
Davide Giuriato · Sabine Schneider
(Hrsg.)

Stifters Mikrologien



J.B. METZLER



Waldungen/Rodungen. Kulturation und Poetologie bei Adalbert Stifter

10

Christian Begemann

In einer Literatur- und Imaginationsgeschichte des Waldes, wie man sie erst in den letzten drei Jahrzehnten zu rekonstruieren begonnen hat,¹ spielt Adalbert Stifter eine maßgebliche Rolle, und zwar gleichermaßen durch das, was er ihr hinzufügt, wie durch das, was er weglässt. Mit Heine, dem späten Tieck und Droste-Hülshoff arbeitet der notorische ‚Dichter des Böhmerwalds‘ an der ‚Entromantisierung‘ des von den Romantikern emphatisch für sich reklamierten Waldes und sorgt für dessen realistische ‚Erdung‘. Was man bei Stifter dabei vermissen mag, ist etwa die Konturierung des Waldes als Ort sozialer Konflikte, die es seit den grundherrschaftlichen Aneignungen des Waldes gegeben hat, die aber erst jetzt, bspw. in Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842) oder in Moriz Hartmanns Roman *Der Krieg um den Wald* (1850), auch literarisch zum Thema werden. Auch die nationalistische Aufladung des deutschen Waldes im 19. Jahrhundert oder seine Verkitschung im Rahmen einer Heimatliteratur sucht man bei Stifter vergebens. Was aber ist stattdessen das Agens von Stifters lebenslangem intensivem Interesse am Wald?

Dieses demonstrieren schon die relativ zahlreichen Titel von Erzählungen, die aus Komposita mit ‚Wald-‘ gebildet sind: *Der Hochwald*, *Der Waldsteig*, *Der Waldgänger*; *Der Waldbrunnen* nebst den nach demselben Schema gebildeten

¹Pars pro toto seien genannt: Harrison, Robert Pogue: *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*. München/Wien 1992; Schütz, Erhard: Nostalgie, Nachhaltigkeit und Nationalismus. Stationen kulturgeschichtlicher Konstruktion des ‚Deutschen Waldes‘. In: *Berliner Wissenschaftliche Gesellschaft. Jahrbuch* 2003, 89–116; Heger, Christian: Der Wald – eine mythische Zone. Zur Motivgeschichte des Waldes in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Ders.: *Im Schattenreich der Fiktionen. Studien zur phantastischen Motivgeschichte und zur unwirtlichen (Medien-) Moderne*. München 2010, 61–85; Zechner, Johannes: *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte zwischen Poesie und Ideologie 1800–1945*. Darmstadt 2016.

C. Begemann (✉)
München, Deutschland
E-Mail: begemann@lmu.de

Untertiteln.² Mit beträchtlichem Erfindungsreichtum setzen sie das Thema, lenken die Aufmerksamkeit und übernehmen eine strukturbildende Rolle, einerseits indem sie ein um ‚Wald‘ zentriertes Sprachspiel ins Blickfeld rücken, andererseits indem sie die erzählte Topographie des Waldes untergliedern. In einem großen Teil der Stifterschen Texte spielt Wald eine zentrale Rolle als Schauplatz, ja gelegentlich geradezu als Akteur der Handlung: „Ein Wald“, so heißt es etwa im *Hochwald*, „war das eigentliche Unglück“ (HKG 1.4, 313). In *Witiko* scheint die gesamte erzählte Topographie darum organisiert, welches Ausmaß der Wald hat, wie weit er entfernt ist, ob und wie weit der Mensch in ihn eingedrungen ist, und es gibt längere Passagen, in denen sich der Erzähler zu bemühen scheint, in jedem Satz mindestens einmal das Wort ‚Wald‘ unterzubringen:

„Witiko ritt das Pfadlein zwischen den Steinen hinan, bis er auf die Höhe und auf einen Bühel gelangte, der über die Wipfel aller tiefer stehenden Bäume empor ragte. Hier hielt er plötzlich an, und seine Augen konnten weit und breit herum schauen. Er sah mittagswärts auf das Baierland, das blau mit Wäldern Fluren und offenen Stellen dahin lag bis zu den noch blauerer Alpenbergen, in denen manche Matte mit Schnee glänzte. Gegen Morgen davon sah er auf die Ostmark mit den blauen Fluren und Wäldern und Feldern, in der der junge Leopold herrschte. Es war ein weites Gebiet, das er betrachtete, und zu seinen Füßen lag der Wald, durch den sie herauf gekommen waren, und andere Wälder. Und als Witiko sich gegen Mitternacht wendete, ging der Wald, auf dessen Schneide er stand, so dicht und breit hinab, wie der gewesen war, durch den er herauf geritten war. Und unten floß die Moldau, nicht wie gestern in kurzen Stücken sichtbar sondern in langen Schlangen von dem oberen Waldlande niederwärts wandelnd. Und jenseits des Wassers lag das Land Böhmen in schönen Wäldern und dann wieder in Wäldern und dann in Gefilden, die mit Gehölz, wechselnd mit nahrungstragenden Fluren, bedeckt waren. Den Wald sah er, auf dem er gestern gestanden war, den Wald, in welchem sich der schwarze See befand, und dann noch weiterhin stark dämmerige Wälder. Auch gegen Morgen war Forst an Forst dahin.“ (HKG 5.1, 60)

Diese nachgerade obsessiv anmutende Präsenz des Waldes in Stifters Texten hat – parallel zu einer entstehenden Literaturgeschichte des Waldes überhaupt – unter verschiedenen Gesichtspunkten auch die Forschung beschäftigt,³ bis dahin,

²Eine Auswahl an Wald-Komposita bietet Gottwald, Herwig: *Natur und Kultur: Wildnis, Wald und Park in Stifters ‚Mappe‘-Dichtungen*. In: Walter Hettche/Hubert Merkel (Hg.): *Waldbilder. Beiträge zum Interdisziplinären Kolloquium „Da ist Wald und Wald und Wald“* (Adalbert Stifter). Göttingen 2000, 90–106; hier: 93.

³Praxl, Paul: Adalbert Stifter und die Entdeckung des Böhmer- und Bayerwaldes. In: *Adalbert Stifter und die Entdeckung des Böhmer- und Bayerwaldes*. Ausstellungskatalog. Passau 1968, 9–27; Ehlbeck, Birgit: *Denken wie der Wald. Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus in den Romanen und Erzählungen Adalbert Stifters und Wilhelm Raabes*. Bodenheim 1998; Hettche, Walter: *Der Wald im Text, der Wald als Text. Aspekte der Walddarstellung in Stifters Erzählwerk*. In: Hettche/Merkel: *Waldbilder* (wie Anm. 2), 25–35; Dittmann, Ulrich: *Waldbilder in Adalbert Stifters ‚Studien‘*, ebd., 36–46; Gottwald: *Natur und Kultur*. ebd., 90–196; Doppler, Alfred: *Das Waldmotiv bei Adalbert Stifter*. In: *Jahrbuch des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 16 (2009), 9–16; Schubenz, Klara: *Botanik/Wald*. In: Christian Begemann/Davide Giuriato (Hg.): *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, 257–262. Demnächst erscheint: Klara Schubenz: *Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource*. Diss. Konstanz 2018.

dass man Stifters Wald-Beschreibungen auf ihre topographische, botanische und forstgeschichtliche Genauigkeit geprüft hat.⁴ In diesem Zusammenhang hat Alfred Doppler eine grundlegende „Ambivalenz der Stifterschen Walddarstellungen“ konstatiert: „So erweist sich der Wald von Urzeiten an als ein Refugium und als ein Ort der Bedrohung, eine Zweideutigkeit, die ein durchgehendes Spannungselement in den Stifterschen Erzählungen abgibt.“⁵ Deziert prägt sie noch Stifters letzten Text, die dramatische Schneefallsbeschreibung *Aus dem bairischen Walde*. Hier wird das „lange eingebürgerte edle Bild“ der „prachtvolle[n] Waldgegend“ vom traumatisierenden „Bild des weißen Ungeheuers“ verdrängt (PRA 15, 353).⁶ Doch schon von Anfang an begegnet dieser Zwiespalt in Stifters Werk. Der Wald ist einerseits ein emphatisch besetzter Raum des Ursprungs, der metonymisch mehr oder weniger mit ‚Natur‘, ihrer Ordnung und Ewigkeit identifiziert wird, zur Betrachtung der Dinge der Natur auffordert und in den topischen Stadt-Land-Gegensatz einrückt. Der Waldluft, dem Waldwasser und überhaupt dem Wald wird eine heilende Wirkung nicht nur in physiologischer, sondern auch in moralisch-pädagogischer Hinsicht zugeschrieben, wie etwa im *Waldsteig* oder im *Waldbrunnen*. Andererseits ist der Wald ein Raum realer und symbolischer Gefahren: Er ist, v. a. wo er noch ‚Wildnis‘ ist, groß, dunkel und weglos; es gibt Wölfe und Irrlichter, und das Leben in ihm verurteilt zu Menschenferne, Weltlosigkeit und Asozialität, wie im *Waldgänger*. Vor allem aber sind es die Bäume selbst, die den Menschen buchstäblich im Wege stehen. So tritt dem Wald bei Stifter ein anderer Themenkomplex gegenüber, der der Rodung. Auch über ihn kann man kaum hinwegsehen, aber im Vergleich zum Wald führt er in der Forschung eher ein Schattendasein.

Eine Wissensgeschichte von Wald und Rodung, die leider nach wie vor fehlt, ist hier nicht intendiert. Vielmehr soll im Folgenden gezeigt werden, dass und wie Stifter an diesem geradezu obsessiv präsenten Komplex eine implizite kulturtheoretische Reflexion entfaltet. Rodungen, die man zu Stifters Zeit als z. T. radikale Kahlschläge praktiziert hat, stehen im Zusammenhang mit kultureller Bearbeitung der Natur und sind in vielen Fällen deren Voraussetzung. Dieses Thema durchzieht einen Großteil der Stifterschen Texte bis in ihre Mikrostruktur hinein. So mag es vielleicht legitim sein, hier von der Mikrologie eines Motivkomplexes zu sprechen,

⁴Schrötter, Helmuth: Stifters Lehre vom Wald. In: *Centralblatt für das gesamte Forstwesen* 103 (1986), 170–181; Brande, Arthur: „Keine Spur von Menschenhand, ...“. Stifters ‚Hochwald‘ vegetationsgeschichtlich betrachtet. In: *Jahrbuch des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 4 (1997), 77–93; ders.: Stifters Hochwald am Plöckenstein. Eine vegetationskundliche und walddgeschichtliche Analyse. In: Hettche/Merkel: *Waldbilder* (wie Anm. 2), 47–67; Erlbeck, Reinhold: Die Waldwelt Oberplans zur Zeit Adalbert Stifters. In: *Jahrbuch des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 24 (2017), 48–62.

⁵Doppler, Alfred: Witiko, der Wald und die Waldleute. In: Márta Nagy/Laszló Jónácsik (Hg.): *„Swér sinen vriunt behaltet, daz ist lobelich“*. *Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag*. Budapest 2001, 393–402; hier: 396. Vgl. auch ders.: Das Waldmotiv bei Adalbert Stifter (wie Anm. 3), 9, sowie Gottwald: *Natur und Kultur* (wie Anm. 2), 92.

⁶Vgl. dazu Dusini, Arno: Wald. Weiße Finsternis. Zu Stifters Briefen und Erzählung ‚Aus dem bairischen Walde‘. In: *Euphorion* 92 (1998), 437–455.

auch wenn Bäume, wie wir aus dem *Nachsommer* wissen, „wegen ihrer Größe in ein Pflanzenbuch nicht gelegt werden können“ (HKG 4.1, 42). So wenig man dem widersprechen mag – wo Wald und Rodung zu komplexen Zeichensystemen, d. h. zu Text, werden, finden Bäume ihren Weg durchaus in die Bücher. So darf man von einer ‚Mikrologie‘ vielleicht nicht auf der Gegenstands-, wohl aber auf der Verfahrensebene sprechen. Mit ihr ist zugleich eine poetologische Selbstpositionierung gegeben.

Kulturtheoretische Aspekte

Rodungen sind Urszenen der Kultur. Nahezu der gesamte menschliche Lebensraum ist in Mitteleuropa dem Wald abgerungen, und jenes vor- und frühindustrielle Zeitalter, dem Werner Sombart ein „ausgesprochen hölzernes Gepräge“ attestiert hat, weil Holz „in alle Gebiete des Kulturdaseins“ hineingriff und der maßgebliche Werkstoff und Energielieferant war, dauert bis in Stifters Zeit hinein.⁷ Wenn dieser an seinen Verleger Heckenast schreibt, „Dampfbahnen und Fabriken“ (PRA ²19, 14)⁸ hätten in der schönen Literatur nichts zu suchen, dann ist das nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine kulturgeschichtliche Aussage. Zumindest implizit steckt in ihr ein Plädoyer für eine Poetisierung des Holzzeitalters, das einen historisch bereits teilweise obsoleten Zustand gegenüber jenen Inbildern der Industrialisierung und Technisierung darstellt, die energetisch auf der neuen Basis der Steinkohle stehen. Statt darin lediglich eine problematische Unzeitgemäßheit zu sehen oder Stifters Äußerung als Ausdruck eines für den Realismus charakteristischen Ressentiments zu begreifen, demzufolge die Erscheinungen der ökonomischen Moderne hässlich und nicht poesiefähig sind, ließe sich auch argumentieren, Stifter fokussiere auf einen überschaubaren, historisch in sich geschlossenen Zustand, um an ihm ein gleichermaßen detailreiches wie abstraktes Modell von Kulturation zu entwickeln – das allerdings in vielen Punkten auch uneindeutig bleibt. Stifters exzessive Durcharbeitung dieses Themas soll im Folgenden in einer Art Luftaufnahme umrissen werden.

Stifters bevorzugter Landschaftsraum ist bekanntlich eine Region, die im *Hochwald*, in der *Mappe meines Urgroßvaters*, im *Beschriebenen Tännling*, in *Granit*, im *Waldbrunnen* oder in *Witiko* den Schauplatz bildet. Eine Kurzfassung davon bietet *Der Hochwald*:

⁷Sombart, Werner: *Der moderne Kapitalismus: Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart* [21916]. 6 Bde. Berlin 1955–1969; hier: Bd. 2: *Das europäische Wirtschaftsleben im Zeitalter des Frühkapitalismus*, 2. Halbband, 1138. Vgl. hier überhaupt die instruktiven Kapitel zur Holznutzung in der Frühen Neuzeit (ebd., 1137–1155). Vgl. auch Küster, Hansjörg: *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*. München ³2013.

⁸Stifter an Heckenast, 22. März 1857.

