamik im *Nachsommer* ab; umgekehrt kennzeichnet die Bildung enzyklopädischer Wortcluster, die den Sprachfluss eigentlich verlangsamt, in ihrer asyndetischen Überlastung bei Stifter auch wieder eine gewisse Dynamisierung.

<sup>121</sup> Wobei diese mit Eva von Contzen wiederum auf die Annarrativik der Liste verweist: »Elemente einer Erzählung, die beschreiben, sind nicht-narrativ; die Modi der Narration und der Deskription schließen einander aus. Listen sind in einer Vielzahl von Fällen Beschreibungen: von Orten, Dingen, Personen, Eigenschaften usw. Demnach sind Listen qua ihres deskriptiven Impetus das narrativ Andere.« Eva von Contzen, »Grenzfälle des Erzählens. Die Liste als einfache Form«, in: Albrecht Koschorke (Hg.), *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*, Stuttgart 2017, S. 221–239, hier: S. 227.

<sup>122</sup> Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 336f.

<sup>123</sup> Friedrich Hebbel, »Der Nächsommer. Eine Erzählung von Adalbert Stifter«, in: ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 24 Bde. in 3 Abtn., hg. v. Richard M. Werner, Abt. I, Bd. 12 (*Vermischte Schriften IV [1852–1863]; kritische Arbeiten III*), Berlin 1904, S. 184–185, hier: S. 185. Hebbels Vorwurf, der Autor liefere mit dem *Nächsommer* »das Register der Staubfäden« (ebd.), trafe erst recht auf Stifters 1854 angelegtes *Tagebuch über Malerarbeiten* zu, in dem er die eigene Lebenszeit mit ans Pathologische grenzender Akribie in Spalten festhält. 1867, in seinem letzten Lebensjahr, arbeitet er am allegorischen Gemälde *Die Ruhe. »Monatstag, Arbeitsbeginn und -ende, Gegenstand, sowie das endliche Resultat in Stunden und Minuten:*

5	7.21	9.33	an der Ruhe gemalt (Berge)	2	12
5	2.29	3.26	an der Ruhe gemalt (Berge)	—	57
9	2.16	3.24	an der Ruhe gemalt (Berge)	1	8
10	2.35	4.6	an der Ruhe gemalt (Berge)	1	31
11	9.35	10.18	an der Ruhe gemalt (Berge)	—	43

Und so weiter, über Tage, Jahre, Seiten. Es folgten Listen, Additionen, Gesamtabrechnungen für einzelne Bilder, bestimmte Perioden. Das System war von absoluter Perfektion und vollendetem Sinnlosigkeit.« Matz, *Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge*, S. 287.

<sup>124</sup> Auch hier gilt die Beobachtung zur Konkurrenz zwischen syntagmatischen und paradigmatischen Aspekten der Romansyntax: In der Enzyklopädie gilt das horizontal-lineare Prinzip des Sprachzeichens für den Text des einzelnen Lemmas, die agrammatische Sequenz der Einträge orientiert sich jedoch vertikal an der Zugehörigkeit zu einem alphabetischen oder pragmatischen Paradigma. Risachs Aufzählung der Baumarten z.B. gruppiert die botanischen Lemmata nach verschiedenen geographischen Zonen der erzählten Welt bzw. nach ihrer materiellen Beschaffenheit.

<sup>125</sup> Liliane Weissberg, »Taking Steps: Writing Traces in Adalbert Stifter«, in: Frank Trommler (Hg.), *Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*, Amsterdam u.a. 1995, S. 253–274, hier: S. 260.

Deutlich wird diese Dialektik in einer Sequenz über die Rosenblüte; wie üblich wird das Ereignis mit einigem Aufwand umgrenzt und vorbereitet:

