

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Zum Problem der Leidenschaft bei Stifter

Vanselow, Alma

Schwalmstadt-Ziegenhain, 1987

IV. Stifters Ansichten über Wert und Unwert der Leidenschaft für die Kunst

IV. Stifiers Ansichten über Wert und Unwert der Leidenschaft für die Kunst

Jenes »Emollit mores nec sinit esse feros« könnte man als Motto allem voranstellen, was Stifter je über die Wirkung guter Kunst geschrieben hat. Eine Kunst, die sich nicht an das Göttliche im Menschen wendet und daher auch kein »besseres und gelasseneres Leben erweckt«, hat nach Stifter ihre höchste Aufgabe verfehlt, ja hat gar keinen Anspruch mehr auf den hohen Namen der Kunst, deren eigentlichstes Wesen »als die Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes gerade die Sitte ist« (16, 360₁₁; vgl. auch 16, 304₂₇). Den Satz, daß die Kunst nichts anderes sei, als »die Darstellung des Göttlichen im Gewande des Reizes« kann ja Stifter gar nicht oft genug wiederholen (Vgl. 16, 374₁₆ oder 16, 382₁₄; vgl. hierzu auch M. Gump, Adalbert Stifiers Kunstanschauung).

Kennt man Stifiers Begriffsbestimmung und Bewertung der Leidenschaft einerseits und seine Ansichten über Wesen und Aufgabe der Kunst andererseits, so kann man es schon fast erraten, in welcher Weise er Stellung nehmen wird zu der Frage nach dem Wert der Leidenschaft für die Kunst.

Eines weiß man bestimmt schon im vorhinein: Der bei seinen Zeitgenossen als »streng« verschriene Kunstrichter Stifter¹²² wird – von 1846 ab – nie irgendwelchen Kunstwerken oder Künstlern einen »Mangel an Leidenschaft« zum Vorwurf gemacht haben, dagegen wird Stifter sehr oft ein Zuviel an Leidenschaft festgestellt haben. Und es ist wirklich so: Anstatt von den Künstlern »mehr Leidenschaft« zu fordern, erklärt es Stifter – in dem Aufsatz »Über Stand und Würde des Schriftstellers« aus dem Jahre 1848 – für die selbstverständliche Pflicht jedes einzelnen unter ihnen, „sich so herauszubilden, daß er seine Leidenschaften beherrsche, ja, daß er gar keine mehr habe“ (16, 15₈). Ein den Leidenschaften Unterworfener soll sich, nach Stifter, der Kunst nicht nahen; er erscheint in ihrem Bezirk wie ein Unreiner im Tempel. Selbst an befreundete junge Dichter, die ihm ihrer Grundveranlagung nach als sehr gute Menschen bekannt sind, richtet Stifter wiederholt die Mahnung, noch gleichsam den letzten Rest von Leidenschaft aus dem Herzen zu tilgen. So schreibt Stifter in einem Brief an Auguste von Jäger – der Brief ist auch insofern interessant, als er zeigt, wie hoch Stifter die Kunst stellt

(Vgl. dazu auch 18, 172₂₁) – über deren Sohn Gustav, von dem er einige Dichtungen im Manuskript gelesen hatte: „...Gustav soll das Wort eines ihm vom ganzen Herzen zugethanen Mannes und Freundes nicht übel nehmen, und es beachten: nehmlich er soll jede Leidenschaft von was immer für einer Art, wenn solche da sind, aus seinem Herzen tilgen und dasselbe in einziger ruhiger Liebe der Schönheit zuwenden, sie ist seiner, er ist ihrer werth, und als angeschautes Gutes ist es die höchste Liebenswürdigkeit ist es das Beständigste und das Beseligendste. Religion und Kunst in höchster Stufe in Eins zusammenfallend sind das einzige Gut des Menschen, alles, Wissenschaft, Gewerbe, der Staat selber sind nur Mittel” (18, 126 ff). Bestimmter, nicht so allgemein, klingt die Mahnung, die Stifter an Gustav Pechwell richtet: „...Gerade das Wilde Zweifelnde macht, daß Ihre herrliche Schrift nicht die Rundung des Kunstwerkes besitzt...Aber nicht die dichterische Laufbahn kömmt hier in Betracht, Sie selber sollen das Kunstwerk eines reinen einfachen bewußten und abgeschlossenen Lebens leben. Kömmt dann die freundliche Gabe des Himmels dazu, in Worten dieses Leben in andere Herzen hinüber zu leiten, so wird die Quelle in goldener Fülle strömen, nicht mehr zerstörende Blitze werfen, und das sanfte Entzücken großer Kreise sein...verzeihen Sie es mir, wenn ich hier noch eine andere Seite berühre...Ihr Herz krankt an einer unglücklichen Leidenschaft, werfen Sie dieselbe heraus, versuchen Sie es nur, es geht.” (18, 131 ff)

Stifter ist fest überzeugt, daß ein Künstler, der nicht Herr ist über seine Leidenschaften, auch gar nicht fähig ist, ein Kunstwerk zu schaffen, das »das sanfte Entzücken« der Menschen werden könnte, sondern daß er notwendig – bewußt oder unbewußt – jene Leidenschaften auf eine verwerfliche und verderbliche Art in seinem Werk zur Darstellung bringt. Selbst, wenn der Lebenswandel eines Künstlers oder einer ganzen Generation von Künstlern noch nicht tadelnswert ist, so verrät sich die innere Verderbtheit schon in ihren Schöpfungen: „Wenn Stämme und Zeiträume zu verfallen beginnen,” sagt Stifter, „so zeigen sich fast eher die Spuren in der Kunst, als in der Sitte selber. Die Kunst, der man als der gefälligen Freundin seine tiefsten Geühle anvertraut, plaudert die innere Verderbtheit aus, wer sich scheut, seine Sünde zu gestehen, gesteht sie in dem, was ihm gefällt” (16, 306; vgl. auch 14, 218₂₆). Es kann sich also die Kunst nicht bessern, ehe nicht die Künstler bessere Menschen sind; diesen Standpunkt vertritt Stifter. Daher sind seine Äußerungen über jene verwerfliche und verderbliche Art, die Leidenschaft in einem Kunstwerk zur Darstellung zu bringen, größtenteils hineinverwoben in eine Polemik gegen die Schöpfer solcher Kunstwerke.

Welche Art Kunstwerke Stifter meint und mit welcher Erbitterung er schon 1846 gegen sie und ihre Schöpfer zu Felde zieht, mag eine Stelle aus der Kritik der »Mohnkörner« zeigen: „... Wenn nun die Einzelnen, so wie die Völker, durch Sitte und Vernunft bestehen und vorwärts kommen, so muß Sitte und Vernunft auch im Schönen liegen, und ohne sie ist es keines. Es sind wohl Werke erschienen, die diesem Grundsatz widersprechen, aber dann haben sie jederzeit auf den Verfasser dieser Zeilen nicht als ein Schönes gewirkt, sondern als irgendein Anderes, etwa die Statistik oder wie Enthüllungen der Gebrechen der menschlichen Gesellschaft oder der des Verfassers des Werkes!... Manche wählten den lebendigen Affect oder gar die Leidenschaft an sich, um es als ein Letztes gelten zu lassen. Aber der Affect wenn ihm weiter nichts folgt, erzeugt eine gewisse Mißachtung und ein Mitleid, weil er stets Schwäche ist, selbst der sittliche, sonst wäre ihm die That gefolgt – nur bei Kindern und Jünglingen hat er als Blüthe der künftigen That etwas Holdes und Versprechendes an sich; bei Männern, von denen wir Thaten verlangen, ist er, wenn er ohne sie bleibt, unausstehlich. Die nackte Leidenschaft aber an und für sich als ein Schönes hinstellen, erweckt den größten sittlichen Widerwillen, weil es in der ganzen Schöpfung nichts so Unreifes und Peinigendes gibt, als einen von seiner Leidenschaft gebundenen Menschen, der dem Thierischen nachgehen muß und dasselbe oft, wie uns die Geschichte der Menschheit zeigt, mit ungeheueren Kräften und Mitteln ins Werk setzt“ (16, 341). Das aber ist in Stifters Augen das Allerschlimmste: wenn in einem Buch »die Leidenschaft ihren Gegenstand erringt und dann Alles gut und recht ist!« „Da“, sagt Stifter, „wendet sich das Gemüth von dem Handelnden so wie von dem Erzähler der That“ (16, 342₃₀).

Solche Dichtungen, die große Leidenschaften – ohne irgend eine sich daran knüpfende »sittliche Folge« (16,361₁) – mit einem guten Ausgang belohnen, lehnt Stifter schon deshalb ab, weil sie nach seiner Ansicht unwahr sind: „Überall, wo im Leben Menschen unter dem Einfluß großer Leidenschaften handelten, haben sie an denen, auf die ihr Wirken ging, Unheil erzeugt und von ihnen Haß und Verachtung geerntet“ (16, 342₆). Und weiter: „Gewöhnlich werden Menschen mit großen Leidenschaften unglückliche Opfer derselben; sie zerstören sich und erlangen meistens auch nicht einmal den Gegenstand der Leidenschaft, namentlich je gewaltiger er ist“ (16, 342₂₂).

Gleichsam zur Beantwortung der Frage, wie es denn möglich sei, daß jene verwerflichen Schilderungen der Leidenschaft dennoch in so großer Zahl erscheinen, zeigt Stifter die Beweggründe auf, aus de-

nen heraus derartige »Kunstwerke« geschaffen werden. Er spricht von Schriftstellern, die geradezu »rechnen auf die Begierden und Leidenschaften der Menschen« und absichtlich das Schlechte bringen, um »den möglichst Vielen« zu schmeicheln, um auf diese Weise Popularität zu erlangen oder gar Geld zu verdienen (16, 16₃₂).