„Es sind noch heutzutage ausgebreitete Wälder und Forste um das Quellengebiet der Moldau, daß ein Bär keine Seltenheit ist, und wohl auch noch Luchse getroffen werden: aber in der Zeit unserer Erzählung waren diese Wälder über alle jene bergigen Landstriche gedeckt, auf denen jetzt gereutet ist und die Walddörfer stehen mit ihren kleingetheilten Feldern, weißen Kirchen, rothen Kreuzen und Gärtchen voll blühender Waldbüsch. Wohl acht bis zehn Wegestunden gingen sie damals in die Breite, ihre Länge beträgt noch heute viele Tagreisen.“ (HKG 1.4, 233)

Im *Hochwald* wie in den anderen genannten Erzählungen referieren Ortsnamen und präzise topographische Details auf die reale Landschaft der südböhmischen Herkunftsregion Stifters im Moldautal um Oberplan, für die in der Tat Rodung und Holzwirtschaft zentrale kulturgeschichtliche Faktoren darstellten. Auf die historische und die forstbotanische Korrektheit der Beschreibungen des naturwissenschaftlich interessierten und ambitionierten Autors hat man immer wieder hingewiesen⁹ und dabei bemerkt, dass Stifter „in der Zeit maximaler Ausbeutung des dortigen Hochwaldes lebte“.¹⁰ Intensiviert wurde die Abholzung durch den 1789 angelegten und 1821/1822 erweiterten Schwarzenbergschen Schwemmkanal, der Wien mit einem guten Teil seines Brennholzes versorgte. Gleichwohl sollte man den erzählten Raum nicht umstandslos mit der realen Gegend identifizieren, ist er doch durch einen hohen Grad der Stilisierung gekennzeichnet.¹¹ Am *Hochwald* fallen dabei nicht nur die vielfältigen romantischen Metaphorisierungen auf, sondern auch schon Ansätze einer später besonders augenfällig werdenden Tendenz zu abstrakten, sozusagen ‚begriffenen Landschaften‘, an denen vorzugsweise das Typische und Wesentliche hervorgehoben wird.¹² Sie tritt gleich zu Beginn der Erzählung in der einleitenden topographischen Aufsicht an Wendungen der Verallgemeinerung zutage („wie oft“, „wie Seinesgleichen öfter“, HKG 1.4, 211). In diesen Zusammenhang gehört nun insbesondere das erkennbare Bemühen, sinnfällig zu machen, dass die erzählte Landschaft nicht nur ein Raum ehemaliger Rodung, sondern als solcher auch das Paradigma eines kulturellen Raums schlechthin ist. Rodung ist insofern immer mitzudenken, wenn es bei Stifter um Kulturation geht. Andere Kulturlandschaftsformationen, wie in der *Narrenburg*, in *Prokopus*, in *Kazensilber* oder den *Nachkommenschaften*, gleichen in dieser Hinsicht dem Oberplaner Raum strukturell.

Dieser domestizierte und von Menschenhand gestaltete Raum ist in zwei Richtungen begrenzt und stellt insofern einen Schwellenraum dar – analog dazu, dass die Rodung, die ihn ermöglicht hat, selbst eine Schwelle zwischen Wildnis und

⁹Vgl. Brande: „Keine Spur von Menschenhand“ (wie Anm. 4); Erlbeck: *Die Waldwelt Oberplans* (wie Anm. 4).

¹⁰Brande, Arthur: „Den Wald zu reinerer Anmut führen“. Die Aktualität Stifters aus landschafts-ökologischer Sicht. In: *Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums Antwerpen 1993 (= Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 1 (1994))*, 143–150; hier: 145.

¹¹Vgl. dazu unter forstgeschichtlicher Perspektive auch ebd.

¹²Vgl. Begemann, Christian: 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. 2005, 189–209; hier: 203.

Kultur darstellt. Topographisch bleiben auf der einen Seite die in Stifters Texten grosso modo wenig geschätzten Städte, die ganze Welt des modernen Lebens, im „Land draußen“ (HKG 1.5, 80), wie es in der *Mappe* formuliert wird. Auf der anderen Seite der Schwelle wird das Andere, der Wald, dezidiert ins Blickfeld gerückt, das er limitiert. Die Wälder, die ‚innerhalb‘ einstmals gerodet wurden, sind ‚außerhalb‘ am Horizont präsent oder ziehen sich in Relikten in den agrikul-turellen Raum hinein. Wenn Großvater und Enkel in *Granit* bei ihrem Spaziergang in zwei deutlich getrennten Durchläufen das Panorama buchstabieren,¹³ dann gehen sie von der Benennung der Wälder am Horizont, dem „Hüttenwald“, „See-wald“, „Tussetwald“ usw. (HKG 2.2, 33 f.), zu der der Ortschaften und Höfe über, die im bebauten Land liegen.¹⁴ Dieser Schwellenraum liegt zwischen entgegen-gesetzten Sphären, unterscheidet sich von ihnen, hat aber auch an beiden teil. Als agrikultureller Raum ist er einerseits Kultur, ohne deren vermeintliche zivilisa-torische Auswüchse zu teilen, andererseits noch Natur, ohne ‚wild‘ zu sein, eine ‚besänftigte‘ Natur also. Das dürfte ihn für Stifter attraktiv gemacht haben. Auf diese Weise wird eine starre dichotomische Entgegensetzung von Natur und Kultur unterlaufen und ein dritter Raum der Interferenzen, Vermischungen und Allianzen geschaffen, in dem oft nicht mehr unterscheidbar ist, was Natur und was Kultur ist. Dem entspricht die herausgehobene Bedeutung jener Kulturpflanzen, in denen sich die liminale Beschaffenheit ihres Anbauortes quasi spiegelt. Neben den Obst-bäumen handelt es sich dabei vorzugsweise um das für Stifter in jeder Hinsicht maßgebliche Getreide, um das ein regelrechter Kult betrieben wird, weil es nicht nur kulturerhaltend, sondern geradezu kulturstiftend wirkt.¹⁵ Getreide ist eines der Inbilder des „sanfte[n] Gesez[es]“ (HKG 2.2, 10), das den lebenserhaltenden Prozessen einer sanften Natur wie einer sanften Kultur gleichermaßen zugrunde liegt. Obwohl es in Opposition zu den Bäumen steht und sie verdrängt, wie der *Nachsommer* unmissverständlich artikuliert – „ich legte dort Felder an, wo ich die Bäume genommen hatte“ (HKG 4.1, 129) –, werden in ihm jene zwei Sphären zur Deckung gebracht, die die „Vorrede“ zu den *Bunten Steinen* zwar begrifflich differenziert, aber nur, um sie sogleich zusammenzuführen: die äußere Natur und das kulturelle, das gesellschaftliche und geschichtliche menschliche Leben. Was

¹³Vgl. Koschorke, Albrecht: Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzäh-lung ‚Granit‘. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 38 (1989), 3–13.

¹⁴Vgl. HKG 2.2, 35 f.

¹⁵Im *Nachsommer* heißt es: „Land und Halm ist eine Wohltat Gottes. Es ist unglaublich, und der Mensch bedenkt es kaum, welch ein unermeßlicher Wert in diesen Gräsern ist. [...] Ich dachte mir damals, das Getreide gehöre auch zu jenen unscheinbaren nachhaltigen Dingen dieses Lebens wie die Luft. Wir reden von dem Getreide und von der Luft nicht weiter, weil von beiden so viel vorhanden ist, und uns beide überall umgeben. Die ruhige Verbrauchung und Erzeugung zieht eine unermeßliche Kette durch die Menschheit in den Jahrhunderten und Jahrtausenden. Überall, wo Völker mit bestimmten geschichtlichen Zeichnungen auftreten, und vernünftige Staatseinrichtungen haben, finden wir sie schon zugleich mit dem Getreide“ (HKG 4.1, 70 f.).

Walter Benjamin pejorativ als „heimliche Bastardisierung“ bezeichnet,¹⁶ ist eine offen zutage liegende Textstruktur und ließe sich mit Bruno Latour angemessener begreifen als Hybridbildung zwischen Natur und Kultur bei gleichzeitiger Herstellung völlig getrennter ontologischer Sphären im Diskurs der Moderne.¹⁷

Diesem liminalen Raum als hauptsächlichem Schauplatz der Texte ist seine Genese ablesbar, und zwar in vielerlei Hinsichten:

1. Bereits die zitierte Stelle aus dem *Hochwald* zeigt Stifters Neigung zu historischen Perspektivierungen. Zu den immer wiederkehrenden Grundlinien der Darstellung des kulturierten Rodungsraums gehört die Markierung seiner Differenz zu früheren Zeiten. In die Topographie des Grenzraums legt Stifter mithin auch eine sinnfällige Zeitachse ein. In *Granit* etwa belehrt der Großvater den Enkel über die Situation im 18. Jahrhundert:¹⁸

„Einst waren die Wälder noch viel größer als jetzt. Da ich ein Knabe war, reichten sie bis Spizenberg und die vordern Stiftshäuser, es gab noch Wölfe darin, und die Hirsche konnten wir, in der Nacht, wenn eben die Zeit war, bis in unser Bett hinein brüllen hören.“ (HKG 2.2, 34)

In *Prokopus*, einer Erzählung aus dem späten 17. Jahrhundert, wird der aktuelle Zustand des Schwellenraums der grünen Fichtau vom Wirt Romanus selbst als eine Schwellenzeit geschildert:

„Weil alles so vordrängt, werden unsere Nachfolger viel tiefer eingehen und wirken müssen. Ich sage euch: wer die Fichtau in hundert fünfzig Jahren sehen könnte, würde ganz andere seltsam neue Dinge sehen, als nun; so wie sie jetzt das nicht mehr ist, was sie einstens gewesen war.“ (HKG 3.1, 233)

Kultur beginnt dem Wirt zufolge auf einer Insel in der Wildnis; ihr Wachstum steht in einem Verdrängungswettbewerb mit dem schwindenden Wald.

„Die Fichten dort standen einmal gerade vor den Fenstern, darum heißt die grüne Fichtau die grüne Fichtau; jetzt sind sie schon zurück bis an den Saum, und werden noch weiter zurück müssen. Die Tannen dort auf der Steinwand werden wohl zuerst wandern.“ (HKG 3.1, 234)

¹⁶Benjamin, Walter: Stifter. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. 15 Bde. Frankfurt a.M. 1972–1989; hier: Bd. II.2: *Aufsätze, Essays, Vorträge 2*, 608–610, hier: 609.

¹⁷Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M. 2008 (frz. 1991), 19 u. ö.

¹⁸Ganz ähnlich in dem im Dreißigjährigen Krieg spielenden *Hochwald*, wo der alte Gregor in seine Jugend zurückblickt: „Seht, da ich ein Bube war, von zwölf, dreizehn Jahren oder darüber, da waren noch größere und schönere Wälder als jetzt. – Holzschläge waren gar nicht zu sehen, diese traurigen Baumkirchhöfe, weil nächst dem Waldlande wenig Hütten standen, und diese ihr Brennholz noch an den Feldern bald in diesem, bald in jenem Baume fanden, den sie umhieben – und man merkte nicht, daß einer fehle“ (HKG 1.4, 263).

War früher „die ganze Fichtau ein einziger Wald“, so ist der aktuelle Zustand ein bereits ansatzweise kulturierter, in dem Wölfe und Bären verschwunden sind und einzelne Bauernhöfe sich angesiedelt haben; doch erst die Zukunft, so antizipiert der Wirt, werde eine weitere Zurückdrängung und Verarbeitung des hinderlichen Waldes, Häuser, eine Sägemühle und eine Schmiede bringen.¹⁹ In diesem Zustand wird dann die *Narrenburg* angekommen sein. *Prokopus* ist ein historischer Text, der unter kulturgenetischer Perspektive zeigt, wie sehr Stifter sich bemüht, den Prozess der Gewinnung von Kulturland auf Kosten des Waldes in einen historischen Tiefenraum hinein zu erweitern und ihm eine quasi menscheitsgeschichtliche Dimension zu verleihen.

Die systematisch ersten Anfänge einer Waldwirtschaft demonstriert jene Stelle aus *Granit*, in der ein Großvater seinem Enkel die fernen Rauchsäulen im Wald erklärt, die von den verschiedenen ambulanten Waldnutzern verursacht werden, den Sammlern, Jägern und Pechbrennern, die als Schrittmacher der eigentlichen Kulturation vorarbeiten.²⁰ Weitere frühe, aber demgegenüber fortgeschrittene Erschließungsprozesse zeigen detailliert auch die *Mappe*²¹ für das 18. Jahrhundert und für das Mittelalter *Witiko*, in dem der Held nicht nur aus dem Wald stammt, sondern auch denkt „wie der Wald“ (HKG 5.1, 56), die kräftigen und unverdorbenen Waldleute um sich sammelt, am Ende mit dem Waldland belehnt wird und sich dann umgehend daran macht, dieses in einer durchaus ‚energischen‘ Weise zu erschließen:²² Dazu gehören Kohlenbrennerei, Flößerei, Wege, Straßen und Brücken, Bewässerung wie Drainage, Herstellung und Versandhandel von Holzwaren, Viehhaltung – alles, um „ein Einkommen in den Wald“ (HKG 5.3, 180) zu leiten. An diese primäre Bedeutung von Kulturation im Sinne einer *cultura agri* lagern sich in der Folge andere Momente von Kultur an, etwa die Christianisierung. In *Witiko* beginnt die Urbarmachung des Landes mit „zwei christliche[n] Einsiedler[n], die den Fleck reuteten, darum er der obere Plan heißt, und die die christliche Lehre ausbreiteten“ (HKG 5.1, 175); dagegen spielen sich die letzten heidnischen Rituale, die der Held zu Gesicht bekommt, im nächtlichen Wald ab.²³

Verlängert man diesen Prozess in die Zukunft, so verheißt er den Wäldern nichts Gutes, und das eigentlich Erstaunliche ist, dass die Figuren, ebenso wie der ‚Dichter des Böhmerwalds‘ selbst, das nur trocken konstatieren. In *Zwei Schwestern* antizipiert der Landwirt Alfred Mussar die Zukunft der Wälder bezeichnenderweise in Relation zur Ausbreitung des Getreides:

„Diese getrockneten Aehren in ihren Glaskästen, die nur einfache Gräsersamen sind, [...] sind das auserlesenste und unbezwinglichste Heer der Welt, die sie unvermerkbar und unbestreitbar erobern. Sie werden einmal den bunten Schmelz und die Kräutermischung

¹⁹Vgl. HKG 3.1, 233 f.

²⁰Vgl. HKG 2.2, 34 f.

²¹Vgl. HKG 1.5, 78–83.

²²Vgl. HKG 5.3, 247.