Indessen war nach und nach die Zeit herangerückt, in welcher die Rosen in der allerschönsten Blüthe standen. Das Wetter war sehr günstig gewesen. Einige leichte Regen, welche mein Gastfreund vorausgesagt hatte, waren dem Gedeihen bei weitem förderlicher gewesen, als es fortwährend schönes Wetter hätte thun können. Sie kühlten die Luft von zu großer Hize zu angenehmer Milde herab, und wuschen *Blatt Blume und Stengel* viel reiner von dem Staube, der selbst in weit von der Straße entfernten und mitten in Feldern gelegenen Orten doch nach lange andauerndem schönem Wetter sich auf *Dächern Mauern Zäunen Blättern und Halmen* sammelt, als es die Sprühregen, die mein Gastfreund ein paar Male durch seine Vorrichtung unter dem Dache auf die Rosen hatte ergehen lassen, zu thun im Stande gewesen waren. Unter dem *klarsten, schönsten und tiefsten* Blau des Himmels standen nun eines Tages Tausende von den Blumen offen, es schien, daß keine einzige Knospe im Rückstand geblieben und nicht aufgegangen ist. In ihrer Farbe von dem reinsten Weiß in gelbliches Weiß in Gelb in blasses Roth in feuriges Rosenroth in Purpur in Veilchenroth in Schwarzroth zogen sie an der Fläche dahin, daß man bei lebendiger Anschauung versucht wurde, jenen alten Völkern Recht zu geben, die die Rosen fast göttlich verehrten, und bei ihren Freuden und Festen sich mit diesen Blumen bekränzen. (S. 246; kursiv V.K.)

Einerseits »verdicken« die Aufzählungen von Nomen und Adjektiven an einigen Stellen die Hypotaxe, deren Fluss dort stockt, um dann selbst über das umfangreiche kommalose Asyndeton der Farbbezeichnung hinweg- und weiterzulaufen; andererseits eignet dem unvermittelten Übergang zwischen den einzelnen Elementen der *enumeratio* ein gewisser energetischer Vorwärtsdrang, der der eleganten Gemälichkeit der übrigen Syntax fehlt.

Zur Kontamination der sujethaften Romanform mit Elementen eines anarrativen Gattungsprinzips gehört auch die Unterbrechung der Erzählung durch reflexive Einschübe, in denen der Erzähler v.a. Risach, aber auch seinen Vater mit traktthaften Betrachtungen zu Wort kommen lässt, die sich unterschiedlichen Themen widmen und Heinrichs Bildung befördern sollen. Zur Sprache kommen u.a. das Verhältnis von geologischer und politischer Geschichte (vgl. S. 204f.), gute und schlechte Literatur (vgl. S. 316ff.), der Kupferstich als Medium der Tradition (vgl. S. 644f.) und der Staatsdienst im Allgemeinen (vgl. S. 649ff.). Die väterliche Erörterung ergänzt die enzyklopädische Begriffsreihe in ihrem Bestreben, sich der – hier materiellen, dort verstandesmäßigen – Verfügbarkeit der Dinge zu versichern und anderen begreiflich zu machen, wie sie aufzufassen und zu ordnen seien. Die deskriptive Stasis der Traktate setzt Zäsuren im Erzählsyntagma; als stauende Blöcke treiben sie im Fluss der Minimalnarration. Für diese Dynamik findet Stifter ein poetisches Bild, das Risach in seiner Binnenerzählung ausgestaltet:

Da ich einmal an unserem schönen Strome zu wohnen kam, und im ersten Winter zum ersten Male das Treibeis sah, konnte ich mich nicht satt sehen an dem Entstehen desselben und an dem gegenseitigen Anstoßen und Abreiben der mehr oder minder runden Kuchen. Selbst in den nächstfolgenden Wintern stand ich oft stundenlange

an dem Ufer, und sah den Eisbildungen zu, besonders der Entstehung des Standeises. (S. 655)

Risachs Faszination für die eisige Stockung des Donaustroms<sup>126</sup> codiert poetologisch die Formen syntaktischer und syntagmatischer »Schollenbildung«, deren Produkte im *Nachsommer* Kollisionen und Aufhäufungen verursachen und den Lauf der Erzählung tendenziell zum Stillstand bringen.