Sodann richtet Stifter seinen Blick auf jene Gruppe von »dichtenden Menschen«, die gewisse Gaben des Dichters, etwa Phantasie, Darstellungsgabe und andere in so hohem Maße besitzen, daß sie förmlich durch »das Übergewicht« dieser »niedereren Kräfte« »zu Schöpfungen verführt« werden, während die höheren Kräfte des Dichters, »sittliche Abklärung und Ruhe«, fehlen. Und Stifter fährt fort: „Wenn daher das Untergeordnete in einem solchen Werke sehr gut gemacht ist, so daß es ein immer lebendigerer Leib ohne Seele wird, so sind wir bei der Lesung noch gepeinigter, als wenn die Mache schlecht wäre; denn wir finden uns in einer Welt, aber in einer unheimlichen, unverstandenen, in der das Gesetz nicht gilt, dem wir alle unterworfen sind, das der Sitte“ (16, 17₈). Über diese selbe Gruppe von Künstlern äußert sich Stifter übrigens noch 1867 im gleichen Sinne, ja fast noch mit größerer Strenge: „...Ist mit solchen Niedrigkeiten, Seichtigkeiten, Anmaßungen und dergleichen ein gewisses und oft großes Geschick der Arbeit verbunden, dann kann der Unwille des Kunstfreundes sich bis zum sittlichen Zorne steigern, und vor der schuldlosen und harmlosen Dummheit und Ohnmacht steht man mit verzeihendem Lächeln. Sonst sind eher Mängel der Arbeit zu übersehen als bei vollendeter Arbeit Mangel des Ideals oder Dasein seines Gegentheiles. Wie könnte uns sonst manches altdeutsche Werk mit bedeutenden Arbeitsfehlern so entzücken“ (14, 219).

Die für uns interessanteste Ab- oder Unterart der schlechten Schriftsteller, die von Stifter geschildert werden, sind aber diejenigen, bei denen – nach Stifter – direkt die Leidenschaft der primäre Anlaß ist, der sie »zur Schrift treibt«. Das Bild, das Stifter von dem Seelenzustand dieser »Unglücklichen« entwirft, denen die Dichtung nichts ist als das Ventil, durch das ihre bislang gehemmten und verdrängten Triebe ausströmen dürfen, und die in ihren Dichtungen die Wunschträume ihres sinnlichen Bestrebens in Erfüllung gehen lassen, könnte in der Tat einen Psychoanalytiker interessieren. Stifter schreibt: „Daher ist, wie traurig es auch sei, eine nicht unergiebig Quelle schlechter Schriftsteller (eigentlich der unwürdigen) die Charakterlosigkeit oder gar unsittlicher Charakter, d. h. ohnmächtige Hingabe an Leidenschaften. Diese Leidenschaften, vorzüglich wenn noch irgendeine andere allgemeine Verderbniß des Charakters als

Grundlage da ist, treiben den Unglücklichen zur Schrift, wo er sein Streben ausgießt, und wo er seine vorschwebenden Befriedigungen zu erreichen hofft" (16, 16₁). Ähnlich schildert Stifter noch an einer anderen Stelle den Künstler, dessen Seele »in Herrschaft der Begierde gefangen« (16, 306₁₉) ist: „In dieser Lage schwebt ihm sein Genuß als reizend vor, eben so Alles, was darauf Bezug hat, er schenkt den dahin zielenden Bildern Eingang und Wohlgefallen, die Begierde sträubt sich gegen das Höhere, weil es ihr mißfällt als ein ihr Widerstrebendes, und so schafft ein solcher Mensch, wenn er als schaffend auftritt, nur im Sinne seiner Begierden und empfängt auch nur, wenn er als empfangend auftritt, im Sinne seiner Begierden" (16, 306₂₁). Hier richtet sich der Vorwurf zugleich auch gegen jene Gattung von Lesern oder Kunstgenießern, schlechthin, die ein Kunstwerk nur »im Sinne ihrer Begierden« aufnehmen. Stifter wiederholt diesen Tadel noch öfter. So schreibt er einmal an Fanni von Fritsch: „Leider streben heutige Schreiber nach allen selbst den häßlichsten Reizen statt des einzigen sanftesten höchsten und unverwüthlichen; aber es ist auch leichter Thier als Gott sein, und wer allerlei Begierden und weiß Gott was in sich hat, fällt auch jenen Schreibern zu, und das ist die Mehr- wenn auch nicht Entscheidungszahl" (19, 279₃₁ ff). Und Stifter weiß von Lesern zu berichten, »welche Bizarres, Sinnliches, Herumschweifendes suchen« (19, 280₁₁), oder von solchen, die »gedankenlos nur grobe Aufreizungen« empfinden (Br. 3, 340). Stifter ist der Ansicht, daß man an Darstellungen lediglicher Leidenschaft überhaupt nur dann Gefallen findet, wenn man »dem Unreinen« in sich nachgibt (16, 342₃), oder wenn man gar nicht fähig ist, die eigentlich treibende Kraft der dargestellten Handlungen – die Leidenschaft – zu durchschauen. Diese treibende Kraft kann nämlich, so unsittlich sie selber ist, zuweilen Mittel in Bewegung setzen, die an sich betrachtet, sittlich sind, und die daher den oberflächlichen Betrachter über den wahren Geist des Stückes hinwegtäuschen können: „Es gibt Menschen, die von irgend einer großen Leidenschaft, wenn sie vor ihnen spielt, in Bewunderung geraten: Dann aber ist es nur die Entfaltung der großen Kraft und Energie der sittlichen Mittel, die ihr Herz hinreißt, weiter denken sie nicht; allein wer in sich der Sitte Kraft gegeben und sie zum Bewußtsein gebracht hat, dem gelten diese Mittel nichts, wenn sie zu Untergeordneten als einen Höchsten verwendet werden, und gerade die Größe derselben offenbart nur noch deutlicher die Schwäche des Handelnden. Wie muß das Einzige, was in menschlichen Dingen herrschen soll, die Vernunft, gebunden sein, wenn sie eine blinde Gewalt dahin zieht, und diese Gewalt gleichsam Berge häuft, um

zum Ausgange zu stürzen" (16, 342).

In erster Linie sind es aber doch immer wieder die Dichter selber – weniger die Leser, – die Stifiers Vorwurf trifft. In dem Aufsatz »Über Stand und Würde des Schriftstellers« macht Stifter jene Schriftsteller, als deren Kennzeichen er den unsittlichen Charakter oder die »ohnmächtige Hingabe an Leidenschaften« nennt, bis zu einem sehr hohen Grade verantwortlich für den sittlichen Tiefstand ihrer Lesergemeinde: „Diese Schriftsteller, namentlich wenn sie anderweitige Begabungen haben, sind die gefährlichsten, und ihre Wirkung auf die Menschen ist die bedauerlichste; denn wie wenige Menschen gibt es, die, wie jener alte Römer von sich sagen können: „sine ira et studio“, und wenn die thierischen Momente mehr oder weniger in ihnen schlummern oder, was besser ist, unter der Herrschaft der Vernunft stehen, so werden sie durch solche Schriften erregt, rühren sich und wachsen über das Edle. Ja nicht einmal unedle Menschen, aber solche, die ihrer Vernunft als sittlicher Gottheit nicht genug Beschäftigung geben können, suchen sogar jene Erregung, weil sie Abwechslung in ihr Leben bringt, sie suchen sie öfter und verlieren so nach und nach sich selbst und das, was sie an sich zu lieben berechtigt waren" (16, 16₉).

Was Stifter in dieser Hinsicht fast am meisten schmerzt, ist, daß schon die Jugend durch schlechte Dichtungen verdorben werde. Stifter ist der Ansicht, daß sich »vor dem blühenden Gemüthe des Jünglings« die »Schlechtigkeit und Sittenlosigkeit von Dichtungen« leichter verberge: „Dieser (der Jüngling) breitet seine Blüten und seine Begierden darüber und saugt das Gift in sich. Ein klarer Verstand, der sich von Kindheit an eben zur Klarheit hingeübt hat, und ein gutes, reines Herz sind Schutzwehren vor Schlechtigkeit und Sittenlosigkeit von Dichtungen, weil der klare Verstand den hohlen Schwulst von sich abweist, und das reine Herz die Unsittlichkeit ablehnt. Aber beides geschieht nur gegen die Entschiedenheit des Schlechten. Wo es in Reize verhüllt ist, und mit Reinem gemischt ist, dort ist es am bedenklichsten" (7, 38₉). Die verderblichste Wirkung auf die Jugend, „die alles feurig aufnimmt und gar leicht in ihre Thaten überträgt“, scheinen Stifter schlechte Bühnendarstellungen zu üben (16, 384₁₀).

Von den Theatern sagt Stifter: „Um Einnahmen zu machen, wird das, was am stärksten aufregen oder reizen kann gebothen, es wird von Vielen gesucht, und Theater und Besucher verschlimmern sich wechselseitig" (16, 386₂₇). Und weiter sagt er über die Aufführungen

die geboten werden: „Ein Stehender, fast ausschließlicher Gegenstand der Darstellung ist die Liebe der verschiedenen Geschlechter zu einander. Aber was für eine Liebe!“... (16, 385₂₄) In dem Überwiegen solcher Darstellungen sieht Stifter ein Anzeichen der »Schwäche und Entnervung« sowohl auf seiten derjenigen, die solche Kunst bieten, wie auch auf seiten des Publikums, das „in der Dichtkunst bloß die Darstellung der heftigen Gefühle verlangt (besonders ohne Maß in Schilderung der Neigung des Mannes zum Weibe)“ (16, 349₂). Stifter wendet sich dann auch gegen die zahlreichen Aufführungen von französischen Stücken: „Warum nehmen wir den Abhub über den Rhein herüber?“ (16, 362₂₅). Für den Franzosen, selbst für die besseren unter ihnen, scheint ihm charakteristisch, daß sie »auf alle Kräfte im Menschen rechnen, ohne irgend eine Übereinstimmung, ja gerade auf die erregbareren niederen mehr, als auf die erst durch die Bildung sich schön äußernden höheren, wodurch aber weder ein Mensch als Mensch sich empfindet, noch Völker gehoben, sondern herunter gebracht werden“ (16, 346₂). Und Stifter bekennt sich sogar zu der Ansicht, daß es Franzosen gegeben habe, die »lasterhafte Landschaften« gemalt hätten (14, 219₂).