²³Vgl. HKG 5.1, 185 f., 205.

der Hügel verdrängen, und in ihrer großen Einfachheit weit dahin stehen. Ich weiß nicht, wie es dann sein wird. Aber das weiß ich, daß es eine Veränderung der Erde und des menschlichen Geschlechtes ist, wenn zuerst die Cedern vom Libanon, aus denen man Tempel baute, dann die Ahorne Griechenlands, die die klingenden Bogen gaben, dann die Wälder und Eichen Italiens und Europa's verschwanden, und endlich der unermeßliche Schmuck und Wuchs, der jetzt noch an dem Amazonenstrom steht, folgen und verschwinden wird. Es gibt unendliche Wandlungen auf der Welt, alle werden sie nöthig sein, und alle werden sie, eine auf die andere, folgen.“ (HKG 1.6, 353)

Von daher ist es begründet, dass die Geschichte von den *Zwei Schwestern*, die vom Aufbau eines Musterguts erzählt, in einer baumlosen Hochgebirgsgegend spielt, die die Entwaldung der Erde symbolisch vorwegnimmt. Bezeichnenderweise wird die gebildete Vorzeigegärtnerin Maria am Ende und auf Anraten Alfred Mussars nicht nur Gemüse, Obst und Blumen, sondern auch Getreide anbauen.

Kurzum: Stifters Texte erzählen immer auch eine Geschichte der fortschreitenden Kulturation via Rodung und staffeln diese über die Jahrhunderte zurück bis ins Mittelalter und nach vorne in die Zukunft. Die Geschichte des Waldes findet ihren Niederschlag in der Topographie des Waldlandes. An den räumlichen und zeitlichen Grenzen gibt es Urwälder und Wildnisse, auffällig aber ist, dass Rodung eigentlich immer schon begonnen hat,²⁴ selbst in *Wittiko*, wo „lauter Wald“ (HKG 5.1, 54) ist, „dichte[r] Wald“ (HKG 5.1, 59), wo also die Nähe und Präsenz des Waldes auf Schritt und Tritt betont wird, das ganze Waldland tatsächlich aber durchsetzt ist mit kleinen Rodunginseln, zu denen auch der obere Plan gehört. Von der allerersten „Hütte mit gereutetem Lande“ (HKG 5.1, 59) über die in den Wald expandierenden Adelssitze bis zu den entwaldeten Gegenden nach Osten wird hier der ganze Weg der Akkulturation der Wildnis auch als ein machtpolitischer Prozess vorgeführt, in dem nicht nur die Natur unterworfen, sondern auch Land und Einfluss akkumuliert wird. Die ursprüngliche Wildnis wird dabei – ganz buchstäblich – zu einem Grenzphänomen, das behauptet, aber nur in Ausnahmefällen literarisch vergegenwärtigt wird. Vom Raum vor der Kultur kann man, so scheint es, schlecht erzählen. Was erste menschenferne Natur sein soll, scheint sich im Prozess der Kulturation auch dem Erzählen zu entziehen und zu einem Grenzbegriff zu werden. Die Sprache als zentrales Instrument der Kultur versagt vor ihr, wie Stifters Erzähler verschiedentlich verdeutlichen,²⁵ und in dem Moment, in dem die für Stifter typischen Verfahren der Beschreibung und Klassifikation auf die Wildnis Anwendung finden, verwandelt sie sich schon zu etwas von sich selbst Differentem. So gewinnt der liminale Raum des gerodeten Landes zugleich auch eine epistemologische Dimension, insofern er das ist, was Erkenntnis zugleich ermöglicht wie begrenzt.

2. Auch der aktuelle Kulturraum der intradiegetischen Gegenwart zeigt sich nicht einfach als landwirtschaftlich genutztes Gelände, sondern trägt unauffällige kleine, aber doch insistente Spuren der Rodung, so als sollten diese permanent

²⁴Vgl. Gottwald: *Natur und Kultur* (wie Anm. 2), 94 f.

²⁵Vgl. Hettche: *Der Wald im Text* (Anm. 3), 28.

im Bewusstsein gehalten werden.²⁶ Abgesehen von der expliziten Nennung und Beschreibung von Holzschlägen im *Waldsteig* oder im *Tännling*, begegnet man bei Stifter, z. B. in der *Narrenburg* oder dem *Waldgänger*, Förstern, Hegern, Jägern, Pechbrennern und Holzknechten in Holzschuhen,²⁷ die zeigen, dass der Wald bereits ganz durchprofessionalisiert ist. In der *Mappe* und anderswo werden Wege und Straßen angelegt, auf denen Wagen rollen, die aus Holz sind und Holz transportieren.²⁸ So gesehen, sind noch die unheimlichen „alte[n] Räder“ in den „unentdeckten allerhintersten Räume[n] der Wagenlaube“, die die Kinder in der *Mappe* beängstigen (HKG 1.5, 14), Abkömmlinge der Rodung und spielen diese in den Bereich anderer Themen hinüber, etwa in das einer „Dichtung des Plunders“ (HKG 1.5, 16) oder in das von Erinnerung und Fortleben. Von ähnlicher Präsenz sind die Werkzeuge der Rodung, ‚Äxte‘ und ‚Sägen‘. Sie werden vor dem Wirtshaus auf die Gasse geworfen²⁹ oder am Schleifstein geschliffen. Nicht erstaunlich, dass daraufhin die Kaiserwiese „wie überschwemmt von Scheitern“ (HKG 1.4, 336) liegt. In diesen omnipräsenten Hinweisen nur Zugeständnisse an das Lokalkolorit zu sehen, greift zu kurz. Wäre es nicht so paradox, so könnte man von einer Dissemination des Rodungsmotivs sprechen – was aber dann doch eine Berechtigung haben mag, wenn man liest, die einst bewaldete Fichtau sei nunmehr, und das ist erst ermöglicht durch ihre Rodung, „gleichsam besäet mit einzeln liegenden Häusern und Gehöften“ (HKG 1.4, 324), also quasi ebenso ‚natürlich‘ gewachsen wie vormals der Wald. Man könnte versucht sein, hier von einer Inversion von Rodung in Saat zu sprechen.

3. Ein weiterer Punkt zeigt uns den Weg des Holzes und dessen Metamorphosen aus einem Naturgegenstand zum Material kultureller Arbeit. Der gerodete Wald, der den Platz für Besiedelung und Landwirtschaft freimacht, liefert Bauholz für die Häuser, die an seiner Stelle entstehen: Sie sind zumeist aus Holz und mit Holz gedeckt. Die *Mappe* etwa zeigt diese Transformation des Holzes sozusagen in einen anderen Aggregatzustand, wenn sie vom Typus des Siedlers im Wald bemerkt: Er „lichtete [...] den Wald um die Hütte, legte sich eine Wiese an, davon er ein paar Rinder nährte, [...] machte sich wohl auch ein Feld und ein Gärtchen“; die Häuser sind „alle aus Holz gebaut, und haben flache Bretterdächer, auf denen die großen grauen Steine liegen“ (HKG 1.5, 79). Der Wald liefert weiterhin – um hier nur einige wenige Beispiele zu nennen – den Brennstoff für die Haushalte, für das Heizen, wie das aufgestapelte Brennholz im *Tännling* indiziert,³⁰ das Kochen oder die Beleuchtung, die in den umständlichen Passagen über die „Leuchte“ (HKG 3.1, 106) im *Waldgänger* geschildert wird. Einen größeren Raum, als man zunächst erwarten könnte, nimmt daneben die ländliche (Proto-)Industrie ein, die buchstäblich vom Holz befeuert wird. Die Pechbrenner und Köhler treten in verschiedenen

²⁶Vgl. Dittmann: *Waldbilder* (wie Anm. 3), 39 f.

²⁷Vgl. HKG 1.6, 181.

²⁸Vgl. HKG 1.5, 81 f.

²⁹So etwa in der *Narrenburg*, vgl. HKG 1.4, 335.

³⁰Vgl. HKG 1.6, 390, 395 f.

Texten auf, die *Mappe* nennt eine Hammerschmiede, eine Glashütte und einen Kalkofen, alles extrem energie-, d. h. holzintensive Betriebe.³¹ Mechanische Sägen zerkleinern die Bäume zu jenem Bauholz, aus dem die Häuser gemacht sind. Auch sonst taucht Holz als Material für verschiedene Gewerke und Gegenstände auf, man denke an die Möbelrestauration und -produktion, das Parkett, die Vertäfelungen oder die Musikinstrumente im Asperhof des *Nachsommer*,³² wo in der Schreinerei „alle Gattungen von Holz, die man hier verarbeitete“ (HKG 4.1, 110), vorrätig sind und es „in den Schreinen der Natursammlung eine Zusammenstellung aller inländischen Hölzer“ (HKG 4.1, 226) in Form einer ‚Xylothek‘ gibt, einer Holz-Bibliothek, wie Stifter sie aus Kremsmünster kannte, wo man sie noch heute besichtigen kann.³³ Auch in *Witiko* werden die hölzernen Interieurs auffällig betont, in denen akribisch alle verwendeten Holzarten aufgezählt werden. Böden, Wände und Möbel bestehen aus „Ulmenholz“, aus „geflamtem Tannenholze“, aus „rothem Eibenholze“, „gebohntem Eichenholze“ oder „geglättetem Wachholderholze“ (HKG 5.1, 200, 206 f.). So ist es nicht nur der Weihnachtsbaum in *Bergkristall*, mit dem der Wald aus dem Außen- in den Innenraum wandert.³⁴

All das mag banal erscheinen. Die vielen genannten Details machen jedoch sinnfällig, dass Stifter nicht bereit ist, das Thema Wald und Rodung an irgendeiner Stelle aus dem Auge zu verlieren. Es zeigt sich in aller Deutlichkeit, dass Stifter eine Kulturgeschichte als Wald- und Rodungsgeschichte in all ihren geradezu rhizomatischen Verflechtungen und Konsequenzen entwirft. Ihre Spuren und Indizien, die offenen und verdeckten Hinweise darauf durchsetzen die Texte bis in ihre äußersten Verästelungen, und dabei wird jeweils auch die aktuelle Situierung des erzählten Geschehens im Prozess der Kulturierung verdeutlicht.

Die zitierten Stellen zeigen nicht nur ein Faktum, sondern beinhalten auch eine Wertung. Ohne Rodung geht es nicht, erst sie stellt menschlichen Lebensraum bereit. Aber nicht nur das: Es fällt auf, dass im Zusammenhang der Rodung immer wieder von ‚Reinigung‘ gesprochen wird. Damit schließt das Rodungsthema an ein Stiftersches Phantasma an, das obsessiv um Saubermachen, Staubwischen und Aufräumen kreist. Es rückt damit in die Opposition von Reinheit und Unreinheit ein, die religiös-rituelle, kulturell-soziale, moralische wie medizinisch-hygienische Dimensionen aufweisen kann.³⁵ Im *Nachsommer*, in dem Wörter mit dem Wortstamm ‚rein‘ mindestens 90 Mal vorkommen, müssen selbst Bäume mit „gute[m] Seifenwasser gewaschen und gereinigt“ (HKG 4.1, 150) werden. Da liegt es dann vielleicht nicht so fern, dass Bäume nicht nur verunreinigt sind, sondern auch selbst die Verunreinigung darstellen. So wie im *Tännling* gefällte Baumstämme

³¹Vgl. HKG 6.1, 67 f., 152. Vgl. Gottwald: *Natur und Kultur* (wie Anm. 2), 99.

³²Vgl. HKG 4.1, 95–115, 139 f. u. ö.

³³Vgl. Kraml, P. Amand: Die Xylothek der Sternwarte Kremsmünster. In: *Naturwissenschaftliche Sammlungen Kremsmünster. Berichte des Anselm Desing-Vereins* 25 (1992).

³⁴Vgl. HKG 2.2, 184.

³⁵Vgl. dazu jetzt Zumbusch, Cornelia: Reinheit/Unreinheit. In: Begemann/Giuriato: *Stifter-Handbuch* (wie Anm. 3), 301–305.

von Ästen „zu reinigen“ (HKG 1.6, 397) sind, will der Obrist der *Mappe* den Eichenhag „reinigen“ (HKG 1.5, 157),³⁶ und der Wirt aus *Prokopos* kündigt mit Blick auf die noch bewaldete Fichtau an: „[D]a wird aufgeräumt werden“ (HKG 3.1, 234). Wenn die Natur das nötig hat, so ist damit ein ihr inhärentes Manko angedeutet oder, wenn man es in Anlehnung an Mary Douglas fassen will, ein Defizit gegenüber einer Ordnung, das nur durch den Menschen selbst behoben werden kann.³⁷

Dabei kehrt allerdings erwartungsgemäß die oben genannte Ambivalenz wieder. Wie kann das, was ursprünglich und rein erscheint, zugleich der Reinigung bedürftig sein? Wie ist ein umstandsloses Plädoyer für Abholzungen möglich, die massivste Form einer kulturellen Bearbeitung der Natur, wenn der Wald doch zugleich ein Raum normativer Natur ist und dieser schöne Naturzusammenhang dadurch zerstört wird? Immerhin ist mehrfach die Rede von der ‚Ausrottung‘ von Bäumen,³⁸ von Holzschlägen als „Baumschlachtfeld“ (HKG 1.6, 196) oder als „traurigen Baumkirchhöfe[n]“ (HKG 1.4, 263), d. h. von Eingriffen in den Naturzusammenhang, die als Krieg gegen die Natur erscheinen. Und auch von den Kollateralschäden der Entwaldung ist die Rede, etwa wenn der Obrist klimatische Veränderungen auf sie zurückführt.³⁹ Handelt es sich hier um ein perspektivisches Problem, das sich etwa graduell oder funktional oder durch Zuordnung zu verschiedenen Sprecherinstanzen lösen lässt? Ist also Rodung in manchen Fällen legitim, in anderen nicht? Ist sie nur bis zu einem bestimmten Ausmaß zulässig, und verfährt Stifter damit schon im Sinne der von Robert Musil persiflierten kakaischen Devise: ‚ein bisschen Rodung, aber nicht zu viel Rodung‘?⁴⁰ Damit kommt man, so scheint mir, dem Problem ebenso wenig bei wie mit einer Zuordnung zu verschiedenen Sprechern. Es ist richtig, dass es z. B. der jugendliche Heinrich Drendorf ist, der als „ein großer Freund der Wirklichkeit der Dinge“ es

„nicht leiden [kann], wenn man einen Gegenstand zu etwas Anderem machte, als er war. [...] Es machte mir Kummer, als man einmal einen alten Baum des Gartens fällte, und ihn in lauter Klöße zerlegte. Die Klöße waren nun kein Baum mehr, und da sie morsch waren, konnte man keinen Schemel keinen Tisch kein Kreuz kein Pferd daraus schnitzen. Als ich einmal das offene Land kennen gelernt, und Fichten und Tannen auf den Bergen stehen gesehen hatte, taten mir jederzeit die Bretter leid, aus denen etwas in unserem Hause verfertigt wurde, weil sie einmal solche Fichten und Tannen gewesen waren.“ (HKG 4.1, 29)

³⁶Ähnlich auch *Witiko*: „Du siehst, wie noch hie und da Felsen oder Bäume in den Wiesen und selbst in dem Getreide sind. Es konnte noch nicht alles weggeschafft werden, das muß die Zeit reinigen“ (HKG 5.1, 221).

