

Christian Begemann

Die Welt der Zeichen

Stifter-Lektüren

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung
des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Begemann, Christian:

Die Welt der Zeichen : Stifter-Lektüren / Christian Begemann.
– Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1995
ISBN 3-476-01305-7

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-476-01305-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1995 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
Satz: Johanna Boy, Brennborg
Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Printed in Germany

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

EIN VERLAG DER  SPEKTRUM FACHVERLAGE GMBH

Inhaltsverzeichnis

Einleitung..... 1

Teil I: Zeichen

1. Kapitel: Die Welt der Zeichen. Stifters semiotischer Blick 9

Die Ströme der Großstadt 9 – »Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben« 11 – Wien im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts 12 – Individuum und ozeanische Großstadt 17 – die Ordnung des Raums 20 – die Ordnung der Geschichte 24 – die Lesbarkeit der Welt 25 – semiotische Verfahren bei Stifter 28 – Zeichencharakter der Dinge 31 – Taxonomien und Definitionen 33 – Mißtrauen gegen das Besondere 37 – Sprachordnung und metaphysische Ordnung 39 – die Dinge als Zeichen der Geschichte 41 – Funktionen der Zeichenlektüre 41 – Selbstbehauptung und Identität 43 – Generationenkette und innerweltliche Unsterblichkeit 45 – Ambivalenz der Ströme 47 – Zeichen und Metaphysik 50 – »Die Sonnenfinsterniß am 8. Juli 1842« 51 – Epiphanie und semiotische Vermittlung 51 – Struktur des Zeichens und Ambivalenz des Signifikanten 53 – Bezeichnung als Vermittlung: Briefe 62 – Entkörperlichung 65 – Zeichen und Tod 66 – Ordnung der Dinge und negative Realität 68 – Materialismus als Verabsolutierung des Signifikanten 69 – »Die Streichmacher«: eine Semiotik der Lüge 71 – Lektüre und Transparenz 73 – Fetischismus 76 – Mißtrauen gegen die Zeichen 78 – Schwierigkeiten beim Denken eines göttlichen Weltplans 81 – metaphysische Beglaubigung und subjektive Setzung der zeichenhaften Ordnungen 84 – die Ordnung der Darstellung 86 – Interferenzen in Stifters »Weltanschauung« und ihre Abhängigkeit vom Problem der Lesbarkeit 88 – das Individuum zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptung 89 – der Text als »Feld« 93

Teil II: Struktur

2. Kapitel: Das Trauma der Trennung. Stifters autobiographisches Fragment 95

Früheste Einheitszustände und Trennung von der Außenwelt 96 – Trauma, Entwicklungsnotwendigkeit, Schuld 99 – »Wegschreiben« des Ichs 102 – brüchige Weltordnung, begrenztes Wissen 104 – Probleme mit der symbolischen Ordnung 106

3. Kapitel: Ströme und Welten.

»Der Condor« und andere kosmische Phantasien 110

Wahrnehmungen des Kosmos: Raumschock, Entfremdung der Dinge und frühes Trauma 110 – vernichtende Ströme 114 – wissenschaftliche Objektivierung 116 – Gefühl des Erhabenen und Größenphantasien 117 – Regressionsphantasien 122 – Leopold Schefers Sternengedichte und Stifters poetische Anfänge 124 – Haltungen des Erzählers zu seinen Figuren 130 – Amalgamierung von Perspektiven: ein multipler Erzähler 134 – »romantische Anfänge« und »neuer Realismus« Stifters? 139 – Gustavs Malerei als thematischer Reflex: Naturnachahmung und Gefühlsausdruck 140 – Strömen und Fließen 141 – eine ästhetische Produktionstheorie: Kunst und Liebe 143 – Stifter und E.T.A. Hoffmanns Künstlerliebe 144 – Frauenrollen: die kosmische Frau 148 – Cornelias »Versagen« 150 – gespaltene Liebe und Kunst 153 – ästhetische Selbstreflexion 155 – der Status der Metaphorik 155 – Metaphorik und Subjektivität: »Abdias« 156 – Ditha als Repräsentanz von Stifters frühem Schreiben 159 – Stifters Selbstkritik 161

4. Kapitel: Der unleserliche Text.

Romantische Entromantisierung in »Der Hochwald« 164

»Der Hochwald« als Zäsur? 164 – Natur als Opposition von Kultur und Geschichte 166 – Darstellung der Natur 167 – Anthropomorphismen 170 – Ort des Erzählers und Blick der Figuren 173 – Anthropomorphismus, Perspektive, Korrespondenz 175 – Ungreifbarkeit des Erzählers 179 – Artefaktmetaphern 180 – Märchen und Illusion 182 – Desillusionierung 185 – Durchkreuzung des Dualismus von Natur und Kultur 188 – Inversion der Metaphern 188 – die Schlußkatastrophe: »Unvernunft des Seins«, gleichgültige Natur, Schuld? 191 – Opazität der Wirklichkeit 196 – die Realität als Zeichengeflecht 198 – Gewebemetaphern 199 – Wer schreibt? 201 – semiotischer Pessimismus in den »Feldblumen« 203 – erzählerische Konsequenzen aus der Problematik des »Hochwalds«: Subjekt, Text, Natur 206

5. Kapitel: Metamorphosen eines »Gegenbildes«.

Natur und Kultur in »Die Narrenburg« 210

Abrechnung mit dem Subjektivismus 211 – Jodoks Größenphantasien und ihre Ernüchterung 213 – Genealogie 217 – Liebe 221 – die Narrenburg als Gedächtnis der Kultur 223 – Natur als Gegenbild: die Fichtau 225 – Substitution der Natur in »Prokopus« 226 – Ambivalenzen 228 – Natur ist Kultur, Kultur ist Natur 229 – Oszillieren des Textes 233 – Polarität und Verweisungsketten 235 – Engel und Dämon 239

6. Kapitel: Die zwei Schriften.

Das Problem der Autobiographik und die Ambivalenz des Zeichens in der »Narrenburg« und der »Mappe meines Urgroßvaters« 242

Die gute und die böse Schrift 242 – die Autobiographik der Scharnasts 242 – die Mappen des Obristen 244 – Erziehung zur Wirklichkeit und Selbstbehauptung 245 – Lektüremodi 250 – Ambivalenz der Schrift 252 – Ambivalenz der Natur 256

7. Kapitel: Abarbeitung und Wiederkehr des Ichs.

Aporien und Interferenzen in »Brigitta« 260

Entwicklungsprozesse 260 – die Kultivierung der Natur als Therapeutikum der verfehlten Subjektivität 264 – metaphorische und buchstäbliche Bedeutung des Landbaus 266 – Interferenzen 270 – Natur zwischen Norm und Bedrohung 271 – enteletzlicher Naturbegriff 272 – Kultur als natürliches Supplement 273 – das unerforschte Telos der Natur 276 – die Wiederkehr des Ichs 278 – Selbstbehauptung 279 – Trug der Natur 282 – Kulturland als materialisierte Projektion 284 – das Wilde in der Kultur 288 – Landbau und Dichtung 291

8. Kapitel: Die verwischte Grenze.

Differenz und Differenzlosigkeit in Stifters mittlerem und spätem Werk 292

Prekäre Strukturhomologien: »Zwei Schwestern« 293 – »Der beschriebene Tännling«, ein Paradigmenwechsel 294 – Schnitt und Grenze 294 – Einschluß ins Ich 295 – Übergänge: auf dem Weg zu einem neuen Kulturmodell 297 – »Bunte Steine« 300 – kulturelle Formationen im frühen und mittleren Werk 301 – »Kazensilber« 301 – Minimierung der Differenz von Natur und Kultur 302 – Zeit 304 – Sozialisation 306 – Natur als Widerstand 310 – Verleugnungsstrategien: die Katastrophe als Ordnung in »Kazensilber«, »Granit« und »Bergkristall« 310 – die Katastrophik der Ordnung 316 – brüchige Metaphysik 317 – Auslöschung und Wiederkehr der Grenze 320 – »Der Nachsommer« 321 – Desubjektivierung und Gegenbildlichkeit 323 – Faktisches und Wesentliches 325 – Vertuschung der Grenze 326 – Vernetzungen von Innen und Außen 327 – Innenräume als Begriffsordnung 330 – Sammlungen 331 – Anbindungen an die Vergangenheit 334 – Einzelnes und Ganzes 336 – Annullierung von Arbeit 337 – Wiederholungen und Gewohnheiten 338 – prästabilisierte Ordnung 339 – narzißtische Reste 341 – Risachs Garten: die Mittel der Natur und die Herrschaft des Subjekts 343 – Subjektstrukturen 345 – der Park der letzten »Mappe« 350 – Verschwinden der Grenze 351 – Natur und Kunst 352 – Untergang und Größe des Subjekts 354 – Differenz und Differenzlosigkeit 355

Teil III: Kunst

9. Kapitel: Die Zeichen der Kunst.

Zur Rekonstruktion der Stifterschen Kunstreflexion 359

Stifters Reflexionen über Kunst 360 – Nachahmung der Natur 365 – Illusion 368 –
 Abbildlichkeit und Photographie 370 – Realitätsbindung und Opposition gegen
 das Faktische 371 – Gegenbildlichkeit 375 – »Realismus« und »Idealismus« 377 –
 objektive Idee oder subjektives Ideal? 378 – Innerlichkeit, »menschlich verall-
 gemeinert« 382 – Synthese von »Idealismus« und »Realismus«? 385 – Goethe
 und Schiller 386 – Arbeitsprozesse: Wachsen und Machen 388 – Dichtung und
 Agrikultur 394 – ästhetische Reflexion und Zeichenstruktur 396 – Vermitt-
 lungen 396 – die Wiederkehr des Ichs 400 – Erzählstrategien im literarischen
 Werk: Sichtbares und Wesentliches 403 – Vieldeutigkeit oder Bedeutungslosig-
 keit? 406 – Leerstellen 408 – Rätselhaftigkeit 410

Anmerkung zur Zitierweise 412

Literaturverzeichnis 413

Einleitung

An den Erzählungen und Romanen Adalbert Stifters wird be-
 reits seit längerem ihre besondere Schwierigkeit, ihre Un-
 durchdringlichkeit und Resistenz gegenüber der Interpre-
 tation hervorgehoben,¹ ohne daß diese daraus nennenswerte
 Konsequenzen gezogen hätte. Die Beobachtung der Hinter-, ja
 Abgründigkeit Stifters, wie sie schon Thomas Manns berühm-
 tes Diktum prägt,² ist Teil einer differenzierenden Revision
 der jahrzehntelang vorherrschenden unkritisch verehrenden,
 fast hagiographischen Haltung der Stifter-Literatur zu ihrem
 Gegenstand und hat sich zumindest in einem oberflächlichen
 Sinne inzwischen durchgesetzt. Statt solchen Feststellungen
 noch einmal eine gleichartige an die Seite zu setzen, unter-

1 Pars pro toto seien zitiert: Fritz Martini, Deutsche Literatur im
 bürgerlichen Realismus 1848-1898, 4. Aufl. Stuttgart 1981, S. 502:
 »Der Dichter des ›klassischen‹ Maßes ist der Schwierigste, Un-
 durchdringlichste in dieser an vielschichtigen Individualitäten
 reichen Zeit.« – Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Lite-
 ratur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution
 1815–1848, 3 Bde., Stuttgart 1971f., 1980, Bd. 3: Die Dichter, S. 954:
 »Er ist, alles in allem, einer der rätselhaftesten Dichter dieser an
 seltsamen und tiefen Gestalten so reichen Literaturperiode. / Stif-
 ter entzieht sich jeder einseitigen Interpretation, ganz gleichgül-
 tig, ob diese katholisch oder humanistisch, stammestümelnd oder
 psychoanalytisch, naturalistisch oder formalistisch ist.« – Vgl. fer-
 ner das schöne »Nachsommer«-Kapitel bei Peter von Matt,
 Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München / Wien
 1989, S. 145: »Wer nicht weiß, daß er mit ihm nicht fertig wird,
 sollte sich ohnehin nicht auf Stifter einlassen, sei er nun dessen
 Verehrer oder Verächter oder beides durcheinander.«

2 »Seltener ist beobachtet worden, daß hinter der stillen, innigen
 Genauigkeit gerade seiner Naturbetrachtung eine Neigung zum
 Exzessiven, Elementar-Katastrophalen, Pathologischen wirksam
 ist [...] Stifter ist einer der merkwürdigsten, hintergründigsten,
 heimlich kühnsten und wunderbar packendsten Erzähler der
 Weltliteratur, kritisch viel zu wenig ergründet.« Thomas Mann,
 Die Entstehung des Doktor Faustus [1949], in: ders., Doktor
 Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus, Frankfurt / Main
 1967, S. 773f.

nimmt diese Arbeit den Versuch, das Faktum selbst und seine textuelle Genese zu beschreiben. Der Widerstand, den Stifters Texte einem hermeneutisch ausgerichteten ›Verstehen‹ entgegenzusetzen, das heißt der (Re)Konstruktion einer Sinneinheit, in die möglichst alle Details integrierbar sind, gründet darin, daß sie eine solche Sinneinheit nicht sind. Gewiß verfolgt der Autor Stifter beim Schreiben Intentionen, und er hat sie – wenn es denn wirklich die seinen sind – immer wieder in Worten artikuliert, deren religiöse und moralische Sättigung den mehr an Erbauung als an Erkenntnis interessierten Bestrebungen der älteren Stifter-Forschung Vorschub geleistet haben.³ Die literarischen Werke aber gehen in den Selbstaussagen ihres Urhebers nicht nur nicht auf, wie man verschiedentlich bemerkt hat, sie scheinen diesen geradezu zu opponieren. Mehr noch: Stifters Texte, und unter ihnen nicht zuletzt diejenigen, die sich in trügerischer Schlichtheit der Handlung und der Sprache präsentieren, sind selbst von Bruchlinien, von Verwerfungen, Widersprüchen, ja Aporien durchzogen, die sich vor allem im Bereich der Strukturen, der Raumdarstellung oder der Metaphorik bemerkbar machen. Stifters Schreiben befindet sich in einem unschlichtbaren Widerstreit mit sich selbst.

Darin ein Manko zu sehen, hieße von theoretischen und methodischen Prämissen auszugehen, die vielleicht die Zustimmung des Autors Stifter gefunden hätten, seinen Werken jedoch nicht gerecht werden. Von diesen ließe sich vielmehr in einem präzisen Sinne sagen, was Werner Hamacher im Anschluß an Paul de Man als Kennzeichen literarischer Texte

3 Die ältere Stifter-Forschung ist bereits von Erik Lunding treffend charakterisiert worden: »Die meisten Stifter erläuternden Bücher und Abhandlungen stehen aber im Zeichen der Extensität, der breiten und referierenden und mit bekennender Note dozierenden Stoff- und Ideenentfaltung. Aus den seit Jahren üblichen popularisierenden Vereinfachungen und der damit in engem Zusammenhang stehenden Grobschlächtigkeit des tragenden Begriffsgerüsts ergibt sich die für die Stifterforschung typische Erscheinung der unermüdlichen Wiederholung des Längstgesagten.« Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945–1954, in: Euphorion 40 (1955), S. 203–244, hier S. 203.

überhaupt dingfest machen möchte, daß sie nämlich »nicht bloß ein bestimmtes Welt- und Sprachverständnis artikulieren, sondern auch die Probleme, die mit diesem Verständnis und jeder Verständigung darüber einhergehen, und daß sie insofern das volle Recht genuiner erkenntniskritischer Leistungen beanspruchen können.«⁴ Im Gegensatz zu vielem, was über sie gesagt wurde, ist festzuhalten, daß Stifters Texte keine ›Lösungen‹ bieten, sondern Problemfelder in ihrer ganzen Komplexität abbilden. So gesehen sind Stifters Widersprüche und Paradoxien, die aufmerksame Leser mitunter bemerkt,⁵ aber selten mit entsprechenden Folgerungen quittiert haben, keineswegs Ungenauigkeiten oder Entgleisungen, die als literarische Schwächen diagnostiziert werden könnten. Tatsächlich sind sie von einer hohen Stringenz bestimmt und folgen einer besonderen ›Logik‹. Die Genauigkeit, auf die Stifter größten Wert gelegt hat, wie man an seinen bis an die Schmerzgrenze peniblen Arbeitsprozessen ablesen kann, zeigt sich gerade darin, daß er sich Simplifikationen, die er als Person geschätzt haben mag, in seiner literarischen Arbeit verbietet und – willentlich oder nicht – die Probleme und Implikationen seines Gegenstands bis an den Punkt verfolgt, wo alle Eindeutigkeit schwindet. In dieser Hinsicht ist Stifter ein dekonstruktiver Autor, und für die Analyse stellt sich die Aufgabe, die Dekonstruktion, die Stifter selbst betreibt, zu rekonstruieren.

Mit Stifters Aporien und der ›Logik‹, die ihnen zugrunde liegt, wird sich daher diese Untersuchung befassen. Es wäre zuwenig und zuviel gesagt, wollte man sie auf den Eigensinn und Widerstand des Materials zurückführen, mit dem es der Autor Stifter zu tun hat: der Sprache. Statt eine solche generalisierende Perspektive einzunehmen, ist der Blick auf die

4 Werner Hamacher, Unlesbarkeit. Einleitung zu: Paul de Man, Allegorien des Lesens, Frankfurt / Main 1988, S. 7–26, hier S. 9.

5 Wiederum nur exemplarisch verweise ich auf das Kapitel »Les paradoxes de Stifter« bei Jean-Louis Bandet, Adalbert Stifter. Introduction à la lecture de ses nouvelles, Rennes 1974, S. 211–239. Adalbert Stifter, so schreibt auch Bandet, »apparaît [...] comme l'un des auteurs les plus énigmatiques de la littérature de langue allemande« (7). Als richtungweisend darf hier gelten: Martin Swales, Litanei und Leerstelle. Zur Modernität Adalbert Stifters, in: VASILO 36 (1987), S. 71–82.

konkreten Gegebenheiten von Stifiers Schreiben zu lenken. Die Struktur des *Zeichens* allerdings ist von eminenter Bedeutung für die Problemstellungen Stifiers und die textuellen Konstellationen, die sich aus ihnen ergeben, doch muß diese Behauptung in einem spezifischen Sinne verstanden werden. Um die Problematik des Zeichens soll es hier nicht auf einer Metaebene gehen, wo von Textualität überhaupt die Rede wäre, sondern dort, wo sie in den Erzählungen selbst thematisch wird und zu deren ›Gegenständen‹ gehört, besonders also, wo von den Versuchen und Schwierigkeiten des Lesens die Rede ist. Das ist weitaus häufiger der Fall, als man bisher wahrgenommen hat. Nahezu völlig unbemerkt geblieben ist nämlich, daß die Realität für Stifter ein Komplex von Zeichen ist, die zu entziffern sind, und daß sich darin zugleich Stifiers epochentypische ›Imagination des Zeichens‹ mit abbildet. So muß zunächst Stifiers semiotischer Ansatz dargestellt werden, und das geschieht in dem exemplarisch wie ›systematisch‹ verfahrenen I. Teil dieser Arbeit, der zugleich den Charakter einer thematischen Einführung trägt.

Ist der Zugang zur Wirklichkeit durch die Lektüre von Zeichen vermittelt, so wird deren spezifische Ambivalenz in jenen Bereich getragen, der zu den Hauptthemen Stifiers gehört: in das Verhältnis von Subjekt und Realität, Innenwelt und Außenwelt, oder anders gewendet: das von Kultur und Natur. In diesem Bereich kommen die angedeuteten Struktureigentümlichkeiten am stärksten zum Tragen; ihm wendet sich darum der zentrale II. Teil zu, der die semiotischen Befunde des I. Teils voraussetzt. Schon seit längerer Zeit beschreibt die Forschung – und hier wären einige der wichtigsten Studien zu Stifter zu nennen – dessen Weg als Entwicklung von einem weithin subjektivistischen Frühwerk, das in vielem an romantische Traditionen anschließt, zu einer immer radikalere Orientierung an der objektiven ›Ordnung der Dinge‹.⁶ Greifbar wird

⁶ Ein Forschungsbericht ist hier nicht beabsichtigt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien in diesem Zusammenhang nur einige seit den 60er Jahren entstandene Arbeiten genannt, auf deren zum Teil beträchtliche Differenzen nicht eingegangen werden soll. Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung* [1963], Frankfurt / Berlin / Wien 1964, S. 163–189. – Friedbert Aspetsber-

dies nicht nur auf der Ebene des Werks selbst, im Formalen, der Erzählhaltung und dem Stil, sondern auch inhaltlich an jenen Figuren, die ab einem bestimmten Zeitpunkt in der Werkgeschichte exakt dieselben Prozesse einer Entsubjektivierung und objektiven Wendung durchlaufen, denen Stifter sein Schreiben zu unterwerfen meint. Mit dieser Entwicklung aber hat es eine seltsame Bewandnis. Zweifellos sind ihre Pole maßgeblich für Stifiers Selbstverständnis und für seine Texte, und insofern läßt sich ohne den Rekurs auf sie nicht auskommen. Zugleich aber – und solche Gleichzeitigkeit ist ein wesentlicher Faktor der Textstruktur – lagern sich in diese Entwicklung gegenläufige Tendenzen ein und durchkreuzen sie. Die Abarbeitung des Subjektivismus, die Stifter unzweifelhaft betreibt, mündet jedenfalls immer wieder und auf verschiedenen Niveaus in eine Wiederkehr des Ichs. Und die zur Norm erhobene ›Wirklichkeit‹ erweist sich dabei als eine diskursive Setzung, ein Kulturprodukt, ja als Fiktion. Vielleicht lohnt es sich also, an dieser wohlbekanntem und ein wenig abgegriffenen Stelle noch einmal anzusetzen, sich der von Stifter selbst wie der Forschung vorgegebenen Begriffe zu bedienen und dabei ihren mehr oder weniger verdeckten Gegensinn herauszustellen.

Derartig komplexe Strukturen wie die der Stifierschen Texte lassen sich allenfalls beschreiben, aber nur bis zu einem gewissen Grad ›erklären‹, und so soll auch hier nicht mit falschen Monokausalitäten operiert werden. Stifiers semiotischer Grundzug ist unzweifelhaft ein besonderer, aber nicht der einzige Faktor bei der Produktion der Textstrukturen. Ein diskur-

ger, *Stifiers Tautologien*, in: VASILO 16 (1966), S. 23–44. – Wilhelm Dehn, *Ding und Vernunft. Zur Interpretation von Stifiers Dichtung*, Bonn 1969. – Christoph Buggert, *Figur und Erzähler. Studie zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werk Adalbert Stifiers*, München 1970. – Hans Dietrich Irmscher, *Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung*, München 1971. – Martin Selge, *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1976. – Ursula Naumann, *Adalbert Stifter*, Stuttgart 1979, S. 24, 26. – Zur Forschungslage überhaupt verweise ich auf die in der Bibliographie (Abschnitt 2) genannten Arbeiten, insbesondere auf die verdienstvollen Forschungsberichte von Herbert Seidler.

sives Erbe gerade etwa im Verhältnis von Natur und Kultur⁷ scheint hier ebenso eine wichtige Rolle zu spielen wie psychostrukturelle Gegebenheiten, die sich als Imagination des Ichs in die Darstellung der Figuren wie der Räume einprägen. Die Untersuchung folgt im II. Teil mit einer (anfänglichen) Ausnahme im wesentlichen der Chronologie des Stifterschen Werks anhand exemplarischer Texte, behandelt also die Strukturproblematik nicht nur innerhalb einzelner Erzählungen, sondern auch in ihrer Fortschreibung durch das Gesamtwerk hindurch. Für diese darf als charakteristisch gelten, daß sich die Widersprüchlichkeit der Texte gerade im Versuch ihrer Abarbeitung und Beseitigung immer neu reproduziert. Nicht zuletzt dieser Vorgang scheint für die unendlichen Überarbeitungen verantwortlich zu sein, denen Stifter seine Werke unterzogen hat. So sehr also grundsätzlich Stifters gesamtes literarisches Œuvre den Untersuchungsgegenstand bildet, so sehr liegt ein besonderer Schwerpunkt auf dem frühen und mittleren Werk, das für die vorliegende Fragestellung besonders ergiebig ist, weil sich die angedeutete Problematik hier gewissermaßen an der Wurzel und in statu nascendi beobachten läßt. Daß allerdings das Spätwerk, abgesehen von einigen Ausnahmen, so knapp behandelt wird, wie es hier der Fall ist, hat neben den genannten inneren vor allem äußere Gründe. Jedes Buch ist ein Fragment, auch dieses.⁸ Freilich ist beim Reklamieren dieser Lücke auch zu berücksichtigen, daß es der vorliegenden Untersuchung in erster Linie um die Erprobung einer Lektüre zu tun ist, deren Fruchtbarkeit nicht an jedem Text Stifters erwiesen werden muß.

Der III. Teil verklammert abschließend noch einmal die verschiedenen Forschungsinteressen dieser Arbeit im Versuch einer Rekonstruktion der Stifterschen Kunstreflexion. In Stifters theoretischem Reden über Literatur und bildende Kunst, das gleichfalls im Spannungsfeld von Wirklichkeit und Sub-

7 In diesem Bereich begegnen bei Stifter textuelle Verläufe, wie sie Jacques Derrida an Rousseau nachgewiesen hat: *Grammatologie* [De la grammatologie, 1967], Frankfurt / Main 1983, II. Teil.

8 Dem soll mit einer Untersuchung des Verfassers zu »Witiko« und den spätesten Erzählungen abgeholfen werden, die in Vorbereitung ist.

jekt, Natur und Kulturarbeit angesiedelt ist, begegnet man nicht nur erneut seinem semiotischen Ansatz, sondern auch denselben thematischen und strukturellen Verwicklungen, die seine literarischen Texte prägen. Das bestätigt auf ›theoretischer‹ Ebene die Befunde des II. Teils. Grundzüge einer Imagination werden so erkennbar.

Diese Arbeit versteht sich weder als ›Anwendung‹ noch als ausdrücklicher Entwurf einer Texttheorie. Eine solche wird eher implizit in der Beschreibung von Stifters Erzählungen und Romanen entfaltet – einer Beschreibung allerdings, die nicht immer schon davon ausgeht, daß Texte Einheiten sind oder sich im Blick des Interpreten zu Einheiten zu fügen haben, sondern die gerade das Brüchige, Widerständige und Gegenläufige an ihnen ernst nimmt, ohne damit andererseits auf methodische Strenge verzichten und einem analytischen *Laisser-faire* das Wort reden zu wollen. Das hat praktische Konsequenzen. Denn mit der großflächig thesenhaften Behandlung von Texten, die an diesen wegabstrahiert, was nicht ins Konzept paßt, kann es hier nicht getan sein. Erforderlich ist vielmehr eine mikrologische Analysearbeit, die in die komplizierten Textverläufe einzudringen, die Strukturen aufzudecken und ihre konstitutive Kraft bis in die Details zu verfolgen vermag. Das eingeschlagene Verfahren ähnelt demjenigen, das Adorno einmal, vom Befund der Unverständlichkeit avancierter Gegenwartsliteratur ausgehend, auch für die Analyse älterer Werke propagiert hat. Solle der »ästhetische Verstehensbegriff« noch »etwas Adäquates, Sachgerechtes anzeigen, so wäre das heute eher als eine Art von Nachfahren vorzustellen; als der Mitvollzug der im Kunstwerk sedimentierten Spannungen, der in ihm zur Objektivität geronnenen Prozesse. Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt – tut man einfach das, so ist es vorweg mißverstanden –, sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist; fast möchte man sagen, sobald es vom Ohr seiner je eigenen Logik nach nochmals komponiert, vom Auge gemalt, vom sprachlichen Sensorium mitgesprochen wird.«⁹

9 Theodor W. Adorno, Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms [1960], in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt / Main 1981, S. 431–446, hier S. 433.

Eine solche textnahe Lektüre verlangt ihrem Leser freilich die Geduld ab, verschlungenen Argumentationsgängen zu folgen. Nur darin aber liegt – so ist jedenfalls zu hoffen – die Chance, ein Spezifikum von Stifters Erzählen zu fassen.

Teil I Zeichen

1. Kapitel Die Welt der Zeichen. Stifters semiotischer Blick

»Ach, welche Zeichen!«
(Bertha zu Witiko, HKG 5.1, 38)

Der Vergleich der neuen und gewaltig expandierenden Großstädte mit Strömen und Ozeanen muß im 19. Jahrhundert für die Erfahrung etwas Zwingendes gehabt haben. Poes »Man of the Crowd« findet sein unheimliches Element in den »dense and continuous tides of population«, der »tumultuous sea of human heads«, auf Plätzen, »overflowing with life«.¹ Baudelaire schließt sich darin seinem Lieblingsautor an: Paris erscheint ihm als »noir océan de l'immonde cité«, deren Schornsteine und Türme wie »mâts« emporragen.² Noch Walter Benjamin erliegt in seiner Analyse Baudelaires und Poes selbst der Faszination dieser Metapher, wenn er von der »vom

1 In: Edgar Allan Poe, *The Complete Works*. Virginia Edition, ed. by James A. Harrison, New York 1902, reprograph. ND New York 1965, Bd. 4, S. 134–145, hier S. 135, 142.

2 Charles Baudelaire, »Mœsta et Errabunda« und »Paysage« aus »Les Fleurs du Mal«, in: ders., *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 Bde., Paris 1975f., Bd. 1, S. 63, 82. Baudelaire hebt die Metapher auch in seinen Poe-Lektüren hervor: »L'Homme des foules se plonge sans cesse au sein de la foule; il nage avec délices dans l'océan humain.« Edgar Allan Poe. *Sa vie et ses ouvrages*, ebd. Bd.2, S. 249–288, hier S. 276.