Immer wieder weist Stifter auf den herannahenden Untergang des westlichen Europa hin, für das eben gerade das Sinken der Kunst ein schlimmes Vorzeichen sei: „Die Völker hatten auf ihrem höchsten Gipfel der sittlichen Größe die höchste Kunst, und wenn sie herabsinken und nach dem Rohen zu greifen beginnen und nach dem groben Genusse, dann ist es immer zuerst die Kunst, die ihr Haupt verhüllt und von dem entwürdigenden Geschlechte flieht. Dann tritt die Afterkunst auf und schmeichelt den Lastern, den Begierden, den Niedrigkeiten und erniedrigt die Erniedrigten noch mehr“ (16, 383₉). Oder an einer anderen Stelle: „...und wenn auch im Beginne des Verderbens ein solches Volk noch hohe und erhabene Gestalten schaffen will, so befleckt es dieselben doch immer ohne Wissen mit der ihm innewohnenden Versunkenheit. Die reine, klare, einfältige Kunst hört auf, die ruhige Schönheit verschwindet. Man fängt mit dem Scheine an, und weil man mit dem Scheine das Wesen zu beweisen glaubt, so sucht man den Schein recht zu stärken, um den Beweis zu stärken, und bringt die Überladung; so wie die Wahrheit stets einfach ist, die Lüge aber übertreibt. In der Baukunst kömmt die Schwülstigkeit, der Zierdenwust, die Zwecklosigkeit und Unordnung, in der Musik der Tonlärm und Sinnenzauber, und in der Poesie anfangs die Phrase, dann die Haltlosigkeit, man weiß nicht, an was man sich im Menschen zu wenden habe, man redet zu allen Gewalten in ihm, nur zu dem Gotte nicht, der allein beseligen kann;

man weckt Schauer, Neugierde, Schreck, Pein, alles mögliche und vor allem die Leidenschaft, endlich wird Leidenschaft und Affect alleiniger Zweck, man behandelt solche als an sich schön und setzt das Laster schlechtweg auf den Thron. Diesen Gang zeigt die Geschichte öfter, und merkwürdig ist hierin der Unterschied zwischen den schlechten Werken werdender Kunst und vergehender Kunst. Während die ersteren einem schönen, reinen Göttlichen nachstreben und ungeschlachte, unbeholfene Mittel bringen und schreiende Formfehler haben, in denen doch das Holde liegt, wie in der Kunst im deutschen Mittelalter: zeigen letztere leichte, gefällige Formen, üppige Reize, eindringende Motive, aber sie ...offenbaren...die Leere des entgötterten Gemüthes. Hierauf schreiten sie unbedingt zu dem Dienste des Lasters. Meistens folgt auf solche Anzeichen in der Geschichte ein großes Unglück dieses Volkes, aus dem es sich zuweilen erhob, öfters unterging" (16, 307,ff).

Es ist eine Unmöglichkeit, hier auf alle jene Stellen einzugehen, an denen Stifter klagt über die »trübe, schmuzige Zeit« (18, 52₁₀), die jetzt für die Kunst angebrochen sei, über »das Unmaß und die Ungeheuerlichkeit neuer Dichtweise« (Br. 3, 214), über die Tatsache, daß die Kunst zur »Unterhaltungsdirne« geworden sei, »die sich an alle untergeordneten und oft wilden Triebe« wende, »nur nicht an die höchste menschliche Kraft« (19, 218 ff), über die »Versuche, das Häßliche und Verworfenne als Reiz aufzutischen« (18, 253), über die »Darstellungen lediglicher Leidenschaft, tobender Empfindungen«, die »von dem Haufen beklatscht werden« (16, 379₈), über die »schon seit Jahrzehnten herrschende Tendenz, durch heillose Ausgeburten der Unvernunft und der Einseitigkeit verrannter Affecte und selbst durch verbrecherische Kundgebungen den Ekel herbeizuführen« (18, 37₂₆).

Angesichts dieser Schärfe dieser Urteile könnte man auf die Vermutung kommen, daß Stifter hier nur jene Gattung »Kunst« vor Augen habe, deren Erzeugnisse wir heutzutage als »Schund« bezeichnen: andererseits ist es doch aber auch bekannt genug, daß Stifter die Dichtungen Friedrich Hebbels in diese selbe Kategorie eingereiht hat (Vgl. z.B. 18, 67₁₃), von Heines »Ardinghello« und Schlegels »Lucinde« (Vgl. 16, 308₂₄) garnicht zu reden.

Selbst Schillers Dichtungen schienen ja Stifter die Herrlichkeit des Sittengesetzes nicht immer rein genug zurückzuspiegeln. Frei-

lich denkt Stifter nicht an Schiller, wenn er von »Darstellungen lediglicher Leidenschaft, tobender Empfindungen« spricht, aber wenn er über Dichtungen handelt, in denen sittliche Affekte und Leidenschaften über Dichtungen handelt, in denen sittliche Affekte und Leidenschaften »durcheinandergemischt« und »beide für ein Schönes ausgegeben« werden, und wenn er im Hinblick auf diese Dichtungen sagt: „dann erscheinen halbe Erfolge vor dem reinen Herzen, aber es ist ein heimliches Mißbehagen als Rest dabei, das sagt, daß doch nicht Alles ganz recht sei“ (16, 342₃₃ff), so dürfen wir schon annehmen, daß Stifter hier auch manche Dramen Schillers einbezieht. Vom »Wallenstein« wissen wir es mit Sicherheit: Stifter stellt da einmal die Frage: „...warum geht denn Thekla in die weite Welt, und wohin, und wie läßt sie gegen Natur und Sitte die Mutter zurück? In solcher Lage! Und Max – wie kann er so sinnlos sein, das ihm anvertraute Regiment geradezu in den Tod zu führen, weil er verliebt und wegen Wallenstein in tiefstem Schmerze ist. Heute würde man das gewissenlos und knabenhaft heißen. Bei Schiller soll es heldenhaft, empfindungsvoll und groß sein. Wie es jetzt, wenn es so wäre, Entrüstung über den unfähigen Oberst hervorrufen würde, ruft es bei Menschen, die durch tönende Reden nicht verführt werden, auch beim Lesen Entrüstung hervor. – Das ist ein schwacher schlechter Mensch, der sich so wenig beherrschen kann“ (18 185₁). Also, bei Schiller soll das »heldenhaft« und »groß« sein, was in Stifters Augen ein Merkmal der Schwäche ist. Das ist wieder die Gegenüberstellung von Kraft und Schwäche, die – gemäß ihrer Verwurzelung in der Theorie von Groß und Klein – so gern bei Stifter auftaucht, wenn er von dem »ledigen Affect« oder von der Leidenschaft spricht. Man erinnere sich an den Satz, den Stifter jedem zeitgenössischen Kritiker entgegenhielt, der »heiβes Leben und Leidenschaft« verlangte: „...Mäßigung ist Kraft, nicht Schwäche, Toben ist Schwäche“ (18, 135₂₅). Oder es sei auf die Worte hingewiesen, die sich in einem Brief an Heckenast finden: „Heute wird wilde Lust gezeichnet, die die Welt bewegt, oder Leidenschaften und Erregungen. Das halten sie für Kraft, was nur klägliche Schwäche ist“ (19, 93₂₈).

An jener Stelle sagt Stifter dann weiter: „Das Sittengesetz allein ist in seiner Anwendung Kraft (darum weil es in Shakespeares Stücken über den Leidenschaften thront, sind sie groß, nicht, weil Leidenschaften darin sind) (19, 93₃₁). Hier zeigt sich deutlich, daß Stifter, trotz aller noch so großen Feindschaft gegen die Leidenschaft, doch nicht so weit geht, wie manche meinen, nämlich bis zur endgültigen Verbannung der Leidenschaft aus dem Bereich der Kunst.

Wenn das Sittengesetz »über den Leidenschaften thront«, dann ist, nach Stifter, die Darstellung der Leidenschaft künstlerisch erlaubt. Stifter duldet tatsächlich gleichsam die verschiedensten Ab- und Unterarten der Darstellung der Leidenschaft, solange sie nur nicht in Widerspruch geraten zu dem Hauptgebot der Kunst, zu dem Gebot der Entfaltung des Sittengesetzes, d.h. solange sie in einem Kunstwerk nicht »als selbstgeltendes Schöne« auftreten, sondern lediglich »als Mittel und Folie« (16, 341₃₀) zur Entfaltung des Sittengesetzes.

Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, daß Stifter, bevor er ein Urteil abgibt über eine Dichtung, in der die Leidenschaft zur Darstellung kommt, immer erst aufs Genaueste untersucht, ob die »sittliche Folge« nicht ausbleibt, ob die Leidenschaft auch wirklich durch den Verlauf des Stückes gerichtet wird oder nicht. So schreibt er einmal an Ottilie Wildermuth, die ihm ihre »Bilder und Geschichten aus Schwaben« gewidmet hatte: „Wenn ich auch einen Tadel anhängen darf, so fehlt dem herrlichen Werke der endliche Abschluß, die Strafe des Schusters“ (18, 194_{3ff}). Und Stifter führt noch weiter aus, daß es keine Strafe durch weltlichen Arm zu sein brauche, sie könne auch lediglich durch das Gewissen des Schusters erfolgen, aber unbedingt müsse diese Strafe »in dem Gedicht ersichtlich werden«. In einer Besprechung des Halmschen Stückes »Der Fechter von Ravenna«, für das Stifter bekanntlich sehr begeistert war, hebt er dann auch als besonders lobenswert ausdrücklich hervor, daß in dem Stück »nicht die Leidenschaft siegt« (16, 353₁₆). Und ein ähnliches Lob erhält die »Philippine Welser« von Redwitz: Zunächst berichtet Stifter, daß es sich um »zwei junge Wesen« handle, die ihre Neigung »zur blinden Leidenschaft wachsen lassen« (16, 360₂₉), dann fährt er fort: „Die sittliche Folge bleibt nicht aus, und gerade Dieß gibt dem Werke das Merkmal des Kunstwerkes“ (16, 361₁). Um es noch einmal zu wiederholen: „Gerade Dieß gibt dem Werke das Merkmal des Kunstwerkes!“ Es kommt also wirklich alles an auf die »sittliche Folge«. In der »Philippine Welser« wird sie gegeben durch eine Zeit des Leidens, welche die Schuldigen dahin führt, daß sie ihre Schuld immer mehr erkennen und einsehen, bis endlich »jene Zeitwellen« herankommen, die den Gereiften und Geläuterten doch noch das volle Glück gewähren. Stifter ist einverstanden mit diesem »Weg«, den »die Geschichte und der Verfasser gewählt« haben, er weist aber gleichzeitig darauf hin, daß auch eine andere Lösung möglich gewesen wäre, nämlich die »tragische«, wie er sie nennt: „Das Glück des Schuldigen geht in der Schuld unter, und er erhebt und verklärt sich wieder in der Sühnung“ (16, 361₁₀).

Was diese tragische Lösung anbetrifft, so wird ihrer in Stifters Briefen und theoretischen Schriften ziemlich oft Erwähnung getan. Man darf wohl sagen: sie ist die eine der beiden charakteristischen Hauptformen der Entfaltung des Sittengesetzes in der Kunst, die Stifter vorschweben und von denen alle anderen gleichsam nur abgeleitete Formen sind, Mischformen, die in wechselndem Verhältnis Elemente aus beiden enthalten. In die Reihe der Mischformen – wenn man das Wort gebrauchen darf – würde beispielsweise die »Philippine Welser« gehören, während Stifter die »tragische« Kunstweise, bei der die Fruchtbarkeit des Sittengesetzes zur Darstellung kommt, besonders gut in den Dramen Shakespeares gelungen schien. Ein Beleg dafür findet sich ja schon in dem letztgenannten Brief an Heckenast (19, 93₃₁), ein weiterer begegnet in dem Nachlaß-Aufsatz »Über die Behandlung der Poesie in Gymnasien«: „...in den Gebilden Shakespeares tritt uns die ganze Gewalt und Macht des Sittenbewußtseins entgegen: man denke an Macbeth, Richard, Lear. Nur auf diesem Hintergrunde der Furchtbarkeit und Majestät des Sittengesetzes vermögen uns seine Entwicklungen und Begebnisse so zu ergreifen und zu erschüttern. Wenn es Jemand versuchte, durch bloße fürchterliche Leidenschaften und Affecte, durch gewaltsame Thatsachen, durch ganz gewöhnliche Handlung ohne weitere Beziehung zu einem höchsten Göttlichen uns zu erfassen und zu bewältigen, so würde er nur sittliche Entrüstung, Widerwille und Ekel hervorrufen“...(16, 305₆).

Eben darum erschien Stifter auch Schillers »Braut von Messina« so groß, weil in diesem Drama ähnlich wie in Shakespeares Stücken die Leidenschaft unterliegt gegenüber der »Furchtbarkeit und Majestät des Sittengesetzes«, weil es nicht »das einfache Unheil«, sondern das »tragische Unheil« bringt: „...Aberglaube und Leidenschaft, insbesondere Hochmuth, Eigenwille und Herrschsucht bringen in der »Braut von Messina« das Entsetzliche in ein gewalthätiges, hohes Fürstengeschlecht, und eben durch dieses Entsetzliche wird die Herrlichkeit des Sittengesetzes, über das man weggehen will, gesühnt, und was groß ist in dem Menschen, geht geläutert aus dem Anschauen dieses Werkes hervor. Möchten neue Dichter diese Seele jedes Dichtwerkes besser beachten und statt des einfachen Unheils das tragische Unheil bringen“ (16, 364₁₅).

Was die Entfaltung des Sittengesetzes in der »Braut von Messina« so besonders eindringlich gestaltet, ist, nach Stifter, der Chor, der ihm zwar in Schillers Gestaltung die Höhe des antiken Chores nicht voll zu erreichen scheint. „Der Mangel der Chöre“, so meint Stifter,

„ist ein großer Mangel des neuen Dramas“ (16, 365₁₈), denn: „...jeder künftige Chor, auf die Höhe des antiken gebracht, würde die unglaublichsten Wirkungen thun, weil in ihm mehr als irgendwo die übermannende Kraft der Sitte liegt und in einer Art gebracht wird, die die eindringlichste ins Menschenherz ist, in der Lyrik“ (16, 365₁₃).

So ließen sich noch eine ganze Reihe von Stellen anführen, die alle dafür sprechen, daß Stifter Darstellungen der Leidenschaft mit tragischem Ausgang in dem Bereich der Dichtkunst nicht etwa bloß duldete, sondern daß er sie begrüßte und aus voller Überzeugung bejahte. Schon in der Kritik der »Mohnkörner« – die ja wirklich fast in jeder Beziehung aufschlußreich ist für die Stiftersche Theorie der Leidenschaft – spricht er es aus, daß in dem Sturz der Leidenschaft »die größte tragische Schönheit liegt, weil er die Würde und Unverletzlichkeit des Sittengesetzes, gegen das jeder vergeblich ankämpft, desto strahlender in unserem Herzen darthut« (16, 342₂₀). Aber der beste Beweis ist hier wohl die Tatsache, daß Stifter selber sich mit poetischen Plänen trug, die in diese Richtung weisen, wenn auch nur wenig zur Ausführung kam. So schreibt Stifter 1856 über den »Witiko«, er werde, »des Tragischen« schon genug enthalten (18, 31₂₂). Das »Tragische« bedeutet auch hier wieder – wie bei Stifter so oft – den Sturz der Leidenschaft, ihre Vernichtung durch die »schreckliche Majestät des Sittengesetzes« (19, 231₃). Man darf ruhig annehmen, daß Stifter immer, wenn er davon spricht, daß endlich einmal »etwas Handlungsreiches und mit etwas erschütternden Lagen erfülltes« von seiner Feder kommen müsse, damit »des Idyllischen nicht zu viel« werde (18, 299₁₅), daß er da immer die Vernichtung der Leidenschaft durch die Gewalt des Sittengesetzes als Ziel der Dichtung vor Augen hat. Wäre dies nicht der Fall, würde Stifter nicht immer so ausdrücklich den Ton legen auf den Sieg des Sittengesetzes, das ja zugleich das »sanfte« Gesetz ist, so würden uns jene poetischen Pläne manchmal gar nicht in Übereinstimmung erscheinen mit der Theorie von Groß und Klein. Man vergleiche hier etwa, was Stifter im Frühling des Jahres 1860 an Heckenast berichtet über seinen Plan, den Untergang der Wrsowece zu schreiben: „Der Stoff liegt fast vollendet vor. Es kommt nur darauf an, die glühende, kraftvolle, rastlose entsetzliche Seele Swatoplukus zu entwickeln, die gewalthätigen Triebe seiner Zupane und Lechen zur Anschauung zu bringen, und den giftvollen Wacek und den fast großartigen Mutina und Bozey darzustellen. Es ist unbegreiflich, warum ich dieses Epos nicht längst gemacht habe, und ich zittere fast, daß mir dieser Stoff weggenommen wird. Verrathen Sie ihn niemandem. Nur daß Deutsche so wenig die böhmischen Geschichten studieren, mag Ursache sein, daß

man an diesem fast nibelungenartigen Riesendinge vorüberging...- Bei der Wrsowecen käme auch ein Rückblick auf ein uraltes böhmisches mächtiges Geschlecht vor, welches 200 Jahre vor Swatopluk von den Wrsowecen vernichtet worden ist...Welche schaudererregende Vergeltung herrscht in diesen Dingen. Könnte nicht die schreckliche Majestät des Sittengesetzes, welches die hohen Frevler, die in ihrer Macht sonst furchtbar wären, zerschmettert, und ihre Gewaltpläne wie Halme knickt, so kraftvoll und glänzend dargestellt werden, daß die Menschen im Anblik des Entsetzlichen, das in Folge von Freveln Schuld und Unschuld trifft, zitternd und bewundernd sich der Macht beugen, die das Böse verbietet? Ob ich aber das darstellen kann? Ich würde es versuchen, und dann wäre wohl auch die Neugierde zu verzeihen, zu erfahren, ob unser jetziges Geschlecht durch rauschende Kraft mehr zu erregen wäre als durch die stille aber größere Weisheit" (19, 230₁₇ff). Würde man nicht schon im vorhinein, daß für Stifter das Sittengesetz seinem eigentlichen Wesen nach ein »sanftes« Gesetz ist, so würde man es an dieser Stelle tatsächlich erst im letzten Satze spüren, daß die »rauschende Kraft« in der Stifterischen Rangordnung der Werte zurücksteht hinter der »stillen«, daß die »stille« Kraft, nach Stifter, doch die »größere« ist.