³⁷Douglas, Mary: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Berlin 1985, 12 f. u. ö.

³⁸Vgl. HKG 1.6, 382; HKG 6.2, 176.

³⁹Vgl. HKG 6.2, 176, 198.

⁴⁰Vgl. dazu das Kapitel „Kakanien“ in Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé, 2. Bde. Reinbek bei Hamburg ¹⁰1999; hier: Bd. 1, 31–35.

Die Verarbeitung von Bäumen erscheint hier – in wie auch immer naiver Weise – als fragwürdiger Eingriff in die Autarkie der Dinge, ihren Lebenszusammenhang und ihr Lebensrecht, in eine zu respektierende Ordnung also. Aber da ist Heinrich noch ein „Knabe“ ganz am Anfang seiner Entwicklung, bevor ihn Risach in die Berechtigung und die Techniken der Kulturation, und nicht zuletzt der Holzverarbeitung, einführt. Auch im Falle des alten Gregor, von dem die Formulierung von den „traurige[n] Baumkirchhöfe[n]“ stammt, gilt Ähnliches, denn Gregor, der einer ursprünglichen Natur eine Stimme gibt, ist bei allen positiven Zügen eine problematische Gestalt, deren Ansichten in vielen Punkten vom Text revidiert werden. Tatsächlich aber findet man die Rede vom „Baumschlachtfeld“ und von der Ausrottung der Wälder auch als Äußerung der Erzählerinstanz selbst wieder. Nähert sich Stifter damit also dem, was der konservative Kulturhistoriker und Publizist Wilhelm Heinrich Riehl wenige Jahre später im Kapitel „Feld und Wald“ seiner *Naturgeschichte des Volkes* fordern wird? Riehl schreibt hier, es sei mittlerweile „auch eine Sache des Fortschrittes, das Recht der Wildnis zu vertreten *neben* dem Rechte des Ackerlandes“.⁴¹ Riehl plädiert gewissermaßen aus nationalhygienischen Gründen für die Erhaltung des Waldes als einer „wilde[n] Kultur des Bodens neben dem zahmen Feldbau“, weil er eine mentalitätsstiftende „*Schutzhege* unsrer eigensten volkstümlichsten Gesittung“ sei.⁴² Abgesehen davon, dass die soziopolitische Dimension des Waldes bei Stifter (mit ganz wenigen Ausnahmen) ebenso fehlt wie seine mentalitätsgeschichtliche Dimension, liegt der Unterschied vor allem darin, dass Riehl das Verhältnis von Agrikultur und Wildnis als Nebeneinander fasst. Beide sind nötig und sollen zu ihrem Recht kommen. Bei Stifter hingegen handelt es sich um ein *double bind*, einen fundamentalen Normenkonflikt, der sich dem Text strukturell und bis in die einzelnen Formulierungen hinein einprägt.

Das zeigt sich paradigmatisch an einem Ausspruch des Obristen der *Mappe*, der allen Seiten Genüge zu tun versucht: „[I]ch blieb hier, weil so schöner ursprünglicher Wald da ist, in dem man viel schaffen und richten kann, und weil eine Natur, die man zu Freundlicherem zügeln und zähmen kann, das Schönste ist, das es auf Erden gibt“ (HKG 1.5, 63), und in diesem Sinne hält er sich zugute, dass er „aus dem schlechten Grunde“ einer sumpfigen Waldwiese mit vieler Mühe „ein schönes, gezähmtes menschliches Erdenstück“ gemacht habe (HKG 1.5, 67). Warum wird die Ursprünglichkeit des Waldes als Attraktion hervorgehoben, wenn es doch zugleich darum geht, sie durch etwas Menschliches zu ersetzen, sie also abzuschaffen und damit zu zerstören? ‚Schön und ursprünglich‘ scheint trotz der unterschiedenen Wertung ein Euphemismus, wenn die Natur doch ‚zu Freundlicherem‘ gezügelt, gezähmt und vermenschlicht werden muss, und diese Zähmung noch schöner ist als das gleichfalls schöne Ursprüngliche. Implizit also ist die Natur

⁴¹Riehl, Wilhelm Heinrich: *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik* [1854–1869]. Stuttgart/Berlin¹¹ 1908, Bd. 1: *Land und Leute*, 62.

⁴²Ebd., 56.

dann doch unfreundlich und wild, aber offenbar soll das so nicht gesagt werden. Zählt nun eigentlich das Recht der Natur oder das Interesse des Menschen? Offensichtlich beides, und man könnte sagen, dass sich beide Dimensionen in der Formulierung palimpsestartig überlagern. Rodungen sind bei Stifter immer auch Inbilder der Aporien der Kultur.

Stifters Versuche, den Normenkonflikt zu bereinigen, entbehren nicht der Paradoxie. Obwohl er deutlich erkennbar ist, arbeiten die Texte daran, ihn zum Verschwinden zu bringen. Zwei hauptsächliche Verfahren springen ins Auge, die hier nur skizziert werden sollen: 1. Stifter operiert offenbar implizit mit einem entelechetischen Modell, für das *Brigitta* ein besonders deutliches Exempel darstellt.⁴³ Die Bearbeitung der Natur würde dieser dann zu ihrem eigenen Telos verhelfen, aus ihr machen, was sie quasi von sich aus will, aber nur mit Hilfe des Menschen, der selbst Natur ist, erreichen kann. Sollte in der Natur, wie in den *Zwei Schwestern* hypothetisch formuliert wird, ein dynamisches Prinzip der „stätige[n] Vervollkommnung“ (HKG I.6, 357) herrschen, dann wäre, was der Mensch als Glied der Natur an dieser tut, in deren Bauplan schon inbegriffen. Kultur würde so selbst zu Natur, würde der Natur erst zu ihrer Ordnung verhelfen und wäre so gerechtfertigt. Natur als Ordnung andererseits wäre nicht etwas per se immer schon Gegebenes, sondern quasi ein nachträgliches Vorgängiges, also ihrerseits Kultur. Eine solche Argumentationsfigur würde die Worte auch des Obristen plausibilisieren. Hier würden also die Gegenpole in einer Zirkularität ineinander überführt und aus dem oben genannten ternären Modell würde ein monistisches: das einer ‚Naturkultur‘ oder ‚Kulturnatur‘.⁴⁴

2. Ein solches zeigt in radikalisierter Form dann der Park des Fürsten in der letzten *Mappe*.⁴⁵ Der Park bietet eine Synthese, um nicht zu sagen: eine Identität von freier Natur, die den Wald umfasst, agrikulturell genutztem Land und eigentlicher Parkanlage. Dafür, dass der Doktor Augustinus gar nicht bemerkt, wie er den Park schon betreten hat, gibt es gute Gründe in dessen Anlage und Genese. Zweifellos ist der Park gegenüber der umliegenden Waldnatur ‚angelegt‘, aber in einer besonderen Weise, die man nur als tautologisch bezeichnen kann. Ein Künstler habe, so der Fürst, die ursprüngliche Landschaft gezeichnet, wie sie war, dabei aber verschönerte er sie, „bis sie endlich zwar dieselbe blieb, aber doch eine weit schönere wurde“ (HKG 6.2, 216). Nach diesen Zeichnungen wird der Park dann angelegt, und darum habe sich gegenüber dem ursprünglichen Zustand

⁴³Vgl. dazu ausführlich Begemann, Christian: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart/Weimar 1995, 272–279.

⁴⁴Grundsätzlich zu dieser Problematik und mit Blick auf aktuelle Diskussionen vgl. Sommer, Volker: Kulturnatur, Naturkultur. Argumente für einen Monismus. In: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2011), 8–39; Köchy, Kristian: Naturalisierung der Kultur oder Kulturalisierung der Natur? Zur kulturphilosophischen Abwehr der Geltungsansprüche der Naturwissenschaften. In: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2011), 136–159. Vgl. auch Köchy, Kristian: Natur. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Handbuch Kulturphilosophie*. Stuttgart/Weimar 2012, 227–333.

⁴⁵Vgl. dazu Begemann: *Die Welt der Zeichen* (wie Anm. 43), 350–358.

einerseits gar nichts, andererseits alles verändert. Deswegen könne der Park auch keine sichtbare „Begrenzung“ (HKG 6.2, 217) haben, und man könne nicht wissen, wann man ihn betreten habe. „Es ist wie mit einem Kunstwerke, von dem Menschen sagen, es sei gar kein Kunstwerk, sondern nur natürlich, und zu dem sie immer wieder gehen, es anzuschauen“ (HKG 6.2, 217). Die ideale Kultur also würde sich quasi selbst aufheben, sie wäre eine Kunst, die ihrerseits Natur ist. Sie belässt alles, wie es ist, und macht daraus etwas grundlegend anderes. Stifters Kultur ist Kultur und Natur zugleich, sie ist die Identität von Identität und Differenz.

Zur Psychosymbolik der Rodung

Rodung und Kulturation stehen über ihre kulturhistorische Funktion hinaus in engster Beziehung zu den Protagonisten. Eine sinngemäß mehrfach wiederkehrende Funktionsbestimmung der literarischen Topographie lautet: „Ich habe dir darum die Wälder gezeigt und die Ortschaften, weil sich in ihnen die Geschichte zugetragen hat, welche ich dir im Heraufgehen zu erzählen versprochen habe“ (HKG 2.2, 36).⁴⁶ Stifter baut erst den landschaftlichen Raum auf, bevor er ihn mit seinen Figuren besiedelt, und gibt ihm dadurch den Charakter einer vorgängigen, von diesen unabhängigen objektiven Größe – obwohl sie ihn dann ihrerseits bearbeiten und verändern.

Es geht hier jedoch nicht nur um die Relation von Schauplatz und Handlung, sondern um eine tiefgreifende Beziehung zwischen Figuren und Raum, die eine lange literarische Tradition hat. Sie betrifft sowohl den ‚wilden‘ wie den ‚sanften‘ Naturraum. Um es in den Begriffen Ciceros zu sagen: Die Arbeit in und an der Natur, die *cultura agri*, dient bei Stifter immer auch einer *cultura animi*, und zwar in doppelter Hinsicht. Einerseits steht erstere, die Kulturation des Landes, immer auch für letztere, die ‚Bildung‘ der Person, sie spiegelt sie symbolisch. Andererseits wird dieser symbolischen Operation des Textes dadurch ein quasi ‚objektives‘ Fundament unterlegt, dass eine Melioration des Selbst durch die Arbeit an der Natur faktisch bewirkt wird. Viele Stiftersche Figuren, insbesondere seine ‚Narren‘, werden auf diese Weise geheilt, ‚besänftigt‘ oder ‚gebildet‘. Durch die Zuwendung zur objektiven Welt der Dinge tritt das in sich verschlossene Ich aus sich selbst und seinen leidenschaftlichen und egozentrischen Verirrungen heraus; es wird zur genauen Beobachtung der Dinge und ihrer Ordnung genötigt und lernt, sich an dieser zu orientieren. Doch geht es keineswegs bloß um ein passives Sich-Einfügen in das Gegebene. Stifters Landwirte operieren in aller Regel auf der Basis naturwissenschaftlicher Handbücher und Kenntnisse, aus denen sie die objektiven Gegebenheiten der Natur und die Gesetzmäßigkeit ihrer Abläufe nicht allein zu einem theoretischen Zweck lernen,

⁴⁶Vgl. analog dazu u. a. *Hochwald* (HKG 1.4, 211); *Tännling* (HKG 1.6, 389); *Waldgänger* (HKG 3.1, 111).

sondern eben gerade auch als Basis einer praktischen Arbeit an der Natur. Sich deren Forderungen zu beugen und sie zugleich zu bearbeiten, schließt sich im Sinne der oben skizzierten Denkfigur nicht aus.

Das gilt auch und gerade für Wald und Rodung, wobei der Befund erschwert wird durch die auch hier zu beobachtende Ambivalenz, die den textuellen Einsatz von Holzschlägen mehrdeutig macht. Eine textanalytische Generallinie könnte gleichwohl lauten: Prozesse der Erziehung, Bildung und Entwicklung finden bei Stifter vorzugsweise in (agri)kulturell besänftigten Schwellenräumen statt, die ihnen korrespondieren, so etwa in *Brigitta*, *Zwei Schwestern*, *Nachsommer* oder *Nachkommenschaften*. Häufig vollziehen sie sich auf Wegen durch die Natur, die auch die ‚Wege‘ der Figuren in einem übertragenen Sinne darstellen; das ist in *Granit* ebenso der Fall wie in *Kazensilber*. Auch dort, wo es Waldwege sind, die Erziehungswege symbolisieren, wie in *Waldsteig* oder in *Waldgänger*; handelt es sich nicht um Urwälder, sondern forstwirtschaftlich erschlossene und genutzte Regionen.

Ein expliziter Bezug zwischen äußerer und innerer Kulturation begegnet in *Nachkommenschaften*. Die Protagonisten der Erzählung tragen den Namen Roderer, der auf die Tätigkeit des Ahnherrn der Familie zurückgeht: Dieser „rodete endlich das Gehege zu Wiesen und Feldern, und mochte wohl der Roderer geheißen haben“ (HKG 3.2, 52). In einem übertragenen Sinne bleiben aber auch seine Nachkommenschaften ‚Roderer‘, denn der Entwicklungsprozess aller ist zweiphasig, insofern auf eine energetisch-obsessive Jugendphase eine beruhigtere Etappe folgt, in der jugendlicher Überschwang aufgehoben, wenn man also will: gerodet ist. In Szene gesetzt wird dies bei den zwei männlichen Protagonisten der aktuellen Generation anhand des Umgangs mit einer ungesunden Moorgegend mit angrenzendem Fichtenwald. Während der jüngere Roderer in seiner ersten Lebensperiode als passionierter Landschaftsmaler das Lüpfinger Moor darstellen will, bleibt der ältere dem im Familiennamen programmierten Auftrag treu, indem er das Moor trockenlegt und auffüllt. Dass er damit dem jüngeren buchstäblich das Wasser abgräbt und ihm seinen Gegenstand entzieht, bis „gar nichts [mehr] zu malen“ (HKG 3.2, 32) ist, ist allerdings nicht die Ursache, sondern nur die symbolische Begleitung der Initiation in den zweiten Lebensabschnitt des Jüngeren, der ganz freiwillig die Malerei aufgibt und seine Moorbilder vernichtet – in mancher Hinsicht also dasselbe tut wie sein älterer Verwandter.