Strom der Kunden umbrausten Ware« spricht.³ Weitere Autoren ließen sich dieser Reihe anfügen, Victor Hugo etwa oder Stifters Antipode Friedrich Hebbel, auch er von Paris sprechend, oder Ferdinand Kürnberger mit Blick auf den Broadway.⁴

Die österreichische Metropole Wien, »die größte deutsche Stadt«,⁵ hat dieselben Vergleiche nahegelegt, wie schon die umfängliche Wien-Literatur der 1820er und -30er Jahre zeigt.⁶

-
- 3 Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, Bd. 1.2, S. 558.
- 4 Zu Hugo vgl. ebd. S. 563. – Auf seinen Paris-Aufenthalt zurückblickend, schreibt Friedrich Hebbel am 21.10.1844 an Elise Lensing: »Paris ist ein Ocean«. Friedrich Hebbel, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Richard Maria Werner, Berlin 1901ff., Briefe Bd. 3, S. 167, vgl. ebd. S. 42, 52; ferner Tagebücher Bd. 2, S. 270, Abschn. 2785: »Die Proletarier in Paris, wie die Ungeheuer des Meeres in der Tiefe, während oben Alles blank und ruhig scheint.« – Ferdinand Kürnberger, Der Amerika-Müde. Amerikanisches Kulturbild, Frankfurt/Main 1855, S.12: »Er ist entschlossen, in diesen Strom unterzutauchen, und stürzt sich muthig hinein. Und wahrlich, ein Strom ist die Pulsader Newyorks, ohne alle Figur. Ein Mississippi zu Lande! In der Fahrstraße hat die gestaute Fluth der Fuhrwerke kaum Zeit und Raum sich aus einander zu wirren und individuell abzufließen. Welch ein Schwall von Wagen bedeckt hier in jedem Augenblick jeden Quadratzoll Landes!«
- 5 Karl Gutzkow, Wiener Eindrücke [1845], in: Gutzkows Werke. Auswahl in zwölf Teilen, hg. von Reinhold Gensel, Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart o.J., Bd. 11, S. 231.
- 6 Pars pro toto sei nur genannt: [Adolf Glassbrenner], Bilder und Träume aus Wien, 2 Bde., Leipzig 1836, Bd. 1, S. 86f. Über den Prater heißt es da: »Das sind nicht viel, nicht sehr viel, das ist ein Meer von Menschen, ein wogendes brausendes Meer!« – Vgl. auch die Schilderung des Brigittenkirchtags in Franz Grillparzers für Stifter bedeutsam gewordener Erzählung »Der arme Spielmann«, in: ders., Sämtliche Werke, hg. von Heinrich Laube und Josef Weilen, 10 Bde., Stuttgart 1872, Bd. 8, S. 41f.: »Aber die Donaubrücke bietet neue Schwierigkeiten. Auch hier siegreich, ziehen endlich zwei Ströme, die alte Donau und die geschwoll'nerer Woge des Volks, sich kreuzend unter und über einander, die Donau ihrem alten Flußbette nach, der Strom des Volkes, der Ein-

Auch Stifters frühe Erzählung »Feldblumen«, 1840, im selben Jahr wie Poes »Man of the Crowd«, erstmals erschienen, kann sich der Plausibilität der Metapher nicht entziehen. Eine Tanzveranstaltung im Hause Aston in Wien, die der Held besucht, bietet Gelegenheit, die »rothe Pechfackel der Tanzmusik, die eben draußen in jubilirender Sinneslust geschwungen wurde« (HKG 1.1, 83), moralisch zu diskreditieren. Von dem »sinnverwirrenden« Treiben (81) und der »wogende[n] See des Tansaales« (72) abgestoßen, in der sich die Paare, wie im »Fieber« erhitzt und vom »wilden Wangenfeuer« entstellt, »immer bachantischer« in einem »Kreisel« drehen (81), zieht sich der Erzähler an den Tisch eines Nebenraums zurück, »gleichsam ein Landsitz außerhalb dieses Stadtgewühls«, wo von Beethovens Pastoralsymphonie geschwärmt und Vergil zitiert wird (73ff.). Einer »klassischen« Topik folgend,⁷ steht eine moralisch integre Ländlichkeit, die aufs engste mit Kunst assoziiert wird, gegen die Stadt, auf die in metaphorischer Übertragung alle Epitheta des Abnormen, Pathologischen und Irritierenden gehäuft werden und die als See und Feuer doch zugleich auch Natur ist. Wie in der romantischen Tradition der Verbindung von dionysischer Musik und entindividualisierendem Meeresströmen gehen in ihr die einzelnen unter.

Erst in einem anderen Text, genauer: einer Reihe von Texten aber entfaltet Stifter das Strom- und Ozeanbild zur Zentralmetapher für die Stadt und ihre Bevölkerung und stellt sich damit in eine Reihe mit den modernen Aquanauten der Großstädte Paris und London. Es handelt sich um die Aufsätze aus dem in einzelnen Lieferungen seit Juni 1842 und in Buchform 1844 erschienenen Sammelwerk »Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben«, zu dem außer Stifter, der zugleich die Redaktion des Werks übernommen hatte, auch Carl Edmund Langer, Johannes Nordmann, Anton Ritter von

dämmung der Brücke entnommen, ein weiter, tosender See, sich ergießend in Alles deckender Ueberschwemmung. Ein neu Hinzugekommener fände die Zeichen bedenklich.«

- 7 Vgl. dazu z. B. Friedrich Sengle, Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur, in: Klaus Garber (Hg.), Europäische Bukolik und Georgik, Darmstadt 1976, S. 432–460.

Perger, Daniel Reiberstorffer, Ludwig Scheyrer, Franz Stelzhammer und Sylvester Wagner beitrugen. Die zwölf Aufsätze von Stifters Hand sind zwischen Juli 1841 und Februar 1843 entstanden,⁸ datieren also aus der Zeit nach dem Abschluß der Erstfassung des »Hochwalds«, mit dem eine Phase des Umbruchs und der Neuorientierung des Autors beginnt; parallel dazu arbeitete Stifter an den Journalfassungen der »Mappe meines Urgroßvaters«, der »Narrenburg«, des »Abdias« und wohl auch schon am »alten Siegel« und »Brigitta«.

Stifters »Wien«-Aufsätze sind, allenfalls mit Ausnahme der »Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansthurmes«, des »Gangs durch die Katakomben« oder des »Tandelmarkts«, in der Forschung wenig beachtet und meist einigermmaßen abschätzig beurteilt worden.⁹ Bei näherer Betrachtung allerdings zeigen sie sich von einer frappanten Seite: Sie beinhalten nicht nur im Ausgang von einer durchaus »modernen« Großstadterfahrung ein bemerkenswertes semiotisches Konzept, sondern exponieren im Zusammenhang mit diesem wesentliche Grundprobleme und -strukturen des Stifterschen Werks. Zwar fügen sich die mit Texten anderer Autoren abwechselnden Aufsätze Stifters zu keiner »Einheit« eines Werks, es liegt ihnen jedoch die *Einheit einer Imagination* zugrunde, deren Rekonstruktion in vieler Hinsicht aufschlußreich ist. Daher bietet sich die Annäherung an Stifter von der Peripherie dieses mehr oder weniger ungelesenen Textkorpus an.

Stifter lebte zwischen 1826 und 1848 in Wien. In dieser Zeit wuchs die Bevölkerung der Stadt von etwa 300 000 auf 430 000 Personen, also um rund 43%.¹⁰ Wien zählte damit

noch immer nicht die Hälfte der Einwohner von Baudelaires Paris und war wenig mehr als ein Viertel so groß wie das London des »Man of the Crowd«, gehörte aber fraglos zu den großen europäischen Metropolen. Zwischen 1830 und 1840 erfolgte auch in Wien der Umbruch zur Industriegesellschaft samt allen damit einhergehenden sozialen Problemen. Moderne Fabrikbetriebe entstanden und lösten die Manufakturen ab; die Wirtschaft expandierte nach längerer Stagnation; die Einbindung Wiens in den Fernverkehr wurde durch die Donaudampfschiffahrt und den Bau der ersten Eisenbahnlinien – beides in Stifters Briefen gut zu verfolgen – deutlich verbessert, und auch im Inneren der Stadt setzten größere bauliche Umgestaltungen und ein allerdings noch zögerlicher Ausbau der technischen Infrastruktur ein; ein Fabrikproletariat entstand, in das konkurrenzbedingt zum Teil auch mittelständische Händler und Gewerbetreibende absanken, während sich andererseits die soziale und wirtschaftliche Position des Großbürgerums festigte. Infolge des vor allem durch den Zuzug ländlicher Bevölkerung bedingten Wachstums der Stadt verdichtete sich die Bebauung der Vorstädte und Vororte erheblich, die infrastrukturell immer mehr mit der inneren Stadt verschmolzen, wobei architektonisch ein nüchterner bis eintöniger Nutzstil dominierte. Die Baumaßnahmen reichten jedoch bei weitem nicht hin, den drastisch gestiegenen Wohnungsbedarf zu decken, so daß es zu Wohnungsnot und ständiger Verschlechterung der Lebensverhältnisse in den unteren

nate Banik-Schweitzer, 3. Lieferung, Wien 1987, Bl. 3.1.1/1. – Felix Czeike, Geschichte der Stadt Wien, Wien / München / Zürich / New York 1981, S. 169, 174. Vgl. zum folgenden die kompakte Darstellung ebd. S. 164ff. – Eric Hobsbawm, Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848 – 1875, Frankfurt / Main 1980, S. 260, bemerkt: »Man sagt nicht mehr als das ohnehin Offenkundige, wenn man feststellt, daß »die Bevölkerungskonzentration in den Städten die auffallendste gesellschaftliche Erscheinung dieses Jahrhunderts« war.« Zur Verstädterung vgl. hier vor allem das Kapitel »Stadt, Industrie und die Arbeiterschaft«, S. 258–286. Vgl. ferner das einschlägige Buch von Jürgen Reulecke, Geschichte der Urbanisierung in Deutschland, Frankfurt / Main 1985, vor allem den Abschnitt über »Städtewachstum und Städtetypen in der Frühindustrialisierung«, S. 40–49.

8 Zu Datierung und Entstehungsgeschichte vgl. die Einleitung von Gustav Wilhelm zu PRA 15, S. XII–XXVIII.

9 Eine der wenigen beachtenswerten Untersuchungen, die allerdings ebenfalls nur die »Aussicht und Betrachtungen« und den »Gang durch die Katakomben« in den Blick nimmt, ist das Stifterkapitel bei Karl Riha, Die Beschreibung der »Großen Stadt«. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850), Bad Homburg / Berlin / Zürich 1970, S. 87–116; zur früheren und gleichzeitigen Wien-Literatur ebd. S. 87ff.

10 Vgl. Historischer Atlas von Wien, hg. vom Wiener Stadt- und Landesarchiv und Ludwig Boltzmann Institut für Stadtgeschichtsforschung. Wissenschaftliche Gesamtleitung Felix Czeike und Re-

Schichten kam.¹¹ In Verbindung mit der zunehmenden Trennung von Wohn- und Arbeitsstätten erweckten diese Faktoren in der noch unkonditionierten Wahrnehmung den Eindruck einer ungeheuren Zusammenballung von Menschen und ihrer permanenten Bewegung. Erstmals wurde die ›Masse‹ zum Gegenstand der Wahrnehmung, der Verunsicherung und der Furcht.¹²

Stifters Verhältnis zu Wien ist nach Ausweis seiner Briefe bestenfalls als gespalten zu bezeichnen. In der Sorge um die Situation in Wien im Revolutionsjahr 1848 ist zwar auch einmal von »meine[r] zweite[n] Heimath«, »meinem geliebten, theuren Wien« die Rede (PRA 17, 291), insgesamt aber überwiegen unfreundliche Äußerungen. Besonders nach Landaufenthalt scheint sich das anfängliche Erschrecken des Landbewohners vor der Unwirtlichkeit der Großstadt zu wiederholen. »Die schlechte stinkende Luft, der Lärmen, und vor allem mein Herzweh sagen mir, daß ich in Wien bin [...] Wien hat meine Traurigkeit nicht vermindert, sondern im Gegentheile vermehrt. O mir ist die Stadt und ihre Menschen und all ihr Treiben und Wogen und Lärmen verhaßt, wie der Tod. Alles hier verwundet mich, und alles ist mir widerwärtig.«¹³ Und anderthalb Jahrzehnte später: »Ich u meine Frau gingen or-

dentlich mit gebrochenem Herzen wieder in die Schluchten Wiens, die die Leute Gassen nenen, zurück.«¹⁴ Wien ist ein »Civilisationsknopf« (PRA 17, 109), und lapidar heißt es denn auch einmal: »Wien habe ich satt« (PRA 17, 130).

Die bis zur Abwehr gehende Irritation durch den Moloch Stadt verdichtet sich in Stifters Aufsätzen aus »Wien und die Wiener« in der geradezu omnipräsenten Metapher von Meer und Strom. Letztere steht dabei in einer Reihe mit zahlreichen anderen Flüssigkeitsbildern, die, kaum beachtet, das Werk dieses so durchaus ›trockenen‹ und trockenheitsfixierten Autors durchziehen. Schon das Stadtbild erscheint als »Ozean von Häusern« oder als »ungeheure Tafel, auf der die Häusermeer hinauswogt« (PRA 15, 106, 21). Die Stadt ist eine »Riesenscheibe, die da wogt und wallt und kocht und sprüht« (22). Von oben betrachtet erscheint sie wie versunken unter dem Spiegel der See: »es schallt das Pflaster unter [dem] Fußtritte [der Passanten], aber wir hören es nicht, es ist stumm unter dem allgemeinen Brausen, wie wenn die dunkle Heerde der Grundeln in der Tiefe des Wassers, das ober ihnen wallt, ein und aus durch Gassen und Thore ihrer großen feuchten steinernen Stadt schlüpfet« (43). Vor allem aber ist es die »amorphe Menge der Passanten«,¹⁵ die den ozeanischen Vergleich herauszufordern scheint, ihre Gesichts- und Namenlosigkeit (38), ihr nicht abreißendes »Drängen und Brausen« (23), das vom »Strudel« der Innenstadt angesaugt wird (22). Das Volk »strömt« und »fluthet« (21ff. u.ö.), wie »Blut« rinnt es »durch alle Adern des ganzen Körpers« (21). »Weil das Äußere«, schreibt Helmut König und gibt darin indirekt eine Begründung für den Eindruck des Amorphen, »jetzt nicht mehr anzeigt, mit wem man es zu tun hat, entfällt die Ordnung der

11 Über die Wohnungssituation und die Lebensbedingungen unterrichtet die noch immer lesenswerte Arbeit von Ernst Victor Zenger, *Die Wiener Revolution 1848 in ihren socialen Voraussetzungen und Beziehungen*, Wien / Pest / Leipzig 1897, S. 55ff., 75ff.

12 Vgl. dazu Helmut König, *Zivilisation und Leidenschaften. Die Masse im bürgerlichen Zeitalter*, Reinbek 1992: »Zugleich [...] wird die Stadt im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Ort der Massen und verwandelt sich aus einer Insel der Sicherheit in den Inbegriff des Amorphen und Bodenlosen« (57). »Viele Zeugnisse und Berichte der Zeitgenossen zeigen, daß es eine Mischung aus Schrecken, Attraktion und Abwehr ist, mit der sie die Erfahrung dieser städtischen Massen begleiten« (73). Zur »Bewegungsform der Masse« als einem Fluten und Strömen vgl. S. 73, 76, 100. Zum Verhältnis von Verstädterung und Mobilisierung S. 70ff.

13 An Fanny Greipl, 1.10.1829, in: Gustav Wilhelm (Hg.), *Adalbert Stifters Jugendbriefe (1822 – 1839)*, in ursprünglicher Fassung aus dem Nachlaß herausgegeben, ergänzt und mit einer Einleitung versehen von Moriz Enzinger, Nürnberg 1954, S. 41f.

14 An Maria Anna Fürstin von Schwarzenberg, 23.10.1845, in: Josef Buchowiecki (Hg.), *Adalbert Stifters Briefwechsel. Eine Ergänzung der Prag-Reichenberger Gesamtausgabe*, in: VASILO 14 H. 1/2 (1965), S. 14. Vgl. an Joseph Türck, 30.6.1847, PRA 17, 234: »So macht sich der Landaufenthalt nicht zumersprießlichsten – aber immer noch besser, als in der Stadt.«

15 Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, S. 618; zur großstädtischen Masse überhaupt S. 618ff.

Sichtbarkeit, die früher eine sichere Orientierung im alltäglichen Verkehr erlaubte.«¹⁶ Die gespenstische Einsamkeit des einzelnen in der Menge (38, 23) führt Situationen mit sich, wie sie Jahre später Baudelaires »A une Passante« auf den Punkt bringen wird: »Und fort fluthet es und fort«, heißt es in »Der Prater«, und häufig geschehe es dabei, daß »in dem Gewimmel [...] ein Antlitz [auftaucht], das Alles vergessen macht, wie es in seiner sanften Schönheit deinem Auge vorüber schwimmt, daß du ihm gerne nachschauest, und es dir öfter ist, als wärest du ärmer, da es vorüber« (73).

Stifter ist bekanntlich kein Analytiker der wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen seiner Zeit. Deren phänomenale und atmosphärische Seite hat er jedoch sehr wohl registriert und zu verorten gewußt.¹⁷ Hinter dem »[L]aufen und [D]urcheinanderwimmeln« der Menschen, »als fürchteten sie sämmtlich zu spät zu kommen« (39), stehen, so bemerkt er, zuletzt die Veränderungen der Ökonomie. Die wogende Großstadt wird ihm so zum Inbild der modernen Welt. Das Geld – selbst »flüssig«, wie seit dem 18. Jahrhundert ein Gemeinplatz lautet¹⁸ – das Geld und »sein leichter Verkehr [...] reizt zur Anhäufung, sein Allwerth lockt zum Erwerb, dieser, der saure, zum Genuß als Lohn; und dieser als Afterglück reizt zur Steigerung [...] Und so in toller Verkehrtheit des Begriffes »Glück« jagen Völker, jagt fast die Menschheit in zitternder Hast nach der Wechselmarter: Erwerben und Verzehren« (32f.). Erworben und verzehrt wird vor allem die Natur: »Eine Million Thiere ist heute Nachts gestorben, daß alle Diese [...]

zu essen haben; ein Wald von Pflanzen wurde abgemähet und hereingebracht«, ein »Weltmeer« von Milch wird in einem Tage getrunken (39). Die städtische Kultur des Menschen tendiert dazu, die Natur zu vertilgen und sich an ihre Stelle zu setzen. Das »riesige Häusergewimmel« Wiens besteht aus dem Material des Wienerbergs, und in diesem »liegen noch und harren unmeßbare Schichten von Thon, daß man noch ein Wien, und noch eins [...] fortbauen könnte, bis der Berg erschöpft und eben, aber auch von der Stadt verschlungen wäre! Und sieht man so zu, wie sie sich sputen, und treiben und wirken, so sollte man meinen, sie hätten auch nichts Anders im Sinne« (30). Zwar bändigt diese Umwandlung von Natur in Kultur »die furchtbar gewaltige Naturkraft, blind und entsetzlich« (31), und bringt beachtliche Leistungen in Kunst und Technik hervor, sie bleibt aber dem ihr zugrunde liegenden Material verfallen. Die Erfindung der Eisenbahn etwa, die den Menschen in seiner ganzen Majestät und »Stärke« (31) zeigt, stellt zwar die Dampfkraft in seinen Dienst, konstituiert aber doch nur eine andere Natur: »furchtbare unbändige Rosse« mit erschütterndem »Schnauben« sind die Lokomotiven (30), wie überhaupt die ganze Stadt nichts anderes ist als eine mehr oder weniger »prachtvolle Wildniß« (44, 105), eine »tosende Wüstenei« (23). Auch Ozeane sind Natur.

Könnte ein flüchtiger Blick auf Stifters Stadtbilder zu dem Eindruck gelangen, es handle sich hier nur um die gemüthlich-beschauliche Variante von Poes Phantasmagorie, so belehren schon diese wenigen Aspekte eines Besseren. Freilich ist in ihnen in der Tat alles und jedes zwiespältig. Wie Stifter, offenkundig dem zur Betulichkeit neigenden Genre gehorchend, seiner radikalen Kulturkritik immer wieder die Spitze abbricht und sie unvermittelt ins Affirmative umschlagen läßt, so sind auch die Ströme der Stadt widersprüchlich besetzt. Gleich der »als Einleitung« konzipierte Text »Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephanthurmes« macht dies deutlich. Der durch die Straßen flutende Menschenstrom ist zwar, wie auch die Blut- und Körpermetaphorik zeigt, der eines prallen, heiteren »Lebens«, zugleich aber wird dieses Leben als eine Totalität gefaßt, für die das Individuum ohne jeden Belang ist. Die einzelnen sind die ihrer selbst unbewußten »Lettern, womit die Muse das furchtbare Drama

16 Zivilisation und Leidenschaften, S. 60.

17 Zum Beispiel im Unterschied zu seinen Mitautoren. Auch Franz Stelzhamer etwa hält fest, daß sich »unsere liebe Stadt Wien [...] von Tag zu Tag vergrößert«, verharmlost diese Tatsache aber sofort in beschönigender Manier. Vgl. Wiener Stadt=Physiognomie und Wiener Volks=Charakter, in: Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben, Pesth 1844, S. 160.

18 Rekapituliert wird er unter anderem auch bei Georg Simmel, Philosophie des Geldes [1907], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 1, 6. Aufl. Berlin 1958, S. 564: »Es ist sehr bezeichnend, daß man das kursierende Geld flüssig nennt: wie einer Flüssigkeit fehlen ihm die inneren Grenzen, und nimmt es die äußeren widerstandlos von der festen Fassung an, die sich ihm jeweilig bietet.«

der Weltgeschichte schreibt«, an deren »Baue« sie unentwegt arbeiten, »und stürzt Einer, so steht schon wieder ein Anderer mit Hammer und Kelle an seinem Platze« (21f.). Die »Freude«, von der sie – beschönigend genug – beherrscht sein sollen, ist nur ein dünner Firnis, ein subjektiver Schein auf einem »furchtbaren« Untergrund. Von dieser Einschätzung des einzelnen ist auch die Wahrnehmung des städtischen Treibens durchdrungen. Immer wieder hat Stifter den Eintritt eines Landbewohners in die Großstadt beschrieben, in »Aussicht und Betrachtungen«, in »Leben und Haushalt dreier Wienerstudenten«, später dann in der Erzählung »Das alte Siegel« und in Risachs Lebensgeschichte im »Nachsommer« (PRA 8.1, 94ff.). Regelmäßig mündet das Leben in der Stadt in eine Art von Einverständnis mit dieser, vor allem ihren kulturellen Einrichtungen, regelmäßig werden die Züge von »Chaos« (PRA 15, 118) mit beschwichtigender Geste verharmlost. Aber das verdeckt nur einen Widerstand, der sich bei der ersten Berührung mit der Stadt noch offen als Unbehagen, Erschrecken und Bedrohungsgefühl zu erkennen gibt. Das Häuser- und Menschenmeer wirkt in irritierender Weise auf den Wahrnehmungsapparat. Nicht nur drängt sich »Reiz auf Reiz [...] Masse an Masse, Bewegung auf Bewegung, so daß dem schwindelt, der es nicht gewohnt ist« (72).¹⁹ Es stellt sich auch trotz ganz anders gearteter räumlicher Verhältnisse ein ähnliches Raumgefühl ein wie in der Horizontlandschaft des wirklichen Ozeans, dessen metaphorischer Einsatz so noch einmal gerechtfertigt erscheint. Wie der permanent zurückweichende Horizont schiebt sich die Gasse, die »kein Ende nehmen« will (23), vor dem Eintretenden immer weiter hinaus, »gleichsam als setze sich die Stadt immer an sich selber an« (104). »Eine endlose Gasse nimmt ihn auf; ein Strom, der schmutzige und glänzende Dinge treibt, wird immer dichter«; selbst in ihm treibend, verliert der Besucher jede Orientierung und geht »in der Irre« (23f.). Noch der »Nachsommer« wird »die große

¹⁹ Über Prag sagt Eustach in der ersten »Mappe meines Urgroßvaters«: »wenn ich so den heißen treibenden Tag herumgehe, und so ein Wust Menschen reitet, fährt, schiebt, drängt, als wäre ein Narrenhaus los, so wird es mir so gewiß unliebsam in der Seele« (HKG 1.2, 50).

Stadt« in dieser Weise beschreiben (PRA 8.1, 95f.). Vor allem aber droht der Ankömmling in den Strömen unterzugehen. Sobald er die Stadt betreten hat, »schlagen die Wogen über ihm zusammen [...] ein finsternes Thor schlingt ihn ein« (PRA 15, 23). Stifters Ströme repräsentieren zwar das »Leben«, doch das Leben des Ganzen und als Ganzes, ein Abstraktum also, und dieses Leben kann für das Individuum gleichbedeutend sein mit dem Tod, mit seinem Untergang als Individuum, mit Selbstverlust.

Zwei Stellen machen diese Nähe von Leben und Tod noch einmal besonders deutlich. Der erste Blick vom Stephansturm zeigt die noch nächtliche Stadt nicht nur, ihre latente Bedrohlichkeit unterstreichend, als »schlafende[s] Ungeheuer«, sondern geradezu in Todesstarre verfallen: »gerade unten zu deinen Füßen liegt die schwarze Stadt [...] dieses Bild des gestrigen Treibens, nun unbeweglich ruhig, wie in Todesschlummer gestürzt, gespenstig starr heraufglotzend, als wäre sie todt«. Das Fluten und Wogen des Tages hat sich zum »Steinmeere« verfestigt (25), Strömen und Erstarren, Leben und Tod scheinen ständig ineinander umzuschlagen. Chaotisch, wie eine planlose anorganische Wucherung, die an die bizarre Berg- und Eislandschaft in »Bergkristall« erinnert, nimmt sich die Häuseransammlung zu Füßen des Betrachters aus. »Wir sehen [die Stadt], wie eine Scheibe um unsern Thurm herumliegen, ein Gewimmel und Geschiebe von Dächern, Giebeln, Schornsteinen, Thürmen, ein Durcheinanderliegen von Prismen, Würfeln, Pyramiden, Parallelopipedon, Kuppeln, als sei das Alles in toller Kristallisation an einander geschossen, und starre nun da so fort« (27). Als »Schutt von Häusern« werden später die Vorstädte bezeichnet (37). Das Moment des Umgestaltens in diesen Bildern führt zum zweiten Aspekt. Enthüllt die Nacht die eine Kehrseite der Stadt, so stellt ihr Untergrund die zweite dar. Aus der Stadt der Lebenden führt »Ein Gang durch die Katakomben« ins Reich der Toten, und dort zeigt sich der Tod als Verfall der »menschliche[n] Gestalt« (60) in eine »werthlose Masse« (65), in Staub und »namenlosen Moder« (58). Auch in dieser Hinsicht gilt: »der Tod macht Alles gleich« (57). Dem Tod eignet gewissermaßen eine Kraft der Entropie; er löst die organische Ordnung des Körpers auf, und die Lebenden verstärken diesen Prozeß, wenn sie die aus

dem Zusammenhang der Skelette gerissenen Knochen »wie Holz« aufstapeln. Von der menschlichen Gestalt bleibt nur eine »schauererregende Masse« (55). Auch »Der Tandelmarkt« kennt einen solchen Rückfall der Körper und Dinge ins Undefinierbare, Namen- und Gestaltlose. Das Entropische und Amorphe ist in Stifters Werk über den Schneefall in »Bergkristall« bis zur späten Schilderung »Aus dem Bayrischen Walde« Gegenstand des größten Schreckens. Beides verbindet aber auch den Tod strukturell mit dem »Strom des unbegreiflichen Lebens der Menschen«, in den der Erzähler am Ende wieder eintaucht (68). Daß man in den Katakomben »alle Orientierung« verliert und sich unrettbar »verirren« kann (66, 55), daß sich auch hier der Raum, »immer fortgesetzt und immer fortgesetzt«, ins Unendliche zu dehnen scheint (64), bestätigt nur noch einmal die strukturelle Nähe der Stadt der Lebenden zu der der Toten.

Stifters Beschreibung der historisch neuen Großstadterfahrung läßt die zwei maßgeblichen traditionellen Diskurse anklingen, in denen der Untergang des Individuums in einem Totum bzw. seine Unterlegenheit angesichts eines Unermeßlichen konstitutiv war: die dionysischen Gedankenexperimente der Romantik und die Theorien des Erhabenen. Freilich gibt es bei Stifter keinen dialektischen Umschlag der Unterlegenheit des Subjekts angesichts des Unermeßlichen in seine erhabene Grandiosität, wie man ihn bei Kant und Schiller findet. Zwar sind die Texte von »Wien und die Wiener« durchdrungen von Strategien der Stabilisierung des irritierten Ichs, doch stehen diese ihrerseits auf dem Grat zwischen Bewahrung und erneuter Preisgabe des Individuums. Diese Feststellung bietet zugleich Anlaß, dem auf den ersten Blick naheliegenden Eindruck zu mißtrauen, es komme bei Stifter ebensowenig zu einer dionysischen Lust an der das principium individuationis preisgebenden Identität mit dem All-Einen. Stifters Verhältnis zum Dionysischen, über das noch zu sprechen sein wird, ist weit komplexer, als es zunächst scheinen mag.

Auf die Herausforderung durch das Amorphe und Chaotische reagieren in »Wien und die Wiener« Versuche der Gestalterkenntnis und Techniken der Gestaltgebung. Wenn man der bisherigen Darstellung den Vorwurf eines einseitigen Heraus-

präparierens der bedrohlichen Züge der Großstadterfahrung machen wollte, so wäre dem entgegenzuhalten, daß der beschauliche, mitunter sogar humoristische Ton des Erzählens von derartigen Strategien erst ermöglicht sein dürfte, durch deren textuelle Präsenz beständig hindurchschimmert, wogegen sie aufgeboten werden. Verschiedene Formen lassen sich hier unterscheiden. Es ist bekannt, welche entscheidende Bedeutung Bestandsaufnahmen des Raums, Wegbeschreibungen und Orientierungsakte in Stifters Werk haben. Bereits in »Wien und die Wiener« wird das Bemühen um Erkenntnis der Ordnung des Raums gegen den Verlust der »Orientierung« (66) und das Irregehen (23f.) gesetzt. Dieses Bemühen findet sein vorzüglichstes Hilfsmittel im Stephansturm, der für alle Wienbesucher in Stifters Werk die zentrale Landmarke bleiben wird. Die spätere, vermutlich frühestens 1859 entstandene Neufassung des Einleitungsaufsatzes »Vom Sanct-Stephansthurme« bezeichnet diesen als den »Schwerpunkt, um welchen sich die Scheibe der Stadt lagert.« Er kündigt »in Weiten, von denen aus man sonst nichts sehen kann, immer den Platz an, auf welchem die Stadt steht« (377, vgl. 22). In dieser Hinsicht kann der »Nachsommer« den Turm ein »Zeichen« nennen (PRA 8.1, 94). Bei Eintritt in das »Häusermeer« wird er gleichsam zum Leuchtturm, den der Neuankömmling fast instinktiv anpeilt (PRA 15, 22ff.), dunkel von dem Gedanken geleitet, »man müsse vorerst das Terrain recognosciren« (105). Er eignet sich als Fixpunkt der Wahrnehmung durch seine den städtischen Ozean überragende klar umrissene »Gestalt«, die die Spätfassung der Einleitung mit größter Intensität sprachlich umkreisen wird (378ff.). Diese Gestalthaftigkeit individualisiert das Bauwerk innerhalb seines diffusen Umfelds, ja sie wird geradezu zum Vor- und Abbild sich bewahrender Individualität. Türme haben bei Stifter häufig diese Funktion. Der Turm des Prokopus in der Scharnastschen Narrenburg etwa wiederholt und übersteigert deren exponierte Lage und spiegelt, schon deutlich kritisch intendiert, die individualistische Disposition ihrer Herren. Dasselbe gilt für die Insel des Hagestolzes, deren »häuserhohe« Felsufer aus der Flut des Sees emporragen (HKG 1.6, 92 u.ö.).²⁰ Die Verwandtschaft von

²⁰ Vgl. auch die metaphorische Beschreibung des Sonderlings Tibu-

Turmgestalt und Ichstruktur wird im Fall des Stephansturms durch die extreme Betonung der perspektivischen Verfassung der Wahrnehmung unterstrichen. Die vom Turm zentrierte »Scheibe« wird nämlich beim Ausblick von oben zur »Länderscheibe, die du eben mit deinem Auge aus dem Himmel herausgeschnitten« (PRA 15, 25). Der Turm repräsentiert und restituiert mithin das Subjekt in seinem Gesichtskreis.