Man erinnere sich hier der Behauptung Koschs, daß Stifter, als er die Leidenschaft »menschlich überwunden hatte« – und das wäre nach Kosch die Zeit, »da er seinen »Nachsommer« und den »Witiko« schrieb«¹²³⁾ – »dichterisch auch den letzten Rest ihrer Behandlung« ausschloß¹²⁴⁾. Und nun stelle man diese Worte Koschs neben den eben zitierten Brief Stifters aus dem Jahre 1860, etwa nur neben den Satz, in dem Stifter den beinahe ungeduldigen Drang zum Ausdruck bringt, »die glühende, kraftvolle, rastlose, entsetzliche Seele Swatopluks zu entwickeln, die gewalthätigen Triebe seiner Zupane und Lechen zur Anschauung zu bringen, und den giftvollen Wacek und den fast großartigen Mutina und Bozey darzustellen«. In der Tat, Stifters Äußerungen über seine poetischen Pläne berechtigen uns nicht zu der Annahme, daß er die Darstellung der Leidenschaft bedingungslos verwarf und in seinen Spätwerken »auch den letzten Rest ihrer Behandlung« ausschloß.

Wenn Stifter einmal sagt: „Immer und überall ist es dasselbe Merkmal, nach dem sie (die Kunst) in ihrem reinen Zustande zielt: die Sitte – nur in der Entfaltung kann ein Unterschied sein" (16, 504₂₇), so haben wir jetzt schon eine Hauptform der »Entfaltung« kennengelernt, und zwar jene Kunstweise, die den Menschen »die sittliche Freiheit, nämlich die Unabhängigkeit der Vernunft von den

Affecten und Leidenschaften« (16, 305₂₉) als unbedingt zu erstrebendes ethisches Ziel vor Augen stellt, indem sie ihnen »das Entsetzliche« zeigt, »das in Folge von Freveln Schuld und Unschuld trifft.« Diese Art der Entfaltung des Sittengesetzes, die natürlich ihrerseits wieder zahlreiche Unterarten der Entfaltung gestattet, schien Stifter – wie wir gesehen haben – besonders schön und eindringlich in den Dramen Shakespeares gelungen zu sein oder auch »in dem Tritte der Rachegöttinnen in der alten Tragödie« (16, 304₃₃ff); auch das große Epos des Mittelalters, das Nibelungenlied, für das er so begeistert war, hätte Stifter wohl hierher gerechnet; wir sahen ja gerade vorhin, daß er jenen Untergang der Wrsowecen, wie er in der böhmischen Geschichte aufgezeichnet steht, als ein »nibelungenartiges Riesending« bezeichnete.

Die andere Hauptform der Entfaltung des Sittengesetzes in der Kunst, die Stifter vorschwebt, ist in ihrer reinsten Ausprägung von der eben geschilderten wesentlich verschieden (was aber nicht hindert, daß in einem Kunstwerk Elemente beider Hauptformen in inniger Verschmelzung auftreten können; wir haben das schon angedeutet bei der Besprechung der »Philippine Welser«; aus dem Folgenden ergibt es sich übrigens von selbst). Stifter hat diese Kunstweise oft genug verteidigen müssen gegen Zeitgenossen, die da meinten, »das Tragische sei allein Poesie« (18, 38₂₃), und aus seinen zahlreichen diesbezüglichen Äußerungen geht hervor, daß sie – trotz seiner großen und aufrichtigen Bewunderung für die von ihm selber als »tragisch« bezeichnete Kunst – seinem Herzen doch noch näher stand.

Diese zweite Kunstweise, die von Stifter geschildert wird, möchte den Menschen »die sittliche Freiheit, nämlich die Unabhängigkeit der Vernunft von den Affecten und Leidenschaften« als höchstes Erstrebungswertes vor Augen stellen, indem sie nun nicht wie die »tragische« Kunst das »Entsetzliche« schildert, »das in Folge von Freveln Schuld und Unschuld trifft«, sondern indem sie gerade umgekehrt ein Bild entwirft von dem »hohen Glück« (16, 305₃₁), das die sittliche Freiheit gewährt, indem sie das Schöne schildert, das infolge der Abwesenheit der Leidenschaft, infolge der Erfüllung des Sittengesetzes menschliche Verhältnisse und Charaktere umkleidet. „Anschauung der sittlichen Schönheit an andern ist“, nach Stifter, „das einzige Ding, das sich nie abnützt und zum tausendsten Male ebenso entzückt wie zum ersten Mal“ (17, 137₇). Darum kann er garnicht

aufhören, jene Kunstweise zu preisen, welche »das Schöne und das sittliche Maß« (17, 212₂), welche »die Menschheit auf ihrer objectiven Höhe, d. h. in ihrer sittlichen und menschlichen Blüthe« (16,6₂₉) schildert, »die schönste Sitte am schönsten darstellt« (16, 310₁₀) und gleichsam jenseits aller Leidenschaften steht.

Diese Kunstweise ist es eigentlich, welche der Theorie von Groß und Klein am besten entspricht. In den »Gestaltungen« der Griechen glaubt Stifter sie am schönsten verwirklicht zu sehen. Er bewundert den »jugendlichen und doch männlich gereiften Sinn voll Maß und Besonnenheit«, der aus der Kunst der Griechen spricht (7, 98₂₅): „Es schien mir, als wären sie natürlicher, wahrer, einfacher und größer als die Männer der neuen Zeit, und als lasse sie der Ernst ihres Wesens und die Achtung vor sich selbst nicht zu den Überschreitungen gelangen, welche spätere Zeiten für schön hielten“ (7, 29₄). Wir sahen ja schon früher, wie Stifter über jenen Kritiker, der »heißes Leben und Leidenschaft« forderte, an Heckenast schrieb: „Der Mann scheint keinen alten Griechen je in der Hand gehabt zu haben.“ Für Stifter liegt die Schönheit griechischer Werke gerade in solchen Eigenschaften, die auf dem Boden der Leidenschaft nicht gedeihen, in der Reinheit, in der Ruhe, in jener Naivität, die ohne die seelische Ruhelage nicht gedacht werden kann.

Eben diese »Ruhe« antiker Werke preist auch Jean Paul, der in der »Vorschule der Ästhetik« von den griechischen Statuen sagt: „...Die Ruhe der Vollendung...stillt ihr Auge und schließt den Mund“ und der unter dem Eindruck dieser »hohen Gestalten«, die »uns eine seeligstille Welt aufdecken in ihrer und in unsrer Brust«, zu der Einsicht gelangt: „Es muß eine höhere Wonne geben als die Pein der Lust, als das warme, weinende Gewitter der Entzückung“¹²⁵). Freilich nimmt Jean Paul – sehr im Gegensatz zu Stifter – dann doch wieder die »Empfindsamkeit« der neueren Dichtkunst, wie sie etwa in Goethes »Werther« zum Ausdruck kommt, durchaus in Schutz gegen die Griechen-Verehrer, indem er feststellt, es könne „uns garnicht schaden, daß wir im Punkte des Herzens um fast 2000 Jahre älter und reicher“ seien „als die damaligen Griechen“¹²⁶).

Stifter schildert die Plastik der Griechen an jener Stelle des Aufsatzes »Über die Behandlung der Poesie an Gymnasien«, wo er von der »Entfaltung« der »Sitte in der Kunst« spricht, mit folgenden Worten: „...in der reinen, heitern, anspruchslosen, so wenig anmaßenden und doch so bestimmten und klaren Skulptur der Griechen sehen wir die gegenständlichste, ungeschminkteste, würdevolle und ernste

Menschlichkeit in huldvoller Naivität" (16, 305₂). Und mit der gleichen bedingungslosen Hingabe gehört sein Herz der Dichtkunst der Griechen: „Das ist der hohe Werth der Kunstdenkmale der alten, heitern Griechenwelt, nicht bloß der Denkmale der bildenden Kunst, die wir noch haben, sondern auch der der Dichtung, daß sie in ihrer Einfachheit und Reinheit das Gemüth erfüllen und es, wenn die Lebensjahre des Menschen nach und nach fließen, nicht verlassen, sondern es mit Ruhe und Größe noch mehr erweitern und mit Unscheinbarkeit und Gesetzmäßigkeit zu immer größerer Bewunderung hinreißen. Dagegen ist in der Neuzeit oft ein unruhiges Ringen nach Wirkung, das die Seele nicht gefangennimmt, sondern als ein Unwahres von sich stößt" (7, 85₃₁). Die »Ruhe und Schlichtheit« der antiken Kunst, das griechische »Gefühl für Gesetz und Maß in den Gestaltungen« (14, 204₂₈) reizen Stifter immer wieder zu schmerzlichen Vergleichen mit der Kunst der Neueren: „Jener innigste Schönheitssinn war nur einmal in der Welt und kam seitdem nicht wieder" (14, 204₂₅), das ist die stets wiederholte Klage, die in Stifters Sinne ja zugleich ein Werturteil bedeutet über den sittlichen Zustand der Völker, denn „der Standpunkt der Kunst eines Volkes ist immer der Standpunkt seiner Menschlichkeit" (14, 205₂₃).