In den verschiedenen Fassungen der *Mappe*, um auf dieses Beispiel etwas näher einzugehen, spiegelt die anfängliche „Wildniß“ (HKG 1.5, 78) des als dunkel, dumpf und feucht beschriebenen Waldes die Wildheit der Protagonisten: zum einen die des jungen Grafen Julius Scharnast bzw. Uhlom, der vom „Spieler, Verschwender, Duellant[en]“ (HKG 1.2, 21) erst zum „sanftmütigen Obrist[en]“ (HKG 1.5, 33) mutieren muss; zum anderen die Wildheit des jungen Augustinus in Prag,⁴⁷ der nach eigenem Bekunden aus einem Land stammt, von dem er

⁴⁷Vgl. HKG 1.2, 52, 59, 61; HKG 6.2, 41.

sagt: „Da ist Wald und Wald und Wald“ (HKG 6.2, 78). Das ist nicht nur idyllisch gemeint, denn gegen den Wald muss man sich wappnen, und sei es nur durch die Kleidung.⁴⁸ Es ist nicht zuletzt auch diese Wildheit des Waldmenschen, die in Akten der Selbstkulturation gerodet werden muss. Sehr deutlich wird das u. a. in der mehr als zwei Seiten langen Episode um jenes Irrlicht, das vor dem Hintergrund des „hohe[n] finstere[n] Wald[es]“ wie „eine lange schlanke weiße ruhige Flamme [...] oder auch wie ein feuriger Engel“ aussieht (HKG 1.5, 155 f.). Der Doktor folgt ihm, weil er es zunächst für ein Licht im Hause des Obristen und Margaritas hält, doch bringt es ihn buchstäblich vom Wege ab und lockt ihn in den Sumpf – ein proleptischer Hinweis auf seine wenig später folgende leidenschaftliche Verfehlung, die gleichfalls von einem irrigen Bild der Geliebten ausgeht. „Solche Lichter entstanden manchmal in der Senkung, wie sie früher war, ehe sie der Obrist hatte reuten lassen“ (HKG 1.5, 154). Rodung also beseitigt subjektive Täuschungen in einem ganz buchstäblichen Sinne.

Die Entwicklungsprozesse des Obristen und des Doktors weisen jeweils zwei Hauptetappen auf, die gewissermaßen über Kreuz arrangiert sind und Stifters Vorliebe für Doppelungen zeigen. Die erste Phase der Selbstbesänftigung ist bei dem wilden und liederlichen jungen Grafen das Resultat des Mappenprinzips, d. h. der Verschriftlichung des eigenen Lebens, die einen Lernprozess initiiert, zur Selbst-Losigkeit leitet und das Leben immer affektfreier, ausgeglichener und gleichförmiger werden lässt.⁴⁹ Als der Obrist sich in der Heimatgegend des Augustinus ansiedelt, ist dieser Prozess weit fortgeschritten.⁵⁰ Aber das reicht offenbar nicht aus, sodass das Aufschreibeprinzip durch die Kulturation des Landes, Rodungen, Sumpfwässerungen und Anlage von Wegen ergänzt werden muss. Bei Augustinus verhält es sich in mancher Hinsicht umgekehrt. Der wilde Student besänftigt sich in einer ersten Phase durch die aufopferungsvolle und pflichtbewusste altruistische Arbeit als Landarzt in seiner Waldheimat, ist dadurch aber noch nicht vor einer Regression in überwundene Zustände gesichert. Seine Eifersuchtsattacke, durch welche Margaritas Annahme, er sei „sehr gut und sehr sanft“ (HKG 1.5, 186) widerlegt wird, bezeichnet er selbst als „Rückfall in meine Kindheit“ (HKG 1.5, 178), und als noch gravierenderer Verstoß erscheint der anschließende Selbstmordversuch. Augustinus weiß selbst nicht, wie ihm geschieht: „Ich habe sonst meine Geschäfte ruhig getan, und weiß nicht, wie ich dazu gekommen bin, daß ein solcher Gedanke in meinem Haupte entstehen konnte. – Ich weiß es heute noch nicht“ (HKG 1.5, 184). Damit kommt ein Moment des Unbewussten ins Spiel, denn im Untergrund des Subjekts sind Kräfte und Triebungen am Werk, die ihm selbst nicht bewusst sind.⁵¹ Sie drohen das

⁴⁸„[D]er starke Rok widersteht dem starken Walde“ (HKG 6.2, 195).

⁴⁹Vgl. dazu Begemann: *Die Welt der Zeichen* (wie Anm. 43), 244–259.

⁵⁰Vgl. HKG 1.5, 53.

⁵¹Vgl. Begemann, Christian: Erkundungen im ‚inneren Afrika‘. Adalbert Stifter und das Unbewusste. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich* 18 (2011), 11–29.

Projekt einer autonomen Selbstkontrolle durch Rückfälle in vermeintlich Überwundenes zu unterlaufen und machen aus ihm eine tendenziell unabschließbare Aufgabe. In der Folge wird die Selbstheilung des Doktors durch ärztliche Tätigkeit mithilfe des Mappenprinzips komplementiert, das er vom Obristen lernt. Dass durch diese Konstellation das Schreiben mit der Zuwendung zur Natur und ihrer Kulturation in eine funktionale Parallelität gesetzt werden, bestätigt Augustinus auch explizit. Über seine Selbstverschriftlichung sagt er: „Ich verwendete alle jene Zeit zum Schreiben, in der ich sonst in den Feldern gegangen bin, die Gewächse, die Bäume, das Gras angeschaut und betrachtet habe“ (HKG 1.5, 194).

Im Übergangsbereich beider Phasen spielen jeweils Spuren der Rodung eine zentrale Rolle. Im Falle des Doktors findet sowohl die Liebeserklärung zwischen Margarita und ihm als auch sein Eifersuchtsanfall in einem Holzschlag statt.

„Das Lidholz wurde vor vielen Jahren an vielen Stellen ausgehauen, daß man überall die Durchsicht hat, und an vielen Plätzen auf freien, mit Stöcken und hohem Grase besetzten Flächen dahin geht. In den Holzschlägen wachsen verschiedene Blumen gemischt, und oft seltene und gewiß schönere, als man sie auf gewöhnlichen Wiesen zu finden vermöchte. – Da fragte ich Margarita, ob sie mich recht liebe. – Wir standen vor einer Grasstelle, wo die hohen äußerst dünnen Schäfchen aus derselben empor standen und oben ein Flinselwerk trugen, grau oder silbern, in welchem die Käfer summten, oder Fliegen und Schmetterlinge spielten. Aus dem Holzschlage ragte mancher einzelne Baum hervor, der wieder empor gewachsen war; und jenseits, von ferne herüber, schaute der blaue Duft des Kirmwaldes, der ganz ruhig war.“ (HKG 1.5, 167 f.)

Die Rodung hat den wilden Wald wegsam, transparent und schöner gemacht, das zarte Leben der Natur ist zurückgekehrt, und so scheint der Holzschlag der geeignete Ort, um die auf Sanftheit bedachte Margarita und den sich besänftigenden Selbstheiler zusammenzuführen.⁵² Die nicht auszulöschende Ambivalenz der Rodung zeigt sich freilich darin, dass es kurz darauf derselbe Ort ist, an dem Augustinus' „Rückfall“ erfolgt, der sich bezeichnenderweise darin äußert, dass er die Blumen zerschlägt, die er für Margarita pflücken wollte: „[I]ch nahm meinen Stock, den ich in die Gräser nieder gelegt hatte, und zerschlug mit demselben alle Steinbrechen, die in der That noch nicht blühten, daß der Ort wild und wüst war“ (HKG 1.5, 177). Auch sein heftiges und verblendetes Verhalten im Anschluss daran wird von Margarita als „Gewaltthat“ (HKG 1.5, 187) interpretiert und betont die strukturbildende Opposition von Gewalt und Sanftheit bei Stifter. Augustinus' affektiver Anfall wiederholt die Zerstörung von Wachstum und Leben, die die Rodung immer auch ist; er ist selbst eine Rodung im Kleinen. Wenn man von einer Signifikanz der Topographie ausgeht, dann unterstreicht sein brachiales Verhalten dieses Mal das Moment von Gewalt gegen

⁵²Auch im *Waldsteig* konkretisiert sich die Liebesbeziehung zwischen dem pathologischen Hypochonder Tiburius und dem Landmädchen Maria mit dem Erdbeerensammeln in einem Holzschlag (HKG 1.6, 196–199, 205–207).

die Natur, das der Rodung zugrunde liegt – und auf diese muss erst wieder eine langsame Phase der Regeneration, der sanften Wiederkehr der Natur im Holzschlag folgen. Mit Blick auf diese Transformation des Wilden ins Sanfte hätte der Schauplatz auch eine Mahnung für Augustinus sein können, die er jedoch nicht versteht. Das Motiv der Rodung lässt sich, wie bereits oben zu sehen war, in beide Richtungen entfalten.

Was dann folgt, gehorcht wieder eher der anderen Seite des Motivkomplexes. Die „lasterhafte That“ (HKG 1.5, 184) des Selbstmordversuchs findet nach einem Weg durch den Wald im Wald statt;⁵³ sie erscheint Augustinus später als „Vergessenheit aller Dinge des Himmels und der Erde“ (HKG 1.5, 184) und mündet nach dem Gespräch mit dem Obristen über das Mappenprinzip in eine neue Phase der Selbstkulturation, die erneut unter der Maxime der Wendung des Ichs aus seinem Inneren zur Natur steht und am Ende die Versöhnung mit Margarita ermöglicht:

„Man muß die Gebote der Naturdinge lernen, was sie verlangen und was sie verweigern, man muß in der steten Anschauung der kleinsten Sachen erkennen, wie sie sind, und ihnen zu Willen sein. Dann wird man das Wachsen und Entstehen erleichtern.“ (HKG 1.5, 192)

Es liegt in der Logik der Stifterschen Bildwelt, dass diese neue selbstkultivatorische Phase mit einem neuen Patienten und einem ‚Waldschaden‘ beginnt: „Sie tragen ihn eben von dem Schwarzholze herein, wo ihn ein fallender Baum fürchterlich verwundet habe“ (HKG 1.5, 189).

Im Gespräch zwischen dem Obristen und Augustinus nach dessen Selbstmordversuch wird jeweils die zweite Besänftigungsphase der beiden Figuren thematisch: Bei Augustinus beginnt sie hier, und zwar mit der Erzählung des Obristen von seiner eigenen Entwicklung und dem Beginn seiner eigenen zweiten Phase. Obwohl der Obrist, wie sein Verhalten gegenüber seiner Frau demonstriert, sich durch die Aufschreibung seines Lebens verwandelt hat, muss noch eine weitere Etappe folgen. Besänftigung ist ein endloser Prozess. Diese neue Etappe beginnt mit dem Tod seiner Frau. Auf einer Wanderung im Gebirge müssen beide eine tiefe Schlucht auf einer „Holzriese“ überqueren, deren Beschaffenheit umständlich erklärt wird:

„Kennt Ihr das, was man in hohen Bergen eine Holzriese nennt? Ihr werdet es kaum kennen, da man sie hier nicht braucht, weil nur breite, sanfte Waldbiegungen sind. Es ist eine aus Bäumen gezimmerte Rinne, in der man das geschlagene Holz oft mit Wasser oft trocken fort leitet. Zuweilen gehen sie an der Erde befestigt über die Berge ab, zuweilen sind sie wie Brücken über Täler und Spalten gespannt und man kann sie nach Gefallen mit dem rieselnden Schneewasser anfüllen, daß die Blöcke weiter geschoben werden.[...] [W]ir gingen daran zu untersuchen, ob die Riese in einem guten Stande sei, und zwei

⁵³Vgl. HKG 1.5, 33 f.

Menschen zu tragen vermöge. Daß sie erst kürzlich gebraucht wurde, zeigten da, wo sie an den Felsen angeschlachtet war, deutliche Spuren geschlagenen und abgeleiteten Holzes; denn ihre Höhlung war frisch wund gerieben, auch lagen noch die Blöcke und Stangen umher, womit man die Stämme zuzuwälzen gewohnt ist[...]" (HKG 1.5, 56 f.)

Trotz Beistand eines Holzknechts stürzt die vom Schwindel ergriffene Frau in die Schlucht, und die Umstände dieses Unfalls unterstreichen ihr selbstloses Wesen: „Still sich opfernd, wie es ihre Gewohnheit war, ohne einen Laut, um mich nicht in Gefahr zu bringen, war sie hinab gestürzt“ (HKG 1.5, 58). Um das Leben des Mannes nicht zu gefährden, bringt sich die Frau selbst zum Opfer, wie es „ihre Gewohnheit“ und ihr Los im 19. Jahrhundert bleiben wird.⁵⁴ Der Obrist formuliert noch ein zweites Mal in aller sanften Härte die Funktionalität des Frauenopfers, an dem er zwar leidet, das ihm jedoch als hohe Schule männlicher Entsagung in gewisser Hinsicht adäquat vorkommt:

„Und wie ich in jener Zeit mit Gott haderte, hatte ich gar nichts, als daß ich mir fest dachte, ich wolle so gut werden, wie sie, und wolle thun, wie sie thäte, wenn sie noch lebte. Seht, Doctor, ich habe mir damals eingebildet, Gott brauche einen Engel im Himmel und einen guten Menschen auf Erden: deßhalb mußte sie sterben.“ (HKG 1.5, 62)

Ein seltsamer Umstand scheint zu bestätigen, dass dieser Tod tatsächlich von höherer Hand geplant ist, denn schon „[g]egen Abend kam der Sarg, der sonderbarer Weise in dem rechten Maße schon fertig gewesen war, und man legte sie hinein, wo sie lang und schmal ruhen blieb“ (HKG 1.5, 61). Und dieses höhere Kalkül geht dann offenbar auch auf, denn der Obrist wird erst jetzt und endgültig, als was er betitelt wird – „sanftmüthig“ –, und die immer gleiche ungerührte Natur, insbesondere das Getreide, ratifiziert das gleichsam: „Dann schien die Sonne, wie alle Tage, es wuchs das Getreide, das sie im Herbste angebaut hatten, die Bäche rannen durch die Thäler hinaus“ (HKG 1.5, 62). Mit dem Blick auf diese Natur verwandelt der Obrist sich ihr an: „Es ist weiter in meinem Leben nichts mehr geschehen“ (HKG 1.5, 63) – was nicht ausschließt, dass er nun in das Heimattal des Augustinus zieht und dort in dem „schöne[n] ursprüngliche[n] Wald“ schafft und richtet, weil das ja „das Schönste ist, das es auf Erden gibt“ (HKG 1.5, 63).

Die ungewöhnliche, ausgetüffelt wirkende Todesart mit Holzriese, Holzknecht und bereitstehendem Holzsarg belegt den Zusammenhang von männlicher Selbstvervollkommnung, Frauenopfer und Rodungsmotivik. Zu den Dingen, die einer Rodung zum Opfer fallen müssen, um den Mann zu dem werden zu lassen, was er werden soll – sanft und resignativ, trieb- und affektfrei, anspruchs- und selbstlos – gehört auch die Frau.

⁵⁴Vgl. zu diesem Syndrom Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994; Reißler-Pipka, Nanette: *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*. München 2005.