In der Folge kann ein Stadtpanorama entfaltet werden, in dem sich das Subjekt des umliegenden Raums versichert. Zunächst wird die Stadt als Ganze topographisch situiert (24f.), wobei ihrer »Grenze« (29, 37) besonderes Interesse gilt. Aus dem derart nach außen konturierten »Steinmeere« (25) werden sodann einzelne Bauwerke hervorgehoben und charakterisiert, oft aber auch lediglich benannt. Das zeigt, daß für den Vergleich der Stadt mit einem Ozean schon eine annähernde ›physiognomische‹ Ähnlichkeit beider ausreicht. Im metaphysischen Ozean muß keine absolute Homogenität – wie etwa die der Wassertropfen oder der Wellen – herrschen, er kann durchaus auch aus einer diffusen und chaotischen Masse isolierter Einzeldinge bestehen, die sich mit beruhigtem und geschärftem Blick unterscheiden lassen. Das Zeigen und Benennen von Gebäuden und ihren Funktionen hebt in einer Strategie strikter Entmischung Einzelheiten aus dem unklaren »Gewimmel und Geschiebe« (27) heraus, gibt ihnen eine »Bedeutung« (377) und überzieht so die Stadt mit einem Netz von Fixpunkten, die wiederum untereinander in Beziehung gesetzt werden können. »Wenn du nun noch weiter links gehst, so streift dein Blick [...]«, »Willst du nun wieder zur Stelle gelangen, von der wir unsere Rundschau begonnen haben, so schreite von der Inselstadt links [...]« (36f.) – so oder ähnlich lauten die Formeln für das Verfahren, in dem eine formlose Masse zu einer unverwechselbaren Gestalt wird. Keineswegs verhält es sich ausschließlich mimetisch zum Wahrgenommenen. Anders als Landbau und Gartenanlagen verändert es

zwar nichts am vorgefundenen Raum selbst, wohl aber reorganisiert es grundlegend dessen Wahrnehmung, und zwar durch Versprachlichung. Namen sind Unterscheidungsmittel und Merkzeichen. Schon das bloße Benennen exponiert und individualisiert topographische Einzelheiten, besiegelt ihre Differenzierung von anderen und erleichtert es, sie zu memorieren und jederzeit wiederzuerkennen. »Namenlos« ist Stifters Epitheton für das, was sich jeder Identifizierung entzieht oder ins Undifferenzierte zurückfällt, wie der »Schwall namenloser Dinge« (139) am Tandelmarkt, der »mit dem uralten Staub fraternisiert« (147) und in ihn übergeht, oder wie die Leichen der Katakomben, deren Namen keiner mehr kennt (52, 61) und die daher auch in dieser Hinsicht zur »Masse« werden und zum »namenlosen Moder« (58). Die Ordnung des Raums, die die Aussicht vom Stephansturm vornimmt, beruht auf einem Sprachgitter, das ihn überzieht und erschließt. So gesehen ließe sich vielleicht behaupten, der implizite Zielpunkt der mit Namen gespickten Panoramablicke Stifters sei die kartographische Projektion, wie sie sich am Beginn der »Studien«-Fassung des »Beschriebenen Tännlings« findet, die vor dem Leser nicht etwa ein sprachliches Landschaftsbild, sondern eine Landkarte entfaltet. Über die Funktion der dort »eingeschrieben[en]« »seltsame[n] und wunderliche[n] Namen« heißt es da: »Diese Namen bezeichnen aber nicht Ortschaften [...], 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). Die Passagen in »Granit«, in denen sich Großvater und Enkel listenartig die Namen der ›Dinge‹ ihrer näheren und fernerer Umgebung nennen, sich so die Ordnung des Raums bestätigen und in dieser lokalisieren und orientieren, scheinen eine Funktionsgleichheit und ein Einmünden des panoramatischen in den kartographischen Blick zu belegen.²¹ Der Unterschied

rius Kneigt im »Waldsteig«: »Der Mann war nunmehr einem Thurme zu vergleichen, der sauber abgeweißt und überall verputzt wird [...]« (HKG 1.6, 154). Vgl. in diesem Zusammenhang schließlich auch den fensterlosen Turm des inselartigen Schlosses in »Bergmilch«, das einem Sonderling gehört.

21 Eine Schwellenposition nimmt in dieser Hinsicht die Beschreibung der Umgebungen Wiens »im Allgemeinen« ein, mit der der Aufsatz »Ausflüge und Landparthien« beginnt. Sie vereinigt Vogelperspektive, Panoramablick und kartographisches Wissen (PRA 15, 207f.). – Zum Verhältnis von Panorama und Kartogra-

beider liegt jedoch in Präsenz bzw. Absenz der Subjektposition und wird nicht endgültig eingeebnet. So sehr die Orientierung des Subjekts bei Stifter in der Tat in Richtung der Landkarte, das heißt der Erkenntnis subjektloser Raumstrukturen, verläuft und so deutlich dabei überdies das Bemühen um Beseitigung aller ›subjektiven‹, individuell verfälschenden Beimischungen der Wahrnehmung zutage liegt, so sehr ist hier das ›Subjekt‹ nur ›aufgehoben‹ und nicht eliminiert.

Dieselbe Differenz trennt – bei identischer Funktion – in »Wien und die Wiener« die Ordnung des Raums von anderen, subjektlosen Ordnungsformen, besonders der Ordnung der Zeit bzw. der Geschichte. Schon gleich der Anfang von »Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansthurmes« versucht, das wogende Stadtmeer aus dem Amorphen ins Gegliederte zu überführen. Er bedient sich dazu dreier Metaphern, auf die beiläufig schon hingewiesen wurde. Zum einen erscheinen die Menschen als »Lettern, womit die Muse das furchtbare Drama der Weltgeschichte schreibt« (PRA 15, 21), als Signifikanten also, die die Welt zum lesbaren Text machen. Zum anderen sind die Menschen das »Blut« im »Wunderwerk« des »Körpers« der Geschichte (21f.). Geschichte, als deren Teil und Ausdruck die Großstadt – verräumlichte Zeit – sich nun zeigt, ist wie der Organismus gegliedertes und geordnetes Leben, und diese Vorstellung begründet andere anthropomorphe Metaphern: »Geist der Zeit«, »Antlitz des Jahrhunderts«, »Herzschlag einer großen Monarchie«. Das Bild vom Körper wird schließlich in das vom »Baue« der Geschichte überführt (22). Allen drei Metaphern, so unterschiedlich, ja inkompatibel ihr Assoziationsraum auch ist, liegt die Vorstellung eines »Plans« und seines Urhebers (Autor, Schöpfer, Architekt) zugrunde (22, vgl. 33, 46, 48, 61 u.ö.). Ist in ihm der einzelne nichtig und austauschbar, so sind doch Funktions- und Baupläne ebenso lesbar wie Dramen, und es mag immerhin beruhigend sein, sich das wahrgenommene Chaos als einen sinnvollen Text zu denken. Daß man von diesem im-

phie in »Granit« vgl. Albrecht Koschorke, Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung »Granit«, in: VASILLO 38 (1989), S. 3–13.

mer »nur Theile sehen« kann (22), führt zwar wieder eine subjektive Perspektive auf die übersubjektive Ordnung ein und stellt eine entscheidende Einschränkung ihrer stabilisierenden Kraft für das Ich dar, läßt aber wenigstens die Hoffnung bestehen, einige Fetzen des Megatextes erhaschen zu können. Insofern ist die Position des Subjekts durchaus zweideutig: Gegenüber dem, der »das Ganze anbefahl und überwachte« (22), ist sein Gesichtskreis minimal, als Leser aber hat es im Ozean der Geschichte, dessen Strudel es sich beobachtend und entziffernd zu entziehen vermag wie der Fischer in Poes »A Descent into the Maelström«, doch etwas von seiner Organisation begriffen. So kann Stifter seine »Betrachtungen« immer mit dem Hinweis auf eine Entbergung von Bedeutung unterfüttern: »Ist dir dieses Treiben noch nichtig? wächst dir nicht eine furchtbare ernste Bedeutung aus dem Gewirr dieses Häusermeers empor?« (41, vgl. 22, 46)

Viele Eigentümlichkeiten der Aufsätze aus »Wien und die Wiener« lassen sich aus dem Bestreben erklären, die abstrakte Idee eines planvollen Zusammenhangs der Welt inhaltlich aufzufüllen; die Selbstverständlichkeit eines bloßen Glaubens an diesen scheint bei Stifter verabschiedet. Es sind vor allem Lektürevorgänge, die dahin führen. Stifters Welt ist lesbar, weil sie aus Zeichen besteht, weil sie durchgehend semiotisch strukturiert ist – ein Sachverhalt, der bisher kaum Beachtung gefunden hat. Stifter steht damit in der Tradition der Idee einer »Lesbarkeit der Welt«, deren Geschichte Hans Blumenberg nachgezeichnet hat.²² Seit dem 18. Jahrhundert transformiert sich diese Vorstellung, die so alt zu sein scheint wie die Schrift selbst, und gewinnt neue Bedeutung für die Wissenschaft. Carlo Ginzburg hat auf den Siegeszug des »Indizienparadigmas« in den neu entstehenden »Humanwissenschaften«, aber auch in der Kriminalistik, ja sogar in der Kunstwissenschaft (Morelli) und nicht zuletzt in der Psychoanalyse Freuds hingewiesen.²³ Seit den 1860er Jahren entsteht

22 Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, 2. Aufl. Frankfurt / Main 1989.

23 Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders., Spurensiche-

in den Werken von Charles S. Peirce erstmals eine Semiotik, wie Peirce seine Lehre von den Zeichen mit einem Begriff John Lockes nennt. Auch der literarische Diskurs steht in dieser Entwicklung. Abgesehen von wenigen Vorläufern, ist es vor allem der Abenteuerroman, der das Spurenlesen extensiv in die Literatur einbringt.²⁴ Die Bezüge des erst später auftretenden Detektivgenres zum Abenteuerroman sind augenfällig und gut belegbar. Von Eugène Sue und Balzac bis zum älteren Alexandre Dumas und Baudelaire wird die ›Wildnis‹ der Großstadt, von der auch bei Stifter verschiedentlich die Rede ist (44, 105), mit dem wirklichen Urwald und der Prärie verglichen, die Cooper in epochemachender Weise geschildert hat.²⁵ Das Indizienparadigma der literarischen Detektive, de-

rungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988, S. 78–125.

24 Unter diesen Vorläufern ist vor allem eine wirkungsreiche Traditionslinie hervorzuheben: die ursprünglich wohl persischen und arabischen Quellen entstammende Geschichte vom Scharfsinn dreier Brüder, die das Aussehen eines Tieres aus der Interpretation von Spuren und Indizien rekonstruieren. Sie tauchte in Europa zunächst in der Novelle »De sapientia« des Giovanni Sercambi (1347-1424) auf und dann im Rahmen der 1557 in Venedig erschienenen Novellensammlung »Peregrinaggio di tre giovani, figliuoli del re die Serendippo« des Christoforo Armeno, die in vielen Übersetzungen und Auflagen durch ganz Europa ging. Die erste deutsche Übertragung stammt von 1583: Hermann Fischer und Johannes Bolte (Hgg.), Die Reise der Söhne Giaffers aus dem Italienischen des Christoforo Armeno übersetzt durch Johann Wetzel 1583, Tübingen 1895; zur Stoffgeschichte dort die Anmerkungen S. 177ff. Vgl. auch Richard Fick und Alfons Hilka (Hgg.), Die Reise der drei Söhne des Königs von Serendippo. Aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt von Theodor Benfey, Helsinki 1932; zur Stoffgeschichte S. 5ff. Seine wohl bekannteste Bearbeitung erfuhr der Stoff, vermittelt durch de Mailly (Le voyage des trois princes de Sarendip, 1719), in Voltaires »Zadig« (1747). Auf Voltaire greift noch Umberto Eco in »Der Name der Rose« zurück (München / Wien 1982, S. 33ff.) und macht damit ex post die Geschichte der drei Brüder zur ›Urszene‹ des Detektivgenres. In Deutschland begegnet der Stoff unter anderem in Wilhelm Hauffs »Abner, der Jude, der nichts gesehen hat« (1827).

25 Vgl. das Vorwort zu Sues »Les Mystères de Paris« (1842/43). – Charles Baudelaire, Fusées XIV, in: ders., Œuvres complètes,

ren hauptsächlichlicher Wirkungskreis die expandierenden europäischen Metropolen sind, scheint zum Teil nur eine Übertragung der semiotischen Überlebenstechniken der Indianer und Pfadfinder in einen historisch neuen, aber als homolog erfahrenen Kontext darzustellen. Walter Benjamin hat zweifellos recht, wenn er die Bedeutung der beunruhigenden Seiten der Großstadt, ihre Unüberschaubarkeit und die anonyme Masse ihrer Bevölkerung, für die Entstehung des Detektivgenres betont,²⁶ das zum Modellfall einer umfassenden Großstadtssemiotik wird, die sich jetzt herausbildet.²⁷ Unter verschärften Bedingungen sozusagen muß der Untergang der alten Ordnungen des Sichtbaren durch die Konstituierung neuer Lesbarkeiten und neuer Lektüremodi kompensiert werden. Es ist daher wohl kein Zufall, daß Stifters Verfahren der Zeichenlektüre, das man als detektivisch bezeichnen kann,²⁸ auch wenn Detektive in seinen Werken nicht vorkommen, am prägnantesten und mit geradezu systematischer Dichte in den »Wien«-Aufsätzen in Erscheinung tritt – freilich nicht nur in diesen. Wien wird unter Stifters Feder, um einen Buchtitel von Roland Barthes zu borgen, nachgerade zu einem »Reich der Zeichen«, das Zeichenparadigma ist jedoch bei Stifter allgegenwärtig in dem doppelten Sinn, daß fast jeder seiner Texte in der einen oder anderen Weise mit ihm arbeitet und daß es zum anderen kaum einen Bereich der Wahrnehmung gibt, der ihm nicht unterworfen wäre.

Bd. 1, S. 208. – Alexandre Dumas' »Les Mohicans de Paris« (1854) verweisen schon im Titel auf Cooper. Vgl. zum Zusammenhang auch Walter Benjamin, Charles Baudelaire, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, S. 543f.

26 Benjamin, ebd. S.542ff.

27 Vgl. dazu jetzt auch Karlheinz Stierle, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München / Wien 1993.

28 Auf die Nähe vieler Texte Stifters zur Technik des Detektivromans ist mehrfach hingewiesen worden, allerdings nur im Blick auf das analytische »Moment fortschreitender Enthüllung« und das »entdeckende Erzählen«, nicht aber hinsichtlich der Zeichenlektüre. Vgl. Wolfgang Preisendanz, Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, in: Wirkendes Wort 16 (1966), S. 407–418, hier S. 418. – Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, S. 318f.

Bereits Stifters erster erhaltener Prosatext, das vermutlich zwischen 1827 und 1829 entstandene Fragment »Julius«, arbeitet mit dem literarisch wohl am weitesten verbreiteten semiotischen Modell, der Physio- beziehungsweise Pathognomik. Die gesamte menschliche Erscheinung ist Schau-Platz der Manifestation eines Inneren. »Aus den dunkeln Augen«, heißt es da z.B. von der Titelfigur, »blickte eine glühende Seele« (PRA 25, 122). Daß die klare Körperlichkeit des Auges nicht nur die Ausdrucksmaterie, nicht ein bloßes ›Symptom‹ des unkörperlichen Inneren, ein ›Index‹ also, sondern zugleich auf dieses Innere *transparent* zu sein scheint, sei hier vorerst lediglich vermerkt. Eindeutiger zeichenhaft ist die Charakterisierung der schönen Maria: »der eigenthümliche Ausdruck, der in diesen Zügen wohnt [...] giebt dieser Gestalt eine tiefergreifende Bedeutung« (136f.). In diesem Sinn sprechen auch die »Feldblumen«, die erstmals die physiognomische Lektüre in ihrer ganzen Problematik entwickeln, vom Gesicht als dem »Titelblatt der Seele« (HKG 1.1, 41, vgl. 79, 117 u.ö.). So ist der Mensch nicht nur selbst eine »Letter«, wie es in »Wien und die Wiener« heißt, er besteht auch gänzlich aus Lettern. Noch der »Nachsommer« eröffnet einen neuen Wahrnehmungsbereich Heinrichs mit den Worten: »Ich fing nun an, Männer und Frauen [...] zu betrachten und sie um die *Bedeutung* ihrer Züge zu erforschen« (PRA 7, 176f.). Außer der Körperoberfläche des Menschen ist es sein Tun und Verhalten, das der Entzifferung unterworfen wird. »[U]nsere Thaten«, so noch einmal das »Julius«-Fragment, »richten uns vor Menschen und das ist Recht. Allein nur die äußere nakte Handlung springet in die Augen, die innere hängt mit tausend Fäden an dem geheimen Räderwerk der Seele«, ist also nur unter beträchtlichen hermeneutischen Anstrengungen erkennbar. Dabei ergibt sich eine Kette von Signifikationen: Die Handlung verweist auf die unsichtbare »Seele«, spaltet sich aber selbst wiederum in einen äußeren körperlichen und einen inneren seelischen Teil. »Die Seele der Handlung [...] verkörpert sich durch die That, welche der sichtbare Theil der Handlung ist« (PRA 25, 142f.). So designiert die »That« die »Seele der Handlung« und diese wiederum die »Seele« ihres Urhebers – ein Enthüllungsvorgang, dessen Ende in vielen Fällen schwer abzusehen ist. Jedenfalls erlaubt er es, letztlich den gesamten

Lebensraum eines Menschen als einen Text zu begreifen. »Sie zeigte ihm ihre Blumen, die sie selbst gepflanzt und gepflegt, und aus deren sinnreicher Anordnung in reinlichen Beeten ein geistvolles Gemüth sprach« (ebd. 140). Das seit den mittleren »Studien« immer radikaler werdende unpsychologische Erzählen Stifters wird schließlich nur noch das Wahrnehmbare zur Sprache bringen und seinen semiotischen Bezug auf ein Inneres verschweigen. Aber auch die Beschreibungen des Aussehens der Figuren, ihres Handelns und ihrer gestalteten Lebensräume, der Häuser, Gärten und Kulturlandschaften, in den Werken der mittleren und späten Zeit leben vom geheimen Pathos einer Ausdruckskonstellation, deren Zweistelligkeit eingezogen scheint.

Offenkundig aber bleibt das Zeichenparadigma in einem anderen Bereich: der äußeren Natur. Wo das Naturverhältnis der Stifterschen Figuren nicht das einer kulturierenden Bearbeitung oder einer ästhetischen Zuwendung zur Natur ist, die sich, wie etwa in der Malerei, auf die »Seele« der Landschaft richtet (»Nachsommer«, PRA 7, 30), ist es das einer ›symptomatischen‹ Lektüre der Naturphänomene. In der »Narrenburg« etwa weiß der junge Naturforscher Heinrich von sich zu sagen, er »lese [...] im Buche Gottes, und die Steine und die Blumen, und die Lüfte und die Sterne sind seine Buchstaben«.²⁹ Was das praktisch bedeutet, zeigt das erste große Gespräch, das im »Nachsommer« Heinrich Drendorf mit dem Freiherrn von Risach führt. Dieser expliziert hier die Möglichkeiten der Wettervorhersage aus der »Beobachtung« kleiner und kleinster Naturereignisse, wie etwa dem Verhalten der Insekten (PRA 6, 123ff.). Solche Beobachtungen werden erst »zufällig« gemacht, dann »absichtlich wiederholt«, zu »Erfahrungen gesammelt« und schließlich in Form von »Ergebnisse[n] zusammen gestellt, die eine Voraussage mit fast völliger Ge-

29 HKG 1.1, 331. Der »Nachsommer« verwendet die Buchmetapher unter anderem im Zusammenhang mit der Geologie: »Die Quellen zu der Geschichte der Erde bewahrt sie selber, wie in einem Schriftengewölbe, in ihrem Innern auf, Quellen, die vielleicht in Millionen Urkunden nieder gelegt sind, und bei denen es nur darauf ankömmt, daß wir sie lesen lernen und sie durch Eifer und Rechthaberei nicht verfälschen« (PRA 7, 27f.).

wißheit möglich machen« (126). Ein derartiges in- bzw. abduktives Verfahren basiert aber auf der Prämisse, Naturvorgänge seien nichts Singuläres und Opakes, sondern Resultate naturgesetzlicher Zusammenhänge und als solche »Anzeichen« (123f.). Sind diese erkannt, so lassen sich die »Anzeichen« als »Vorzeichen« (124) notwendiger Wirkungen des Kausalnexus in der Zukunft begreifen. So erscheint das Verfahren naturwissenschaftlicher Empirie, das hier in nuce vorgeführt wird, als ein semiotischer Prozeß.³⁰

30 Auch hier handelt es sich um einen vielfach vermittelten Vorgang. Die Lektüre der Zeichen stößt auf neue Zeichen, deren Signifikate wieder Zeichen sind. Die feinsten »Werkzeuge« der Wetterprognostik sind die »Nerven« der Tiere, die jedoch den Nachteil haben, nicht wahrnehmbar zu sein (125ff.). »Diese Empfindung als Empfindung kann aber der Mensch nicht erkennen, er kann sie nicht betrachten, weil sie sich den Sinnen entzieht; allein die Thiere machen in Folge dieser Vorempfindung Anstalten für ihre Zukunft, und diese Anstalten kann der Mensch betrachten und daraus Schlüsse ziehen.« Diese Feststellung muß jedoch sogleich eingeschränkt werden, denn auch die »Anstalten« der Tiere sind in vielen Fällen nur indirekt zu beobachten und zu erschließen, aus Zeichen nämlich. »Die besten Wetterkenner sind die Insekten [...] Sie sind aber viel schwerer zu beobachten, da sie, wenn man Dieß thun will, nicht leicht zu finden sind, und da man ihre Handlungen auch nicht immer leicht versteht. Aber von kleineren Thieren hängen oft größere ab, deren Speise jene sind, und die Handlungen kleinerer Thiere haben Handlungen größerer zur Folge, welche der Mensch leichter überblickt. Freilich steht da ein Schluß in der Mitte, der die Gefahr zu irren größer macht, als sie bei der unmittelbaren Betrachtung und der gleichsam redenden Thatsache ist.« Auch diese freilich zeigt in Wahrheit nicht unmittelbar, sondern nur in einem Akt der Decodierung ihre Bedeutung, die sie ja im Medium des »Wortes« »gleichsam« nur sagt, aber nicht selbst schon ist. – Risachs Ausführungen dürften von einem Abschnitt in Andreas Baumgartners »Die Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande mit Rücksicht auf mathematische Begründung«, Wien 1824, inspiriert sein, das in Kremsmünster als Lehrbuch verwendet wurde; vgl. in der 7. und umgearbeiteten Auflage, Wien 1842, den Abschnitt über »Thiere als Wetteranzeiger«, S. 883. Baumgartner ist in der Einflußforschung immer wieder als eines der Vorbilder für die Gestalt Risachs genannt worden. Vgl. Franz Hüller in seiner Einführung zu PRA 6, S. XXVI.

Stifters Texte selbst sind von ihm in einem entscheidenden Punkt bestimmt, in der Auffassung vom Großen und Kleinen nämlich, die die Vorrede zu den »Bunten Steinen« am deziertesten entwickelt. Diese Auffassung taucht nicht nur als inhaltliches Moment in vielen Texten Stifters auf, sondern prägt auch das Verfahren seiner Darstellung in weiten Bereichen. In einer logisch höchst prekären, zeichentheoretisch aber relevanten Wendung wertet Stifter bekanntlich die unspektakulären »kleinen«, immer wiederkehrenden Vorgänge in Natur und Menschenwelt zum wahrhaft »Großen« auf, indem er sie auf die ihnen zugrunde liegenden »erhaltenden« Kräfte und Gesetze bezieht. Diese kleinen Vorgänge sind damit nicht nur Wirkungen von Gesetzen, auf die ihr Anblick verweist, sie werden auch zu Trägern einer Botschaft: der Botschaft vom »sanften Gesetz«, von einer grundsätzlich auf Welt- und Menschen-erhaltung ausgerichteten Natur und Geschichte. Ebenso wie die Vorstellung eines partiell lesbaren göttlichen Plans in »Wien und die Wiener« scheint diese frohe Botschaft der Abwehr eines katastrophischen Natur- und Geschichtsbilds zu dienen, mit dessen potentiellen Indizien und ihrer logischen Integration sich die Vorrede augenscheinlich schwertut – etwa wenn Gewitter, Erdbeben und Vulkanismus in einer grundsätzlich anderen, gewissermaßen ontologisch minderen Relation zu den Naturgesetzen gesehen werden als das »Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide« (HKG 2.2, 10). Dieser ganze Vorstellungskreis hat Konsequenzen für den Status des einzelnen Ereignisses wie überhaupt für den der »Dinge«. Wie die Vorrede unverblümt deutlich macht, interessieren sich Stifters Texte gar nicht für jenes »Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide« als solches. Für Stifter selbst gilt, daß »der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht« (ebd.). Seine Texte verschreiben sich dem, was er als historischen Standard der Erkenntnis begriffen zu haben glaubt: Als im Ausgang aus der geschichtlichen Kindheit der Menschen deren »Sinn geöffnet wurde, da der Blick sich auf den Zusammenhang zu richten begann, so sanken die einzelnen Erscheinungen immer tiefer, und es erhob sich das Gesez immer höher« (11f.). Obwohl Stifter weiß, daß wir wissenschaftlich-experimentell wie poetisch »immer nur das Einzelne darstellen können nie das All-

gemeine« (11), ist doch dieses der Zielpunkt seines Schreibens. In der Konsequenz seines Blicks auf die Realität soll auch in seinen Texten das einzelne zum ›lesbaren‹ Zeichen des Allgemeinen und Gesetzhaften werden. Wenn es sich aber so verhält, dann gilt die vom Freiherrn von Risach für sich und von den Interpreten immer wieder für Stifters späteres Werk überhaupt reklamierte »Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind« (PRA 8.1, 83), nicht diesen in ihrem materiellen Dasein, wie häufig behauptet wird, sondern sie gilt den *Dingen als Trägern von Bedeutung*, genauer noch: Sie gilt der *Bedeutung selbst*. Es ist zweifellos diese, die das »An-sich« der Dinge ausmacht, und darin liegt eine implizite Entwertung der Dinge als solcher.³¹ Nur wenn man Stifters Orientierung auf die »Dinge« und seine Orientierung auf das »Gesetz«, das Allgemeine, das Ganze, oder wie die begrifflichen Konkretisierungen der Bedeutungsebene alle lauten, in eine strikte semiotische Beziehung zueinander bringt, löst sich die potentielle Inkompatibilität zwischen beiden.

31 Hier gilt exakt, was Ernst Cassirer über die Operation, »Erscheinungen zu buchstabieren, um sie als Erfahrungen lesen zu können«, äußert: »Jedes besondere Phänomen ist jetzt nur noch Buchstabe, der nicht um seiner selbst willen erfaßt, der nicht etwa nach seinen eigenen sinnlichen Bestandteilen oder nach der Gesamtheit seines sinnlichen Aspekts betrachtet wird, sondern über den der Blick hinweg und durch welchen er hindurchgeht, um sich die Bedeutung des Wortes, dem der Buchstabe angehört, und den Sinn des Satzes, in welchem dieses Wort steht, zu vergegenwärtigen. Der Inhalt ist jetzt nicht einfach ›im‹ Bewußtsein, um dasselbe durch sein bloßes Dasein zu erfüllen – sondern er spricht zum Bewußtsein, er ›besagt‹ etwas für dasselbe. Seine gesamte Existenz hat sich gewissermaßen in reine Form verwandelt; sie dient nur noch der Aufgabe, eine bestimmte Bedeutung zu vermitteln und sie mit anderen zu Bedeutungsgefügen, zu Sinnkomplexen zusammenzufassen.« Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis [1929], 3. Aufl. Darmstadt 1958, S. 222f. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Gernot Böhmes Bemerkungen über »Bedeutungssehen« und »Signalsehen« (Hoffmann-Axthelm) als »Abheben von der sinnlichen Präsenz« der Dinge: Ästhetik des Ephemereren, in: Gernot Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt / Main 1989, S. 166–189, hier S. 182f.