Ähnlich wie Stifter hat später Nietzsche die Leidenschaftsferne der griechischen Kunst – wenn man das Wort gebrauchen darf – in ursächlichem Zusammenhang gebracht mit der andersartigen sittlichen Verfassung der Griechen. Seit jenes Wort Nietzsches bekannt geworden ist, das unter den vier Büchern der »deutschen Prosa-Literatur«, die neben Goethes Schriften »noch übrig bleiben« und verdienen, »wieder und wieder gelesen zu werden«, auch Adalbert Stifters »Nachsommer« nennt, hat man sich schon sehr oft die Frage gestellt, was denn der Dichter des »Zarathustra« mit dem Dichter des »Nachsommers« gemein haben könne, daß er sich so zu ihm hingezogen fühlte. Aber sicher war es mehr als jener »klare, vornehme, herbstliche Duft aus dem Nachsommerland Stifters«⁽¹²⁷⁾, was Nietzsche anzog: Stifter und Nietzsche begegnen sich in der Zusammenschau, in der ursächlichen Verknüpfung des Ästhetischen mit dem Ethischen und in der besonderen Vorliebe für das antike Menschenthum, wie es sich in der altgriechischen Kunst offenbart. Auch Nietzsche stellte seiner Zeit die Leidenschaftsferne dieser Kunst als Muster und Vorbild hin. Wenn man »Menschliches, Allzumenschliches« liest, was Nietzsche über »die älteren Griechen« sagt, so ist es einem oft, als ob man Stifter reden hörte. Man nehme etwa folgende Stelle: „Die Dichter keine Lehrer mehr. – So fremd es unserer Zeit klingen mag, : es gab Dichter und Künstler, deren Seele über die Lei-

denschaften und deren Krämpfe und Entzückungen hinaus war, und die deshalb an reinlicheren Stoffen, würdigeren Menschen, zarteren Verknüpfungen und Lösungen ihre Freude hatten...¹²⁸⁾.

„Maßhalten dürfte das schwerste, aber sicherste Merkmal des wahren Künstlers sein“, sagt Stifter in jenem Brief an Ottilie Wildermuth (18, 194₁₇), in dem er von der »Gestaltungskraft« spricht, „die die Alten so sehr hatten und die uns so mangelt“ (18, 194₆). Wie sehr Stifter sich sehnte, dieses griechische Maß auch in den Werken der Neueren ausgedrückt zu sehen, und wie es ihn schmerzte, wenn sein suchender Blick gerade das Gegenteil verwirklicht fand, zeigen etwa seine Worte über den »unsittlichen« Hebbel; Stifter tadelt an Hebbels Dichtungen diese »Ergehen im Ungeheuerlichen, im Absonderlichen, im ganz von jedem Maß Abweichenden«, was »wie Kraft« aussehen solle, aber in der That »Schwäche« sei; denn »das Merkmal jeder Kraft« sei »Maß, Beherrschung, sittliche Organisation«. Hebbels Charaktere erscheinen Stifter eben deswegen, weil sie das Maß, die sittliche Organisation vermissen lassen, als »erbärmlich schwache Menschen«, und zwar »um so mehr, je mehr sie über sich selber bramarbasiren wie Holofernes in Judith.« (Man beachte hier wieder die uns schon bekannte Gegenüberstellung von Kraft und Schwäche!) „Buben lärmern“, sagt Stifter weiter, „und wähen dadurch Kraft auszudrücken, Männer handeln und drücken durch die Handlung die Kraft aus, und je größere Kraft vorhanden ist, desto sanfter und unscheinbarer, aber desto nachhaltiger wächst die Handlung daraus hervor“ (17, 248₁₈).

So tritt sie uns immer wieder entgegen, die Stiftersche Lehre vom sanften Gesetz; in immer neuen Variationen das alte Thema: Die großen Thaten der Menschen sind nicht die, welche lärmern. – Das Große geschieht einfach und schlicht. – Wenn Nietzsche einmal schreibt: „Der Darstellung des letzten Menschen, das heißt des einfachsten und zugleich vollsten, war bis jetzt kein Künstler gewachsen; vielleicht haben die Griechen im Ideal der Athene am weitesten von allen bisherigen Menschen den Blick geworfen“¹²⁸⁾, so hat Stifter, die ganze Schwere dieser Aufgabe anerkennend, dennoch dem griechischen Ideale nachgestrebt. Stifter schreibt einmal an Heckenast über das Ideal der künstlerischen Gestaltung, das ihm bei der »Mappe« vorgeschwebt habe und das zu verwirklichen ihm nicht gelungen sei: „Ich wollte drei Charaktere geben, in denen sich die Einfachheit, Größe und Güte der menschlichen Seele spiegelt, durch lauter gewöhnliche Begebenheiten und Verhältnisse gebothen – wäre es gelungen, dann hätte das Buch mit der Größe, mit der Einfalt

und mit dem Reize der Antike gewirkt. -- So aber ist es nicht so" (17, 208₂₄). Stifters Verlangen nach einer Dichtkunst, welche »die schönste Sitte am schönsten darstellt«, wäre wohl nur dann restlos befriedigt worden, wenn er Gestalten von so »vollendeter Menschlichkeit« (14 204₂₁), wie sie selbst die Griechen nur in Marmor bilden konnten, hätte selber gestalten oder in irgend einer fremden Dichtung hätte wiederfinden können.

Daß solche völlig makellosen Gestalten stets des Fleisches und Blutes entbehren, daß sie in der Dichtung kein Leben gewinnen werden, selbst wenn ein Dichter von höchster Gestaltungskraft sie zu bilden sich bemüht, diese Überzeugung so vieler Künstler und Kunstrichter – man denke an die Beurteilung, die selbst die Gestalt der Natalie in Goethes »Wilhelm Meister« zuweilen erfährt – diese Überzeugung teilt Stifter nicht; und hier zeigt sich wieder einmal die Stiftersche Betrachtungsweise in Übereinstimmung mit einer Auffassung, die Jean Paul in der »Vorschule der Ästhetik« vertritt, und zwar bezeichnenderweise gerade in jenem Abschnitt, welcher von der »sittlichen Grazie der griechischen Poesie« handelt. Jean Paul schreibt: „Das Unsittliche ist nie als solches poetisch“, „sondern wird es nur durch irgendeine Zumischung; z.B. durch Kraft, durch Verstand; daher ist...nur ein rein-unsittlicher Charakter¹²⁹⁾, nämlich grausame und feige Ehrlosigkeit unpoetisch, nicht aber ihr Gegensatz, der rein-sittliche Charakter höchster Liebe, Ehre und Kraft. Je größer das Dichtergenie, desto höhere Engelbilder kann dasselbe aus seinem Himmel auf unsere Erde herunter lassen¹³⁰⁾.

Jean Paul sagt dann anschließend über die Sittlichkeit der Griechen: „Wir wollen uns hier nicht in die sittliche Zartheit der Griechen im Leben selber einlassen – denen andere Völker mehr in sittlicher als in ästhetischer Bedeutung Barbaren hießen... – sondern wir schauen ihre sittliche Dichtkunst an. Wie lassen Sonne und Mond Homers, die Ilias und Odysseen, und das Siebengestirn des himmlischen Sophokles ein zartes scharfes Licht auf jeden Auswuchs, auf jeden Frevel, so wie auf jede heilige Scheu und Sitte fallen? Wie rein umschreibt sich im Herodot die sittliche Gewalt des Menschen! Wie jungfräulich spricht Xenophon, die attische honigvolle und stachellose Biene!“ – So konnte Stifter, noch bevor er Goethe näher kam, bereits durch Jean Paul auf die Griechen hingewiesen werden, von denen er dann später – als ein hochgebildeter Leser den »Bunten Steinen« »Xenophontische Klarheit und Einfachheit« nachrühmte, ausdrücklich bekannte, daß seine Kunstbildung auf der griechischen

Kunst hauptsächlich ruhe.

Wie Stifter bei Jean Paul schon die Auffassung vorgebildet fand, daß »jede wahre Sittlichkeit unmittelbar poetisch« sei, und daß umgekehrt die Poesie mittelbar wieder Sittlichkeit werde¹³¹⁾, so konnte er auch bei Jean Paul bereits einen Hinweis finden auf die Schwierigkeit, mit welcher der Künstler, der reine Sittlichkeit darstellen möchte, immerhin zu kämpfen habe: „Freilich spricht die Poesie sich nicht sittlich aus durch das Auswerfen klingender Sentenzen..., sondern durch lebendige Darstellung...“¹³²⁾. Der Hinweis auf diese Schwierigkeit findet sich ganz ähnlich in Stifters theoretischen Erörterungen: „Freilich liegt...der Fehler nahe,...ein sittliches Wörterbuch oder Verhaltensregeln zu geben, was ebenfalls kalt läßt, weil wir da nicht das einfache Sein eines menschlichen Geistes sehen, sondern die willkürlichen Abstractionen, die sich ein anderer daraus gemacht hat“ (17, 251₃₁ff). Oder an einer anderen Stelle: „Wie aber die Gottheit in der Welt nicht sichtbar ist und dennoch in jedem Grashalme wohnt, so muß eine Dichtung nicht Tugendpredigten enthalten, sondern ein Stück wahrer Welt geben, in dem Kraft und Schönheit der Gesinnung liegt. Diese unsichtbare Schönheit, welche, wie eine menschliche Seele, nicht in einem Gliede, sondern im Ganzen wohnt, ja in dem Gliede garnicht erscheint, macht die Bedeutung eines Werkes, und je mehr sie darin erscheint, um so lebendiger ist dasselbe“ (16, 344.). Fragt man sich nun, wo denn Stifter, außer in den Werken der Griechen, »die Einfalt sittlicher Größe und Güte« (17, 251₆) besonders schön verwirklicht fand, so ergibt sich: in der »mittelalterlich deutschen Kunst«, welche die Schlichtheit und Ruhe ihrer Figuren mit der altgriechischen gemein hat, „aber auch das Geheimnis der Größe in dieser Schlichtheit und Ruhe“ (14, 306.). Sodann in den Werken des klassischen Goethe, etwa in »Hermann und Dorothea« (Vgl. 16, 368) und in der »Iphigenie« besonders, in welcher »die holdeste griechische Luft« weht (Br. 3, 158). Auch in Goethes Schriften ist es wieder mit an erster Stelle »die Ruhe«, was Stifter so anzieht: „Die Ruhe und Größe, und die tiefe und doch klare Innerlichkeit dieses Mannes ist meiner Seele ein erhebenderer Trost, als Alles, was in ihn hinein geredet werden könnte“ (Br. 3, 262). Von den Werken Goethes, die schon vor der italienischen Reise ihre endgültige Gestalt empfangen, erwähnt Stifter nur eines, und zwar bezeichnenderweise gerade die »Geschwister« (16, 371₁₂), die ja der künstlerischen Sehnsucht Stifters nach der sittlichen Schönheit, nach Reinheit, Einfachheit und Ruhe auch wirklich mehr entgegenkommen mußten, als irgendein anderes Werk aus der voritalienischen Zeit Goethes; die »Geschwister« stehen in der Tat den späte-

ren Arbeiten Goethes, die Stifter so liebte, sehr nahe, und auch auf dieses Werk konnte er das Wort anwenden: „dem ersten Blike fast unscheinbar, weil jedes stark wirkende Mittel vermieden ist, aber an Feinheit und Empfindung so groß und reich, daß es auch wieder nicht auf ein Mal gefaßt werden kann“ (20, 47₁₅).