Poetologie und Rodung

Der Zusammenhang der Verschriftlichung des Lebens in Form der Mappen mit dem Thema der Rodung hat bereits einen weiteren Aspekt angedeutet: In Stifters kulturtheoretischer Reflexion zur Rodung werden zugleich poetologische Positionen verhandelt.

Es ist kein Zufall, dass Stifters intensivste Auseinandersetzung mit der Romantik sich anhand des Waldes vollzieht, im *Hochwald* nämlich. Wald, so darf man sagen, ist *der* romantische Raum par excellence. Der *Hochwald* lässt sich als eine Geschichte fundamentaler Verkennungen und Missdeutungen lesen – und die Wahrnehmung des Waldes gehört an vorderster Front dazu. Die Figuren, und insbesondere der alte Gregor, reflektieren den „Urwald“ (HKG 1.4, 229) nahezu systematisch in der Tradition romantischer Texte, nicht zuletzt in dem auf Tieck zurückgehenden Topos der ‚Waldeinsamkeit‘⁵⁵ – eine im 19. Jahrhundert omnipräsente Vokabel, die mindestens zweimal auch bei Stifter fällt, nämlich in den *Feldblumen* und in der *Mappe*.⁵⁶ Es sind mindestens drei romantische Konzepte, die im *Hochwald* durchgearbeitet werden: zum einen das vom Wald als einer uranfänglichen, jungfräulichen und reinen Welt vor und diesseits der fatalen und entzweierenden Geschichte; zum anderen das einer ‚Sympathie‘ von Mensch und Natur, einer Analogie und Korrespondenz, die sich u. a. in vielfältigen Anthropomorphisierungen der Natur äußert; schließlich das Konzept einer Sprache der Natur,⁵⁷ in der diese sich verlautbart und zu erkennen gibt. Alle diese Konzepte werden entweder durch die Handlung oder durch den Erzähler widerlegt. Diese Sicht des Waldes erscheint ausdrücklich als Projektion der Figuren, die sich und ihr Begehren in die Natur spiegeln.⁵⁸ Dementsprechend wird der Wald mit „Märchen“ und „Fabel“ (HKG 1.4, 259, 240) in Verbindung gebracht – er ist schön und poetisch, aber doch nur Fiktion, Produkt des Erzählens, weit weg von dem, was bei Stifter später als Ordnung des Wirklichen beschworen wird. Flankiert wird dies auf der Ebene des *discours* von zahlreichen Gewebe- und Textmetaphern, die den Wald zu einem Text-Raum machen. Mit dieser Engführung von Märchen und Romantik referiert die Erzählung erneut auf romantische Positionen, nämlich auf die programmatische Maxime des Novalis, das Märchen sei der „*Canon der Poësie*“ und also solcher „die *Natur selbst*“.⁵⁹

⁵⁵Vgl. Klimek, Sonja: Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2012, 99–126, zu Stifter (*Hochwald* und *Waldsteig*) 104–110.

⁵⁶Vgl. HKG 1.4, 104; HKG 1.5, 12.

⁵⁷Vgl. HKG 1.4, 264.

⁵⁸Vgl. ebd., 241.

⁵⁹Novalis: Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99. In: Ders.: *Schriften*. Hg. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Darmstadt ³1983, Bd. 3: *Das Philosophische Werk II*, 205–475; hier: 449, 454.

Rodung wäre in der Konsequenz nicht nur ein Akt der kulturellen Bearbeitung der äußeren und inneren Natur, sondern auch ein Akt der Auseinandersetzung mit einer Romantik, die das ‚Wesen‘ der Natur kategorial verfehlt. Der Prozess der Rodung spiegelt so, um die These holzschnitthaft zu formulieren, den literarischen Übergang von märchenhafter romantisch-mythischer Natur zu einem tendenziell eher episch-prosaisch ausgerichteten Realismus, und insofern darf man in der Darstellung der gerodeten Siedlungsgebiete eine buchstäbliche poetologische Selbstpositionierung des Autors Stifter erkennen, zumal es sich ja zumeist – und auch im *Hochwald* – um den Oberplaner Raum handelt. Das betrifft auch die Zeitordnung. Die ‚romantische‘ Präsenz des Waldes als Urwald, wie sie der *Hochwald* zeigt, wird es in den späteren Texten, wie schon erwähnt, nur noch im Rückblick in die Vergangenheit geben, während die Gegenwart die Zeit der Rodung oder der bereits vollzogenen Rodung ist. Das schreibt dem erzählten Raum auch eine unterschwellige literaturgeschichtliche Reflexion ein.

Es liegt in der Logik dieser Konstellation, dass der romantische Erzähler Gregor eben gerade kein Protagonist einer Kulturation ist, sondern vielmehr den Eingriff in den jungfräulichen Wald im Sinne einer *restitutio ad integrum* durch das Ausstreuen von „Waldsamen“ rückgängig machen will, „so daß wieder die tiefe jungfräuliche Wildniß entstand, wie sonst“ (HKG 1.4, 318). Und ebenso hat es unter dieser Perspektive eine gewisse Konsequenz, dass die Texte, die das Lob einer nach innen wie außen gerichteten Kulturation am entschiedensten anstimmen – *Brigitta* und *Zwei Schwestern* –, in baumlosen Landschaften angesiedelt sind.⁶⁰ Dem negativen Prinzip der Rodung als einer Entromantisierung entspricht auf der positiven Seite die Orientierung der Literatur an jenem ‚sanften Gesetz‘ der Natur, das auch der agrikulturnen Arbeit zugrunde liegen soll und das immer wieder durch das Bild des Getreides exemplifiziert wird.⁶¹ Bezeichnenderweise liegt in *Brigitta* das große Landgut der Protagonistin wie ein „kraftvoll weiterschreitend Heldenlied“ in der Steppe, wie eine „Dichtung“,

⁶⁰Die – Einzelfall bleibende – Aufforstung eines Hügels durch den Obristen und Augustinus in der 3. und 4. Fassung der *Mappe* ist kein Gegenargument, sondern kann eher dazu dienen, den Abstand vom alten Gregor zu ermessen. Zwar konterkariert sie die brachiale Rodungsstrategie der Landbevölkerung, doch tut sie das unter einer völlig pragmatischen, primär ökonomischen Perspektive, die den nachwachsenden Wald als Tauschwert und Wirtschaftsfaktor sieht, erst in zweiter Linie dann auch als ästhetisches Phänomen: „Als die Leute sahen, daß wir Waldbäume pflanzen, wunderten sie sich, und sagten, es werde sonst zu Nuz und Frommen der Wald gereutet, daß wir milderes Land und urbare Strecken bekommen, das wir beides so nothwendig brauchen, und diese beiden Männer gründen Wald, und vergrößern den Wald, und verschlimmern, und erkälten das Wetter. Darauf sagte ihnen der Obrist: An andern Stellen habe er schon Wald gereutet, und werde noch mehr reuten, und sohin in dieser Richtung die Sache ausgleichen, und mehr als ausgleichen. [...] Das Ausrotten des Waldes sei jezt gut, und werde gut sein bis zu einem gewissen Maße; dann aber werde eine Zeit kommen, in welcher die Waldstreifen zwischen den Feldern als kostbares Besizthum da stehen werden, und dann wird der Griesbühel ein sehr zweckmäßiger Föhrenwald sein, und er wird auch schön sein“ (HKG, 6.1, 220; vgl. HKG 6.2, 198 f.).

⁶¹So etwa in *Bunte Steine*, vgl. HKG 2.2, 10.

die sich entschieden dem Wirklichen zuwendet (HKG 1.5, 461) – offensichtlich ein neues poetologisches Paradigma gegenüber dem romantischen Waldmärchen. Diese Metaphorik ließe sich weiter verfolgen: Noch in *Aus dem bairischen Walde* zeigt sich der kultivierte Wald als ein „episches“ „Gedicht“ (PRA 15, 331), in der *Mappe* wie im *Nachsommer* stehen Gerste und Obstbäume in „Zeilen“ (HKG 1.5, 201; HKG 4.1, 69; HKG 4.2, 123, 217 f.), und in der letzten Fassung der *Mappe* ist, wie bereits zitiert, der fürstliche Park im Wechselspiel zwischen Natur und ihrer künstlerischen Repräsentation entstanden und erscheint selbst als ein „Kunstwerk“ (HKG 6.2, 217), das von Natur nicht mehr zu unterscheiden ist.

Wenn derart die Bearbeitung der Natur mit Literatur gleichgesetzt wird, dann liegt eine Inversion dieser Metapher nahe. Tatsächlich artikuliert Stifter die Ziele seiner Dichtung gegenüber Louise von Eichendorff in diesem Sinne: „[W]ie Maria in den Schwestern selbst Gemüse zu pflanzen und Gartenbete zu düngen und doch ein höherer opferfreudiger Mensch zu sein“, das sei, neben manchem anderen, „ungefähr die Grundlage meiner Schriften“ (PRA 18, 110).⁶² Wenn also Landbau Dichtung in einem entromantiserten Sinne ist, dann ist Dichtung ihrerseits kulturelle Arbeit an der Natur.

Doch wie kaum anders zu erwarten, wiederholt sich auch in diesem Punkt die Natur-Kultur-Ambivalenz. Einerseits nämlich hält Stifter – im Aufsatz *Ob der ennsische Kunstausstellung* (1856) – an einem gewissermaßen realistisch verengten goethezeitlichen Organizismus fest, der das Kunstwerk ganz auf Natur ausrichtet, es nicht nur aus der Natur erwachsen lässt, sondern es auch auf das „treueste Studium der Natur“ (HKG 8.4, 172) verpflichtet, also mimetisch ausrichtet, und daher insgesamt selbst als ‚natürlich‘ deklariert. Der Dichter als Gärtner und Landwirt zieht und pflegt naturhafte Gewächse, und auch der *Nachsommer* ist ein solches Gewächs mit Wurzeln, Blüte und Frucht, wie Stifter einmal gegenüber Heckenast ausführt.⁶³ Wenn Stifter an einem Gemälde lobt, „daß es wie jedes große Werk, nicht *gemacht*, sondern in der ergriffenen Seele des Künstlers *gewachsen* ist“ (HKG 8.4, 172), dann zitiert er einen omnipräsenten produktionsästhetischen Paradigmenstreit im 19. Jahrhundert, der den Dualismus von Kultur und Natur variiert, und schlägt sich auf die Seite eines organischen ‚Wachsens‘ gegenüber einem artistischen ‚Machen‘,⁶⁴ wie es zeitgleich Autoren wie Poe oder Baudelaire proklamieren. Eine solche ästhetische Position wird in Stifters Kunstkritiken und Briefen stereotyp mit dem – Goethe entlehnten

⁶²Stifter an Louise von Eichendorff, 23. März 1852.

⁶³„Die Gliederung soll organisch sein[...] Der 1^{te} Band rundet die Lage ab, und säet das Samenkorn, das bereits sproßt, und zwar mit den Blättern vorwärts in die Zukunft [...] und mit der Wurzel rückwärts in die Vergangenheit[...] Daß in beiden Richtungen in den folgenden Bänden wärmere Gefühle und tiefere Handlungen kommen müssen, liegt im Haushalte des Buches, welches wie ein Organismus erst das schlanke Blättergerüste aufbauen muß, ehe die Blüte und die Frucht erfolgen kann“ (Stifter an Heckenast, 29. Februar 1856 (PRA 18, 313)).

⁶⁴Vgl. dazu Begemann: *Die Welt der Zeichen* (wie Anm. 43), 386–396.

– Kampfbegriff der „Manier“ belegt.⁶⁵ Auch in dem bereits zitierten Brief an Louise von Eichendorff glaubt Stifter behaupten zu müssen: „Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts *gemacht*, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert“ (PRA 18, 110).⁶⁶ Andererseits belehrt ein einziger Blick in Stifters Manuskripte eines ganz anderen. Die Manuskripte – und gelegentlich sogar die späteren Produktionsstufen bis hin zu den Druckfahnen – sind zur Verzweiflung von Verleger und Setzer bis an die Grenzen der Lesbarkeit durchgearbeitet. Sie tragen sichtbare Spuren einer Textarbeit, die mit erheblichem Zeitaufwand und exzessiver, in die Pedanterie übergehender Genauigkeit betrieben wird. Hier ist alles ‚gemacht‘.⁶⁷ Stifter bekennt sich denn auch andernorts wiederholt zum Instrument der „Feile“,⁶⁸ um den von ihm gefühlten „Hiatus zwischen dem ‚Gewollten‘ und dem ‚Gewordenen‘ zu schließen“.⁶⁹ Johannes John ordnet Stifter daher im Gegensatz zu seinen Selbststilisierungen dem „Typus des ‚Papierarbeiters‘“ zu, „der seine Gedanken in ihren Entwicklungen und Schritten auf dem Papier festhält, erwägt, fortspinnt, verwirft, ersetzt“, und zwar in systematischer Weise.⁷⁰ Dabei fallen in den Handschriften besonders die großen, oft präzise umgrenzten gestrichenen Stellen ins Auge, die – ohne dass hier die Metapher zu sehr strapaziert werden soll – strukturell den Kahlschlägen in den erzählten Waldgebieten ähneln (Abb. 10.1 und 10.2). Es ist daher nicht erstaunlich, was Stifter seiner Frau anlässlich der Redaktion seiner *Nachkommenschaften* mitteilt, eines Textes, der diese Merkmale besonders deutlich aufweist (Abb. 10.3): „Ich bin am Ende selber ein Roderer“ (PRA 20, 147).⁷¹ Die Tätigkeit des Autors rückt so metaphorisch in die von ihm erzählte Rodungsgeschichte ein, macht sich zum Teil der diegetischen Welt und setzt deren kultivatorische Aktivitäten auf seinem Papier fort.

So bezieht Stifter nicht nur in seiner literarischen Arbeit, sondern auch im Bereich der ästhetischen Produktionsmetaphorik selbst immer zugleich auch die Gegenposition des ‚Machens‘. Auf Seiten der kulturellen Bearbeitung steht der Autor gleichermaßen als literarischer Gemüsebauer wie als „Roderer“, doch betont die erste Metapher die mimetische Nähe des Schreibens zu einer sanften Kultur der Nähe zur Natur und ihrer Ordnung, des organischen Wachsenlassens

⁶⁵Vgl. etwa HKG 8.4, 59, 95, 149, 161, 166. Vgl. dazu Begemann: *Die Welt der Zeichen* (wie Anm. 43), 367 f.

⁶⁶Hervorh. C.B.

⁶⁷Vgl. John, Johannes: Schreibprozesse. In: Begemann/Giuriato: *Stifter-Handbuch* (wie Anm. 3), 352–356. Vgl. Hettche, Walter: ‚Dichten‘ oder ‚Machen‘? Adalbert Stifters Arbeit an seinem Roman ‚Der Nachsommer‘. In: Walter Hettche/Johannes John/Sibylle von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-Studien*. Tübingen 2000, 75–86. Hettche hat Stifters Arbeitsprozesse im Kommentarband der HKG (4.4, 30–59) ausführlich dokumentiert.