Bereits in »Wien und die Wiener« tritt der Zeichencharakter der Dinge unmißverständlich zutage. Er allein erlaubt es, aus dem Chaos der Erscheinungen eine »Ordnung der Dinge« (»Nachsommer«, PRA 8.1, 83) herauszupräparieren. Die einzelnen Dinge unterliegen einer Wahrnehmung, die an ihnen nicht das Singuläre akzentuiert, sondern die Zugehörigkeit zu einer übergeordneten Einheit. Sie werden als Exemplare von Klassen, von Arten, gesehen, die wiederum höheren Klassen, Gattungen, begrifflich subsumiert sind. Damit wird das Einzelding zum »Repräsentanten« eines Allgemeinen, auf das es verweist. Zeichentheoretisch gesprochen wird es als »ostensives Zeichen« gelesen, das dadurch gekennzeichnet ist, daß es metonymisch, oder besser vielleicht: synekdochisch »ein Mitglied einer Klasse für die ganze Klasse darbietet.«³² Das wirre Durcheinander seltsamer Gegenstände auf dem Tandelmarkt etwa nimmt in Stifters Aufsatz über diesen eine nachgerade systematische Gestalt an. Von den Hütten, in denen Metallprodukte angeboten werden, heißt es: »Was seit Kains und Enochs Zeiten her an Eisen und groben Metallwaaren verfertigt worden ist, das, glaube ich, hat hier seinen *Repräsentanten*: Ketten *jeder Art* und Größe, verrostet und neu [...] daneben das *Geschlecht* der Oefen, der plumpe viereckige, der gefällige runde« usw. (PRA 15, 140). Ein alter Ofen kommt nicht etwa wegen seiner individuellen Besonderheiten in den Blick, sondern als Vertreter einer Unterart (rund oder viereckig) seines »Geschlechts«, das wiederum zur Klasse der Metallwaren ge-

32 Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt / Main 1977, S. 168, vgl. 63f. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch die wichtigen Überlegungen von Martin Selge zum Prinzip der »kategorialen Objektivität« bei Stifter: Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, S. 70–89. Selge nennt »Generalisierung« ein »fundamentales Prinzip des Stilwandels bei Stifter« (80) und unterscheidet in Abgrenzung von kurrenten Mißverständnissen (Sengle u.a.) Stifters merkmalsrealistisches von einem detailrealistischen Verfahren: »Zum Detail gehört die Singularität seiner Erscheinung [...] Merkmal dagegen ist stets Merkmal von oder für etwas, es impliziert den übergreifenden Sinn eines Begriffs« (78). In dieselbe Richtung geht die Unterscheidung einer konkreten von einer abstrakten Objektivität (83).

hört. Als ein Nebeneinander von Repräsentanten gesehen, nähert sich beliebiges Gerümpel fast einer jener Sammlungen an, die zu den unverzichtbaren Bestandteilen vorbildhafter Lebensführung in Stifters späteren Werken gehören werden. Stifters Bedürfnis nach Gliederungen, Gruppierungen, Ordnungen ist nicht frei von zwanghaften Zügen – auch dort nicht, wo es mit ironischem Augenzwinkern präsentiert wird. Kaum etwas entkommt ihm. Die »Wiener Salonszenen« beispielsweise grenzen die »Kategorie des Salons« von anderen geselligen »Versammlungen« ab (254) und unterteilen sie in verschiedene »Gattung[en]« (241): den »Spielsalon«, den »politischen Partheisalon«, den »Geistsalon«, das »Musikkränzchen« und andere (233ff.). Noch die bescheidenen häuslichen Arbeiten im »Leben und Haushalt dreier Wienerstudenten« unterliegen genauer Rubrizierung. Neben den »einzelnen«, die nur das Individuum angehen, gibt es »solche, die das Allgemeine betrafen«, d.h. die »Wohngemeinschaft« als Ganze, wobei letztere Untergruppen bilden: Sie »wurden eingetheilt in die staubigen und die flüssigen. Letztere zerfielen wieder in die reinen und stinkenden«: Wasserholen und Nachttopfleeren (115). Nicht anders als den Dingen ergeht es den Menschen. Die Ströme (213f.) der Erholungsuchenden in »Ausflüge und Landparthieen« werden nicht nur beiläufig in »Klassen« (211) und »Gattungen von Ausflüglern« (225) zerlegt, sondern diese werden schließlich noch einmal, »um das System festzuhalten« (225), genau rekapituliert. Ebenso bilden die Trödler des »Tandelmarkts« einen »Schlag von Menschen« mit einer »eigene[n] Gattung von Witz« (147) und verschiedenen »Race[n]« von Kunden (152). Auch wo Stifter – wie im Fall der hochstaplerischen »Streichmacher« – nach dem »Allgemeinen« einer Gattungsdefinition »einige Porträts von diesem Wienerartikel« zu geben verspricht (87), handelt es sich nicht etwa um Individualporträts, sondern um Beschreibungen von Untergruppen. Es scheint übrigens bezeichnend, daß Poes »Man of the Crowd«, der gleichfalls das Problem der Lesbarkeit umkreist und auch die Physiognomik heranzieht,³³

33 The Man of the Crowd, in: ders., The Complete Works, Bd. 4, S. 134, 139, 145.

von einem ganz ähnlich klassifikatorischen Blick, freilich ins Fiebrig-Phantasmagorische übersteigert, strukturiert wird wie Stifters Wien-Aufsätze.³⁴ Ja, selbst von den drei »Wienerstudenten«, die die Forschung immer wieder mit Stifter selbst und seinen beiden Jugendfreunden Mugerauer und Schiffler identifiziert hat,³⁵ gilt, daß jeder von ihnen den »echte[n] Student[en] Wiens« nur »repräsentirt«: »Wir heben diese drei besonders heraus, nicht als wollten wir von ihnen etwas ganz Besonderes sagen, was von keinem andern gilt, sondern vielmehr darum, weil sie gerade die ganze Gattung darstellen« (98). Denselben Status des Typischen haben die Einzelfiguren, die sich in »Der Prater« – einem Text, der die Strommetapher besonders freigiebig einsetzt (69ff.) – aus der Masse der Besucher herausheben: »der Spaziergänger«, »der Lesefreund«, »der ermüdete Arbeiter«, »der Tagedieb«, »der Wandler« oder »der Künstler« (81 u.ö.) – allesamt sind sie, wie »jener einzelne Fischer, der [...] unbeweglich am Wasser steht« und in dem sich das gesamte Verfahren poetologisch zu verdichten scheint, nicht lediglich biedermeierliche »Staffage« (80), sondern als solche zugleich Ergebnis einer begrifflichen Rasterung des Wahrnehmungsfelds.³⁶

34 Ebd. S. 135ff.

35 Vgl. Gustav Wilhelm, Einleitung zu PRA 15, S. XXIf.

36 Dieser Zug zur Verallgemeinerung bzw. zur Darstellung nur dessen, was Allgemeinheit beanspruchen kann, prägt den gesamten Sprachduktus: »von den Menschen wundert sich keiner« (73); dem »eigentliche[n] Volk [...] ist aber bloßes Spazierengehen oder Fahren weitaus nicht genug« (74); »überall ist dasselbe Bild« (75); »Alle schauen in die Nachtluft« (79); »Der Wiener liebt [...]« (81) usw. Diese Formulierungen belegen eine klare Kontinuität in Stifters Werk; sie deuten bereits voraus auf die »typischen« Landschaften des »Nachsommers«: »Jedermann kennt die Vorberge, mit welchen das Hochgebirge, gleichsam wie mit einem Ueberge, gegen das flachere Land ausläuft. Mit Laub- oder Nadelwald bedeckt, ziehen sie in angenehmer Färbung dahin, lassen *hie und da* das blaue Haupt eines Hochberges über sich sehen, sind *hie und da* von einer leuchtenden Wiese unterbrochen, führen *alle* Wässer, die das Gebirge liefert, und die gegen das Land hinaus gehen, zwischen sich, zeigen *manches* Gebäude und *manches* Kirchlein und strecken sich nach allen Richtungen, in denen das Gebirge sich abniedert, gegen die bebauteren und bewohnteren

Daß sich die Texte nicht für das Singuläre, sondern für das Typische interessieren, mag man dem Genre der Stadtbeschreibung zurechnen, in das Stifter sich einfädelt. Ebenso wohl aber ließe sich sagen, daß die Gesetze des Genres Stifters Schreibstrategien ungemein entgegenkommen. Man gelangt so zu dem eigentümlichen Befund, daß Stifter die beunruhigenden Ströme der Großstadt zwar entmischt und übersichtlich macht, indem er sie zerlegt, gliedert und untergliedert, daß dabei aber nicht die Individuen hervortreten, aus denen sich die Masse zusammensetzt, sondern begriffliche Kategorien, auf die die einzelnen nur verweisen. Das Fließende und Amorphe wird mit einem Netz hierarchisierter Begriffe überzogen, die sich zu einer Pyramide, einer »Arbor Porphyriana« beziehungsweise zu mehreren arbores ordnen. Seinen Platz in ihrem Gefüge weist dem einzelnen seine Definition an. »Definitio fit per genus proximum et differentiam specificam«, lautet ein alter scholastischer Lehrsatz.³⁷ Stifter, das »Definitionsmagazin«, wie ihn sein Freund Joseph (Pepi) Graf Colloredo-Mannsfeldt genannt hat (PRA 21, 173), mit seiner notorischen Vorliebe für Listen und Aufstellungen, verfährt keineswegs streng nach diesem Satz, leistet aber etwas Analoges: Das einzelne wird in ›vertikaler‹ Richtung einer Gattung bzw. einer ihrer Arten zugeordnet und in ›horizontaler‹ von anderen Arten unterschieden (»man glaube nicht, daß diese zwei Klassen zusammenfallen«, PRA 15, 225). Gerade das spezifisch Wienerische, also in gewissem Sinn Individuelle, der Prater etwa, der Tandelmarkt oder die Streichmacher, fordert dazu heraus, eine »stichhaltige Definition« (84) oder eine »allgemeine Formel« (137) für es zu finden (vgl. 69, 229ff. u.ö.). Auf dem richtigen Weg weiß sich der Erzähler, wenn es ihm gelingt, »ein wesentliches Merkmal« (93) der Sache zu erfassen oder »das Gemeinschaftliche« (233) verschie-

Teile hinaus« (PRA 6, 42). Die Reihe solcher Beispiele ließe sich mühelos verlängern.

37 Vgl. Albert Menne, Art. Definition, in: Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner, Christoph Wild (Hgg.), Handbuch philosophischer Grundbegriffe, München 1973, Bd. 1, S. 268–274, hier S. 271. Vgl. auch Hans Wagner, Art. Begriff, ebd. S. 191–209, hier S. 205; zur Arbor Porphyriana S. 204.

dener Phänomene zu bestimmen, einzelner Salons beispielsweise, von dessen Beobachtung ausgehend sich dann das »Wesen des Salons« (231) formulieren läßt. Denn um nichts Geringeres scheint es zu gehen: um das »Wesen« der Dinge, das in ihrem Begriff niedergelegt ist und in einem langwierigen Abstraktionsprozeß »von außerwesentlichen Nebendingen« (170), »von allen Unwesentlichkeiten entkleidet« werden muß (157f.), die in bloß zufälliger Verbindung mit ihm stehen und die ergo »der Logiker nicht brauchen kann« (236).³⁸ Nur von »einem abstrakten Begriffe« – und allenfalls von dem, was sich vollständig unter ihn bringen ließe – kann man sagen, daß er ganz »er selber«, ganz mit sich und nur mit sich identisch sei (99), daß er eine klare Kontur und eine unverwechselbare Gestalt habe. Die meisten Einzeldinge aber ragen in der einen oder anderen Weise über ihren Begriff hinaus, der nur einen, wenngleich ›wesentlichen‹ Teilbereich ihres realen Daseins unter sich ›begreift‹, den nämlich, der ihren gemeinsamen Nenner mit anderen Dingen gleicher Art darstellt. Das scheint prekär, und am allerprekärsten wird es, wenn Dinge gar keinem Begriff mehr zugeordnet werden können. Geht Stifters Bestreben dahin, in den zunächst konturlos scheinenden Strömen der Großstadt eine Ordnung zu erkennen, so gelangt er bei seinen Gliederungen und Klassifikationen schnell in einen Bereich, der erneut sein Mißtrauen weckt. Ein zweiter Frontverlauf zeichnet sich ab, diesmal gegen das Besondere und Singuläre. Er zeigt sich nicht nur in der Tendenz zu einer Herrschaft des Begriffs über die Einzelerscheinungen, sondern auch in der Weise, in der über letztere gesprochen wird – wenn das tatsächlich einmal der Fall ist.

Der Aufsatz über das »Wiener=Wetter« zum Beispiel zeigt dieses als etwas ganz »eigenes«, das gerade nicht so ist »wie in aller Welt« (181). Der Gestalt der Stadt als einer aus dem Umland herausgehobenen Scheibe entspricht, »daß wir von

38 Vgl. dazu im »Nachsommer«: »Ich hatte immer bei dem Zeichnen von Pflanzen und Steinen nach großer Genauigkeit gestrebt und hatte mich bemüht, durch den Schwarzstift die Wesenheit derselben so auszudrücken, daß man sie nach Art und Gattung erkennen sollte« (PRA 6, 105). – Zu Stifters Begriff der »Wesenheit« vgl. Martin Selge, Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, S. 91ff.

dem *allgemeinen* Landwetter immer ein *ganz eigenthümliches, appartes Stück* herauskriegen« (189), und zwar eines, mit dessen übler Beschaffenheit – einem anthropogenen Produkt der kulturellen Lebensweise – allenfalls noch Paris und London wetteifern können (188). Immerhin tut das »Wiener=Wetter« dem Erzähler, einem »Klassificierer« und »Wettersammler« mit Vorliebe für »Wetterkataloge« (182f.), den Gefallen, sich in »Sorten«, »Unterabtheilungen« und »Unter=Unterschiede« (181, 190) zerlegen zu lassen. Zunächst wird zwischen »objectivem« und »subjectivem« Wetter unterschieden, unter welcher Rubrik die Wirkungen des Wetters auf Stadt und Bevölkerung verhandelt werden (186, 191). Das objektive Wetter wiederum zerfällt in die allgemeinen Bedingungen der Stadt Wien und in die Besonderheiten einzelner Stadtteile, wobei sogar »eigene Platz= und Straßenklimate« (190) hervorgehoben werden. Ist nun schon das Wiener Wetter als ein besonderes prinzipiell schlechter als das des Umlands, so ist es auffällig, daß sich diese Verschlechterung fortsetzt, je weiter man in der Hierarchie nach unten gelangt. Von den einzelnen »Straßenklimate« weiß Stifter fast ausnahmslos nur Unerfreuliches zu berichten: Feuchtigkeit, Zugluft und Kälte. Nicht anders verhält es sich auf Seiten des subjektiven Wetters, das sich unterteilt in die »Physiognomien unserer Stadt in Folge allgemeiner Wetterveränderungen« – untergliedert wieder in die vier Jahreszeiten – und »Scenen specieller Wetterausbrüche« (192). Diese hätten wohl in solche schlechten (196ff.) und guten Wetters eingeteilt werden sollen; während aber ersteres noch eine weitere Differenzierung aufweist, nämlich »einfaches und qualificirtes abscheuliches Wetter« (200), fällt das gute Wetter schlichtweg aus – allerdings nicht ersatzlos. Wo es seinen systematischen Platz hätte, erinnert sich der Erzähler, in Eile seinen Artikel zu schließen, noch kurz einer »unsägliche[n] Hitze« (205), einer ins Unerträgliche umgekippten Version des guten Wetters. Daß angesichts dieser absteigenden Tendenz das »Portrait eines Tages, den ich selbst in Wien erlebte« (200ff.), nur in der Aufgipfelung meteorologischer Schreckensmeldungen bestehen kann, vermag kaum zu verwundern. So sehr sich der Erzähler im Schnurrigen gefällt und seine eigene Pedanterie bespöttelt, so deutlich wird hier doch die Struktur einer klassifikatorischen und taxonomi-

schen Imagination, die das schlechthin Besondere kaum anders als negativ denken kann.³⁹ Auch im weit weniger humoristischen »Tandelmarkt« tritt sie zutage. In ihm ließe sich ebenfalls detailliert eine Antiklimax aufweisen, die mit einem »Begriff im Allgemeinen« des Markts anhebt (139), über eine Unterscheidung der in »Gattungen« einteilbaren spezialisierten Läden von den unspezialisierten führt (140ff.), innerhalb der Hütten dann bei den Waren beginnt, die nach »Geschlecht« und »Art« sortierbar sind (140), um schließlich bei Dingen zu enden, »die gar Niemand mehr kennt« (141), die namenlos sind und allmählich in Staub übergehen (145). Das völlig Singuläre steht bereits wieder auf der Schwelle, sich begrifflich und faktisch ins Amorphe aufzulösen. Es fällt aus allen benennbaren Zusammenhängen, Hierarchien und Ordnungen heraus, ist mithin anomisch.

So zeigt sich hier eine heikle und labile Strategie. Das diffuse und daher beunruhigende Wahrnehmungsfeld der Großstadt konturiert sich erst im Medium der Sprache. Durch Benennung zerfällt das Strömen und Fließen in Einzelteile, insofern die »Namen« jedoch Allgemeinbegriffe sind, wird der Status des Besonderen dieser Einzelteile im selben Vorgang wieder zurückgenommen und das Allgemeine des Besonderen akzentuiert. Benennung ist Zuordnung. Das gilt letztlich auch für die topographischen Eigennamen, die ja zu Koordinaten

39 Die ironische Selbstdistanz des Erzählers sollte nicht allzu hoch veranschlagt werden. Sie verringert sich auch dadurch, daß manche der zitierten Unterteilungen völlig üblich waren. Die Unterscheidung von »subjectiv« und »objectiv« etwa ist in nahezu allen Wissenschaften gängige Münze und keineswegs ein Anlaß zum Schmunzeln gewesen. Auch Alexander von Humboldt, einer der von Stifter am meisten verehrten Autoren, verwendet sie mit Blick auf Naturerscheinungen; vgl. etwa den 3. Band des einige Jahre nach »Wien und die Wiener« erschienenen »Kosmos«, dessen Beginn die ersten beiden Bände resümiert: »Ich habe [die Natur] darzustellen versucht zuerst in der reinen Objectivität äußerer Erscheinung; dann in dem Reflex eines, durch die Sinne empfangenen Bildes auf das Innere des Menschen, auf seinen Ideenkreis und seine Gefühle.« Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, 5 Bde., Stuttgart und Augsburg 1845–1862, Bd. 3 (1850), S. 3.

einer räumlichen Ordnung, zu »Zeichen« für diese werden. Paradoxaerweise scheint das einzelne – Dinge oder Menschen – erst im Modus solcher Aufhebung seiner Besonderheit und Integration in eine hierarchische Ordnung der Begriffe mit sich selbst identisch werden zu können: indem es zum Zeichen wird. Wenn das Namenlose, schlechthin Singuläre ins Unerkennbare und Amorphe zurückzufallen droht, dann mag die Bemerkung ihre Berechtigung haben, nur der »abstrakte Begriff« und das, was in ihm aufgeht, sei ganz »er selber«. Daraus wird bei Stifter schließlich ein quasi ontologischer Vorrang des Allgemeinen vor dem Besonderen; die Vorrede zu den »Bunten Steinen« wird dies nur klarer zu erkennen geben, von der Sache her bewegt sie sich jedoch ganz auf den Spuren der frühen Aufsätze.⁴⁰ Solch profundes Mißtrauen gegen das Besondere ist der zweite Antrieb, der Stifters Begriffspyramiden initiiert. Diese geben dem Ganzen eine Struktur, die man sich in der Nähe jenes supponierten »Baus« und »Plans« denken darf, und weisen dem einzelnen einen Platz in ihr an. Es ist daher nur konsequent, daß sich in ihren oberen Etagen Begriffe absoluter oder relativer Totalität finden, die das begriffliche Pendant zu den Bildern von Strom und Ozean darstellen. In ihnen kulminiert die Herrschaft des Begriffs. Heißt es von den Gegenständen des Tandelmarkts: »Alle Stände, alle Alter und Geschlechter, alle Zeiten sind hier repräsentirt« (137), so ist »kein Glück auf dieser Erde« und »kein Unglück«, kein Laster und keine Tugend, kein Antrieb und »kein Interesse«, das in den Strömen der Stadt nicht vertreten wäre, »um jenen treibenden, kreisenden Wirbel zu erzeugen« (41ff.). Und darum kann – einen Schritt weiter noch – von Den kern die Rede sein, die »an dem schweren Arbeitstische« nächstens der »Formel dieses Treibens und Lebens« nachsinnen (40f.). Die Zustimmung des Erzählers ist ihnen sicher.

40 Die Gedanken der Vorrede sind schon weit früher geäußert worden. Zu nennen ist hier etwa der poetologisch wichtige Brief an Aurelius Buddeus vom 21.8.1847 (PRA 17, 248ff.), der im selben Jahr teilweise unter dem Titel »Kunst- und Litteraturbriefe aus Wien« in der – nomen est omen – »Allgemeinen Zeitung« erschien, deren Redakteur Buddeus war (PRA 16, 327ff., vor allem 330).

Zeichen sind die Dinge auch in anderer Hinsicht. Neben ihrer systematischen haben sie eine diachrone Dimension. Artefakte sind als solche geschichtliche Gegenstände und verweisen unwillkürlich auf Geschichte. Wie das erste Kapitel der »Studien«-Fassung der »Mappe meines Urgroßvaters«, das in größter thematischer Nähe zum »Tandelmarkt« steht, eindringlich darlegt, sind die »Alterthümer« »Spuren« ihres Besitzers und ihrer Zeit (HKG 1.5, 11ff., 16ff.).⁴¹ Es ist wohl dieser Charakter eines Index, eines nichtintentionalen, quasi natürlichen Zeichens, der Stifter im »Tandelmarkt« einen Moment zögern läßt, bevor er sich für die Metapher von einer »Sprache« der Dinge entscheidet (PRA 15, 131ff.). Er bekennt sich als »Verehrer von Alterthümern [...] gleichsam von Worten, die eine längst vorübergegangene Zeit an die unsere redet, oder vielmehr: die Worte lasen wir in irgend einer Geschichte, und die Alterthümer sind der sinnlich eindringende Commentar dazu«, auch er jedoch »sprachlich« verfaßt, da er »redet« und »erzählt«. Auch wo solche Worte einer »Sprache« angehören, die »wir gar nicht mehr verstehen« (131), bleiben sie Signifikanten. Denn die Ding-Zeichen haben mehrere gestaffelte Bedeutungen: Wo sie nicht mehr die »Geschichte [des] Urgroßvaters« erzählen (131), weil ein Bezug auf ihren Eigentümer oder auch auf ihren Gebrauch unerkennbar geworden ist, berichten sie doch noch immer »von dem alltäglichen Alltagsleben unserer Voreltern« (133) oder verweisen auch nur auf »Vergangenheit« im allgemeinen.

Diese Dimension der Dinge hat für den, der sie zu erkennen vermag, eine wichtige Funktion. Stifters Geschichtsbild ist gespalten. Seine Unterstellung eines Baus und Plans der Geschichte antwortet faktisch auf den Ausfall einer entsprechenden Erfahrung. Von »den Fortschritten unsrer glorreichen Zeit« hält Stifter wenig; für die »Wissenschaft«, die »Industrie«, zum Teil auch die »Kunst« gesteht er sie zu, in der Abschlußbilanz aber überwiegt die Verlustseite (47). Ein »wirk-

41 Vgl. zum Problem, vor allem anhand der »Mappe« in ihren verschiedenen Fassungen, auch Franz Koch, Dichtung des Plunders, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 186 (1949), S. 1–27.

lich Menschliches (Humanes)« nämlich sei im Utilitarismus, im Materialismus und der Selbstsucht der Gegenwart nicht nur nicht gewonnen, sondern »verloren« worden: »In der Glätte und Verflachung unserer Zeit ging alle tiefe Gemüthskraft und Glaubenstreue unserer Voreltern unter« (47f.). Durch die Erfahrung der Revolution von 1848 wird sich Stifter wenige Jahre später in dieser Einschätzung bestätigt sehen. Sie gibt ihm Anlaß zu einem Vergleich der eigenen Zeit mit den letzten Jahren des »alten Römerreiches« und zu einem wahrhaft apokalyptischen Ausblick in die »Zukunft des menschlichen Geschlechtes«. Wie einstmal die »wilde[n] Völker« der Deutschen Rom »überschwemmten«, so sammelten sich jetzt barbarische Horden »in der Mitte Asiens«, um »wie ein brausendes Meer« das kaiserlich-königliche Österreich zu verschlingen, das aufgrund seiner moralischen Schwäche eine solche Invasion nachgerade heraufbeschwöre.⁴² Mehrfach zeigt sich dem Erzähler der »Wien«-Aufsätze in concreto, daß die Gegenwart eine Zeit der Zerstörung erhaltenswerter alter Einrichtungen und Überreste sei. Wien sehe deshalb »wie eine Stadt von gestern aus, nicht wie eine aus der Zeit der alten Römer« (PRA 15, 132). Hier weicht der Stephansfriedhof den Interessen von »Industrie« und »Verkehr« (51), dort wird ein wohnlich-verwinkelt Haus durch einen »Kasten« ersetzt, »der in seiner Prosa nicht den geringsten Reiz zu Gefühlen einflößt« (131), und der Tandelmarkt als Hort liebenswerten Plunders ist selbst nur noch eine bedrohte »Ruine aus der guten treuherzigen, bürgerlichen Zeit unserer Vorväter« (136). Darin freilich beschleunigt das eigene Zeitalter nur, was ohnehin geschähe: Verfall und Vernichtung sind das Gesetz der Zeit überhaupt, wie der »Tandelmarkt« für die materiellen Dinge und der »Gang durch die Katakomben« für den menschlichen Körper in aller Drastik zeigen. Alles ist dazu bestimmt, unterzugehen und in die gestalt- und namenlosen Fluten des Staubes zurückzusinken. In dieser Hinsicht steht

42 Vgl. die Aufsätze aus dem »Wiener Boten« von 1849: »Die Zukunft des menschlichen Geschlechtes«, »Vergleichung unserer Lage mit der des alten Römerreiches«, »Noch ein paar Merkmale über unsere gegenwärtige Lage« usw., PRA 16, S. 113ff., hier v.a. S. 117.

die Geschichte im Bunde mit dem Ozeanischen und seiner Todesdrohung. Auf diesen allgemeinen Verfall als Sog ins Undifferenzierte antwortet der restaurative Impetus, der den Erzähler des »Tandelmarkts« ebenso beherrscht wie später den Freiherrn von Risach im »Nachsommer«, der nicht nur alte Kostbarkeiten in ihrer ursprünglichen Gestalt bewahrt und wiederherstellt, sondern – von den Filzpantoffeln auf dem Marmorboden bis zum Ablesen verwelkter Blätter von den Rosenstöcken – auch mit radikaler Strenge alle Spuren der Zeit und des Verfalls von seiner idealen Welt fernhält.⁴³ Das ist keineswegs nur ein Gebot der »Ehrfurcht vor den Dingen«, sondern dient in erster Linie der Selbstbehauptung. Die Dinge zu retten und zu erhalten, heißt zum einen, den Gedanken an den eigenen Tod, das *memento mori* abzuhalten, das im Anblick des Verfalls liegt; es heißt zum andern, die Sprache der Dinge vernehmen zu können, und auch das hat eine stabilisierende Wirkung. Da sich die Geschichte als Verfallsgeschichte präsentiert, erzählt noch der unscheinbarste Überrest als ein Denkmal von einer per se besseren Vergangenheit, die als Antike oder Mittelalter der schlechten Gegenwart vorgehalten werden kann.⁴⁴ Seine Pflege bewahrt überdies eine historische Kontinuität, eine Anbindung an das Vergangene, in der der einzelne allererst seinen eigenen Standort erkennen könnte, die aber von der Gegenwart im Interesse der Modernisierung preisgegeben wird.

Das »Alterthümer«-Kapitel der »Studien«-»Mappe« entfaltet diesen Zusammenhang in aller Klarheit. Das Individuum steht in »einer langen unbekanntenen Kette« der Generationen, die nach vorne und nach hinten weist, sich jedoch den Blicken entzieht; »und doch ist diese Reihe eine der Verwandtschaft

43 Zum Verhältnis von Zeit, Verfall und Restauration vgl. auch den Exkurs über »Die Restauration der Kunst in Stifters »Nachsommer«« in: Hannelore Schläffer und Heinz Schläffer, Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt / Main 1975, S. 112–120, hier vor allem S. 114f.

44 Vgl. dazu etwa im »Tandelmarkt« die Feststellung, »daß ich mich in meinem Arbeitszimmer mit allerlei soliden uralten Objecten umgab, die den nöthigen Contrast bilden zu dem Falter= und Spinnenwebengeiste, der draußen herumflattert« (153).

und Liebe, und wie einsam steht der Einzelne mitten in dieser Reihe! Wenn ihm also ein blossend Bild, eine Trümmer [!], ein Stäubchen von denen erzählt, die vor ihm gewesen, dann ist er um viel weniger einsam.« Zur »eherne[n] Chronik« und »ungelesenen Geschichte« werden die Alltagsdinge, weil sie die »Spuren« der Vorfahren aufweisen beziehungsweise selbst sind, und auf diesen sehen wir »am deutlichsten den Schatten der Verblichenen fort gehen [...] und unsern eignen mit, der jenem folgt. Darum hat der Großstädter, der stets erneuert, keine Heimath« (HKG 1.5, 16ff.). Das Spurenlernen also stiftet Identität, indem es dem Individuum eine »Heimath« in der Folge der Generationen zuweist und Gemeinsamkeit an die Stelle der Einsamkeit setzt – eine Identität, die sich beziehungsweise nicht auf eine individuelle Einzigartigkeit stützt, sondern sich ganz aus der Integration in ein gegliedertes Kontinuum speist. Darin wiederholt sich eine Denkfigur, die bereits beobachtet werden konnte. Das Individuum, das sich kognitiv zu retten sucht, verfällt selbst dem Mißtrauen gegen alles Besondere und definiert sich daher allein über seinen Platz in einer überindividuellen Ordnung. Als eine solche erweist sich die Familiengeschichte gerade auch dadurch, daß in ihr eine Gesetzlichkeit und »Regel« aufleuchtet (ebd. 17). Sie ist eine Kette der »Liebe«, der Pflege und »Versorgung der Nachkommen« (17), in der sich jenes Prinzip ausspricht, das Stifter in der Vorrede zu den »Bunten Steinen« als das »menschenerhaltende« »sanfte Gesez« bezeichnen wird (HKG 2.2, 12, 15). In diesem sehe »der Menschenforscher [...] das einzige Allgemeine das einzige Erhaltende und nie Endende« (ebd. 13). Auch sein Gegensatz zu jenen Kräften, die egoistisch nur »nach dem Bestehen des Einzelnen zielen« (12), ist in der »Mappe« vorgebildet: »Und wie bedeutungslos ist diese [kleine familiale] Geschichte [...] aber welch ein unfafßbares Maß von Liebe und Schmerz liegt in dieser Bedeutungslosigkeit! In der andern, großen Geschichte vermag auch nicht mehr zu liegen, ja sie ist sogar nur das entfärbte Gesamtbild dieser kleinen, in welchem man die Liebe ausgelassen, und das Blutvergießen aufgezeichnet hat« (HKG 1.5, 17). Dies aber sei nicht »Regel«, sondern »Ausnahme«, fällt also unter den prekären Begriff des Besonderen. Die Wendung zu den unscheinbaren Dingen, die, wie es im »Tandelmarkt« heißt, vom »all-

täglichen Alltagsleben unserer Voreltern« erzählen (PRA 15, 133), läßt zwar keinen Plan und keinen Sinn in den Ereignissen der großen Geschichte und in den auf Individualinteressen beruhenden großstädtischen Zerstörungsakten erkennen, sie enthüllt aber das Prinzip einer ewigen und arterhaltenden, »allgemeinen« und »wesentlichen« Geschichte, von dem das industrielle Zeitalter abgefallen ist. Darum wächst gerade dem »Bedeutungslosen«, wenn man seine Sprache versteht, »eine unsägliche Bedeutung« zu (HKG 1.5, 18). Zugleich freilich enthüllt – auf einer Metaebene – diese Bedeutung eine neuerliche Ambivalenz in Stifters Geschichtsvorstellung: Denn das ja nicht nur normativ, sondern deskriptiv verstandene allgemeine »Gesez« der Erhaltung und Bewahrung stemmt sich gegen das kaum weniger »wesentliche« Prinzip der Zeit, das ein Prinzip des Verfalls und der Zerstörung ist, dem die egoistischen und daher besonderen Destruktionsprozesse lediglich zuarbeiten.