Das Wechselspiel zwischen sujethaften und sujetlosen Satz- und Textelementen impliziert, Stifters Roman sei weniger um eine Auseinandersetzung mit Möglichkeiten und Beschränkungen der Erzählung bemüht, als vielmehr generell um die Darstellung verschiedener Prosamodi. Dabei lässt sich der Begriff der Prosa als Form für den »Verzicht auf Außergewöhnliches zugunsten des Alltäglichen, die Ankündigung einer Fülle konkreter Beobachtungen«,<sup>127</sup> der ausgehend von Hegels Bestimmungen zur »Prosa der Welt«<sup>128</sup> das 19. Jahrhundert und v.a. den Realismus dominiert,<sup>129</sup> von seiner Etymologie her begreifen: *Der Nachsommer* demonstriert die ereignishafte und ereignislose Aussageweise als Grundformen der *prosa oratio*,<sup>130</sup> die er miteinander kommunizieren, konkurrieren und ineinander übergehen lässt. In der Schilderung von Klotildes Bericht über die gemeinsam mit Heinrich unternommene Gebirgsreise bringt der Text zum Ausdruck, was Marina I. van Zuylen als »schizoid type of narration«<sup>131</sup> bezeichnet: »Dort mußte sie erzählen, erzählte gerne, und unterbrach sich öfter, indem sie das inzwischen heraufgebrachte Gepäck aufschloß, und die mannigfaltigen Dinge herausnahm, die sie in den verschiedenen Ortschaften zu Geschenken und Erinnerungen gekauft oder an mancherlei Wanderstellen gesammelt hatte.« (S. 611) Die Poetologie der von gesammelten Dingen unterbrochenen Erzählung legt nahe, dass der Roman weder dem einen noch dem anderen Gattungsprinzip Vorrang gibt. Dem Erzählen gegenüber ist er ambivalent; er muss es tun, tut es gerne, räumt aber auch der deskriptiven Dinghäufung einen Platz ein, an dem die Erlebnisschilderung pausiert.

<sup>126</sup> Vgl. zur Ambivalenz des »Stroms« und »Strömens« bei Stifter Begemann, *Die Welt der Zeichen*, S. 47ff.

<sup>127</sup> Swetlana Geier, »Nachwort«, in: Alexander S. Puschkin, *Eugen Onegin und andere Versdichtungen. Dramen und Gedichte*, Darmstadt 1972, S. 675-689, hier: S. 686f. Geiers Erläuterung bezieht sich auf Puschkins ebd. zitierte – wohlgerne versifizierte – Bestimmung: »Die Jahre drängen nach der rauen Prosa.«

<sup>128</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 199.

<sup>129</sup> Zur Bedeutung der Prosaform für den Realismus im Allgemeinen und Stifters Schreiben im Besonderen vgl. Eckhard Czucka, *Emphatische Prosa. Das Problem der Wirklichkeit der Ereignisse in der Literatur des 19. Jahrhunderts – Sprachkritische Interpretationen zu Goethe, Alexander von Humboldt, Stifter und anderen*, Stuttgart 1992.

<sup>130</sup> »Das lat. Adjektiv *prorsus/prosus* (aus *pro* und *versus*) ‚geradeaus gekehrt‘ bezeichnet in Verbindung mit der Rede (*oratio*) deren Ungebundenheit, so daß die *pro(r)sā* (sc. *oratio*) als eine ‚nach vorne gekehrte Rede‘ das Gegenstück zum Vers (*versus*) ist, der die Wiederholung eines Metrums aufweist.« Erich Kleinschmidt, »Prosa«, in: Klaus Weimar, Harald Fricke, Jan-Dirk Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin u.a. 2007, S. 168-172, hier: S. 169; kursiv im Orig.

<sup>131</sup> Van Zuylen, *Difficulty as an Aesthetic Principle*, S. 5.

Der Begriff der »nach vorne gekehrte[n] Rede«<sup>132</sup> impliziert entgegen seiner Assoziation mit der erzählenden Gattung keine generische Beschränkung, sondern bezeichnet lediglich die ungebundene Richtung der Sprachzeichen voran, *pro versus*. Dass *Der Nachsommer* wechselnde Prosamodalitäten simuliert, verdeutlichen auch seine Handlungsschilderungen, etwa beim Gang durch den Garten: »Man bewegte sich langsam vorwärts, man blieb bald hier bald da stehen, betrachtete dieses oder jenes, besprach sich, ging wieder weiter, löste sich in Theile, und vereinigte sich wieder.« (S. 475) Der Spaziergang erhält den Charakter eines Wasserlaufs; die Figuren werden zu unpersönlichen Elementen einer Bewegungssequenz, verwirbeln sich in Stromschnellen, brechen an Felsen und verzweigen sich in Nebenläufe, um schließlich wieder einen gemeinsamen Strom zu bilden. Der abstrakte Vorgangsbericht liest sich als Beschreibung einer Struktur alternierender Sprachdynamik.