⁶⁸Vgl. z. B. PRA 17, 289; 18, 221, 293–297; PRA 19, 47; PRA 20, 238; PRA 21, 82; PRA 24, 183.

⁶⁹John: Schreibprozesse (wie Anm. 67), 353.

⁷⁰Ebd., 352, 354.

⁷¹Stifter an Amalie Stifter, 20. Oktober 1863.

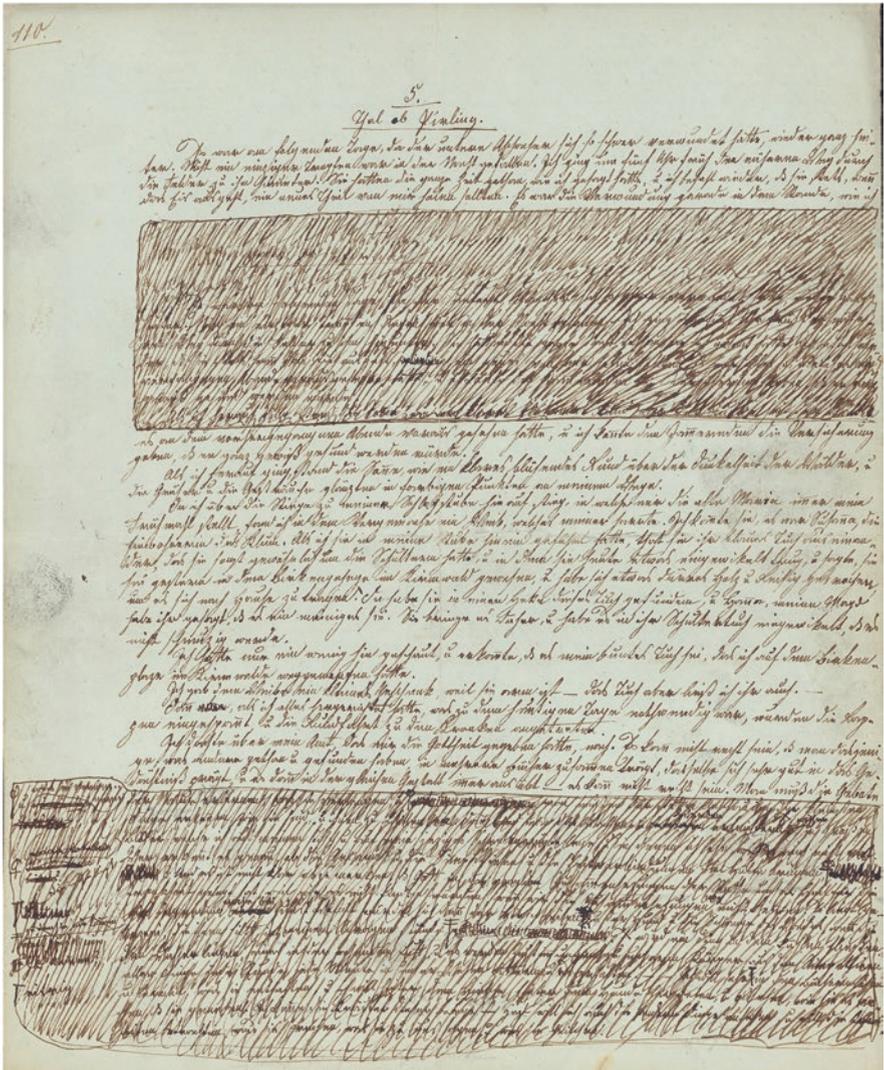


Abb. 10.2 Manuskriptseite aus *Die Mappe meines Urgroßvaters* (Die Abbildung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Slg. Adalbert Stifter; OÖ. Literaturarchiv/Adalbert-Stifter-Institut)

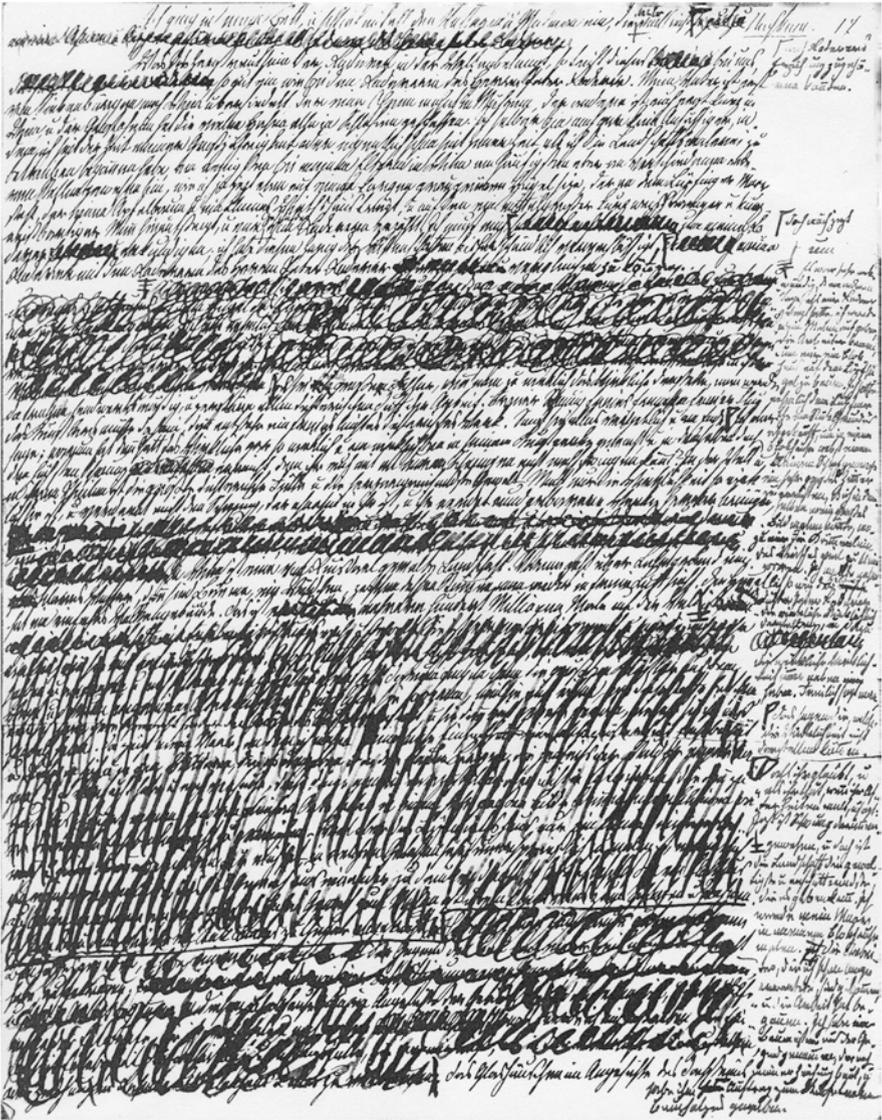


Abb. 10.3 Manuskriptseite aus *Nachkommenschaften* (Die Abbildung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Handschriftenabteilung der Národní knihovna České republiky im Prager Klementinum. Das Manuskript der *Nachkommenschaften* befindet sich unter der Nr. StA 55 im dortigen Stifter-Archiv)

und der Pflege, während die zweite das Machen und Gestalten, die Konstruktion und den aktiven Eingriff unter Einschluss auch ‚destruktiver‘ Momente ins Blickfeld rückt. Damit schreiten auch die Produktionsmetaphern den Raum der Bewertungen der Kulturarbeit aus. Poetologisch verortet sich Stifter jedenfalls nach der Romantik im selben Schwellenraum, in dem seine Texte spielen.

Schneiden und Schreiben: *Der beschriebene Tännling*

Der Text, der das Thema Rodung am dezidiertesten in Szene setzt, ist *Der beschriebene Tännling*, gleichfalls in der Oberplaner Gegend angesiedelt.

„In diesen Waldungen ist auch [...] ein helles liches Thal geöffnet[...] Das Thal ist sanft und breit, es ist von Osten gegen Westen in das Waldland hinein geschnitten, und ist fast ganz von Bäumen entblößt, weil man, da man die Wälder ausrottete, viel von dem Ueberflusse der Bäume zu leiden hatte, und von dem Grundsatz ausging, je weniger Bäume überblieben, desto besser sei es. In der Mitte des Thales ist der Marktflecken Oberplan, der seine Wiesen und Felder um sich hat[...]“ (HKG 1.6, 382 f.)

Auch hier erweist sich die Rodung des Naturraums als ein zutiefst ambivalenter Vorgang. Sie erscheint einerseits als brachiales Ausschneiden des Waldes und als Ausrottung der Bäume, wobei Stifter mit der phonetischen und etymologischen Nähe von ‚roden‘ bzw. ‚reuten‘ und ‚-rotten‘ spielt.⁷² Andererseits aber lassen die Bäume den Menschen an ihrem „Ueberflusse“ „leiden“, zwingen ihn also geradezu zur Gegenwehr. Doch hebt sich diese Gegengewalt dann wieder darin auf, dass ihr Ergebnis eine ‚helle‘, ‚lichte‘ und ‚sanfte‘ Kulturlandschaft ist. Rodung ist hier jedoch nicht nur die Voraussetzung der landschaftlichen Gestalt des Oberplaner Tals, sondern wird auch *in actu* gezeigt: Sind Holzschläge im topographischen Panorama nur als „röthlich matt leuchtend[e]“ „Streifen“ (HKG 1.6, 397) markiert, so zoomt sich der Blick des Textes im zweiten Kapitel an einen von ihnen heran, den Arbeitsplatz des Holzhauers Hanns, um ihn in näheren Augenschein zu nehmen. Dabei wiederholt sich der vorherige Befund. Der „bunte Schlag“ ist eingelagert in eine „schöne Wildniß“ (HKG 1.6, 397, 400), die er ersetzt, und gleicht darin strukturell dem mit „Gespinnste[n] aus Seilen“ eingegrenzten „Jagdraum“ des „Nezjagen[s]“, das als „sehr künstlich“ (HKG 1.6, 409) bezeichnet wird – im Kontext der Erzählung ist das alles andere als ein Lob, denn die Netzjagd demonstriert einen pervertierten kulturellen Umgang mit der Natur. Der Holzschlag wird folgendermaßen ins Bild gesetzt:

⁷²Dieser Bezug ist Stifter sehr bewusst. In der vierten Fassung der *Mappe* wird einmal das Wort „Ausrotten“ in der dritten Fassung (HKG 6.1, 220) durch das moderater klingende „Ausreuten“ ersetzt (HKG 6.2, 198).

„Es liegen wie Halmen gemähten Getreides die unzähligen Tannenstämme verwirrt herum, und man ist beschäftigt, sie theils mit der Säge, die langsam hin und her geht, in Blöcke zu trennen, theils von den Aesten, die noch an ihnen sind, zu reinigen. Diese Aeste, welche sonst so schön und immer grün sind, haben ihre Farbe verloren und das brennende Ansehen eines Fuchsfelles gewonnen, daher sie in der Holzsprache auch Füchse heißen. Diese Füchse werden gewöhnlich auf Haufen geworfen, und die Haufen angezündet, daher sieht man in dem Holzschlage hie und da zwischen den Stämmen brennende Feuer. An anderen Stellen werden Keile auf die abgeschnittenen Blöcke gestellt, auf die Keile fällt der Schlägel, und die Blöcke werden so getrennt und zerfallen in Scheite. Wieder an andern Stellen ist eine Gruppe beschäftigt, das Wirsal der Scheite in Stöße zu schichten, die nach einem Ausmaße aufgestellt sind, und in denen das Holz troknet. Diese Stöße stehen oft in langen Reihen und Ordnungen dahin, daß sie von ferne aussehen, wie Bänke von röthlich und weiß blinkenden Felsen, die durch die Waldhöhen hinziehen.“ (HKG 1.6, 397 f.)

Die euphemistische Strategie, die man hier wahrnimmt, zielt darauf, den Anblick eines trostlosen Kahlschlags in eine schöne Ordnung umzudichten und damit eine mögliche menschliche Schuld gegenüber der Natur zu verleugnen. So wird ein Pingpong zwischen negativ und positiv konnotierten Aussagen praktiziert, die beschwichtigend die Anklage ins Harmonisierende zurücknehmen. Zunächst wirkt alles chaotisch, dann wird Ordnung gestiftet, und die Holzstöße fügen sich wie Felsbänke ins Naturbild. Vorbereitet wird das durch die eigentümliche Formulierung, dass die Wälder in ihrem Innern die Holzschläge „hegen“ (HKG 1.6, 297), als bedürften diese der Pflege ausgerechnet durch das, was sie vernichten.⁷³ Die Äste verlieren ihre „schöne“ grüne Naturfarbe und vertrocknen, um die Kochgeschirre liegen „gleich ganze Stämme herum [...], die da verkohlen“, aber ihre Verbrennung bringt wenigstens „schöne[n] blaue[n] Rauch“ hervor.

„So sieht ein Holzschlag aus, auf ihm ist Leben, Regung und scheinbare Verwirrung, an seinem Rande, wo er aufhört, ist es stille, und dort steht wieder, wie es erscheint, der feste, dichte, unerschöpfliche, ergiebige Wald.“ (HKG 1.6, 398 f.)

Dieses permanente semantische Schwanken zeigt sich auch in zeitlicher Hinsicht. Denn wenn der Holzschlag nicht zu einem agrikulurellen Raum gemacht wird, restituert sich nach vielen Jahren „die Pracht des Waldes“ – der gegenüber das Kulturland dann wieder „nicht so schön ist“ (HKG 1.6, 400).⁷⁴ Und so weiter. Man sieht: Die Ambivalenz der Rodung sickert in alle Details des Textes, lässt diesen

⁷³Das ist zugegebenermaßen die forciere Lesart. ‚Hegen‘ kann man hier auch im Sinne von ‚einhegen‘, ‚umgrenzen‘ lesen, sodass die Wälder die Holzschläge lediglich in sich ‚einschließen‘. Andererseits schätzt Stifter die Wendung ‚hegen und pflegen‘ generell und verwendet sie auch hier (HKG 1.6, 388); im Übrigen tauchen hier verschiedentlich die ‚Heger‘ auf, die den Wald pflegen.

⁷⁴„Wenn es nicht so schön ist, wenn kein Wald mehr entstehen soll, dann werden die Waldgäste mit Absicht hintan gehalten, es wird gereutet, und lieber statt all’ des Anfluges der Geselle des Menschen, das Wiesengras, heran gelockt, daß Mäheplätze entstehen oder Weideplätze für das Vieh werden, wie man es mit dem Hausberge hinter Pernek gethan hat, der auch einmal eine schöne Wildniß war, und es jetzt nicht mehr ist.“ (HKG 1.6, 400)

oszillieren und raubt ihm jede Eindeutigkeit. Die Zweideutigkeit seines Tuns scheint auch dem Holzhauer auf die Stimmung zu schlagen, denn es heißt, dieser Berufsstand hänge „mit einer gewissen Schwermuth an seinem Thun und an den Schauplätzen desselben“ (HKG 1.6, 397).