Die Sprache der Dinge trägt schließlich zum Überleben in einem ganz spezifischen Sinne bei. Wie der Nachfahre aus ihrem Verständnis sich seines Platzes in der Generationenkette vergewissert, die er vielleicht selbst weiter zu verlängern hilft, so lebt der Vorfahre in seinen Gegenständen noch eine Weile fort. Der Erzähler der »Mappe« schaut bereits auf jene Zeit voraus, »in der mein Enkel oder Urenkel unter meinen Spuren herum gehen wird, die ich jetzt mit so vieler Liebe gründe, als müßten sie für die Ewigkeit dauern«. Spurenlernen und Zeichensetzen dienen mithin dazu, »das so süße Leben noch über das Grab hinaus zu verlängern« (ebd. 11); sie sind Akte der Selbstbewahrung. Als Signifikanten bilden die Dinge ein Archivierungssystem, das Erinnerung nicht nur in einem allgemeinen historischen und einem genealogischen Sinn ermöglicht, sondern auch in einem konkreten biographischen. Ihre »unsägliche Bedeutung« besteht daher faktisch aus verschiedenen Schichten, die sich hintereinander vom Konkreten zum Abstrakten staffeln. Wie immer bei Stifter ist die konkrete Bedeutung die labilste, die ebenso leicht vergessen wird, wie ihr Träger zerfällt. Man kann diesen Prozeß verzögern, abwenden kann man ihn nicht. Am Ende versinkt alles Individuelle in dem Strom, vor dem es sich schützen wollte: »aber die Bruchstücke schmolzen wie Eisschollen, die im Strome

hinab schwimmen, zu immer kleineren Stücken, bis endlich der Strom der Ueberlieferungen allein ging, und der Name des Geschiedenen nicht mehr in ihm war« (12f.). Nur eine einzige Möglichkeit gibt es, diesen Untergang in dauerhafterer, jedoch gleichfalls nicht endgültiger Weise aufzuhalten: indem man die Kette der Generationen über sich hinaus fortführt und »den sachte vergehenden *Lebensstrom*« – ein Begriff, über den noch nachzudenken sein wird – »in holden Kindern wieder aufquellen« sieht (21). Es ist die Tragik des Hagestolzes in der gleichnamigen Erzählung, daß sein endgültiger Tod besiegelt ist, weil er sich eine derartige Lebensversicherung nicht erzeugt hat. Seinem Neffen Victor rät er daher dringend zur Heirat: »»Alles zerfällt im Augenblike, wenn man nicht ein Dasein erschaffen hat, das über dem Sarge noch fort dauert. Um wen bei seinem Alter Söhne, Enkel und Urenkel stehen, der wird oft tausend Jahre alt. Es ist ein vielfältig Leben derselben Art vorhanden, und wenn er fort ist, dauert das Leben doch noch immer als dasselbe, ja man merkt es nicht einmal, daß ein Theilchen dieses Lebens seitwärts ging, und nicht mehr kam. Mit meinem Tode fällt alles dahin, was ich als ich gewesen bin«« (HKG 1.6, 122f.). Auch hier wiederum wird das »ich« nicht als ein schlechthin individuelles und einzigartiges exponiert. Das Leben, das fort dauert, ist das der Art, also der Familie, ist das von gleich-artigen und als solchen austauschbaren Teilchen. Als besonderes ist das Ich unrettbar, aber in seiner Gleichheit mit Ahnen und Nachkommen geht von ihm gewissermaßen nichts verloren.⁴⁵ Die Rettung des Ichs in ei-

45 Dieser Gedanke verbindet den vermeintlich so frommen Stifter ausgerechnet mit Ludwig Feuerbach, Vorlesungen über das Wesen der Religion, in: ders., Gesammelte Werke, hg. von Werner Schufenhauer, 2. Aufl. Berlin 1981, Bd. 6, 29. Vorlesung, S. 298: »In der Natur gibt es keine andere Unsterblichkeit als die der Fortpflanzung, als die, daß ein Wesen nur in den Wesen seinesgleichen, nur der Art, der Gattung nach fort dauert, d.h., daß immer an die Stelle des verstorbenen Individuums ein neues tritt.« Im Anschluß an Feuerbach formuliert Gottfried Keller, Der grüne Heinrich (1. Fassung), in: ders., Sämtliche Werke, hg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser, Frankfurt / Main 1985, Bd. 2, S. 287: »Ein Geschlecht vergeht und das andere entsteht!« Bei Keller ist die Fortdauer des Lebens allerdings noch abstrakter gefaßt als bei

nem säkularen Leben nach dem Tode wird mithin nach demselben Muster gedacht wie die »Identität«, die das Ich nur gewinnt, indem es sich mit anderen seiner Art »identisch« erkennt. So ist die Stabilisierung des Ichs angesichts der Drohung des Todes an ein Moment der Selbstaufgabe gebunden; es muß sich als ein besonderes preisgeben und sich, erinnernd und zeugend, in ein Ganzes, eine in beiden Richtungen von ihm fortlaufende Kette einklinken, in der es dann andererseits in einer spezifischen Weise fortlebt.

Es fällt, am Rande bemerkt, auf, daß die Strommetapher in diesem Kontext nicht nur in der im Grundton negativen Bedeutung auftritt, in der sie bisher begegnet ist. Insgesamt geht Stifters Tendenz unzweideutig dahin, Vermischtes zu entmischen, gestaltlose ozeanische Elemente kognitiv zu gliedern und den Strom als Bild des Ganzen durch den Entwurf einer begrifflich organisierten Totalität zu ersetzen. Von »Brigitta« über die »Mappe« bis zu den späten »Nachkommenschaften« gilt die Drainage von Sumpfland als eine der paradigmatischen Kulturleistungen und wird von einer allgemeinen Wertschätzung des Trockenen begleitet; das Schwimmen gehört zwar zu den immer wieder bei Stifter erwähnten körperlichen Betätigungen, wird aber, im »Hagestolz« nicht anders als im »Nachsommer«, der mit der Vermessung und Zeichnung des Lauterseegrundes ein weiteres Beispiel der Domestizierung des nassen Elements bietet, in der Regel unter dem Begriff der »Übung« verbucht – man darf vielleicht hinzufügen: der Übung im *Standhalten*.⁴⁶ Und die außerordentliche Hochschätzung schließlich, die klares und reines Wasser besonders im

Stifter: als Permanenz des Lebens überhaupt. Vgl. dazu neben den Unsterblichkeitsreflexionen und -diskussionen des »grünen Heinrich« insbesondere die grünenden, blühenden, von Tieren reich bevölkerten Friedhöfe des Romans (57f., 219 u.ö.) sowie dessen letzten Satz: »Es war ein schöner freundlicher Sommerabend, als man ihn mit Verwunderung und Teilnahme begrub, und es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen« (898).

46 Vgl. »Hagestolz«, HKG 1.6, 94, 105, 107, 111; vor allem aber »Nachsommer«, PRA 7, 66f. Zur Vermessung des Lauterseebeckens ebd. 23, 250ff.

Spätwerk als Lebelement und Therapeutikum erfährt, ist fraglos abhängig von der Dosierung.⁴⁷ Ist allerdings die gedankliche Strukturierungsarbeit geleistet wie im Falle des »Lebens« durch die Vorstellung der »Kette« der Generationen oder »Reihe« ihrer »Teilchen«, dann kann das Bild des Stroms, durch einen imaginativen Filter überdies von seinen verschlingenden und vernichtenden Zügen befreit, durchaus wiederkehren: als »Lebenstrom« (HKG 1.5, 21) oder »Strom der Liebe« (ebd. 17).⁴⁸ Der derart geklärte Strom wird dann zum Inbild des sich als Ganzes erhaltenden Lebens, in dem das Individuum zwar ohne Belang, aber eben doch auch in positiver Weise »aufgehoben« ist. So gesehen wäre es wohl eher opportun, den Strom als ein ambivalentes Bild zu beschreiben, dessen bedrohliche Seite dazu tendiert, es insgesamt in Mißkredit zu bringen, und daher einer kognitiven und imaginativen Arbeit unterworfen werden muß. Wie nahe beide Facetten des Strombildes beieinander liegen, belegt in »Wien und die Wiener« die Erinnerung an die große Donauüberschwemmung im Februar 1830: »Die Wasser rannen ab, und manches Leben mit – aber die Inselstadt steht wieder heiter und glänzend da, und die Fluth von Leben, die hier wogt, schloß sich über jene verlorne, wie die Luft an jener Stelle wieder zusammenfließt, wo man sie verwundet hat« (PRA 15, 36). Daß Strombilder überhaupt in positiver Wendung wiederkehren können, macht den Eindruck unabweislich, es liege ihnen eine heimliche Faszination zugrunde. Sie bezeugt, daß in dem Stifterschen Postulat der Einordnung des Ichs in ein gegliedertes Ganzes in wie auch immer verwandelter Form ein Impuls fortlebt, der mit einem geistesgeschichtlichen Begriff als »dionysisch« und mit

47 Das Lob des Wassers ist in den späten Briefen des bereits schwerkranken Stifter aus Kirchschatz, vor allem aber aus den Lackenhäusern allgegenwärtig und hat seinen Niederschlag unter anderem in der Erzählung »Der Waldbrunnen« von 1866 gefunden; vgl. PRA 13.2, 314.

48 Vgl. dazu auch die Vorrede zu den »Bunten Steinen«: »Wenn wir die Menschheit in der Geschichte wie einen ruhigen Silberstrom einem großen ewigen Ziele entgegen gehen sehen, so empfinden wir das Erhabene das vorzugsweise Epische« (HKG 2.2, 14).

einem individualpsychologischen als »primärnarzißtisch« bezeichnet werden kann. Die positive Eingliederung in die großen Zusammenhänge und Kontinua wäre dann nur eine Transformationsstufe dessen, was als Untertauchen in den Strömen und Ozeanen gefürchtet wird.

Die immanente Plausibilität, die dem Konzept eines innerweltlichen Lebens nach dem Tode zuwächst, beruht darauf, daß Fortpflanzung von Stifter als eine Art genealogischer Mimesis *dargestellt* wird, ist also ein ausschließlich *textueller* Effekt, und das belegt letztlich gerade ihre Labilität: Die familial vermittelte Unsterblichkeit verdankt sich einzig der Ordnung der Darstellung, ihren Strategien und Mechanismen. Der Erzähler bestätigt die Worte des Hagestolzes, wenn er am Ende resümiert: »die Geschlechter steigen an der langen Kette bis zu dem jüngsten Kinde nieder: aber er ist aus allen denselben ausgetilgt, weil sein Dasein kein Bild geprägt hat, seine Sprossen nicht mit hinunter gehen in dem Strome der Zeit« (HKG 1.6, 142). Nachkommen sind »Abbilder von [...] anderen« (ebd. 141).⁴⁹ Bis in seine letzte veröffentlichte Erzählung, »Der fromme Spruch«, wird Stifter nicht müde, die physiognomische Identität von Kindern mit ihren Eltern bzw. Verwandten zu zeigen, und zwar nicht zuletzt gerade in Situationen, in denen ein junger Mensch mit den jugendlichen *Porträts* seiner Familienangehörigen konfrontiert wird. Auch im »Hagestolz« gleicht Victor ebenso zum Verwechseln seinem Vater wie Hanna, seine Ziehschwester und spätere Frau, ihrer Mutter (ebd. 96, 125, 141). Die Kette der Nachkommenschaften ist daher eine Kette ikonischer Zeichen, die einander abbilden und aufeinander verweisen. Nicht anders als im Falle der Erinnerung, die in den Dingen gespeichert ist, ist auch hier das Fortleben über den Tod hinaus das Resultat eines semiotischen Prozesses. Es ist die »Schrift« der Zeichen, und es ist *nur* sie, die den Tod aufschiebt.

49 Auch im Aufsatz »Die Charwoche in Wien« aus »Wien und die Wiener« begegnet diese Vorstellung. Von dem Gesicht des auf der Straße entgegenkommenden Bürgermädchens heißt es, es sei »der treue, aber schönere Abdruck der ältern, neben ihr gehenden Mutter« (PRA 15, 162).

Das läßt eine weitere wesentliche Funktion des Zeichenparadigmas bei Stifter erkennen: Es tritt an die Stelle der traditionellen christlichen Metaphysik. Nichts macht das deutlicher als der Wohnsitz des Hagestolzes, der, ein radikal säkularisierter Eremit in seiner »Klause« (64), auf seiner einsamen Insel das Nebengebäude eines verlassenen und verfallenden Klosters bewohnt, das an die Kirchen- und Klosterruinen Caspar David Friedrichs erinnert.⁵⁰ Keine Glocke erklingt hier (65), aber später entdeckt Victor bezeichnenderweise einen »finstern Gang«, eine verborgene Verbindung zwischen dem Haus des Oheims und dem Kloster (115). Wie sich schon gezeigt hat, ist es keineswegs nur die erzählte Figur des Hagestolzes, die die christliche Unsterblichkeit im Jenseits nicht ausdrücklich, aber nachhaltig durch eine innerweltliche, relative und letztlich begrenzte (142) Unsterblichkeit ersetzt; es ist auch der Erzähler selbst, und das mag ein Licht auf die (vordergründige) »Sakralisierung« der Familie bei Stifter werfen. Von einer christlichen Auferstehungshoffnung jedenfalls ist hier schlechterdings keine Rede mehr.⁵¹ *Substituiert* in diesem Zusammenhang die immanente »Metaphysik« der Zeichen die Metaphysik der Transzendenz, so steht sie andernorts durchaus in deren Dienst, einem Dienst freilich, der gleichfalls zeigt, wie brüchig die letztere geworden ist. Alle Versuche der »Wien«-Aufsätze, einen Bau, einen Plan oder eine Formel von Geschichte und Leben aus den Lettern und Zeichen der Stadt zu buchstabieren, belegen ja nur, daß die – auch von Stifter affirmierte – *Behauptung* einer solchen objektiven, metaphy-

50 Von Stifter selbst gibt es ein kleines Deckfarbengemälde »Kloster-ruine im Mondschein« von 1831. Vgl. Fritz Novotny, Adalbert Stifter als Maler, Wien 1941, Nr. 14, Abb. 20, S. 10f.

51 Vgl. zum Problem den noch immer lesenswerten Aufsatz von Werner Kohlschmidt, *Leben und Tod in Stifters »Studien«* [1935], in: ders., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, München 1955, S. 210–232. Im Anschluß an Kohlschmidt schreibt Alexander Gellay, *Stifter's »Der Hagestolz«*. An Interpretation, in: Monatshefte 53 (1961), S. 59–72, hier S. 71: »the reader is given no option to look beyond to any transcendence.« – Vgl. Rosemarie Hunter, *Kinderlosigkeit und Eschatologie bei Stifter*, in: *Neophilologus* 57 (1973), S. 274–283.

sisch fundierten Ordnung nur noch höchst unzulänglich durch tradierte Beglaubigungsformen abgestützt ist. Die vom Erzähler quasi auf eigene Faust vorgenommenen, mitunter ans Zwanghafte grenzenden semiotischen Bemühungen müssen offenbar ersetzen – und darin schreibt sich Stifters Texten ein historischer Prozeß ein –, was früher eine autoritativ abgesicherte Überlieferung oder allenfalls eine epiphanische Erfahrung geleistet hatten.

Von deren Zusammenbruch zeugt ausgerechnet ein Text, der noch einmal von ihr zu berichten vorgibt: Stifters zwischen den »Wien«-Aufsätzen verfaßter Bericht über »Die Sonnenfinsterniß am 8. Juli 1842«, noch im selben Monat im Druck erschienen.⁵² Dieser erstaunliche Text reflektiert nicht nur das Verhältnis von Zeichen und Metaphysik, sondern zugleich damit auch die Struktur des Zeichens selbst. In einem der eigentlichen Beschreibung nachgestellten kleinen Resümee verdeutlicht Stifter sein Anliegen, das in seinem Ineinander von »Leben« und »Tod«, von wunderbarer Farbenpracht und »allmälige[m] Erblassen und Einschwinden der Natur« tief beindruckende Naturereignis (PRA 15, 11) als unmittelbare Gotteserfahrung zu begreifen. Der Text selbst freilich scheitert in einer höchst symptomatischen Weise an der Einlösung dessen, was ihm sein Schluß als Fazit unterschiebt. Die Naturphänomene bilden eine »Schrift«, so heißt es schon früher, die der Mensch zu »entziffern gelernt« habe, d.h. die er auf die zugrunde liegenden Naturgesetze mit einer solchen Genauigkeit durchblickt, daß er Ereignisse wie die Sonnenfinsternis auf »die Secunde« voraussagen kann (6). Obwohl nun aber, so der Schluß, »alle Naturgesetze« als »Geschöpfe Gottes« auf dessen »Dasein« verweisen, werde dies von der Alltagswahrnehmung nicht realisiert. Die Kette notwendiger Decodierungen der Naturschrift wird also normalerweise vorschnell, vor dem Erreichen des letzten Signifikats abgebrochen. Erst im Außergewöhnlichen sähen wir Gott »dann plötzlich und

52 Diesem in der Forschung selten behandelten Text widmet einen ausführlichen Abschnitt, der allerdings die vorliegenden Fragestellungen nicht berührt: Friedrich Wilhelm Korff, *Diastole und Systole. Zum Thema Jean Paul und Adalbert Stifter*, Bern 1969, S. 11–69.

mit Erschrecken dastehen [...] Sind diese Gesetze sein glänzendes *Kleid*, das ihn deckt, und muß er es lüften, daß wir ihn selber schauen?« (15) Das, was auf Gott als seinen Schöpfer verweist, kann ihn gerade auch verhüllen, und deshalb muß er sich zu Zeiten *unmittelbar* als er »selber« zeigen. Um die Sonnenfinsternis in diesem Sinne zu beschreiben, bedient sich Stifter der traditionellen Opposition von Schrift als einem materiellen und gesprochenem Wort als einem gleichsam immateriellen Signifikanten, der in seinem sofortigen Verklingen die Bedeutung nahezu unverstellt zum Ausdruck bringt⁵³ und hier überdies die Anwesenheit seines Sprechers zu indizieren scheint. Gegenüber der mittelbaren Lektüre der »Schrift [der Sterne]« erscheint die Sonnenfinsternis, »als hätte Gott auf einmal ein *deutliches Wort gesprochen*, und ich hätte es verstanden.«⁵⁴ Diese, wenn man so sagen darf, relative Unmittelbarkeit aber wird nicht nur durch ein Als-Ob zurückgenommen, es werden auch im folgenden neuerliche Vermitt-

53 Zum »Phonozentrismus«, der traditionellen Privilegierung des gesprochenen vor dem geschriebenen Wort vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, S. 24ff., 53ff. u.ö. Im Unterschied zur Schrift gilt im mainstream der philosophiegeschichtlichen Tradition für die Stimme bzw. das gesprochene Wort, so Derrida: »Nicht nur scheinen sich Signifikant und Signifikat zu vereinigen, sondern in dieser Verschmelzung scheint der Signifikant zu erlöschen oder durchsichtig zu werden, um dem Begriff die Möglichkeit zu geben, sich selbst als das zu zeigen, was er ist, als etwas, das auf nichts anderes als auf seine eigene Präsenz verweist. Der äußerliche Charakter des Signifikanten scheint vermindert zu sein.« *Semiologie und Grammatologie*, in: ders., *Positionen*, Wien 1986, S. 52–82, hier S. 60. Ob sich Derridas Generalisierung aufrechterhalten läßt, soll hier nicht diskutiert werden. Für Stifter scheint die Polarisierung zumindest an dieser Stelle zuzutreffen; nicht überall allerdings unterscheidet er so deutlich zwischen »gesprochenem« und »geschriebenem« Wort wie hier. Vgl. zum Problem ferner Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die post-strukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988, S. 99ff., v.a. S. 111f.

54 Daher auch der Vergleich des Erzählers mit Moses, der implizit eine direkte Begegnung mit Gott behauptet: »Ich stieg von der Warte herab, wie vor tausend und tausend Jahren etwa Moses von dem brennenden Berge herabgestiegen sein mochte« (6).

lungsinstanzen in sie eingebaut. Kurz darauf nämlich zieht sich der Sender des Wortes gleich in doppelter Weise zurück. Gott habe dem Naturereignis etwas *mitgegeben*: »das Wort gab er ihm mit: ›Ich bin‹ – – ›nicht darum bin ich, weil diese Körper sind und diese Erscheinung, nein, sondern darum, weil es euch in diesem Momente *euer Herz schauernd sagt*« (7). Wir vernehmen das Wort nicht aus Gottes eigenem Mund, sondern es haftet einerseits in irgendeiner Weise am Naturvorgang, andererseits hören wir es durch uns selbst, in gleicher Weise wohl wie später »jene Worte des heiligen *Buches* in meinen Sinn« kommen (12), die zwar auch Worte Gottes sind, aber eben doch durch zahlreiche und nicht zuletzt schriftliche Vermittlungsinstanzen hindurchgegangene Worte. Auf dem Höhepunkt des Ereignisses unternimmt Stifter noch einmal einen Versuch, solche Zwischenträgereien zu überspringen: »es war der Moment, da Gott redete, und die Menschen horchten« (11). Aber genau dieser Moment ist durch »Todtenstille« ausgezeichnet: Gott ›redet‹ daher nur in einem metaphorischen, nicht im eigentlichen Sinn; sein ›Wort‹ ist das Ereignis selbst, und damit wird das Hören einer Stimme wieder zurückgeführt auf das visuelle Lesen von Zeichen. Und auch da schließlich, wo man den Eindruck gewinnen könnte, als sage Gott das Wort »Ich bin« gewissermaßen in einem performativen Sprechakt, wird sofort wieder ein distanzierendes Als-Ob (12) oder »gleichsam« (13) eingezogen, das den metaphorischen Status der Behauptung verdeutlicht: Eine solche »Gottesnähe war in der Erscheinung dieser zwei Minuten, daß dem Herzen nicht anders war, *als müsse* er irgendwo stehen« (12).

So mündet der Versuch, die Sonnenfinsternis als ein Epiphanieerlebnis zu begreifen, in dem die *Präsenz Gottes* erfahren wird, in eine Bewegung des permanenten Aufschubs, in der man sich mit einer bloßen »Gottesnähe« zufriedengeben muß. Wo der Erzähler Gott »selber [zu] schauen« behauptet (15), stößt er immer wieder auf Barrieren semiotischer Vermittlung, die ihn von der unverstellten Anwesenheit Gottes trennen. Indirekt erweisen die signativen Vermittlungen gerade die *Abwesenheit* Gottes für die Erfahrung, kann dieser sich doch selbst im Augenblick seiner größten ›Nähe‹ nicht einfach in seiner Existenz offenbaren, sondern bedarf des Signifi-

kanten: Er zeigt sich nicht, sondern sagt »Ich bin«, und dieses Sagen, das nur metaphorischen Status hat, vollzieht sich wiederum über weitere Zwischeninstanzen. So haftet die Wahrnehmung immer an Zeichen, die ›vor‹ das von ihnen Bezeichnete treten und es ersetzen. Gott ist der Erfahrung nicht als er »selber« präsent, sondern nur im Modus der Re-Präsentation. Der Signifikant tritt an die Stelle der Epiphanie. Die gleiche Struktur wiederholt sich konsequenterweise auf der Ebene des Textes selbst, sieht sich doch der Versuch, »das Bild, und [...] die Empfindung nachzumalen und festzuhalten« (7), auf »Feder« und Signifikanten verwiesen: »habet Nachsicht mit diesen armen Worten, die es nachzumalen versuchten, und so weit zurückblieben« (15).⁵⁵ Allerdings ist das allein als eine Situation des Mangels und des Entzugs nicht hinreichend zu erfassen, denn andererseits ist der Signifikant ja gerade das Medium, in dem etwas zu Bewußtsein kommt, das andernfalls von aller Erfahrung ausgeschlossen bliebe. Gemessen an der Idee absoluter Präsenz, ist bloße »Gottesnähe« sicherlich ein Defizit, gemessen an ihrem faktischen Ausfall in den säkularisierten Lektüren der Natur, erscheint sie dem Erzähler wie eine Offenbarung. Darin spiegeln sich die Struktur und das Dilemma des zweistelligen Zeichenbegriffs, mit dem Stifter auch sonst operiert. In ihm verschränken sich eine Präsenz und eine Absenz. Wenn ein Zeichen in seiner allgemeinsten Definition, die sich über das Mittelalter bis hin zu Peirce, Roman Jakobson und Umberto Eco erhalten hat, etwas ist, das

55 Vielleicht ist es nicht ohne eine besondere Logik, daß Stifter im Anschluß an diesen Ausdruck seines Ungenügens an der semiotischen Vermittlung, die zwangsläufig ihren Gegenstand nicht als solchen gibt, eine neue Kunst imaginiert – eine Kunst, die ihre eigene Epiphanie ist, weil sie gar keinen Gegenstand mehr ›nachmalen‹ will und sich so aus jedem Vermittlungsdienst emanzipiert: »Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben eben so gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbstständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend [...] Sollte nicht durch ein Ganzes von Lichtacorden und Melodien eben so ein Gewaltiges, Erschütterndes angeregt werden können, wie durch Töne?« (16)

für etwas anderes steht (aliquid stat pro aliquo),⁵⁶ dann ist in ihm einerseits jenes andere notwendig abwesend – handelte es sich doch sonst nicht um ein Zeichen –, andererseits jedoch als Repräsentiertes anwesend.

Die Sonnenfinsternis selbst wird in Stifters Beschreibung zum genauen Inbild dieser Relation. Der Höhepunkt der Verfinsternung, »deckend stand nun Scheibe auf Scheibe« (11), ist von fundamentaler Doppeldeutigkeit. Einerseits wird die Sonne zugedeckt, und dieser Vorgang erscheint als »eine Art Tod« (11), als ein erschreckender Entzug des »Lebens«, das von der Sonne ausgeht (9). Darin klingen zweifellos traditionelle symbolische Konnotationen von ›Sonne‹ wie ›Gott‹ oder ›Wahrheit‹ mit. Andererseits aber kann man die Sonne nie direkt, sondern nur durch ein Medium, durch »dämpfende Gläser« etwa, anschauen (8); erst im Moment ihrer Verdeckung durch den Mond kann man sie »bloßen Auges« sehen (10). Der Mond ist hier also selbst eine Art Medium, er macht die Sonne, gerade indem er sie als solche unsichtbar macht, in gewisser Hinsicht überhaupt erst sichtbar. Das geht auch aus dem Wandel seiner Erscheinungsweise hervor. Sofern er das Licht nur abdeckt, ist er – »ein ordentlich trauriger Augenblick« – bloß eine schwarze Scheibe. Jetzt aber, wo zugleich etwas erkennbar wird, erscheint er in der Aura dessen, was hinter ihm steht, und durchscheinend auf dieses: »der Mond stand mitten in der Sonne, aber nicht mehr als schwarze Scheibe, sondern gleichsam halb transparent wie mit einem leichten Stahl-schimmer überlaufen, rings um ihn [...] ein wundervoller, schöner Kreis von Schimmer [...] das Holdeste, was ich je an Lichtwirkung sah!« (11) Nimmt man hinzu, daß der Erzähler diese Erscheinung als ein »Wort«, das Wort »Ich bin« (7), bezeichnet, dann wird deutlich, daß es sich hier geradezu um eine Allegorie des Zeichens handelt. Das »Leben«, die Präsenz eines Seins, wird im Zeichen in »eine Art Tod«, die Abwesenheit eines bloß Vertretenen, überführt, eine Art Tod nur, da es andererseits in seinem Signifikanten wieder aufersteht – viel-

56 Vgl. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, S. 162, zit. bei Derrida, *Grammatologie* S. 27. – Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 26.

leicht in der Art »hohle[r] Gespenster, die keine Tiefe haben« (12), zumindest aber keinen Körper. Die Beschreibung der Sonnenfinsternis jedenfalls, die den Erzähler an die »Dies irae« erinnert (13), den Tag der Grenze zwischen Tod und ewigem Leben, legt den Gedanken einer »Apokalypse des Zeichens« nahe.

Auch Stifters Aufsätze aus »Wien und die Wiener« umkreisen immer wieder die Problematik, die in der Beschreibung der Sonnenfinsternis in konzentrierter Form zur Erscheinung kommt. Auch hier gilt das Interesse religiösen Zeichensystemen, in die sich die Metaphysik zurückgezogen hat. Der Aufsatz über »Die Charwoche in Wien« etwa benennt verschiedene symbolische Repräsentationen des Heiligen, beispielsweise die »Kätzchen« tragenden Zweige, durch die man »jene Palmen repräsentiert, die einst dem einziehenden Heilande gestreut wurden«, oder das nachgebaute heilige Grab, »das, obwohl von Menschenhänden gemacht, nun nicht mehr Holz und Leinwand war, sondern das bedeutete, was vor zweitausend Jahren als das Geheimniß der Erlösung geschah« (PRA 15, 155f.). Der Signifikant wird vergessen, er wird einer problematischen Vorstellung zufolge »transparent«, er löscht sich im Durchblick auf seine Bedeutung aus, auch er gewissermaßen ein Grab, in dem ein Totes liegt, das aufersteht. Es ist alles andere als ein Zufall, daß Stifter seine verstreuten, aber vielfältigen und facettenreichen Hinweise auf das Funktionieren von Zeichenprozessen immer wieder mit der Vorstellung des Todes unterlegt.

Die Repräsentation religiöser Gehalte ist letztlich nur ein paradigmatischer Fall für Stifters implizite Semiotik überhaupt. Denn diese ist selbst in gewisser Hinsicht »metaphysisch«. Im allgemeinsten Sinne steht ein Zeichen für etwas anderes, das in ihm nicht selbst physisch präsent ist; es macht mithin körperlich Abwesendes oder Unkörperliches, immaterielle Größen also wie Gedanken oder Gefühle, gegenwärtig und kommunizierbar. Im Gefolge einer langen Tradition besteht für Stifter das Zeichen, wie man nicht zuletzt auch aus seinen zahlreichen brieflichen Aussagen über seine Arbeitsprozesse entnehmen kann, aus einer Innenseite, die er als »Inhalt«, »Tiefe«, »Seele« oder »Gedanke« umschreibt, und einer Außenseite, die demgegenüber lediglich »Gewand« oder »Kleid«

ist, nichts als ein zweckdienliches Mittel, dem sinnlich nicht Wahrnehmbaren eine sinnliche »Gestalt« zu geben.⁵⁷ Diese Metaphorik ist bereits in der Rede von den Naturgesetzen als »Kleid« und »Mantel« Gottes begegnet (PRA 15, 15, 13). Obwohl Stifter, wie gleichfalls schon sichtbar geworden ist, durchaus von mehreren, zum Teil vernetzten Bedeutungen eines Zeichens ausgeht, scheinen ihm doch die Signifikate vielfach selbst letzte Größen zu sein, die von weiteren Signifikationsprozessen unabhängig und damit vorsprachlich sind. Auf dieser Vorstellung beruht die Stilisierung seiner uferlosen und unabschließbaren Arbeitsprozesse als Kampf des Geistes mit der widerständigen Materie. Ein Intelligibles, ein Gedanke oder ein Gefühl, ein »transzendentes Signifikat«⁵⁸ muß in

57 Vgl. z.B. PRA 16, 313, 352; PRA 19, 45, 104; PRA 22, 153. Auch der Körper, das Objekt physiognomischer Lektüre, ist nur das »Gewand der Seele«, wie es im »Nachsommer« heißt (PRA 7, 92) – eine durchaus traditionelle Metapher, die unter anderem auch in Goethes »Lehrjahren«, vor allem den »Bekennnissen einer schönen Seele«, verwendet wird (Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 8. Aufl. München 1973, Bd. 7, S. 415f. u.ö.). – Noch Ferdinand de Saussure wird die Metapher des Kleides für den Signifikanten verwenden, der sowohl *einkleiden* wie *verkleiden* kann. Über die Schrift im Verhältnis zur Sprache etwa heißt es einmal, sie sei nicht »deren Einkleidung, sondern ihre Verkleidung«. Vgl. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft [Cours de linguistique générale], 2. Aufl. Berlin 1967, S. 35. Diese doppelte Dimension des Zeichens gibt es auch bei Stifter, wie sich noch zeigen wird.