Für das Dahinschießen, den ruhigen Gang, die Stockung und den Katarakt seiner sich über achthundert Seiten ergießenden Zeichenfolge findet *Der Nachsommers* verschiedene Motive. So ergänzen zahlreiche Beschreibungen kleinerer und größerer Fließgewässer Risachs Betrachtung des zufrierenden Stroms. Stillstand und Bewegung bestimmen die kontrastive Konstellation von Stein und Brunnen- oder Quellwasser.<sup>133</sup> Die Fahrt im Reisewagen taugt zur Reflexion von Vorwärtsdrang und Innehalten: »So rollten wir bequem dahin, alles war klar durchsichtig und ruhig.« (S. 407) Postpferde erlauben die prosaische Reise »in gerader Richtung auf dem kürzesten Wege« (S. 609); gleichwohl bedarf die Wagenfahrt umsichtiger Vorbereitung, um vor Stockungen und Brüchen gefeit zu sein.<sup>134</sup> Die Ereignisprophylaxe garantiert ein reibungsloses Voran des Prosamotivs, hemmt aber die Sujetentwicklung – der Text spielt gewissermaßen formale und gattungsmäßige Proversität gegeneinander aus. Kommt es nämlich doch einmal zu einer Verlangsamung, so zeigt sich der handlungsbefördernde Aspekt der Stauung:

Als wir einmal einen langen Berg empor klommen, dessen Weg einerseits an kleinen Felsstücken Gestrippe und Wiesen dahinging, andererseits aber den Blick in eine Schlucht und jenseits derselben auf Berge Wiesen Felder und entfernte Waldbänder gewährte, als die Wagen vorangingen, und die ganze Gesellschaft langsam folgte, vielfach stehen bleibend und sich besprechend, gerieth ich neben Natalien, die mich, nachdem wir eine Weile geschwiegen hatten, fragte, ob ich noch das Spanische betreibe. (S. 408)

Die Akteure rollen munter voran, bis vom Adjektiv »langsam« über das statische Partizip »stehen bleibend« die Dynamik des Zugs zum Erliegen kommt und erst so die Begegnung zwischen Heinrich und Natalie möglich wird. Auch der Lauf des Pferds, auf

<sup>132</sup> Kleinschmidt, *Prosa*, S. 169.

<sup>133</sup> So in der Externalisierung von Heinrichs Empfindungen in der Liebesszene: »Das unermüdlich fließende Wasser die Alabasterschale aus Marmor waren verjüngt.« (S. 520).

<sup>134</sup> »Auf Anordnung der Mutter wurde er [der Reisewagen] einige Tage vorher von Sachkundigen genau untersucht, ob er nicht heimliche Gebrechen habe, welche uns in Schaden bringen könnten. Als dies einstimmig verneint worden war, gab sie sich zufrieden.« (S. 595).

dessen Kraft die Wagenfahrt angewiesen ist und den Risach in seinem Vortrag zur Bewegungsdarstellung in der Malerei behandelt,<sup>135</sup> unterhält eine subtile Beziehung zur allgemeinen Vorwärtswendung der Prosa und ihrem speziellen epischen Gebrauch.<sup>136</sup>

Ähnlich dem Motiv der Lücke besitzt die Auseinandersetzung mit Bewegung und Stillstand im *Nachsommer* einen traumatischen Fluchtpunkt; Risach erzählt, wie er auf die Nachricht vom nahenden Tod seiner Mutter reagierte:

Zwei Stunden darnach saß ich schon in dem Wagen, und obwohl wir in der Nacht wie am Tage fuhren, obwohl ich von der letzten Post aus, an der der Weg nach meiner Heimat ablenkte, eigene Pferde nahm, und mittelst Wechsels derselben unaufhörlich fortfuhr, so kam ich doch zu spät, um die irdische Hülle meiner Mutter noch einmal sehen zu können. Sie ruhte bereits im Grabe. (S. 671)

Die gehetzte Kommakolonne der Konzessivsätze unterstützt das Motiv der unaufhörlichen Fahrt, dessen kinetische Energie sich doch an der Lakonie des zweiten Satzes erschöpfen muss. Das Trauma der gescheiterten Liebe begründet die Beschäftigung des Romans mit dem Problem geschlossener und unterbrochener Syntagmen; das zitierte Todeserlebnis grundiert seine Auseinandersetzung mit der Dialektik von Vorwärtsstreben und Innehalten.