Aus dieser Betrachtungsweise der Goetheschen Werke erklärt es sich leicht, daß Stifter auch Grillparzer noch »zu der früheren Zeit«, d.h. zu der deutschen Klassik rechnet (18, 279₁₃). Grillparzers »Der arme Spielmann« erscheint in Stifters Schilderung fast als ein Musterbeispiel jener Kunst, welche die Darstellung der Leidenschaft, die Beredsamkeit der starken Affekte in den Hintergrund drängt, nur »die Einfalt sittlicher Größe und Güte« schildert, und dennoch – oder richtiger: gerade darum – mit dem höchsten Reiz der Schönheit wirkt. In dem, was Stifter bereits 1847 über den »armen Spielmann« sagt, klingen auch schon viele Gedanken der Vorrede zu den »Bunten Steinen« an: „Hier ist menschliche Größe in dem schwächsten zerbrechlichsten Gefäße, und wenn andere ihre Helden recht groß machen, oder überhaupt ihr sogenanntes Großes schildern wollen, so können sie nicht genug Gebirgszüge von Kröpfen und Höckern anbringen und nicht schnell genug den Menschenverstand über Bord werfen, damit es nicht alltäglich und klein sei. Jede Größe ist einfach und sanft, wie es ja auch das Weltgebäude ist, und jede Erbärmlichkeit poltert wie Pistol in Shakespeare, und die Urkraft lärmt auch und schlägt um sich, wie es die Knaben in ihren Spielen thun, wo sie Männer darstellen“ (17, 240₂₂). In demselben Brief an Aurelius Buddeus, in dem über Hebbel der Stab gebrochen wird, weil er »sittlich widerwärtig thut, um groß zu scheinen« (17, 249₂₁), schreibt Stifter über Grillparzers Novelle: „In der Kindlichkeit dieser Dichtung liegt es wieder so klar, was uns aus den Schöpfungen der größten Künstler entgegentritt, und was selber in der Unschuld und Majestät des Weltalls liegt, daß alle Kraft, alle Begabung, selbst der schärfste Verstand nichts ist gegenüber der Einfalt sittlicher Größe und Güte. Dieses letztere ist der höchste Glanz und die höchste Berechtigung des menschlichen Geschlechtes. Wenn es ein Dichter durch Zusammenstellung menschlicher Handlungen oder durch Darstellung eines menschlichen Charakters recht klar und recht einfach vor uns entstehen lassen kann, so hat er ein Meisterwerk geliefert und bindet unser Herz mit goldnen Ketten an sein Werk. Kann er das nicht, so mag er die außerordentlichsten Begebenheiten zusammenstellen, er mag die verschiedensten Kräfte und Leidenschaften in uns aufregen, und es wird ihm doch nicht gelingen, unser Herz mit Verehrung, Bewunderung und Liebe an sein Werk zu fesseln: die Schönheit der

menschlichen Seele und die Wirkung seines Werkes werden immer weit auseinander liegen: Daher kommt die Erscheinung, daß uns ein Dichter mit ganz ungewöhnlichen Ereignissen, die sich alle Tage zutragen, entzückt, und ein anderer mit den schauerlichsten Thatsachen und den seltsamlichsten Handlungen uns kaum berührt, oder gar widrig erkaltet. Die einzige künstlerische Todsünde ist die gegen die ursprüngliche Gottähnlichkeit der menschlichen Seele" (17, 251₆).

Stifters Ansichten über die Darstellung der Leidenschaft in der Kunst – d.h. im Inhaltlichen eines Kunstwerkes – liegen uns nun wohl klar genug vor Augen, und wir können an die Beantwortung der Frage gehen: wie denkt Stifter über die sogenannte »Leidenschaftlichkeit« der Darstellung? Es sind das ja zwei gesonderte Fragen, die, so gewiß ihre Beantwortung sehr oft gleichsam parallel verläuft, doch nicht miteinander verwechselt werden dürfen.

Wir sahen, daß Stifter im Inhaltlichen eines Werkes die Leidenschaft nur unter einer Bedingung duldet: wenn »das Sittengesetz über den Leidenschaften thront«. Was nun die Form der Darstellung anbetrifft, so muß gesagt werden, daß Stifter nicht nur die »Leidenschaftlichkeit« des Vortrages, sondern überhaupt jede stärkere Erregung absolut verwirft. Die »Ruhe« der Darstellung muß, nach Stifter, immer gewahrt bleiben, auch da, wo in einem Werke die »Thaten und Empfindungen stürmen« (7, 94₁₆). Wenn Stifter einmal klagt, daß »das Einfache, Hohe, Natürliche und bei jeder noch so großen inneren Erregung äußerlich doch künstlerisch Maßhaltende jetzt in jeder Kunst...so selten geworden« sei, so geht ja schon daraus allein hervor, daß er dieses »bei jeder noch so großen Erregung äußerlich doch künstlerisch Maßhaltende« für jede Kunst gefordert hat.

In der Schauspielkunst sind ihm natürlich die, »absichtlich zu-rechtgelegten Gefühlsdarstellungen« ein Greul (16, 371₂₁), aber darüber hinaus hat er selbst gegenüber der Frau Rettich – die er doch später der »großen Schröder« an die Seite stellt (20, 93₁₇ und 16, 377₂) – nicht mit seinem Tadel zurückgehalten, wenn sie ihm, „durch ihre tieffühlende Natur hingerissen, der Empfindung ausschließlich Raum zu geben und über die Grenze der künstlerischen Rundung hinaus zu gehen schien" (16, 376₆).

Stifter nennt diese Ruhe der Darstellung, die keinem Kunstwerk fehlen dürfe, auch mit einem sehr umfassenden Ausdruck die

»künstlerische Ruhe«, ihr Gegenteil die »künstlerische Unruhe« (16, 343₂₃). So hebt er an einer Bleistiftzeichnung Geigers lobend hervor, die Köpfe seien »mit der schönsten künstlerischen Ruhe erfüllt«. Auch Stifiers Abneigung gegen das Barock, dessen »Schnörkel, Drehungen und Wendungen« ihm genau so zuwider waren wie »Anmaßung, Verrenkung und Übertreibung« in der bildenden Kunst seiner eigenen Zeit, die ihm »mit den Mitteln die Wirkung zu überschreien« schien (14, 305₁₉ und 14, 298₆), läßt sich zum Teil wohl von hier aus begreifen. Wenn Stifter Werke der Dichtkunst betrachtet, die er überigens fast regelmäßig daraufhin ansieht, ob sie auch eine »ruhige Sprache« haben oder ob sie dieselbe vermissen lassen – so setzt er gelegentlich für »künstlerische Ruhe« auch »dichterische Ruhe« (16, 343₁₈).

Man könnte hier wieder an Jean Paul erinnert werden. Wir haben ja schon früher gesehen, daß Jean Paul als eine der wesentlichsten Eigenschaften des Genies die »Besonnenheit« nennt. Jean Paul erläutert diese »göttliche Besonnenheit«¹³³ noch näher, indem er sagt: „Mißverstand und Vorurteil ist's, aus dieser Besonnenheit gegen den Enthusiasmus des Dichters etwas zu schließen; denn er muß ja im Kleinsten zugleich Flammen werfen und an die Flammen den Wärmemesser legen; er muß mitten im Kriegfeuer aller Kräfte die zarte Wage einzelner Silben festhalten, und muß...den Strom seiner Empfindungen gegen die Mündung eines Reims zu leiten. Nur das Ganze wird von der Begeisterung erzeugt, aber die Teile werden von der Ruhe erzogen“¹³⁴). Es sei uns gestattet, zum Vergleich wieder einmal eine Stelle aus dem »Nachsommer« hier anzuführen: Stifter-Risach fügt einer Erläuterung des Begriffes der »stofflichen Ruhe« in der bildenden Kunst noch folgende Worte hinzu: „Außer dem hier gegebenen Begriffe von stofflicher Ruhe mag wohl unter Ruhe weit öfter die künstlerische zu verstehen sein, die ein Kunstwerk, sei es Bild, Dichtung oder Musik nie entbehren kann, ohne aufzuhören, ein Kunstwerk zu sein. Es ist diese Ruhe jene allseitige Übereinstimmung aller Theile zu einem Ganzen, erzeugt durch jene Besonnenheit, die in höchster kunstliebenden Begeisterung nie fehlen darf, durch jenes Schweben über dem Kunstwerke und das ordnende Überschaun desselben, wie stark auch Empfindungen oder Thaten in demselben stürmen mögen, die das Kunstschaffen des Menschen dem Schaffen Gottes ähnlich macht, und Maß und Ordnung blicken läßt, die uns so entzücken“ (7, 94₇). Für die Annahme, daß Stifter die erste Anregung zu seiner Lehre von der künstlerischen Ruhe von Jean Paul empfangen habe, könnte auch die Tatsache sprechen, daß sie uns schon viel eher bei Stifter begegnet als die Lehre »Leiden-