Anders als im *Hochwald* ist die Pracht der schönen Wildnis nicht mehr ‚romantisch‘, beobachten aber lässt sich wiederum der Prozess einer Entsubjektivierung, der an die Problematik des *Hochwalds* anschließt. Das Mädchen Hanna, das seinem Drang zum Höheren folgt und den schönen Adelligen Guido ehelicht, wird „[i]m Innern“ (HKG 1.6, 402, 395) lokalisiert, im Inneren nämlich ihres Häuschens wie ihrer offenbar verkehrten Wunschwelten, die sich schon in ihrer Kindheit in der an die wundertätige Madonna gerichteten Bitte um prächtige Kleider verraten. Gegenüber ihrer ‚weiblichen‘ Fehlentwicklung darf der ‚männliche‘ Holzhauer Hanns einen Prozess von Wildheit zu Besänftigung durchlaufen, der seinen Beruf in all seiner Ambivalenz widerspiegelt. Hanns, durch sein „röthliche[s] leuchtende[s] Haar“ (HKG 1.6, 401) mit den „röthlich [...] leuchtend[en]“ Streifen wie den falschen „Füchse[n]“ (HKG 1.6, 398) der Rodungen verbunden, agiert selbst- und machtbewusst „wie ein König in seinem bunten, einsamen, entfernten Schlage“ (HKG 1.6, 400) – er wird geradezu mit diesem und der Aufgabe der Rodung gleichgesetzt. Er steht damit zwischen ‚Wildnis‘ und Kultur. Den Nebenbuhler möchte er ausgerechnet mit seinem Arbeitsinstrument, der Axt, erschlagen, und sein Weg zum Tatort, dem beschriebenen Tännling, dem „dunkle[n] Baum“ (HKG 1.6, 420), führt ihn durch weglosen Wald, durch „dichten verworrenen Baumwuchs“, „das eigenthümliche Gedämmer schwerer Wälder“ und über „sumpfigen Boden“ (HKG 1.6, 425 f.). Plan wie Weg indizieren eine innere Wildnis, der nur durch Kahlschlag beizukommen ist. Hanns verzichtet dann – anscheinend aufgrund einer Vision der Jungfrau Maria – auf die Ausführung seines Mordplans, bleibt Holzhauer und kümmert sich später um die Kinder seiner verstorbenen Schwester. Auch bei ihm ist es eine Art Frauenopfer, das zur Besänftigung führt, und die in den Tännling eingeschnittenen, aber schon „vernarbt[en] und unkenntlich[en]“ (HKG 1.6, 427) Zeichen der Herzen und Namen weisen wie „Embleme[] eines mortifizierten Begehrens“⁷⁵ proleptisch auf das Ende dieses Prozesses hin. Diese Symbolik von Schauplätzen und Handlungen ist literarisch vielleicht nicht weiter bemerkenswert. Der Punkt jedoch, der hier von Interesse ist, liegt darin, dass und wie die Ausrichtung der *histoire* sich im *discours* abbildet – oder umgekehrt.

Es ließe sich sagen, dass die Frage der Rodung in ihren kulturtheoretischen, figurenpsychologischen und poetologischen Dimensionen über das Wortfeld des Schneidens verhandelt wird,⁷⁶ das zwischen diesen Bereichen assoziative Bezüge

⁷⁵Schiffermüller, Isolde: Der beschriebene Tännling. In: Begemann/Giurato: *Stifter-Handbuch* (wie Anm. 3), 59–62; hier: 61.

⁷⁶Dem Thema ‚schneiden‘ müsste intensiver nachgegangen werden, als es hier möglich ist. Schneiden ist bei Stifter eine zentrale Vokabel mit wahrnehmungs- und liminalitätstheoretischen Implikationen, die besonders in Landschaftsdarstellungen sehr häufig zum Einsatz kommt (Bergrücken ‚schneiden‘ den Himmel; Gegenstände ‚schneiden‘ in den Hintergrund, vor dem sie wahrgenommen werden usw.). Daneben taucht ‚schneiden‘ im Zusammenhang mit Reinigung auf (das Überflüssige wegschneiden) oder mit Formen der Bearbeitung (Holze, Stein, Stoffe zur Bearbeitung zuschneiden).

herstellt. Das Oberplaner Tal ist, wie schon zitiert, „von Osten gegen Westen in das Waldland hinein *geschnitten*, und es ist fast ganz von Bäumen entblößt“ (HKG 1.6, 382).⁷⁷ Dieses makrostrukturelle Schneiden beginnt logischerweise am einzelnen Baum. Diesem werden mit „scharfer Schneide“ „keilförmige Einschnitte“ (HKG 1.6, 423) beigebracht, bevor er in „abgeschnittene[] Blöcke“ (HKG 1.6, 398) zerlegt wird. Die Kulturarbeit der Rodung ist über das *tertium* des Schneidens mit der Kulturtechnik des Schreibens vermittelt, denn der titelgebende Tännling ist „beschrieben“, es sind Zeichen und Namen in ihn „eingeschnitten“:

„Den Namen beschrieben mag die Tanne von den vielen Herzen, Kreuzen, Namen und andern Zeichen erhalten haben, die in ihrem Stamme eingegraben sind. Natürlich ist sie einmal ein Tännling gewesen, die Steine, an denen sie stand, mochten zum Sizen eingeladen, und es mochte einmal einer seinen Namen oder sonst etwas in die feine Rinde eingeschnitten haben. Die verharschenden Zeichen haben einen andern angereizt, etwas dazu zu schneiden, und so ist es fortgegangen, und so ist der Name und die Sitte geblieben.“⁷⁸

Das Schneiden ist daher in mancher Hinsicht ein Schreiben wie umgekehrt das Schreiben ein Schneiden, und Kultur erscheint als Schrift-Kultur, die als solche ein weiterer Modus der Beherrschung von Natur ist. Diese ‚Verzeichnung‘ der Natur wird dadurch besonders prononciert, dass der Tännling in der *Studien*-Fassung der Erzählung zuerst als Zeichen, als Wegmarke auf der einleitend beschriebenen Landkarte des Herzogtums Krumau inszeniert wird. Die Rede ist von landschaftlichen Orientierungspunkten, die gar nichts Besonderes seien, „sondern ganz einfache Waldesstellen, die hervorgehoben sind, um gewisse Linien und Richtungen anzugeben, nach denen man in den weiten Forsten ohne Weg oder anderes Merkmal gehen könnte“ (HKG 1.6, 381). Ihre Benennung hebt sie aus dem Umland hervor, macht sie wiedererkennbar und strukturiert so die amorphen Waldgebiete durch ein Raster von Punkten und „Linien“. Die Natur des Waldes wird auf diese Weise quasi selbst ‚beschrieben‘ und durch ein Netz von Schrift mit einer ordnungssetzenden Funktion erschlossen. Die „Namen“ dieser Orientierungszeichen sind „meistens von sehr augenfälligen Gegenständen der Stellen“ und den „bezeichnenden Eigenschaften der Dinge“ genommen (HKG 1.6, 381), im Fall des Tännlings also von seiner Beschriftung, die als Merkmal selbst der ‚Beschreibung‘ des Waldlandes auf der Landkarte dient.

Aus dieser doppelten ‚Beschreibung‘ ergeben sich Beziehungen zu Stifters eigenen Textverfahren, denn für diese spielt die ‚Beschreibung‘ in einem dritten Sinne eine maßgebliche Rolle, nämlich im Sinne einer deskriptiven ‚Darstellung‘, die auf eine Vergegenwärtigung realer Gegebenheiten und Vorgänge im Medium

⁷⁷Hervorh. C.B.

⁷⁸HKG 1.6, 382. Das Motiv kehrt wieder im beschriebenen Wirtshaustisch im *Hagestolz* (HKG 1.6, 15) und im ähnlich verzierten *Cereus peruvianus* im *Nachsommer* (HKG 4.1, 134).

der Schrift zielt und damit Referenz behauptet oder wenigstens simuliert.⁷⁹ Ihre Bedeutung unterstreicht der Erzähler, wenn er – stiftertypisch – die Funktion der Landschaftsdarstellung für die Handlung hervorhebt: „Nachdem wir nun den Schauplatz *beschrieben* haben, gehen wir zu dem über, was sich dort zugetragen hat“ (HKG 1.6, 389).⁸⁰ Beschrieben wird in diesem Text in der Tat sehr viel und sehr lange, auch der Tännling wird ‚beschrieben‘, aber eben in mehrfacher, hierarchisch gestaffelter Hinsicht: Beschrieben von den Messern der Verliebten, wird er zum Moment in der kartographischen Verschriftlichung des Waldes, und diese wird ihrerseits zur Kennzeichnung des Schauplatzes ‚beschrieben‘. Dass der beschriebene Tännling den Titel der Erzählung liefert, verweist auf die zentrale Bedeutung dieser Kategorie. Beschreibung hat ein Doppelgesicht. Einerseits weist sie ein hochgradig konstruktives Moment auf und greift in ihren ‚Gegenstand‘ ein, wie hier die Metapher des Schneidens verdeutlicht. Andererseits dient das literarische Verfahren der Beschreibung bei Stifter, so könnte man ganz grob sagen, einer ‚Objektivierung‘ und entspricht seiner Nähe zum Realismus. Das, was beschrieben wird, muss – zumindest in Stifters Kosmos – vorhanden und gegeben sein, so dass Beschreibung in mancher Hinsicht einen mimetischen Anspruch hat, genauer: den Anspruch, „die bezeichnenden Eigenschaften der Dinge [zu] finden“ (HKG 1.6, 381), wie es bei den Namengebern der Wegmarken der Fall ist. Daher korrespondiert Beschreibung im Falle Stifters der Außensicht, der Orientierung am Sinnfälligen,⁸¹ die im *Tännling* in einer so radikalen Weise praktiziert wird, wie das erst wieder im Spätwerk der Fall sein wird.⁸² Insofern bildet der *Tännling* nicht nur einen vorgeschobenen Posten des literarischen Experimentierens mit den Implikationen von Verfahren der Beschreibung, sondern auch einen Wendepunkt in Stifters Schreiben. In einer ans Enigmatische grenzenden Weise beschreibt der Text über weite Strecken ausschließlich das, was man wahrnehmen kann. So kommt etwa die Geschichte der Beziehung von Hanns und Hanna wie der von Hanna und Guido nahezu ohne Rekurs auf die Nennung von

⁷⁹Generell zum Thema: Begemann: *Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung* (wie Anm. 12); Drügh, Heinz: *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*. Tübingen 2006, 224–332; ders.: *Mimesis/Beschreibung*. In: Begemann/Giuriato: *Stifter-Handbuch* (wie Anm. 3), 214–217. Speziell zum *Tännling* vgl. die eindringliche dekonstruktivistische Studie von Schiffermüller, Isolda: *Adalbert Stifters deskriptive Prosa. Eine Modellanalyse der Novelle ‚Der beschriebene Tännling‘*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), 267–301.

⁸⁰Hervorh. C.B.

⁸¹Vgl. zu diesem Verfahren Rossbacher, Karlheinz: *Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive*. In: *Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 17 (1968), 47–58; Irmischer, Hans Dietrich: *Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung*. München 1971, 270–272.

⁸²Vgl. Schiffermüller: *Adalbert Stifters deskriptive Prosa* (wie Anm. 79), 293.

Gefühlen aus. Besonders deutlich wird dies an Hanns' kein einziges Mal explizit ausgesprochenem Mordplan, dem Aussuchen und Schleifen der Axt, der Bitte um Beistand der Madonna, dem Weg durch den Wald. Warum und zu welchem Zweck Hanns all das tut, bleibt gänzlich unkommentiert und erklärt sich erst rückblickend. Eine psychologische Innenschau entfällt völlig und wird nur durch Handlung, Dialog und gelegentliche metaphorisch-symbolische Aspekte kompensiert. Die genaue Beschreibung der Vorbereitung des Mordes folgt einem Indizienparadigma, das den Leser zu einem Spurensucher und Detektiv macht, der die Aufklärung des rätselhaften Geschehens betreibt.⁸³ Dass der gesamte literarische Komplex der Rodung in derselben Weise gehandhabt wird, ist bereits deutlich geworden. Man darf dieses radikale Verfahren sicherlich im Zusammenhang mit der erzählten Geschichte begreifen, der Geschichte um den inneren Wald und seine Kultivation: Die Rodungen der *histoire* finden auf der Ebene des *discours* ihre Fortsetzung – als Prozesse eines Ausschneidens des Wilden, Affektiven, Gewalttätigen. Die Poetik der Beschreibung ist in mancher Hinsicht eine der Rodung. Sie überträgt jene Desubjektivierung, die Stifter seinen Figuren abverlangt, auf die Ebene des Textes selbst. Das umfasst in geradezu ostentativer Weise auch die Depotenzierung eines präsenten, gestaltenden und allwissenden Erzählers, der sich nun vielmehr den Anschein einer registrierenden Instanz gibt – was keineswegs heißt, dass der Text auf kommentierende metaphorische oder symbolische Zeichenproduktion verzichten würde.

Ein Beispiel für Stifters Beschreibungskunst bietet die Passage, die über das unterrichtet, was nach der zerstörerischen Rodung kommt. Der zweite „Theil des Lebens eines Holzschlages“ ist, soweit es nicht zur Kulturation des gerodeten Landes kommt, „ein ganz anderer, stillerer, einfacherer, aber innigerer“ (HKG 1.6, 399). Davon war schon in der *Mappe* die Rede. Was nun folgt, ist eine detailreiche Beschreibung des Wiedererwachens des Lebens nach der großen Zerstörung ganz im Sinne des ‚sanften Gesetzes‘. In langsamen und kleinsten, scheinbar unbedeutenden Regungen regeneriert sich die Natur. Als Schrittmacher fungiert die Erdbeere, die für die nötige Feuchtigkeit sorgt, dann folgen andere Pflanzen und Tiere, „und endlich nach Jahren ist wieder die Pracht des Waldes“ (HKG 1.6, 400). Hier befinden wir uns auf dem Kerngebiet von Stifters Mikrologie wie seiner Poetik. Nicht nur Kulturland und neues Leben, ausgerechnet das, was Inbild von Stifters Poetik des Sanften ist, zeigt sich als Resultat von Rodung – und darum ist „das Geschäft eines Holzhauers“ auch keineswegs „entblößt von dichterischen Reizen“ (HKG 1.6, 397). Dass der Dichter sich selbst als einen „Roderer“ bezeichnet, ist offenbar doch mehr als ein *Aperçu*.

⁸³Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Übers. von Gisela Bonz. Berlin 1995.