Wie die vorliegende Studie in späteren Kapiteln thematisiert, zeugt sich das Interesse an der Prosodynamik, das die Verhandlung narratologischer Grundfragen begleitet, in der österreichischen Literatur fort. Gegenüber Stifters subtilem poetologischen Programm lösen sich die Arbeiten einer selbstbewussten Antinarrativik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zweifellos expliziter von narrativen Konventionen – dennoch ist auch der untersuchte Text, verfasst im Geiste metternichscher Normwahrung,

<sup>135</sup> »Was man unter Ruhe begreift, das mag wohl zuerst darin bestehen, daß jeder Gegenstand, den die bildende Kunst darstellt, genau betrachtet, in Ruhe ist. Der laufende Wagen das rennende Pferd der stürzende Wasserfall die jagende Wolke selbst der zuckende Blitz sind in der Abbildung ein Starres Bleibendes.« (S. 363f.).

<sup>136</sup> Émile Benveniste beschäftigt sich mit dem Begriff *Rex* und dem königlichen Privileg, ordnende Grenzen zu ziehen. Zwischen beiden bestehe der etymologische Zusammenhang der »Gegenüberstellung von lat. *rego* mit gr. *orégo* ›in gerader Linie spannen‹«. Émile Benveniste, *Indoeuropäische Institutionen. Wortschatz, Geschichte, Funktionen*, aus d. Franz. v. Wolfram Bayer, Dieter Hornig u. Kathrina Menke, hg. v. Stefan Zimmer, Frankfurt a.M./New York 1993, S. 299; kursiv im Orig. Benveniste fährt fort, dass »*orégo*, *orégnū* so viel heißt wie ›geradeaus strecken‹ – expliziter: ›von der Stelle, an der man sich befindet, nach vorn eine Gerade ziehen‹ oder ›sich in der Richtung einer geraden Linie nach vorn bewegen.« Ebd., S. 303; kursiv im Orig. Die Festlegung räumlicher Richtlinien – die der Etablierung sujetloser Grenzverhältnisse entspricht – hat für Benveniste wesentlich mit der vorwärts gerichteten Bewegung zu tun, die im Prosabegriff steckt. Zugleich führt er ein literarisches Motiv für diese Orientierung an, das den linearen Vorwärtsdrang nicht mit der Prosaform assoziiert, sondern als Element der Versepik ausweist: »Bei Homer beschreibt *ororéchatai* (όωξαται) die Bewegung der Pferde, die sich beim Sprung in ihrer ganzen Länge strecken.« Ebd.; kursiv im Orig. Das In- und Durcheinander von Vorwärtsgerichtetheit, Prosaform und erzählender Gattung verdeutlicht, warum Prosa und Epik bisweilen synonym verwendet werden, sensibilisiert aber auch für die kategoriale Differenz zwischen Form- und Gattungsbegriff, in deren Verständnis Prosa jeweils unterschiedliche Aspekte beschreibt: hier die handlungsbasierte Entwicklung einer Ereignisreihe, dort die ungebundene Folge der Sprachzeichen.

in einer Weise subversiv, die an ältere Verfahren anschließt und auf neuere vorausdeutet. Mit seinen »Exzessen der Konfliktlosigkeit«<sup>137</sup> erzeugt *Der Nachsommer* einen Bruch im Rahmenwerk der erzählenden Gattung; der Roman, der sich entschlossen gegen den Primat einer sujethaften Überschreitungspoetik wendet, stellt selbst eine ästhetische Überschreitung dar: »Stifter, [...] by eradicating drama and crisis from his stories and novels, creates a different kind of shock. [...] Stifter has produced something sensational by striving toward the opposite.«<sup>138</sup> Das Arrangement verschiedener Modi ungebundener Rede widersetzt sich der epischen Konvention, die Romanform auf transgressive Ereignishaltigkeit zu gründen. Während sich diese Strategie mit Stifters Spätwerk zunehmend auf die statischen Elemente der Zeichenfolge konzentriert, präsentiert *Der Nachsommer* das probeweise Mit-, Durch- und Gegeneinander sujethafter und sujetloser Poetik. »Es wird nichts erzählt, es wird nur gesprochen und besprochen«<sup>139</sup> – im zeitgenössischen Vorwurf der *Wiener Zeitung* steckt eine wesentliche Beobachtung zur stifterschen Prosa, die sich der Wiedergabe einer ungerichteten, generisch offenen Rede verschreibt.

---

137 Begemann, *Die Welt der Zeichen*, S. 349.

138 Van Zuylen, *Difficulty as an Aesthetic Principle*, S. 44f.

139 *Wiener Zeitung*, 23.12.1857, zit.n.: Enzinger, *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*, S. 206.