58 Diesen Terminus verwendet Derrida im Zusammenhang seiner Feststellung, daß die abendländische »Metaphysik der Präsenz« auch den zweigliedrigen Zeichenbegriff bestimmt. Mit Bezug auf Ferdinand de Saussure schreibt er: »Durch das Beibehalten der [...] Trennung zwischen signans und signatum sowie der Gleichstellung von signatum und Begriff bleibt von Rechts wegen die Möglichkeit offen, einen Begriff zu denken, der in sich selbst Signifikat ist, und zwar aufgrund seiner einfachen gedanklichen Präsenz und seiner Unabhängigkeit gegenüber der Sprache, das heißt gegenüber einem Signifikantensystem.« »Die Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat hat immer die Unterscheidung zwischen dem sinnlich Wahrnehmbaren und dem Intelligiblen wiedergegeben.« Saussure erfülle damit »die klassische

das sinnliche Medium der Sprache ›übersetzt‹ werden, und in diesem Vorgang kommt es aufgrund der ontologischen Differenz beider Seiten zu ständigen Verlusten. Schreiben ist daher die immer wieder aufgenommene Bemühung, den sprachlichen Ausdruck dem »Gewollten« besser anzupassen: »so lange eine Dichtung nur erst in meinem Kopfe und in meinem Herzen schwebt,« schreibt Stifter in einer von unzähligen Variationen dieses Themas an seinen Verleger Heckenast, »ist sie unsäglich lieb und hold und fast feenartig schön, wird sie dann fertig und steht auf dem Papier, so ist der Duft hin, und das Gewordene ist so unersprießlich unzulänglich dürftig, daß ich immer die große Kluft zwischen Fühlen und Ausdrücken inne werde. Ich suche wohl zu verbessern; aber die Kluft ist nie ganz auszufüllen« (3.2.1854, PRA 18, 205). Nur selten modifiziert Stifter, von der Erfahrung belehrt, dieses ganz der Tradition entlehnte, nachgerade ›klassische‹ Theorem seiner Selbstdeutung und läßt die Einsicht anklingen, daß im Schreiben nicht lediglich vorsprachliche Gehalte eingekleidet werden, sondern daß Signifikate sich vielmehr im Prozeß der Signifikation erst bilden, mithin selbst immer auch Signifikanten sind. In einem Beileidsbrief an Heckenast zum Tod seiner Frau heißt es: »Ich achte und liebe Sie zu sehr, um mit Gemeinplätzen zu antworten, und konnte mein Denken nicht einkleiden, ja das Denken wurde durch das Einkleidenwollen erst recht erwekt« (12.6.1856, PRA 18, 325). Die bei Stifter gegenüber solchen punktuellen Einsichten vorherrschende Auffassung vom Signifikat läßt den Signifikanten so prekär wie unvermeidlich erscheinen. Ohne ihn, der ein Abwesendes nur unzulänglich vertritt, gäbe es dieses für die Wahrnehmung und die Kommunikation gar nicht. Das Göttliche ist, wie gesagt, nur ein Modellfall, wenn Signifikate als ›metaphysische Größen‹ erscheinen. In einem Aphorismus von 1851, der einmal mehr Stifters ästhetischen Grund- und Lieblingsgedanken ausspricht, Kunst sei »die Darstellung des Göttlichen im Klei-

Forderung nach einem [...] ›transzendentalen Signifikat‹, das von seinem Wesen her nicht auf einen Signifikanten verweist, sondern über die Signifikantenkette hinausgeht«. Jacques Derrida, *Semiotologie und Grammatologie*, in: ders., *Positionen*, S. 55f. Vgl. auch ders., *Grammatologie*, S. 28 u.ö.

de des Reizes«, wird indirekt der *Intention* der Sonnenfinsternis-Beschreibung widersprochen, faktisch aber das Fazit aus ihrem Darstellungsverfahren gezogen. Da dieses Göttliche, so heißt es weiter, »kein Irdisches« sei, könnte es »von uns auch gar nicht gefaßt werden, wenn es sich nicht auch wieder eines Kleides bediente« (PRA 18, 77). Dasselbe aber gilt auch im Bereich des Irdischen, wie unter anderem die »Studien«-Fassung der Erzählung »Der Waldsteig« verdeutlicht, wo von der Erziehung des Protagonisten Tiburius gesagt wird: »Man konnte nicht sagen, wie er wurde: weil er sich nicht zeigte« (HKG 1.6, 150). Daß es gerade die Kleidung ist, in der sich Tiburius dann doch in seiner ganzen Narrheit ›zeigt‹ (160), belegt, daß die Metapher vom Signifikanten als »Kleid« für Stifter nicht zuletzt darum naheliegt, weil Kleidung im buchstäblichen Sinn ebenso Ausdruck ihres Trägers ist wie dessen Physiognomie.

Wie notwendig es ist, daß Inneres, will es in die Wahrnehmung fallen, sich ›zeigt‹, macht augenzwinkernd auch der »Wien und die Wiener«-Aufsatz über »Waarenauslagen und Ankündigungen« deutlich, der hier zitiert sei, weil er beiläufig eine kleine historische Zeichentypologie entfaltet. Die Waren in den Gewölben, so wird dort ohne Anspruch auf Originalität mitgeteilt, bleiben unverkäuflich, wenn nicht außen sichtbar gemacht wird, was innen feilgeboten wird (PRA 15, 175). Die Formen solcher Repräsentation aber haben eine Geschichte. Anfangs verfiel man darauf, »daß man die Waaren, die unsere Leidenschaft und Begierde reizen, in Natura herumbreitete« – als ihr eigenes Zeichen quasi – »und mitten darunter saß.« In einem nächsten Schritt geht man zur ikonischen Repräsentation über, auf die die Abstraktion des Ikons zum Symbol folgt. Mit dem Rückzug in geschlossene Läden nämlich wurde erforderlich, daß der Verkäufer »wenigstens ein großes Schild vor seine Bude heraushing, auf dem er die verkäuflichen Gegenstände auf das Lockendste conterfeien und symbolisieren ließ. So entstanden die Wappen und Herolde des Krämerstandes: die Aushängeschilder und Firmen. Ja, gewisse Handwerke und Krämereien bekamen ganz stereotype und stationäre Embleme und Symbole« (168). Die Erfindung eines neuen Mediums schließlich macht den Einsatz der ganz und gar konventionellen Zeichen der Schrift als »Ankündigungen«

möglich: »Dieses Aufmalen und Auslegen der Waaren war den Kaufleuten vor Erfindung der Buchdruckerkunst um so weniger zu verargen, da sie ja damals nicht durch die Presse der halben Welt sagen konnten, welche solide, vortreffliche und unentbehrliche Sachen bei ihnen bereit liegen« (169). Auch diese historische Typologie, die erneut Stifters starkes Interesse an Zeichenprozessen belegt, ist unverkennbar der Tradition verpflichtet.⁵⁹

Die Notwendigkeit des Sich-Zeigens gilt schließlich auch für die Dinge selbst, die man oft als die quasi unteilbaren Grundelemente von Stifters fiktiver Welt mißverstanden hat. Nicht nur verweisen sie als Zeichen auf ihre Gattung, ihren Begriff, ihre Ursache, Folge, ihre Geschichte oder anderes, die Zeichenstruktur betrifft die Dinge schon als solche. Als wollte er die Kantische Unterscheidung von Phänomenon und Noumenon in die von signans und signatum umpolen, bemerkt der Erzähler des »Waldsteigs«, der seinen Helden beim Erdbeerenspüren beobachtet: »keinen einzigen rothen Punkt konnte er erblicken, der eine Erdbeere *angedeutet* hätte« (HKG 1.6, 197). Das ist eine vielfältig zu beobachtende Rede-weise. Ebenso pedantisch und präzise heißt es etwa in »Granit«, einer Erzählung, die sich ohnehin als ein semiotisches Paradestück mit einer genauen Unterscheidung verschiedener Zeichenfunktionen lesen ließe: »ich sehe auch die schwachen grauen Streifen, welche die Seewand *bedeuten*« (HKG 2.2, 47).⁶⁰ Gewiß handelt es sich hier um »Grenzformulierungen«, die bei Stifter nicht eigentlich »begründet«, das heißt argumentativ untermauert sind. Sie sind jedoch analytisch belast-

bar, weil sie nicht aus dem Rahmen von Stifters heimlicher Semiotik herausfallen, sondern nur einen ihrer avanciertesten Punkte markieren. Die zitierten Wendungen beinhalten implizit, daß die visuellen Eindrücke nicht selbst schon die Dinge *sind*, sondern nur über einen Akt der Lektüre, der Schlußfolgerung auf diese bezogen werden.⁶¹ Sinnliche Wahrnehmungen werden hypothetisch Dingen zugeordnet bzw. Begriffen unterstellt, sie werden zu Zeichen für diese. Stifter hat sich nirgends die Frage gestellt, die an diesem Punkt naheliegt und für seinen frühen Lieblingsautor Jean Paul tatsächlich auch entstanden ist, die Frage nämlich, wie sich überhaupt Zeichen auf ihre Bedeutung beziehen lassen⁶² – ein Problem,

61 Stifter befindet sich damit andeutungsweise auf dem Weg zu Charles S. Peirce, der in einem seiner Manuskripte schreibt: »Wenn ich an diesem herrlichen Frühlingmorgen aus dem Fenster schaue, sehe ich eine Azalee in voller Blüte. Doch nein! Das sehe ich gar nicht; nur handelt es sich hierbei um die einzige Möglichkeit, das, was ich sehe, zu beschreiben. / Meine Beschreibung ist eine Behauptung, ein Satz, ein Faktum; was ich jedoch wahrnehme, ist weder eine Behauptung noch ein Satz noch gar ein Faktum, sondern lediglich ein Bild, das ich mit Hilfe einer faktischen Aussage teilweise faßbar mache. Diese Aussage ist abstrakt, während das von mir Gesehene konkret ist. Ich vollziehe eine Abduktion [das heißt eine bestimmte Form der Schlußfolgerung], sobald ich das von mir Gesehene in einem Satz ausdrücke. In Wahrheit stellt das gesamte Gefüge unseres Wissens nicht mehr als eine dichtverwobene Schicht von reinen Hypothesen dar, die mittels Induktionen bestätigt und weiterentwickelt worden sind. Nicht den kleinsten Schritt können wir in unserer Wissenserweiterung über das Stadium des leeren Starrens hinaus tun, ohne dabei bei jedem Schritt eine Abduktion zu vollziehen«. Zit. nach Thomas A. Sebeok und Jean Umiker-Sebeok, »Sie kennen ja meine Methode.« Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes, in: Umberto Eco und Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei*. Dupin, Holmes, Peirce, München 1985, S. 28–87, hier S. 35.

62 In der »Vorschule der Ästhetik«, die Stifter mit seinen Schülerinnen, den Schwestern Lebzelttern, intensiv studiert hat (PRA 17, 66), heißt es im Zusammenhang mit dem Erhabenen: »Den ungeheuren Sprung vom Sinnlichen als Zeichen ins Unsinnliche als Bezeichnetes – welchen die Pathognomik und Physiognomik jede Minute tun muß – vermittelt nur die Natur, aber keine Zwischen-

59 Vgl. etwa das Kapitel »Der Ursprung der Sprache und Schrift« in der Arbeit von Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Tübingen 1927, S. 47–84.

60 Vgl. auch einen Ausblick in die Landschaft in »Kazensilber«: »sie nannte manches Feld, das zu erblicken war, und erklärte die weißen Pünktlein, die kaum zu sehen waren, und ein Haus oder eine Ortschaft *bedeuteten*« (HKG 2.2, 252). Im »Nachsommer« heißt es bei einer ähnlichen Gelegenheit: »heute, wo der Himmel umschleiert ist [...] entgeht uns auch mancher weiße Punkt des untern Landes, der Wohnungen *bezeichnet*« (PRA 6, 72). Ebenso in »Witiko«: »Dann kam ein dunkler Streifen, der den Wald *anzeigte*, aus dem er gekommen war« (HKG 5.1, 207).

dem wohl erst Peirce mit dem Begriff des Interpretanten beigekommen ist.⁶³ Die Unsicherheit aber, die in dieser Problemstellung ausgesagt wird, steckt bereits in Stifters Formulierungen. Diese beziehen zwar scheinbar unbefangene rote Punkte auf Erdbeeren und graue Streifen auf eine Felswand, artikulieren aber zugleich, daß Wahrnehmungen und Dinge nicht identisch sind. Zwischen ihnen befindet sich eine terra incognita. In dieser Konstellation mag einer der Gründe liegen für jenes poetologische Prinzip, das Stifter seit den mittleren »Studien« mit wachsender Strenge praktiziert: der völlige Verzicht auf jede Art von erzählerischer Innenschau und die abschließliche Darstellung des Wahrnehmbaren.

Der Vorgang der Bezeichnung, wie er sich in den zitierten Beispielen dargestellt hat, ist ein Prozeß der Vermittlung. Um eine Formulierung von Peirce zu variieren: Etwas zeigt sich für jemanden in einem anderen, einem Medium.⁶⁴ In »Wien und die Wiener« hat Stifter diesem Prozeß einen eigenen klei-

Idee; zwischen dem mimischen Ausdruck des Hasses z.B. und zwischen diesem selber, ja zwischen Wort und Idee gibt es keine Gleichung. Allein die Bedingungen müssen zu finden sein, unter welchen ein sinnlicher Gegenstand zum geistigen Zeichen wird vorzugsweise vor einem andern.« In: Jean Paul, Werke in zwölf Bänden, hg. von Norbert Miller, München / Wien 1975, Bd. 9, S. 107 (VI. Programm, § 27).

63 Zum Begriff des Interpretanten vgl. die griffige Formulierung bei Umberto Eco, Zeichen, S. 162ff., 171: Der Interpretant »ist der semiotische Mechanismus, durch den von einem Signifikanten ein Signifikat prädiert wird. Man bezeichnet als Interpretant jedes andere Zeichen oder jeden Zeichenkomplex [...], die in entsprechender Umgebung das erste Zeichen übersetzen.« Vgl. auch Charles William Morris, Grundlagen der Zeichentheorie [1938], Frankfurt / Main 1988, S. 58: »Der Interpretant eines Zeichens ist die Gewohnheit, kraft derer dem Zeichenträger die Designation bestimmter Gegenstandsarten oder Sachverhaltsarten zugeschrieben wird; als das Verfahren, die Menge der durch das betreffende Zeichen designierten Objekte zu determinieren, ist der Interpretant selbst kein Element dieser Menge.«

64 »Ein Zeichen oder Repräsentamen ist etwas, das für jemand in irgendeiner Hinsicht für etwas anderes steht.« Zit. bei Eco, Zeichen, S. 162.

nen Aufsatz gewidmet: »Die Wiener Stadtpost«.⁶⁵ Diese, zu Stifters Zeit eine Neuerung, hat die Aufgabe, »den brieflichen Verkehr in der Stadt selber zu vermitteln« (PRA 15, 126), und nur darum scheint es zunächst zu gehen. Unversehens aber wird die postalische Vermittlung zum Bild jener Vermittlung, die in jedem Zeichenprozeß abläuft. Briefe sind für Stifter zweideutige Gebilde. Es sei erstaunlich, was der Kutscher des transportablen Stadtpostkastens »von Tag zu Tage fährt, welche Menge von Gedanken, Gefühlen da unter dem Siegel gebunden liegen, und gegen den los werden, der sie entsiegelt; es wäre in der That zum wahnsinnig werden, wenn so jeder Brief reden könnte, und plötzlich sein Anliegen mündlich vorzutragen anhöbe« (129). Genau das aber nicht zu können, gehört zum Wesen des Briefs. Reden kann nur ein Lebendiges, der Brief aber ist tot, »denn eigentlich ist es doch nur so und so viel Pfund beschriebenes Papier, was [der Kutscher] führt« (129). In Briefen ist ›Leben‹ enthalten, aber ein ›aufgehobenes‹, ein einerseits repräsentiertes, andererseits potentielles Leben. Leben gibt es auf seiten des Absenders, der seine Gedanken und Gefühle im Medium der Schrift materialisiert, und auf seiten der Empfänger, »die das Siegel erbrechen, und sich«, die Materialität des Speichermediums überspringend, »das herauslesen werden, was der Andere hingeschrieben hat«, um daraufhin in Wut oder Entzücken zu geraten (129f.). Dazwischen liegt ein Stadium des ›Todes‹, der faktischen Abwesenheit des Repräsentierten, das in den Zustand bloßer Materialität verfällt. Briefe, die nicht aufgegeben werden, verharren in diesem Stadium; sie sind »todtes Kapital«, das nicht zirkuliert, und »alte Jungfern« (128), durch die kein neues Leben gezeugt wird. Abgesendete Briefe hingegen treten eine Reise durch ein Zwischenreich an, durch das sie »der Fährmann der täglichen Correspondenzen [...] wie Charon einst die Schat-

65 Vgl. zur »Wiener Stadtpost« die Bemerkungen bei Bernhard Siegert, Denunziationen. Über Briefkästen und die Erfindung des permanenten Kontakts, in: Bernhard J. Dotzler (Hg.), Technopathologien, München 1992, S. 87–109, hier S. 90ff. Siegert befaßt sich mit dem Aufsatz allerdings unter einem anderen Aspekt: der Einrichtung von Briefkästen als medialer Technologie und Psychotechnik.

ten« führt (128f.) – ein christianisierter Charon freilich, erfolgt doch am anderen Ufer nicht der Eintritt ins Totenreich, sondern die Auferstehung der untoten »Schatten« zu neuem Leben. Erneut zeigt sich, daß diese Form der Semiotik das christliche Erbe antritt. Es scheint einleuchtend, daß die mythische Reise über den großstädtischen Acheron nur der zur Dauer gestreckte systematische Punkt zwischen Codierung und Decodierung ist: der Signifikant selbst mithin.

Seine eigenen Briefe begleitet Stifter gern mit Reflexionen über die Nachteile und Vorzüge seines Mediums, aus denen sich eine ganze Poetik des Briefes rekonstruieren ließe. Diese ist, wie Stifiers Semiotik überhaupt, nicht ›originell‹, sondern speist sich aus Imaginationsmustern, die auf das 18. Jahrhundert zurückgehen.⁶⁶ Schon bei oberflächlicher Betrachtung wiederholt sich in ihr die in der »Wiener Stadtpost« beobachtete Ambivalenz. Die Medialität und papierene Materialität des Briefes wird von Stifter häufig und meist mit tiefer Unzufriedenheit hervorgehoben. »[W]ie hasse ich Briefe (so lieb sie mir auch sonst sind) wenn sie den *lebendigen Umgang* ersezen sollen«, klagt Stifter gegenüber Johann von Fritsch (24.10.1863, PRA 20, 155), schon in dieser Formulierung das ganze Dilemma des Briefverkehrs zum Ausdruck bringend – denn dessen Funktion ist es ja gerade, den persönlichen Umgang zu ersetzen. Im Vergleich mit körperlicher Präsenz und dem lebendigen »Wechselgespräche« sind »einseitige schwarze Zeilen, die auf einem weißen Papiere stehen« (PRA 18, 200), ein »erbärmliche[s] Auskunftsmittel« (PRA 20, 254). Briefe sind ein Surrogat, sie sind nicht lebendig, und sie geben nur unzureichend wieder, was sie vermitteln sollen, wird doch leicht »alles Papier zu klein [...], um mein Gefühl auszusprechen« (ebd.). Andererseits aber stiftet der Ersatz von Kör-

66 Albrecht Koschorke hat kürzlich diese Imaginationsmuster mit Blick auf das 18. Jahrhundert und insbesondere auf das Medium Brief sehr plastisch herausgearbeitet: Alphabetisation und Empfindsamkeit, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposion 1992, Stuttgart / Weimar 1994, S. 605–628. Die folgenden Ausführungen berühren sich in vielen Punkten mit Koschorkes Befunden.

per und Oralität durch Schrift und Visualität eine sekundäre Präsenz, die es andernfalls gar nicht gäbe, eine Präsenz allerdings, die nur für das Herz, die Seele und den Geist besteht. Womit, fragt Stifter seine abwesende Amalia, »könnte sich dieses Herz in der eingetretenen Einsamkeit tröstender beschäftigen als mit Worten an dich, die, weil sie schon nicht von meinem Munde an dein Ohr gelangen können, doch mit diesem Papiere den Weg zu deinen Augen finden, und so ein Band abgeben, das von dir zu mir hinüberreicht [...] also wirst auch du diese Buchstaben gerne vor deine Seele gelangen lassen« (8.6.1866, PRA 21, 210). Briefe ersetzen die Begegnungen der Körper durch Berührungen der Seelen und Geister – vorausgesetzt, es ist möglich, ihre substitutive Materialität in der Imagination wieder rückgängig zu machen, sie ›transparent‹ werden zu lassen auf das Substituierte. Dieses Vorstellungsbündel bleibt in Stifiers Denken weitgehend konstant. Fast vier Jahrzehnte zuvor schon hatte er an eine andere Frau, die Jugendgeliebte Fanny Greipl, geschrieben: »Es ist ein schönes Gefühl [...], wenn wir die Schriftzüge eines entfernten lieben Freundes erblicken [...] und wenn wir *aus jeder Zeile* seinen Geist, sein Herz, sein Leben und Weben *hervorblicken* sehen: so scheint mir dieß eine Art *geistigen Umganges* und Genusses, *die Worte vertreten die Stelle des abwesenden Liebings*« (15.11.1829, PRA 17, 17). Es wiederholt sich so in Stifiers Sicht des Briefes exakt die Problematik der Doppelseitigkeit des Zeichens überhaupt. Mit Blick auf die Bedeutungsseite zeigt sich die Substitution als ein wünschenswertes Mittel, Absenz zu annullieren, mit Blick auf den Signifikanten hingegen erscheint sie als Defizit, als Mortifikation und als Verhüllung.

Noch diese negativen und privativen Momente aber können sich gerade auch als produktiv und positiv erweisen. Der Ersatz körperlicher Präsenz durch einen »geistigen Umgang«, wie er durch das Medium hindurch auch gar nicht anders denkbar ist, kann nämlich auch als Sublimierung aufgefaßt werden, wo der Körper und der Kontakt mit ihm verdächtig sind. Und das ist bei Stifter fast überall der Fall. Dieser Aspekt mag im Briefwechsel nicht so klar hervortreten, obwohl er sich gegenüber Fanny und mehr noch Amalia nachweisen läßt; deutlicher zeigt er sich im Blick der fiktiven Stifterschen Helden auf die Frau. Von den frühen »Feldblumen«

über den »Nachsommer« bis hin zum späten »Waldbrunnen« erheben es Stifters Männer zur Strategie, den weiblichen Körper nur als Zeichen zu betrachten. Das weibliche Äußere wird entweder studiert, um es zeichnen zu können, also unter rein ästhetischer Perspektive und mit der Absicht, es zum ikonischen Signifikanten zu machen; oder es wird nach Maßgabe der Physiognomik als Index bzw. Symptom des Charakters, der Seele dechiffriert, jenes unsichtbaren Dings, das sich nur in einem anderen zu erkennen geben kann. In der bei Stifter ubiquitären Wahrnehmung von Frauen als Statuen vereinigen sich der ästhetische und der physiognomische Blick, denn hier geht es nicht allein um Fragen der Proportion und andere mathematisch und theoretisch fundierte Überlegungen, sondern immer auch und vor allem um den Durchblick auf die »Bedeutung« des Kunst-Körpers (vgl. »Feldblumen«, HKG 1.1, 79). Der Körper, das mögliche Objekt eines von Stifter perhorreszierten Begehrens, wird auf das Unkörperliche hin »übersprungen«, für das er nur zu stehen scheint; er wird *als Körper* »unsichtbar« gemacht und in eine Absenz gerückt. So wird – und gerade das immer wieder bemühte Motiv des kalten und weißen Marmorbilds macht das unverkennbar – der gefährliche weibliche Körper dem »Tod« des Signifikanten unterworfen, mit dem man nur geistig verkehrt. Damit zeigt sich Stifters semiotischer Blick hier in einer weiteren Funktion: Er dient nicht nur dazu, der Außenwelt eine Ordnung abzugewinnen, er stiftet auch im Inneren seines Subjekts »Ordnung«, indem er dieses entsinnlicht, zur Abstraktion von allen körperlichen und materiellen Interessen an den wahrgenommenen Ding-Zeichen konditioniert.

Die bisherigen Überlegungen werfen ein Licht auch auf die Darstellung des Todes im »Gang durch die Katakomben«. Wenn lebende Körper als Zeichen betrachtet werden, unterliegen sie einem »medialen Tod«,⁶⁷ doch nur, um im Durchgang durch diesen für die Wahrnehmung als Seele und Geist aufzuerstehen. Daß genau dies unterbleibt, begründet den schockierenden Eindruck in den Katakomben. Die dort gestapelten und zerfallenden Leichen bezeichnen gar nichts mehr; in

67 Vgl. dazu Koschorke, ebd., S. 616, 621 u.ö.

zweifacher Hinsicht sind sie aus dem Zeichenprozeß herausgefallen. Erstens sind die Körper und die Namen auseinandergetreten. Wohl gibt es noch »Denkmale«, auf denen »Namen und Amt [...] des Todten« stehen, aber sie markieren keine Grabstätte und keinen Leichnam mehr, und überdies ist die Kette der Generationen und der Erinnerungen abgerissen: »es ist da Keiner mehr, um zu sagen: er war unser Ahnherr« (PRA 15, 51, vgl. 61). Werden die Namen zu leeren Signifikanten, so sind umgekehrt die vorfindlichen Körper nicht mehr identifizierbar; man könne »gar nicht wissen, wer Dieser oder Jener sei« (61), und das heißt auch, daß es nicht möglich ist, den Körper mit einem charakterlichen, geistigen oder seelischen Wesen in Verbindung zu bringen, wie es in einem erinnerten Namen gespeichert ist. Zweitens sind die Leichname selbst keine »Lettern« (21) mehr im Sinne einer spezifisch menschlichen Signifikation. Nur indem ihr Gesicht »Bild eines furchtbar bewegten Moment zurückweisen«, drücken sie noch etwas aus. Charakteristisch jedoch ist, daß kein friedliches Lächeln etwa auf einen ruhigen Übergang der Seele ins »Jenseits« vorausweist, in dem wir uns den Toten »denken müssen«, aber eben auch nur *denken* können (57). Nichts jedenfalls *bezeichnet* ein solches Weiterleben der Seele. Der Körper, seines eigentlichen Signifikats, seiner »Bedeutung«, beraubt, auf die rein gar nichts mehr hinweist, sinkt in die pure Materialität zurück: »werthlose, schauererregende Masse«, deren feste Bestandteile man »wie Holz« stapeln kann (55), »namenlose[r] Moder« (58) – Formulierungen, die nicht nur zeigen, wie eng die beiden genannten Aspekte miteinander verbunden sind, sondern auch andeuten, in welchem Mißkredit die Materie bei Stifter steht, die nicht noch etwas anderes ist als sie selbst. Es ist also nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß das Grauen des Todes für Stifter wesentlich aus dem Aufhören jeder Designation entspringt. Der Mensch selbst, der von Stifter immer als Signifikant gesehen wird, verbleibt sozusagen, seinen Zeichenstatus dabei verlierend, auf Dauer in jenem Stadium der Mortifikation, das im Zeichenprozeß nur ein Durchgang, nur »eine Art Tod« ist. Es ist so gesehen nur konsequent, daß das Leben nach dem Tode als semiotischer Vorgang gedacht wird.