schaft ist immer unsittlich«. 1844 schildert Stifter einen Dichter – Andreas Schuhmacher –, über den Heckenast ein Urteil von ihm erbat, auf folgende Weise: „Mein individuelles Urtheil über Sch....., daß sein bedeutendes Talent wegen Mangel thatkräftiger und gesunder Durchbildung verworren geblieben ist, was zur Folge hat, daß er über seine innere Welt nicht herrscht, sondern von seinem Feuer fortgerissen wird, und sich seine Zustände als die Objectivität vorge spiegelt, wodurch er ins zerrissne, Übertreibende und Formlose verfällt“ (17, 124₂₃). Und in demselben Brief schreibt Stifter über Betty Paoli: „...Das Weib ist durch und durch Genie, und es fehlt nur noch an Ruhe und Besonnenheit“ (17, 125₁₉). Hier könnte besonders schon das nahe Beieinander der Begriffe »Genie« und »Besonnenheit« an Jean Paul gemahnen. Aber darüber darf doch das eine nicht übersehen werden, daß Stifter über die Art, wie jene Besonnenheit des Künstlers in der Form der Darstellung sich ausprägen müsse, von Anfang an viel strengere Vorstellungen hegt, als Jean Paul selbst. Uns erscheint eine Dichtung, wie Stifters Novelle »Feldblumen« doch viel geordneter und ruhiger nach Form und Sprache als ein Werk Jean Pauls. Und Stifter? – beklagt bereits 1841 »die Fehler der Unruhe und theilweise Haltlosigkeit« in den »Feldblumen«, die er in den »nächsten« Werken vermeiden wolle, um die unverdient günstige Beurtheilung der „»Feldblumen« zu rechtfertigen“. Der »Hochwald«, an dem er eben arbeitet, gefällt ihm in dieser Hinsicht schon viel besser: „Es dünkt mich, der »Hochwald« gehe im milden Redeflusse fort, ein einfach schön Ergießen, ohne dem koketten Herumspringen, das mich in den Feldblumen so ärgert“ (17, 73₂₈ff). Wenn also Stifter wirklich die erste Anregung zu seiner Lehre von der »künstlerischen Ruhe« von Jean Paul empfangen hat, so muß doch andererseits festgestellt werden, daß er sie auf eine eigene, und zwar strengere Art ausgebildet hat; was ihn in dieser strengeren Auffassung mit der Zeit noch mehr befestigte, war zweifellos das immer stärkere Hineinleben in die Werke der Alten (zu dem freilich auch wieder Jean Paul durch sein überschwengliches Lob der Griechen in der von Stifter so einzig hochgeschätzten »Vorschule der Ästhetik« den ersten Anlaß gegeben haben kann). In einem Brief an Heckenast aus dem Jahre 1850 bekennt Stifter unter Hinweis auf die beiden ersten Bände der »Studien«, die er minder hoch bewertet, weil in ihnen noch viel von »jener Modepoesie« lebe, in der er herangewachsen sei: „Ein Studium der Alten hat mir die Nichtigkeit solchen Funkuliens recht lebhaft gezeigt“ (18, 38,). Es sei hier auch noch einmal auf jenes bereits früher zitierte Bekenntnis Stifters hingewiesen, daß seine »Kunstbildung auf der griechischen Kunst hauptsächlich ruhe«.

Wie sehr Stifter die Lehre von der »künstlerischen Ruhe« in seine ganz persönliche Betrachtungsweise eingeschmolzen hat, geht wohl vor allem daraus hervor, daß auch in ihr die Theorie von Groß und Klein sich greifbar deutlich spiegelt. Nach Stifter ist es beispielsweise ein Gebot der künstlerischen Ruhe, daß in einer Dichtung auch den »unscheinbarsten« Dingen »ein Auge gegönnt« sei, daß sie »partei-los herbeirückt« werden. „So wie die Welt nur dadurch besteht, daß alle Dinge gelten“ (16, 343₁₇), so soll auch der Dichter in seiner Schilderung sich nicht auf »einzelne Reize« beschränken (7, 89₁₈). Er soll nicht »ein paar Lieblingsempfindungen auf den Thron heben«, nicht »ihnen als vereinzelt, mit der anderen Welt zusammenhanglosen huldigen« (16, 343₁₇). Daß Stifter das Epos höher stellte als das Drama (Vgl. 19, 282₁₉), hängt gewiß auch mit solchen Erwägungen wie den eben bezeichneten zusammen, und man versteht wohl, was sie besagen: Es mögen in einer Dichtung die Empfindungen oder Taten stürmen, wenn uns aber der Dichter auch die sogenannten »kleinen« und nebensächlichen Dinge schildert, mit derselben Aufmerksamkeit wie bei sogenannten »großen« Dinge, die da geschehen, so wird dadurch alles in eine unerschütterliche Ruhe hinein genommen. Gerade die kleinen Dinge, wie Stifter sie etwa in der Vorrede zu den »Bunten Steinen« schildert, geben nämlich durch ihre Menge und Mannigfaltigkeit und durch ihr stetes Vorhandensein eine Vorstellung von der Größe und Beständigkeit der Welt. Auf diesem Hintergrund nun der Größe und stets sich gleich bleibenden Gesetzlichkeit der Welt muß alles noch so aufregende Geschehen als ein Kleines und Vorübergehendes erscheinen. – Wo in einer Dichtung den kleinen Dingen kein Auge gegönnt ist, wo nur »die Empfindungen oder Thaten« allein geschildert werden, da stehen die Gebilde des Dichters gleichsam riesenhaft vor leerem Hintergrund. Alle Aufmerksamkeit, alles Interesse richtet sich nur auf sie; sie allein sind wichtig, denn es gibt nichts neben ihnen; sie stehen an Stelle der Welt. Die Folge ist nun, daß wir beim Lesen entweder eine Illusion der Welt gar nicht erhalten – und dann ist das Kunstwerk kein Kunstwerk – oder wir erhalten sie wirklich, und dann kommt uns mit jeder Veränderung, die der Dichter an seinen Gebilden vorführt, eine ganze Welt ins Wanken. Es ist nichts da, was uns beruhigen könnte, weil die »kleinen« Dinge nicht da sind, die eine beschwichtigende Sprache reden und die Beständigkeit der Welt verkünden. – Wenn sich nun aber gar der Dichter selber in die Vorgänge einmischt und für seine Lieblingsgestalten »heftig Parthei ergreift« (16, 343₁₇), so steigert sich die »künstlerische Unruhe« noch mehr, und es verschwindet auch die letzte Spur jener Objektivität der Darstellung, die –

wenn sie schon nicht immer gleichzusetzen ist mit der sogenannten »epischen Kälte« – doch eine gewisse seelische Ruhelage des Erzählenden zur unbedingten Voraussetzung hat.

So fällt auch von hier aus Licht auf die Frage, warum Stifter jene Kunstweise so sehr liebt, welche in dem Bild der Welt, das sie entwirft, nicht die »Gefühle und entsetzlichsten Affecte« – ja nicht einmal die »menschlichen Bestrebungen«, »das menschliche Element« im weitesten Sinne des Wortes – vorherrschen läßt, sondern die Natur. Man höre etwa, was Stifter über ein Bild von H. Mevius sagt, über den »Schiffbruch an der Insel Caprarja im ligurischen Meere«: „Bei einem Meeressturm, an dem Menschen theilhaftig sind, können zwei Gesichtspunkte walten: entweder herrscht das menschliche Element vor in der Darstellung der Gefühle und entsetzlichen Affecte, oder es herrscht die Natur vor als Großes über alle Gefühle und menschlichen Bestrebungen hinweggehend. Das Letztere ist in Mövius Bild der Fall, und dadurch wird es erhaben und episch, während es sonst nur ergreifend und dramatisch geworden wäre“¹³⁵). Und wenn Stifter dann fortfährt: „So kann schon an diesem ersten Werke ein Theil des Zweckes in Erfüllung gehen,...daß die heranwachsende Welt..sich...durch Anschauung des Schönen bilde und geistig veredle“ (14, 66₂₁), so kann wohl kein Zweifel bestehen, daß auch hier wieder bis zu einem sehr hohen Grade die Erziehung zur Leidenschaftlosigkeit gemeint ist, die Erziehung zu der Einsicht, wie wenig man die Gefühle und das »fortreibende Verlangen« (7, 320₁₆) des eigenen Innern »für das Einzige und Wichtigste in der Welt halten dürfe“ (6, 304₂₇).

Wir stehen nun am Schluß unserer Erörterung über die Stiftersche Theorie der Leidenschaft, und so mag es denn endlich ausgesprochen werden – was dem Kenner der Stifterschen Kunst im Verlauf dieser Betrachtung wohl ohnedies schon klar geworden ist, – daß diese Theorie ein äußerst scharfes Licht wirft auf das Kunstschaffen unseres Dichters. Gewisse Eigenthümlichkeiten der Stifterschen Kunst, die bisher in der literarhistorischen Forschung eine sehr widerspruchsvolle Deutung erfahren haben, müssen für denjenigen, der wirklich gründlich weiß, was Stifter über die Gemütsbewegungen gelehrt hat, ihren rätselhaften Charakter verlieren.

Es wäre in der Tat eine lohnende Aufgabe, nun nicht nur jene »gewissen Eigenthümlichkeiten«, bei denen die Übereinstimmung mit