Immer wieder und von verschiedenen Seiten hat sich die enge Verbindung von Zeichen und Tod bei Stifter gezeigt. Ist der metaphorische Tod ein Moment im Zeichenprozeß, so werden andererseits Zeichenordnungen gegen den Tod aufgebildet. Ihre Lektüre entdeckt Gliederungen und Strukturen in einer anfangs amorph scheinenden Außenwelt, die das Subjekt zu überwältigen drohte. Die davon ausgehende Stabilisierung des Ichs ist jedoch nur eine ›Aufhebung‹ seines Untergangs. Wie die Objekte nicht als bloß singuläre akzentuiert werden, sondern um ihren Platz in einer Ordnung zu markieren, so erkennt sich auch deren Subjekt als »Glied« und »Teilchen« übergeordneter Zusammenhänge, sei es der Kette der Generationen und des Lebensstroms, sei es des Baus oder Plans, den das Studium der Außenwelt enthüllen soll. Nur in diesen gewinnt es Identität und eine Form des Lebens über den physischen Tod hinaus. Der Impetus der Selbsterhaltung geht darin über in die Notwendigkeit einer relativen Selbstaufgabe. Ist das schlechthin Besondere endgültig dem Tod verfallen, so muß sich das Ich – will man es überspitzt sagen – selbst jenem ›Tod‹ des Zeichens unterwerfen, um in dem und als das zu überleben, dessen Teil es ist und auf das es verweist. Das setzt allerdings ein Gelingen der Bemühungen um Erkenntnis der Ordnung der Dinge voraus. Ist solche Erkenntnis gegeben, so wird die Integration, die die Selbsterhaltung gebietet, überdies zum sittlichen Imperativ: Einen maßgeblichen Grund für den historischen Verfallsprozeß, den er diagnostiziert, sieht Stifter in der »vordrängenden Selbstsetzung der heutigen Ichs« (246), dem Drang zu individueller Besonderung und Autarkie außerhalb vorgegebener Ordnungen, der nicht mehr auf das Ganze und Allgemeine sieht, sondern nur noch den Interessen des einzelnen folgt. Genau das freilich lenkt den Blick auf ein Dilemma. Denn die aktuelle Realität ist und bleibt für Stifter in ihren Grundzügen durchaus negativ. Die Idee eines Sinns und eines Plans ist zwar sein theoretisches Apriori, es bleibt aber zweifelhaft, ob sie von seinen Lektüreaanstrengungen bestätigt bzw. material aufgefüllt wird. Mögen diese im Bereich des Raums eine Orientierung bewirken, mögen sie in der extrem stilisierten Familie die Realisation eines sanften Gesetzes und die Gewähr für einen, wenngleich immer befristeten Aufschub des Todes fin-

den, so stoßen sie angesichts der vorfindlichen Wirklichkeit an eine Sinngrenze. Unzweifelhaft gelingt es Stifters zur Ordnung wild entschlossener Wahrnehmung immer wieder, das Chaos der Erscheinungen zu strukturieren und der Herrschaft des Begriffs zu unterwerfen. Was sich dabei aber zeigt, ist bestenfalls – wie etwa im »Tandelmarkt« – eine ›neutrale‹ Ordnung des Wahrgenommenen im Medium des Begriffs, in vielen Fällen aber handelt es sich lediglich um eine *Ordnung negativer Phänomene*, die sich auf den ersten Blick kaum als die Erscheinungsseite eines göttlich begründeten und sinnvollen Plans präsentiert. Derartiges läßt sich an verschiedenen Punkten verfolgen, insbesondere im Aufsatz über »Die Streichmacher«. Die bloße Gliederung des Negativen hebt dessen Negativität keineswegs auf, und ihr Status bleibt zunächst unklar. Sie kulminiert im Oberbegriff des »Zeitgeistes« (85, 21, 48, 215), der das Zentrum von Stifters Kulturkritik bildet und gleichbedeutend mit ›Materialismus‹, Veräußerlichung und »Selbstsetzung« des Ichs ist. Ist der ontologische Vorrang des Allgemeinen vor dem Besonderen bei Stifter in der Regel mit einer positiven Wertung verbunden, so zeigt sich hier ein schlechtes Allgemeines als begrifflicher Gipfel einer Pyramide des Negativen.⁶⁸

Stifters Darstellung des »Zeitgeistes« ist charakteristischerweise erneut ein Beleg für seinen semiotischen Blick. Dieser tritt dabei nicht nur als ein methodisches Prinzip in der ›Lektüre‹ epochentypischer Phänomene zutage, sondern auch in deren inhaltlicher Bestimmung. Zeittypisch nämlich erscheint Stifter eine spezifische Ausrichtung auf den Signifikanten statt auf das Signifikat. Exemplarisch dafür ist unter anderem die

68 Der ontologische Vorrang des Allgemeinen bleibt auch hier bestehen: Das Besondere ist rückführbar. »In der Glätte und Verflachung unserer Zeit ging alle tiefe Gemüthskraft und Glaubens-treue unserer Voreltern unter, was sie auch immer unter uns stellen mag an Wissen und Erfahrung: f r o m m e K r a f t stellt sie weit über uns, und diese war A l l e n gemein, sie war Geist der Zeit; denn nur d e r bringt das Bleibende hervor, was er durch Individuen zwar wirkt, aber er erzeugt selbst die Individuen« (48). Mit Blick auf die eigene Gegenwart ist der Begriff des Zeitgeists zumeist negativ gefüllt.

»Jagd« nach dem Geld. Einer langen Tradition folgend, schließt sich Stifter der von Marx als »Irrtum« betrachteten Ansicht an, Geld »sei ein bloßes Zeichen«. ⁶⁹ An sich selbst ist es, so Stifter, ein »unbedeutender Vertreter der wahren Güter«, und nur »durch Convention schlummert in dem Dinge der Inbegriff aller andern« (32). Statt nun aber das Geld so zu nehmen, wie es »harmlos erdacht« war, das heißt als ein Mittel zur Erleichterung des Warenverkehrs und damit »zur Bequemlichkeit der Menschen«, machen diese aus ihm selbst das Objekt des Begehrens. Das Geld wird nicht mehr als Zeichen auf die Dinge hin »durchschaut«, die das natürliche »Bedürfnis« decken können, sondern absolutgesetzt; das bloße »Bild der Dinge« wird seinerseits »Ding, ja einzig Ding, das all die andern verschlang«. Der Wendung zur »Materie« des konventionellen Zeichens, die zugleich eine Abwendung von der Natur des Bedürfnisses ist, entspricht die generelle Orientierung auf die materiellen »Genüsse der Welt«, deren »Steigerung« zum hauptsächlich »Zwecke« wird; darüber gehen ideelle Werte wie etwa die »Bruderliebe« zugrunde, die von der permanenten Konkurrenz, von »Neid und Groll gegen die Andern« zermahlen wird (32f.). »Materialismus« ist für Stifter daher immer auch Verdinglichung des Signifikanten.

⁶⁹ Karl Marx, Das Kapital I, in: Karl Marx / Friedrich Engels, Werke, Bd. 23, Berlin 1977, S. 105. Marx, der sich hier auf Forbonnais, Montesquieu, Le Trosne, Hegel und andere bezieht, nähert sich der kritisierten Auffassung mit seinem Begriff des Geldfetischs dann doch wieder an (107f.). Zum analogen Begriff des Warenfetischs S. 85ff., zum Geld als »allgemeine[m] Repräsentant[en] des stofflichen Reichtums« S. 147. Zum Fetischbegriff bei Marx vgl. u.a. Maurice Godelier, Warenwirtschaft, Fetischismus, Magie und Wissenschaft im Marxschen Kapital, in: J.-B. Pontalis (Hg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt/Main 1972, S. 293–314. Vgl. ferner Jean-Joseph Goux, Freud, Marx. Ökonomie und Symbolik, Frankfurt / Berlin / Wien 1975, S. 116ff. u.ö. – Als konventionelles Zeichen betrachtet auch Rousseau das Geld; vgl. Jean Starobinski, Rousseau. Eine Welt von Widerständen [La transparence et l'obstacle], München 1988, S. 213. Noch Ferdinand de Saussure schätzt Beispiele aus dem Bereich des Geldes und der Ökonomie für linguistische und semiotische Probleme: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 94, 137, 141f.

Eine andere Form der Verabsolutierung des Signifikanten begegnet bei den »Streichmachern« des gleichnamigen Aufsatzes. Diese sind die eigentlichen Protagonisten des »Zeitgeistes[s]«, die als reines Produkt der Kultur vorzugsweise in den »großen Städten« beheimatet sind (85f.); erst mit dem Fortschreiten der »Kultur« in Richtung einer neuen Natürlichkeit – die Menschen müßten »aus Höhlenbewohnern endlich Luftbewohner« werden – bestehe die Chance auf ein Nachlassen dieser Erscheinung (91). Nach Aufführung verschiedener Unterarten der eigentümlichen Gattung kommt der Erzähler zum Kern der Sache: Ein »wesentliches Merkmal der Streichmacherei« sei, »daß sie, statt auf die Sache, auf die Zeichen ausgeht; denn ihr Zweck ist, sich gelten zu machen, Andern zu imponieren, Andere zu überflügeln, und zu dem Ende zu extremen Mitteln, auffallenden Handlungen, Streichen zu greifen« (93). Streichmacher sind also mehr oder weniger harmlose Hochstapler, die mit Signifikanten ohne Deckung renommieren, beispielsweise »Reichthumszeugnisse[n] [...], wenn auch kein Reichthum da ist« (90). Gibt es bei dem als Zeichen interpretierten Geld immerhin eine referentielle Beziehung auf einen faktischen Wert, so wird eine solche von den Streichmachern nur simuliert. Auch hier wird daher der Signifikant zum »einzig Ding« – eben weil ihm kein Referent entspricht. Streichmacherei spekuliert mithin immer auf den semiotischen Blick der anderen, der das, was nur ein künstlich produzierter Anschein ist, als ein »natürliches Zeichen«, einen Index oder ein Symptom, entziffern soll. Sie markiert am entschiedensten die tiefe Ambivalenz des Zeichenparadigmas, in dem Stifter sich bewegt, und ergänzt den Katalog der Tücken des Signifikanten um weitere, und zwar ins Grundsätzliche gehende Gefahren. Repräsentiert der Signifikant für Stifter Abwesendes, Unkörperliches, Geistiges, das sich notwendig »zeigen« muß, um für Wahrnehmung und Kommunikation überhaupt existent zu sein, so erweist einerseits das Geld, daß der Repräsentant das Repräsentierte ersetzen oder es doch, statt nur sein »Mittel« zu sein, verdecken kann, während andererseits die Streichmacherei zu erkennen gibt, daß man niemals sicher sein kann, ob Signifikanten überhaupt etwas Wirkliches bezeichnen. Das faktische Verschwinden des nicht Repräsentierten und der leere Schein

des Repräsentanten bilden die zwei negativen Extrempole von Stifters Semiotik.

Streiche lassen sich, wie man auch anderen Aufsätzen aus »Wien und die Wiener« entnehmen kann, zunächst mit Worten begehen, den Signifikanten par excellence. In »Waarenauslagen und Ankündigungen« wird ansatzweise eine Semiotik der Werbung entworfen. Stifter bemerkt, daß Geschäftsleute den Verkaufsobjekten vorzugsweise »neue wo möglich ausländische Namen« bzw. »sehr complicitre Namen« beilegen (172, 179), die die »Einbildungskraft« der potentiellen Käufer in Bewegung setzen. Das Kalkül geht dahin, daß ein arbiträrer Signifikant, der frei erfundene Name, gewissermaßen als ein natürliches Zeichen der Sache aufgefaßt wird, das etwas über deren Wesen, zumindest aber ihre exotische Herkunft verrät. Es handelt sich hier um dieselbe Strategie, die auch im Arrangement der Auslagen am Werk ist, das mit »eine[r] Art Aufschneiderei« die Waren in einem erborgten Glanz zeigt: »außerwesentliche Nebendinge«, zufällige Eigenschaften oder auch nur inszenierte Begleitumstände, sollen mit wesentlichen Attributen der Sache verwechselt werden und möglicherweise zugleich deren Armseligkeit verbergen (170f.). Vergleichbar damit ist die Funktion des Sprechens, die in den »Wiener Salonszenen« beschrieben wird. In bestimmten Salons sei der wahre und die Beteiligten ganz und gar beseligende »Zweck der Gesellschaft« letztlich nur der, kostbare »Kleidungsstücke und [...] Schmuck« zur Schau zu stellen, ein Zweck freilich, der als allzu banal kaschiert werden muß. »Wenn aber der Mensch seine Seligkeit gerade nicht zur Schau tragen, sondern sie eher verbergen will, so thut er, als rede er; er redet auch, aber seine Seele und sein Verstand ist von der Rede abwesend, und seine Worte sind leer; er gibt sich nicht die Mühe, daß sein Wort etwas heißt« (253f.). Die Rede, deren Worte vernünftigerweise etwas beinhalten sollten, unterliegt hier einem doppelten Mißbrauch: Die Worte drücken nicht aus, was sie auszudrücken vorgeben, und sie verbergen andererseits etwas, das nicht zur Erscheinung kommen soll. Die innige Verbindung derart leerer Konversation mit der Vorliebe für Kleiderprunk ist nicht von ungefähr. In ihr reflektiert sich die bei Stifter in unzähligen Varianten nachweisbare Vorstellung vom Signifikanten als einem Kleid, die das Dilemma

nicht unpräzise faßt. Denn Kleider können nicht nur etwas *ein*kleiden, also gemäß den Konventionen der Außenwelt darstellen, sondern eben auch *ver*kleiden und zudecken. Zum Zweck der Streichmacherei ist das ein doppelter Vorzug, der Kleidung in derselben Weise zum Einsatz kommen läßt wie die Worte in den »Salonszenen« (93f.). Für Stifter selbst indes ist Kleidung nur »das unwesentlichste Zeichen« (93): Zeichen zwar, insofern sie etwas über ihren Träger verrät und üblicherweise auch so wahrgenommen wird, was sie ja zum semiotischen Mißbrauch so geeignet macht – aber eben auch unwesentlich, da sie über ihre Funktion hinaus an sich selbst keine ›Bedeutung‹ hat, oder wenigstens in Stifters Augen nicht haben sollte. De facto handelt es sich ja nur um Materie, die hier so verehrt wird, wie Stifter klarstellt, wenn er etwa die Schmuckstücke der Salonbesucher süffisant als »chemische Produkte, z.B. geschliffenen kristallisirten Kohlenstoff [...] kristallisirte Thonerde u. dgl.« (253), abqualifiziert. Vielleicht liegt darin ein weiterer Grund für die metaphorische Verbindung von Wort und Kleid, sind doch auch Lautfolgen als solche »unwesentlich«. Als Metapher begegnet Kleidung schließlich bei einer weiteren Form der Streichmacherei. Diese operiert mit glanzvoller Wohnungseinrichtung als vorgetäushtem Statussymbol. Möbel fungieren als »Reichthumszeugnisse [...], wenn auch kein Reichthum da ist«, was zweierlei impliziert: Zum einen »sind die Fächer und Kästen weit kostbarer, als das, was darin ist«, zum anderen kann es auch mit dieser Kostbarkeit nicht weit her sein; darum sind »die Dinge [...] selber wieder Streichmacher«. Billige Weichholzmöbel haben eine »nußbaumene oder Mahagoni=Hose«, einen permanenten »Sonntagsrock« an, sind also mit wertvollem Holz nur »geschminkt« (90). So wird in immer neuen Schritten eine »Gehaltlosigkeit« (92) und »innere Leere« (95) bemäntelt, die sich im Blick der Adressaten in eine Fülle transformieren soll.

Es handelt sich hier um eine genaue, strukturell identische Umkehrung jenes idealen Lektüremodus, den der »Nachsommer« anhand der Marmorstatue als ›Durchblick‹ und Wesenschau vorführt.⁷⁰ Risach findet die weibliche Statue in einem

⁷⁰ Vgl. zum Problem: Joseph Vogl, Der Text als Schleier. Zu Stifters

Bretterverschlag, quasi einem »Mantel aus Holz« (PRA 7, 76f., 85), und mit einer »Decke« von Gips überzogen, vermutlich zum Zweck der Verschleierung ihres wahren Wertes (82). Beides muß entfernt werden. Unter dem Gips zeigt sich Marmor, der das Gewand der Figur derart darstellt, »daß man auf den Stoff des Werkes vergißt und nur den Stoff der Gewandung sieht« (91). An diesem wiederholt sich dasselbe Verhältnis in bezug auf den Körper, der durch die Vermittlung hindurch sichtbar wird und seinerseits wieder die Seele sowohl einkleidet wie enthüllt: »Wie es mit dem Gewande ist, ist es auch mit dem Leibe, der das Gewand der Seele ist, und die Seele allein kann ja nur der Gegenstand sein, welchen der Künstler durch das Bild und Gleichniß des Leibes darstellt« (92). Es ist in diesem Kontext nicht erstaunlich, daß es später von dem Marmor, aus dem schließlich alles besteht, heißen kann: »Der Stein ist auch durchsichtig, [...] nur muß man eine dünne Schichte haben, durch die man sehen will. Dann scheint die Welt fast goldartig, wenn man sie durch ihn ansieht« (276; vgl. PRA 6, 331). Solche Transparenz enthüllt ein Reich reiner »Bedeutung« (75), muß aber in zahllosen Schritten immer wieder hergestellt werden, bis alles, was nur Zeichen und Kleid ist, sich für die Wahrnehmung verflüchtigt hat, das heißt »vergessen« ist. Im Vergessen des Signifikanten scheint die Stufe der Vermittlung des Signifikats ausgelöscht. Die Streichmacher rechnen bei ihrem Publikum mit einer grundsätzlich analogen Lektürewiese, fußen dabei aber zugleich listig auf der unausgesprochenen Einsicht, daß die Vorstellung von Transparenz im Zeichenprozeß ein irreführender Schein ist.⁷¹ Denn Signifikanten werden nicht *transparent*, sondern sie *vertreten* etwas, das auch in der Lektüre nicht *als solches* sichtbar werden kann. Sie bilden daher immer eine Barriere, von der sich nicht sagen läßt, ob »hinter« ihr etwas oder nur eine Leere liegt. So wird hier ein tradiert semiotischer »Mythos«, an dem Stifter selbst noch festhält, demontiert.

»Nachsommer«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 298–312.

71 Zu diesem Wunschbild vgl. die eindringlichen Studien von Jean Starobinski in seinem Werk »La transparence et l'obstacle«, das das Problem schon im Titel trägt: Rousseau. Eine Welt von Widerständen, passim.

Streichmacherei beruht zumeist auf einer Täuschungsabsicht oder trägt doch immer *auch* Züge einer solchen. Sie zeigt damit die Semiotik, um mit Umberto Eco zu reden, als »Theorie der Lüge«: Zweifellos handelt es sich bei dem, was die Streichmacher produzieren, um »Zeichen«, denn um diesen Sachverhalt zu erfüllen, genügt es, daß ihnen Signifikate entsprechen; was hingegen fehlt, sind korrespondierende reale Sachverhalte oder, wenn man will: Referenten.⁷² Streichmacherei ist jedoch nicht immer ein bewußtes Kalkül. Stifter spricht auch von einer Streichmacherei »gegen sich selber« (84). Das Subjekt verfällt dabei dem semiotischen Mechanismus, den es antreibt, das heißt dieser wiederholt sich in ihm selbst noch einmal in epistemologischer Hinsicht. Wenn die Produktion von Statussymbolen ohne Status nicht der gezielten Irreführung anderer dient, dann beruht sie auf einem logisch unzulässigen Umkehrschluß. Von der Prämisse ausgehend »Der reiche, der ausgezeichnete, der vornehme Mann und seine Frau haben schöne Kleider« gelangt man zu der Konklusion »wer schöne Kleider hat, der ist ein reicher, ausgezeichnete, vornehmer Mann, oder dessen Frau, also, consequent fortzugehen, muß ich suchen, schöne Kleider [...] zu bekommen, dann bin ich vornehm« (94). Auf der vom »klaren« über den »confusen Begriff« hierarchisch zu den bloßen »Einbildungen« absteigenden Kognitionsskala (93) rangiert diese Folgerung auf den unteren Etagen. Im Gegensatz zum klaren Begriff trifft sie keinen Sachverhalt, sondern gehört zu den »Einbildungen« (94), die ihren Namen nicht ganz zu Recht tragen, da hier dem Inneren gerade nichts Äußeres als Bild, als ikonisches Zeichen, eingepreßt wird, sondern sich nur das Subjekt im umgangssprachlichen Sinne etwas »einbildet«, dessen Ursprung es mithin selbst ist. »Einbildungen«, und das meint in diesem Kontext die Annahme, die selbstproduzierten

72 »Die Semiotik befaßt sich mit allem, was man als Zeichen betrachten kann. Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen läßt. Dieses andere muß nicht unbedingt existieren oder in dem Augenblick, in dem ein Zeichen für es steht, irgendwo vorhanden sein. Also ist die Semiotik im Grunde die Disziplin, die alles untersucht, was man zum Lügen verwenden kann.« Umberto Eco, *Semiotik*, S. 26.

ungedeckten Zeichen ›bedeuteten‹ tatsächlich etwas, sind ihrerseits innere Vorstellungen ohne Referenten – »Streiche« also.

Mit dem Begriff der Einbildung läßt sich vielleicht ein weiterer in Verbindung bringen: Von den als Zeichen eingesetzten Gegenständen heißt es, sie seien »Fetische«, die von den Streichmachern und ihrem Publikum angebetet würden (91). Diese Aussage gehört in eine Reihe mit der Diagnose einer Dingwerdung des Geldes und der Feststellung, Streichmacherei gehe »statt auf die Sache, auf die Zeichen« aus (93). Die Rede von Fetisch und Fetischismus ist meist, und zumal im 19. Jahrhundert im Gefolge von Charles de Brosses, Hegel und Auguste Comte, eine pejorative Rede, die sich gegenüber dem beschriebenen Verhalten auf einer höheren Bewußtseinsstufe glaubt. Sie unterstellt eine Verwechslung und Verdinglichung: Im Objekt werde etwas verehrt, was eigentlich von ihm zu trennen sei; eine ›ursprünglich‹ einem anderen geltende Anbetung werde auf das Ding als seinen Sitz oder sein Kultsymbol übertragen.⁷³ In diesem Sinne ist Fetischismus für

73 Ausgehend von der Etymologie bemerkt Jean Pouillon in einem aufschlußreichen Aufsatz: »Zu Beginn impliziert [...] nichts, daß der Kultus [...] sich an das Objekt als solches richtet. Er kann sich an Gott, an den Geist, an den Genius richten, der in ihm seine vielleicht vorübergehende Zuflucht findet und in diesem Fall wirklich von ihm unterschieden ist. Doch eine solche Unterscheidung zwischen dem Träger und dem, was er trägt, zwischen Zeichen und Bezeichnetem, materiellem Symbol und symbolisierter ›Realität‹, eine Unterscheidung, die uns in unserer eigenen Religion, unserem eigenen symbolischen System mühelos gelingt, – dazu halten wir den Anderen gern für unfähig [...] der Fetischismus erscheint somit als der Kultus unbeseelter Dinge, vielmehr solcher Dinge, die für uns und nach unserer Meinung auch in Wahrheit unbeseelt, für den Wilden jedoch fälschlicherweise mit einer geheimnisvollen Macht begabt sind. Oder aber der Fetischismus ist die Verneinung des Abstands zwischen dem Gegenstand und dem, dessen Träger er ist.« Jean Pouillon, Fetische ohne Fetischismus, in: J.-B. Pontalis (Hg.), Objekte des Fetischismus, S. 196–216, hier S. 199f. Dieser bereits zitierte Band enthält neben weiteren instruktiven Arbeiten auch Quellentexte zum Begriff des Fetischismus von de Brosses, Hegel, Comte und anderen, S. 189ff.

Stifter die Ersetzung der »Sache« durch ihr »Zeichen«, auf das die Hochachtung für jene oder das Begehren nach ihr übergeht. Fetischistische Züge spielen in Stifters Werk auch sonst eine wichtige Rolle, erscheinen jedoch meist in einem freundlicheren Licht. Wenn der überaus arme Pfarrer in »Kalkstein« seine kostbare weiße Wäsche hegt und pflegt, so tut er dies, weil in ihr das Gedenken an seine Jugendgeliebte gespeichert ist, die schöne Tochter einer Wäscherin, an deren »Körper« er immer »die feinste weiße Wäsche gesehen hatte« (HKG 2.2, 115). Die Wäsche ist dinggewordene Erinnerung. Als *Kleid* – Stifters Zeichen für ein Zeichen – eines Körpers, und zwar dessen »vornehmstes und nächstes Kleid« (ebd.), verweist sie auf diesen und seine Bedürfnisse, deren reale Erfüllung sie daher substituieren kann. Daß sich in der Tat affektive Energien an die Wäsche heften, belegen die Peinlichkeit und das Schuldgefühl, mit denen der Pfarrer seine Vorliebe zu verbergen sucht – ein Sachverhalt, den der Text, und darin verfährt er selbst nach dem Prinzip des Kleides, zugleich offenlegt und durch Verharmlosung verhüllt.⁷⁴ Ähnliches ließe sich für Risachs Rosenzucht im »Nachsommer« zeigen, mit der ein regelrechter ›Kult‹ getrieben wird.⁷⁵ Jeweils

74 Die Scham des Pfarrers wird damit begründet, daß der Besitz der Wäsche eine »Sünde gegen [das] Sparen« sei, das allein seine aufopfernde Wohltätigkeit ermöglicht (HKG 2.2, 119). Textuell aber wird sie auf eine andere Scham bezogen, nämlich die Scham der beim Tête-à-tête ertappten Liebenden über ihren erotischen Impuls: »Einmal, da wir so beieinander standen, kam die Mutter in der Nähe vorüber, und rief: ›Johanna, schäme dich.‹ Wir schämten uns wirklich, und liefen auseinander. Mir brannten die Wangen vor Scham [...] Von der Zeit an sahen wir uns nicht mehr an dem Gitter« (115). Bezeichnenderweise muß die »Sünde« des Wäschebesitzes »durch noch größeres Sparen *an meinem Körper*« gesühnt werden (119).

75 Risachs Rosen sind eine »Jugenderinnerung« (PRA 6, 156), und das Rosenhaus ist ein ›Remake‹ des mit Rosen überdeckten Gartenhauses der Eltern Mathildes, das räumlich und symbolisch aufs engste mit der Liebe der jungen Leute und ihrem Scheitern verbunden ist (PRA 8.1, 116ff., 134, 150ff., 165ff. u.ö.). Später werden die Rosen ausdrücklich als »Merkmal unserer Trennung und Vereinigung« bezeichnet (171).

also wird hier die Pflege eines, wie man im Anschluß an Rousseau sagen könnte, memorativen beziehungsweise Erinnerungszeichens⁷⁶ – insofern schließt diese Problematik nahtlos an die des »Tandelmarkts« und der »Studien«-«Mappe« an und treibt sie weiter – zu einer sekundären und substitutiven Erfüllung, die an die Stelle einer primären und ausgebliebenen tritt wie der Nachsommer an die Stelle des Sommers, den es nicht gab.⁷⁷ Darin enthüllt sich eine heimliche Dialektik in Stifters Ding-Zeichen. Gilt die »Ehrfurcht vor den Dingen« (PRA 8.1, 83) prinzipiell deren Bedeutung, so kann diese andererseits in ihrem Repräsentanten bis hart an den Punkt ihrer Substitution durch den Zeichen-»Fetisch« verehrt werden. Der Unterschied zu den Streichmachern liegt dabei lediglich in dem rudimentären Verweis auf das ursprüngliche Signifikat.

Das Treiben der Streichmacher ist geeignet, ein generelles Mißtrauen gegenüber den Erscheinungen der Wirklichkeit zu wecken. Vieles jedenfalls ist nicht, was es scheint. Gravierender noch ist das grundsätzliche Problem, das darin liegt: Die Zeichen, die die Dinge sind und aus denen einzig sich etwas wie eine Ordnung erkennen ließe, können täuschen, sie können »gefälscht« sein oder gerade das verstellen, was aus ihnen zu entziffern wäre. Diese Feststellung setzt im Gegenzug verstärkte und erweiterte Lektüeranstrengungen in Gang. Tatsächlich liest der Erzähler ja nicht naiv die »Zeichen« der Streichmacher, sondern unterzieht die Streichmacherei selbst einer (Meta)Lektüre, indem er sie zum einen als ein soziales Phänomen entziffert und zum anderen ihre semiotischen Grundstrukturen offenlegt. Zweifellos genügt es nicht, dem Prinzip einer Entkleidung von allen »Unwesentlichkeiten« (PRA 15, 157f., 170) folgend, die Zeichen einsinnig »vertikal« zu lesen und so auf das Wesen der Sache durchzustoßen; als notwendig erweist sich vielmehr auch eine »horizontale« Lektüre, die die Verknüpfung der Zeichen untereinander in den

76 Vgl. Starobinski, Rousseau. Eine Welt von Widerständen, S. 242.

77 »So leben wir in Glück und Stetigkeit gleichsam einen Nachsommer ohne vorhergegangenen Sommer« (PRA 8.1, 172). Das Problem der Substitution schreibt sich somit bereits dem Titel des Romans ein.

Blick nimmt, da die Bedeutung jedes einzelnen sich immer auch von der der umliegenden herschreibt – ein gut hermeneutischer Grundsatz. Im Fall der Streichmacher gründet der Optimismus des Durchschauens in der Tatsache, daß die soziale Realität aus Zeichenkomplexen besteht, die sich nur partiell imitieren lassen. Der Streichmacher versucht etwa, die »natürlichen« Indizes, die Attribute und Ausdrucksmomente eines sozialen Status »künstlich« zu produzieren, kann dabei aber nicht deren gesamtes Spektrum beherrschen, sondern muß sich mit einem Ausschnitt begnügen: der Kleidung, dem Mobiliar, den Gesten. Auf der anderen Seite kann er die natürliche Zeichenproduktion an der eigenen Person nicht unterdrücken. »Just das, was ihr erzielen wollt, vornehm, bedeutend, ansehnlich zu erscheinen, das erreicht ihr nicht; denn ein Wort, ein Ruck, ein Wink; und ihr verrathet die innere Leere, ja die Uebertreibung selber verräth sie; denn gerade die Vornehmheit ist ein Ding, das sich nicht lernen läßt« (95). Liest man alle Zeichen, die eine Person aussendet, mit detektivischem Blick, dann lassen sich die wahren und die gespielten dadurch unterscheiden, daß sie nicht zusammenpassen. Lüge und Fälschung lassen sich also durchschauen, möchte man meinen und wird darin von Cölestes Brief an Hugo im »Alten Siegel« bestärkt: »fragen Sie mich [...] nicht, wer ich bin, woher ich gekommen sei, und in welchen Verhältnissen ich lebe. Prüfen Sie in meinen Gesprächen und in meinem Umgange meine Seele und mein Wesen, ob diese für sich genug thun oder nicht. Ich werde mich nicht verstellen – man könnte es auch nicht; denn wenn man auch die Seele durch die Lüge einer großen Thatsache verfälschte, so blickt sie doch aus tausend kleinen, die vor dem Beobachter vorfallen, heraus, und zeigt sich, wie sie ist.« (HKG 1.5, 375). So scheint also kaum eine Gefahr von Streichmachereien irgendwelcher Art auszugehen. Mögen auch einzelne Zeichen trügen, ihr Zusammenhang sagt die Wahrheit. Aber das ist nur die optimistische Variante des Problems. Die Verunsicherung, die von Phänomenen wie der Streichmacherei ausgeht, bleibt in mehr oder weniger unterschwelliger Form in Stifters Werk wirksam und sogar strukturbildend: daß die Wirklichkeit in Analogie und Parallele zur Doppelseitigkeit des Zeichens doppelbödig wird. Zielen Stifters Zeichenlektüren auf die Er-

kenntnis einer Ordnung der Realität, so gelangen sie immer wieder an den Punkt, wo diese sich gerade aufgrund ihres Zeichencharakters entzieht. Gerade das Mittel der Erkenntnis kann so zu einem Moment der Irritation werden. Wenn Erkenntnis, wie Ulf Eisele verschiedentlich gezeigt hat, in den programmatischen Schriften des Realismus immer wieder als Extraktion eines essentiellen Kerns aus einer inessentiellen Schale gefaßt wird, dann macht Stifters semiotischer Blick die Schwierigkeiten, ja die Aporien dieses Vorgangs deutlich, der hier doch zugleich kaum anders als bei den Zeitgenossen beschrieben wird.⁷⁸

Fragwürdig wird die Realität im Lichte der Streichmacherei insbesondere auch in ihrer historischen Konkretion. Der »Zeitgeist«, den Stifter feststellt, richtet sich aufs bloß ›Äußerliche«, auf Geld, Status, Luxus, Sinnliches und damit auf ›Materie«, und das hat sein genaues Kompliment in der Priorität, der Verabsolutierung und Verdinglichung des Zeichen-›Körpers«. Wenn der übliche Zeichenprozeß, wie ihn Stifter vorführt, in verschiedener Hinsicht an die traditionelle christliche Meta-

78 Vgl. Ulf Eisele, *Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des »Deutschen Museums«*, Stuttgart 1976, S. 54ff. – Ders., *Realismus-Problematik. Überlegungen zur Forschungssituation*, in: DVjs 51 (1977), S. 148–174, hier S. 163. – Ders., *Der Dichter und sein Detektiv. Raabes »Stopfkuchen« und die Frage des Realismus*, Tübingen 1979, S. 5ff. u.ö. – Ders., *Realismus-Theorie*, in: Horst Albert Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit. Realismus 1848 – 1880, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 36–46, hier S. 41f. Mit Blick auf Stifter zeigt sich, daß Eiseles Rekonstruktion des »empiristischen Raummodells der Erkenntnis« (*Der Dichter und sein Detektiv*, S. 8) um die semiotische Dimension ergänzt werden müßte, die selbst bei der Analyse von Raabes Detektivgeschichte »Stopfkuchen« entschieden zu kurz kommt. Eine semiotische Akzentuierung der Realismusforschung scheint mir trotz der strukturalistischen Vorarbeiten ein Desiderat. Die dominante textsemiotische Ausrichtung hat, soweit ich sehe, insbesondere die semiotischen Prozesse vernachlässigt, die der Text selbst vorführt und reflektiert. Vgl. etwa Rosmarie Zeller, *Realismusprobleme in semiotischer Sicht* [1980], in: Richard Brinkmann (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, 3., erweiterte Aufl. Darmstadt 1987, S. 561–587.

physik anschließt und selbst ›metaphysische‹ Züge trägt, dann ist dies der Punkt seines Sündenfalls und des Umschlags in eine Dämonie des Zeichens. Es ist auffällig, wie häufig Stifter in diesem Zusammenhang auf Begriffe aus dem Bereich der Mythologie zurückgreift. Nicht nur die Rede vom »Fetisch« geht in diese Richtung, sondern auch die vom Geld als »Dämon« (32) (während die Bezeichnung des Geldes als »ein blendend Gespenst« gewissermaßen noch innerhalb des Spektrums der »Schatten- und Auferstehungs-Metaphorik liegt). Und die aufschneiderischen Zeichenensembles der »Waarenauslagen und Ankündigungen« erscheinen nachgerade als ›Verführung« (174) zum Bösen, zum Abfall vom göttlichen Gebot: »Der erste Geschäftsmann, der einen Artikel durch Ankündigung und erlaubte Herausstreichung geschickt an Mann brachte, war die Schlange im Paradiese, und Eva ist das Vorbild und die Patronin aller folgenden nichtkaufenwollenden Käuferinnen geworden, deren Zeile [!] seit den etlichen Jahrtausenden ziemlich lange geworden ist, und sich in unsern Tagen rasch verlängert« (167). Das Bild der Gegenwart zeigt sich so von einem ›bösen Prinzip‹ bestimmt – mag dieses wie auch immer ontologisch zu situieren sein –, und dagegen helfen keine Definitionen, Subsumtionen und Klassifikationen. Zielen diese – ähnlich wie wenig später die Suche nach dem »sanften Gesetz« in der Welt – darauf ab, die Kluft zwischen dem wahrgenommenen Chaos der Realität und der immer wieder affirmierten Behauptung einer sinnvollen Ordnung und eines göttlichen »Plans«, eines »Baus«, ja »Wunderwerks« der Geschichte zu schließen, so scheint ihnen, will man sie nicht geradezu als kontraproduktiv ansehen, doch zumindest kein Erfolg beschieden zu sein. Oder etwa doch?

Stifters Haltung ist hier uneindeutig und wechselt zwischen verschiedenen Positionen. Auf den Gegensatz zwischen der Idee einer göttlichen Ordnung und der Realität des Bösen reagiert er zunächst mit einer bewährten Strategie: der Integration des Bösen ins Gute nach dem Modell der Theodizee, auf das Stifter auch sonst bisweilen zurückgreift. Seine kritischen Zeitdiagnosen beschließt er gern mit ihrer Uminterpretation ins Positive, die die menschlichen Verirrungen und Verfehlungen zur notwendigen Durchgangsstation auf einem Weg der Vervollkommnung erhebt, ihnen also eine Funktion

unterstellt. Nach einer längeren und stark moralisierenden Passage über die Jagd nach Geld und Genuß heißt es etwa: »Aber es muß wohl so sein, so gewiß, als es einst anders werden wird; in dem riesenhaft angelegten Erziehungsplane des unbegreiflich räthselhaften Geschlechtes, Mensch genannt, wird es wohl liegen, daß er auch diese Erfahrung mache, und von ihr zu andern und wieder andern sich rette, bis die kurzen Jahrtausende seiner Kindheit vorübergegangen sind, und der Jüngling sich sacht des sanften Gutes in sich bewußt wird, das ihn zu stillerer Menschheit weiter führen wird, seiner moralischen Freiheit« (33, vgl. 48). Diese Denkfikur bietet die Handhabe, noch die faktische Verfallsgeschichte als Stück der Heilsgeschichte zu begreifen und damit auch die Taxonomien negativer Zeitphänomene als Elemente, ja als Abbilder einer übergreifenden göttlichen Ordnung. So gesehen gäbe es gar kein Außen des göttlichen Plans. Überboten wird diese Integrationsstrategie nur noch von einer interpretativen Volte, die dem Geschehenden, eben *weil* es geschieht, alles Verwerfliche abzusprechen sucht. Ausgerechnet über die Streichmacher, die scharf umrissenen und präzise rubrizierten Inbilder des Zeitgeistes, ist zu lesen: »Es muß am Ende doch ein Streichmacher kein böses Geschöpf sein, weil Gott so viele erschaffen hat – es geht wahrlich in's Fabelhafte, wie viel ihrer sind« (85). Diese Generalabsolution wirft nun allerdings mehr Probleme auf, als sie löst. Denn sie integriert das Böse nicht, sie hebt es auf und gerät damit in Spannung nicht nur zur Idee einer Entwicklung des Menschengeschlechts durchs Negative hindurch, sondern auch zur ständig geübten Zeitkritik, der sie den Boden entziehen müßte: Wenn nichts böse sein kann, weil Gott es erschaffen hat, dann ist es auch nicht mehr triftig kritisierbar.

Derartige Spannungen sind charakteristisch für die »Wien«-Aufsätze wie für Stifters »theoretische«, oder besser: weltanschauliche Äußerungen überhaupt. Sie indizieren die historische Schwierigkeit, tradierte metaphysische Sinnvorgaben mit einem analytischen, von der Erfahrung ausgehenden Blick auf die Realität in Beziehung zu setzen. Die Vehemenz, mit der Stifter die Vorstellung einer metaphysischen Ordnung in ihren verschiedenen Varianten beschwört, kann kaum verbergen, wie porös und labil diese tatsächlich gewor-

den ist. Der göttliche Plan liegt für das menschliche Auge in unermeßlicher Ferne und ist »schwindelnd für das Denken des Einzelnen« (48). Wenn er nicht überhaupt unbegreiflich ist (61), kann man von ihm höchstens »Theile sehen und bestimmen« (22), und auch das nicht unmittelbar, sondern allenfalls in zeichenhafter Vermittlung. Der Alltagserfahrung jedenfalls, die die Geschichte als »furchtbare[s] Drama« (21), als gigantische Verirrung, als Materialismus, Zerstörung und Verfall wahrnimmt (32f., 47ff. u.ö.), entzieht er sich. Ja, er scheint überhaupt nur *gegen* alle Erfahrung des Gegebenen gedacht werden zu können, wie schon die ständig wiederkehrenden supponierenden Formulierungen verraten: »Aber es muß wohl so sein«, »es muß am Ende doch« usw. Am deutlichsten zeigt die Reaktion des Erzählers auf die grausigen Anblicke in den Katakomben die unüberbrückbare Kluft zwischen Erfahrung und Plan. »Ach! welch eine furchtbare, eine ungeheure Gewalt muß es sein, der wir dahin gegeben sind, daß sie über uns verfüge – – und wie riesenhaft, all unser Denken vernichtend, *muß* Plan und Zweck dieser Gewalt sein, daß vor ihr millionenfach ein Kunstwerk zu Grunde geht, das sie selber mit solcher Liebe baute, und zwar gleichgültig zu Grunde geht, als wäre es eben nichts! – Oder gefällt sich jene Macht darin, im öden Kreislaufe immer dasselbe zu erzeugen, und zu zerstören? – es wäre gräßlich absurd! – Mitten im Reiche der üppigsten Zerstörung durchflog mich ein Funke der innigsten Unsterblichkeitsüberzeugung« (61). Das Dilemma dieser Konstruktion ist unübersehbar. Angesichts einer Wirklichkeit, die weit eher auf eine gräßliche Absurdität des Geschehens oder, wie es später in der »Studien«-Fassung des »Abdias« heißen wird, auf eine »letzte Unvernunft des Seins« (HKG 1.5, 238) hindeutet, ist ein Plan und Zweck nur noch in einem »credo quia absurdum« zugänglich. Die Möglichkeit, einen Plan zu denken, basiert geradezu auf seinem immensen kognitiven Abstand von der sinnfälligen Realität, und das ist ein zwiespältiger Sachverhalt. Zum einen gewinnt die göttliche Ordnung gerade ihren Glanz aus der Differenz zur Erfahrung: Je absurder alles scheint, desto grandioser »muß« sie sein. Zum anderen aber liegt darin ihre Schwäche, denn die Idee eines Plans wird ja aufgeboten, um dem Unbegreiflichen und Niederschmetternden einen Sinn und Zweck zu verleihen.

hen, deren einzige Erscheinungsweise nun gerade in ihrem Entzug erkannt werden muß. Daß sich Stifter nicht im schlichten *Glauben* an eine Ordnung der Welt beruhigen kann, belegen ja seine angestregten Bemühungen, diese Ordnung zu *erkennen*, sie dort zu fassen, wo sie sich *zeigt*. Das aber ist nicht der Fall oder doch nur dann, wenn das Ergebnis der Lektüre der Dinge als Zeichen selbst noch einmal übersprungen wird: Tatsächlich lassen sich die Phänomene als Zeichen von Klassifikationssystemen, von Ordnungen auffassen, daß diesen aber selbst wiederum eine, und zwar ›metaphysische‹ Bedeutung zugesprochen wird, ist ein Vorgang, der eher unter den Begriff einer *petitio principii* als den der Lektüre fällt. Sind die Dinge wirklich Zeichen einer göttlichen Ordnung, so verbergen sie diese jedenfalls eher als sie zu enthüllen. Und so gilt denn auch umgekehrt: Je größer der Abstand des göttlichen Plans vom Erfahrbaren gedacht werden muß, desto fraglicher wird dieser damit zugleich.

So wird die religiöse Beglaubigung der Stifterschen Zeichenordnungen nicht nur prekär, weil diese immer wieder zu Ordnungen des Negativen und negativen Ordnungen gerinnen, sondern in einem (idealtypisch) nächsten Schritt auch dadurch, daß ihre Unterstellung unter eine göttliche Über-Ordnung auf einem Argument beruht, dessen ganze Kraft darin liegt, gegen allen Augenschein zu stehen. Es ist daher sehr bezeichnend, daß die »Wien«-Aufsätze für den Status ihrer Gliederungen, Unterteilungen und Subsumtionen noch eine andere Lesart anbieten. Sie tritt am deutlichsten dort hervor, wo Stifter seine klassifikatorischen Exzesse selbst mit einer gewissen Ironie belegt und sich als einen, »dem es nicht ganz Ernst mit der Sache« sei (185), zu gerieren sucht – zu gerieren *sucht*, denn die Ironie erscheint so halbherzig, gedämpft und auch gespreizt, daß mitunter der Eindruck naheliegt, sie sei wenig mehr als ein Deckmantel, unter dem sich den nach außen etwas bizarr wirkenden Vorlieben um so ungestörter nachgehen läßt. »Ich könnte auch hier wieder pedantisch sein und Unterabtheilungen machen – und ich thu' es auch« (192). In manchen Fällen, etwa beim »Wiener=Wetter«, mutieren die Ordnungen zu komischen Ordnungen, werden aber nichtsdestotrotz mit einer ehernen Konsequenz zu Ende geführt, die wiederum die Ironisierung in Frage stellt. Sie geraten so in

eine eigentümliche Schwellenlage zwischen Unernst und Ernst. Gerade beim »Wiener=Wetter« ist ja überdies zu berücksichtigen, daß die Selbstironie ausgerechnet der Systematisierung eines Phänomens gilt, dem durch Stifters gesamtes Werk hindurch die größte, naturwissenschaftlich und semiotisch unterfütterte Aufmerksamkeit gilt, wie unter anderem die unzähligen Wetter- und vor allem Gewitterprognosen vom »Hochwald« über »Kalkstein« bis zum »Nachsommer« und weiter belegen. Die Ironie tut dem taxonomischen Impetus keinerlei Abbruch, sie verrät aber einen leisen Zweifel, ob er tatsächlich etwas Reales trifft oder lediglich den »Klassifizierer« (182) und »Logiker« (236) in seinem subjektiven Ordnungsbedürfnis befriedigt. So halten die Texte neben der Option einer metaphysischen Beglaubigung immer *auch* die Möglichkeit offen, daß die durchdeklinierten Ordnungen keine ontologischen, sondern nur logische sind, keine ›realistischen‹, sondern nur ›nominalistische‹, keine objektiven, sondern nur subjektive. Sie wären in diesem Fall bloße Logifizierungen des realen Chaos, geboren aus dem Bedürfnis nach Rettung durch Orientierung und Übersicht: beruhigende Fiktionen.⁷⁹ Damit wird zugleich auch der Zeichencharakter der Wirklichkeit überhaupt fraglich – jedenfalls in dem emphatischen Sinn, der immer wieder aufscheint; vielleicht haben die Dinge gar nicht jenen Hinweiskarakter auf einen »Plan«, den Stifter doch andererseits behauptet; vielleicht ist eine derartige »Bedeutung« nichts als ein Wunschbild und eine Unterstellung. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Stifter für sich selbst die adäquate Klassifikation bereithält: Wenn er angesichts der Systematisierung der Streichmacher der Hoffnung Ausdruck gibt, daß

⁷⁹ Stifter ist kein Kantianer. Auch wenn er später, etwa in dem Beitrag »Der Silvesterabend« für die »Gartenlaube« von 1866, den ›subjektiven‹ Status von Raum und Zeit argumentativ nützt (PRA 15, 311), dürfte ihm doch der Gedanke eher fremd gewesen sein, ›subjektive‹ Begriffe und Begriffssysteme könnten Allgemeingültiges über die Erscheinungswelt aussagen. Seit dem kurz vor den »Wien«-Aufsätzen entstandenen »Hochwald« wird ›Subjektivität‹ für Stifter zu einem tendenziell negativen Begriff, der zumeist Individualismus, Besonderung, Verblendung und Leidenschaft beinhaltet.

»uns nicht unterwegs der Streich geschieht, daß wir aus dem Systeme fallen, und eine ganz andere Ordnung befolgen« (87), dann steht das schon längst im Schatten der Einsicht, »daß ich selber einer bin« – ein Streichmacher nämlich (84).

Diese (zweite) Möglichkeit schiebt sich nicht nur angesichts der säuberlichen Gruppierungen von Wetterphänomenen, Streichmachern und Ausflüglern in den Vordergrund, sondern immer dort, wo die dargestellten Ordnungen Unterstützung von der Ordnung der Darstellung erhalten. Das ist häufig der Fall, denn die »Wien«-Aufsätze sind sowohl durch eine rigide Textsystematik als auch durch deren permanente Selbstthematization gekennzeichnet. Mit überaus didaktischer Geste wird der Leser geführt und auf alle Grenzlinien und Übergänge in der Behandlung des Stoffs hingewiesen. Niemandem soll verborgen bleiben, wo er sich innerhalb des Text-Raums gerade befindet, und in diesem Punkt imitieren alle Aufsätze das Verfahren des einleitenden Panoramablicks vom Stephansturm. Was sich in »Wiener=Wetter« wiederum einigermaßen humoristisch gibt, ist im »Tandelmarkt«, aber auch so gut wie in allen anderen Aufsätzen ein völlig ernsthaftes Verfahren: »Der Leser folge mir nun nach dieser Einleitung, die ihn auf den Standpunkt setzen sollte, den Tandelmarkt recht vom Grund aus würdigen zu können, in diesen selber« (136); »Aber ehe ich mich in einzelne Sachen und ihre Geschichte einlasse, halte ich es für meine Pflicht, unsern auswärtigen Lesern einen Begriff im Allgemeinen zu geben« (139); »So ist der Schauplatz – und nun welche Waaren, welche Käufer und Verkäufer sind da?« (140); »Allein wir wollen hier etwas in's Detail gehen« (140); »ich will nun von den letztern sprechen« (147); »Ich wünschte in diesem Aufsätze noch zu erwähnen [...]« (153); »Bevor ich schließe, bin ich eigentlich noch schuldig, in zwei Worten zu sagen [...]« (153) – so und ähnlich lauten die allerorten angebrachten Wegmarken. Man darf vielleicht vermuten, daß hier eine Unsicherheit zum Ausdruck kommt. Die Systematik der Texte ist derart ausgeprägt, ja pedantisch, daß sich der Eindruck geradezu aufdrängt, sie habe eine besondere Mission zu erfüllen: Die Ordnung der Dinge, die der Text nur zu rekonstruieren vorgibt, zeigt sich so labil und fragwürdig, daß ihr durch die argumentative Kraft ihrer Darstellung aufgeholfen werden soll. Es scheint

das Bedürfnis zu herrschen, Ordnung dort *herzustellen*, wo sie als objektive bzw. außertextuelle de facto nicht hinreichend erkennbar ist. Das Problem der Ordnung wird so zu einem Problem der Darstellung und der Sprache. Die Textordnung springt gewissermaßen in die Lücken der Weltordnung, ja, sie supplementiert diese: Gibt sie zunächst nur vor, die Ordnung der Dinge *auszudrücken*, so kommt sie tatsächlich zu dieser *hinzu* oder *tritt an ihren Platz*. Sie wird zum Substitut, das an der Stelle des wahrgenommenen Chaos einen regelhaften und planvollen Zusammenhang aufbaut.

Was erst in Stifters mittlerem und spätem Werk, seit »Granit« etwa, vor allem aber seit dem »Nachsommer«, zum beherrschenden Leseindruck wird, nämlich die Herstellung von Ordnungen, die nichts sind als Text, ist hier in statu nascendi zu beobachten. Verglichen mit dem Spätwerk tragen dabei jedoch die »Wien«-Aufsätze deutliche Züge eines Übergangs, eines offenkundigen Schwankens zwischen verschiedenen Positionen. Setzt die Ironie ein Fragezeichen hinter die Behauptung einer Objektivität der Zeichenordnungen und betont die Systematik der didaktischen Lenkung die Textualität des Textes und damit zugleich die des Dargestellten, so insistiert Stifter andererseits immer wieder auf dessen Sachhaltigkeit – zu denken ist an Formeln wie »man glaube nicht, daß diese zwei Klassen zusammenfallen« (225). Stifters Ordnungen haben noch einen spielerischen Charakter, stehen aber auch schon auf der Schwelle ihrer Hypostasierung. Wo der Text ganz ernst wird, scheint auch das Bewußtsein ihrer Artifizialität zu schwinden. Die Aufsätze, könnte man sagen, treten in die Dämmerungszone ein, in der der subjektive Charakter der Ordnungsstiftungen allmählich vergessen oder verdrängt wird. Zur Zeit ihrer Entstehung beginnt Stifter in seinen Erzählungen eine dezidierte und facettenreiche Kritik des Ichs und des Subjektivismus. Reglementierende Zugriffe auf die objektive Realität seitens des Menschen müssen sich von nun an damit rechtfertigen, selbst objektiv begründet zu sein, und das gilt für alle Arten menschlicher Setzung von Ordnung, wie noch ausführlich zu zeigen sein wird. Das Spätwerk bringt diesen seit den mittleren »Studien«-Erzählungen bzw. ihren Erstfassungen greifbaren Sachverhalt lediglich in besonders krasser Weise zur Erscheinung, kontrastieren hier

doch auffälliger als je zuvor die nur noch im Medium der Sprache und der Schrift existierenden Ordnungen mit dem strikten Anspruch der Texte, nichts zu sein als die Selbstpräsentation der »Wirklichkeit und Nothwendigkeit der Dinge«. ⁸⁰ Das Artefakt maskiert sich gegen den vernichtenden Vorwurf, ein bloßes Produkt der Imagination zu sein, als pure Objektivität. »Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert«, schreibt Stifter nicht ohne Koketterie an Louise von Eichendorff (23.3.1852, PRA 18, 110). So produzieren seine Texte ihre spezifischen Verdrängungsmechanismen und ihr eigenes Unbewußtes gleich mit. Daß Stifter noch dieser Vorgang selbst grundsätzlich nicht völlig verborgen bleibt, belegt die Journalfassung der »Narrenburg«; über die autobiographischen Schriften der Familie Scharnast heißt es da: »und manches steht im Pergamente, was der Verfasser nicht ahnte, daß es darinnen stehe« (HKG 1.1, 385). Im Zeichen des sich auskristallisierenden Verdikts über das Subjekt geraten bereits die frühen Aufsätze in den Sog objektivistischer Postulate und der mit ihnen einhergehenden Verleugnungen. In ihnen läßt sich die Produktion jenes Unbewußten des Textes noch mitverfolgen.

Man würde es sich allerdings zu leicht machen, wollte man das Gegen- und Ineinander widersprüchlicher Positionen auf den chronologischen Punkt eines Übergangs zwischen Werkphasen zurückführen. Ebenso unzulänglich wäre seine Begründung mit der fehlenden Einheit des Textkorpus und der thematischen Vielfalt der Aufsätze und ihrer Sprechhaltungen. Tatsächlich hat der Sachverhalt einen weit grundsätzlicheren Charakter und ist geradezu typisch für Stifters Texte überhaupt. Es dürfte jedenfalls schwerfallen, aus den »Wien«-Aufsätzen nach dem Vorbild der älteren Stifter-Forschung eine konsistente Weltanschauung abzufiltrieren. In kaum einem der argumentativen Bereiche, die die Texte anschneiden, sei es Geschichte, Natur, Metaphysik oder anderes, lassen sich Positionen finden, denen sich nicht ihre explizite oder implizite

⁸⁰ Vgl. den Bericht über die »Ausstellung des oberösterreichischen Kunstvereines« von 1859, PRA 14, 140.

Negation an die Seite stellen ließe. Das ist jedoch nicht ohne eine eigene Logik, denn das Changieren der einzelnen Argumente steht in Zusammenhang mit dem der anderen. Ob beispielsweise die Geschichte ein Prozeß des Verfalls oder der Höherentwicklung ist und ob ihr gegenüber daher Kritik oder Affirmation die angemessene Haltung ist, hängt davon ab, ob sich eine Beziehung auf eine latente Ordnung, einen Zweck und Plan herstellen läßt – von der Frage der Erkennbarkeit und Lesbarkeit mithin. Zu einem guten Teil spiegelt daher die argumentative Widerspruchsstruktur der Aufsätze die Ambivalenz des Zeichenprozesses.

Diese Zusammenhänge bestimmen auch die Sicht des Individuums, seines Untergangs und seiner Selbstbehauptung, womit man wieder bei dem Problem wäre, von dem diese Überlegungen ihren Ausgang genommen haben. Auch hier können im wesentlichen zwei Haltungen unterschieden werden, die immer wieder ineinander umschlagen. Die anfänglichen Verunsicherungs- und Bedrohungsgefühle des Ichs angesichts des gestaltlosen ozeanischen Elements der Großstadt beruhigen sich in Strukturierungsstrategien, aber nicht auf Dauer. Diese entfalten, so scheint es, ihre Wirkung nur solange, wie sie auf eine metaphysische Ordnung als ihren Grund bezogen werden können. Das ist keinerlei Überlebensgarantie, im Gegenteil ist auch und gerade dann der einzelne belanglos und sein Tod ein unausweichliches Faktum; der erzwungene Untergang aber läßt sich als Aufgehen in einem Ganzen begreifen, dem ein Sinn innewohnt, sei dieser dem Individuum auch verborgen. Stifters Anliegen geht dahin, das, was ohnehin geschieht, durch den Glanz höherer metaphysischer Weihen geadelt und befriedet zu sehen. So kann gleich anfangs im einleitenden Aufsatz »Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansthurmes« das Bild von der flutenden Masse in das vom »Bau« und »Plan« der Geschichte umgeschrieben werden, in der der einzelne völlig austauschbar ist (21f.), und diese Vorstellung wird mehrfach wiederholt: »der einzelne Unglückliche wird nicht gesehen in dieser Menge« (43), »indeß geht Glück und Unglück dieses Tages gelassen seines Weges, und beseligt hier ein Herz, und drückt dort eines entzwei – aber die Menge weiß das Eine nicht, und nicht das Andere« (45). Unter der genannten Prämisse kann

daher auch an den Betrachter der Stadt, das heißt: den Leser des Textes nach dem Durchgang durch dessen Ordnungen der charakteristische Doppelimperativ ergehen: »Erst lerne jene Oede überwinden, die dich fassen wird«, dann »werde gemacht einer aus ihnen, und siehe, in geheimer Sympathie wirst du Alle auf der Gasse erkennen« (38). Die Balance aber, die derartige Sätze ermöglicht, ist nicht sehr stabil, und Stifter dringt mit seinen Betrachtungen immer wieder in Bereiche vor, die sie gefährden. Das Prinzip der Gleichgültigkeit etwa herrscht nicht nur im Kleinen, sondern auch im Großen: »die Erde selber wird von den nächsten Sonnen nicht mehr gesehen [...] Und wenn in jener Nacht, wo unsere Erde auf ewig aufhört, ein Siriusbewohner den schönen Sternenhimmel ansieht, so weiß er nicht, daß ein Stern weniger ist [...] und so prachtvoll wie immer glüht der Himmel über seinem Haupte. Und tausend Milchstraßen weiter außer dem Sirius wissen sie auch von seinem Untergange nichts, ja sie wissen nichts von unserem ganzen Sternenhimmel« (62). Das Bild des Kosmos beschwört ein in sich ruhendes, nach Gesetzen funktionierendes System, doch ist diese ›Ordnung‹ so unendlich menschenfern, daß es sich fragt, ob Begriffe wie Zweck und Sinn hier überhaupt noch am Platz sind. Der Status des prachtvollen »Himmels« wird denn auch zweideutig. Hatte erst kurz vorher der »Funke der innigsten Unsterblichkeitsüberzeugung« angesichts der Schrecken der Katakomben die Gedanken in die Bahnen der traditionellen christlichen Metaphysik gelenkt (61), so scheint Unsterblichkeit jetzt allenfalls die ›des Ganzen‹ zu sein, die den einzelnen noch nicht einmal als »Bild« bewahrt, und der christliche Himmel wird ebenso sehr zum nur noch natürlich-kosmischen Ereignis, das für gar nichts steht. Doch ist in dieser ganzen Passage die Balance schon wieder einigermaßen hergestellt, die im »Gang durch die Katakomben« gehörig gestört scheint. Die eher abstrakten Überlegungen in »Aussicht und Betrachtungen« zum Verhältnis von Einzelnem und planvollem Ganzen brechen beim Anblick der kruden Tatsächlichkeit des Todes in sich zusammen und müssen mühsam reanimiert werden. Die Absurdität (61) des Augenscheinlichen steht erneut gegen die Idee eines plan- und sinnvollen Zusammenhangs der Welt auf, und in solchen Momenten kehren denn auch die Todesschrecken und die Kla-

ge um das Individuum und seinen Untergang wieder (55ff.). Die Haltung, die der Text gegenüber dem Individuum bezieht, ist also eine Variable, die in Abhängigkeit steht zuzusagen vom aktuellen Zustand der Ordnungsidee, deren Labilität zwischen Affirmation und Zweifel wiederum in ihrer problematischen Lesbarkeit gründet, in dem prekären Sachverhalt, daß man ihrer nie unmittelbar, in Form einer epiphanischen Erfahrung etwa, teilhaftig wird, sondern allenfalls im trügerischen Medium der Zeichen. Daher kann die Wahrnehmung immer wieder ›umklappen‹. Wo die Ordnung des Gegebenen in ihrer metaphysischen Dignität fraglich wird, findet eine heimliche Rehabilitierung des Individuums mit seinem Willen zur Selbstbehauptung statt, und das Prinzip der Integration und Unterordnung zeigt sich von seiner Kehrseite als Selbstverlust.

So gehört beispielshalber zu den irritierendsten Erfahrungen der »Wiener Salonszenen« das Benehmen der vornehmen Gesellschaft, das alle Momente von Individualität strikt ausschließt: »Alles mit Geschmack, nichts vorstechend, nichts auffallend, Alles zusammenstimmend, Alles bloß negativ«, d.h. jede Besonderung vermeidend (239). »Das Benehmen aller dieser Menschen war gelassen und harmonierend [...] aber je länger man es sah, desto bedrückender wurde es einem; denn es war bei Allen gleich [...] oder es war der Ausdruck der Gattung – Keiner galt, sondern es galten nur Alle« (240). Es kann kaum verwundern, daß da auch die prekäre Vorstellung des Ozeanischen, das Bild von einem »glänzenden Strom« nicht fern ist, den das Volk auf der Straße irrigerweise für ein »Meer von Seligkeit« hält (241). Nur ein Gedanke spendet dem Erzähler Erleichterung, daß nämlich unter diesen Menschen, die sich nur in schon »tausend Mal« gehörten und gesagten Formeln ausdrücken, »manch tiefer, gewaltiger Charakter gewesen sein [mag], der seinen Arm in den Speichen der Weltgeschichte hat« und »das Außerordentliche« tut (240f.), sich aber im Gegensatz zum Kult der »Selbstsetzung der heutigen Ichs« (246) den herkömmlichen Redeordnungen und Regeln der »Ceremonie« fügt, ohne andererseits in ihnen verlorenzugehen. Die Vorstellung vom geschichtsmächtigen großen Einzelnen ist in den »Wien«-Aufsätzen« verschiedentlich anzutreffen, etwa in Gestalt der »weise[n] Lenker«, die

»bei dem Baue« der Geschichte sind, jedoch selbst nur »Theile sehen und bestimmen« können« (22), oder in der jener unauffälligen Männer, die man »auf der Gasse nicht von den Andern kennen« würde, die aber über »die Formel dieses Treibens und Lebens« nachdenken, »daß sie sich historisch schön und glücklich entwickle, und nicht jetzt und jetzt in Wirrsal überschlage« (40f.). In dieser Vorstellung scheinen sich jene beiden gegenläufigen Argumentationsbewegungen zu kreuzen – nicht ohne dabei ans Paradox zu streifen. Im Bild des großen einzelnen sedimentiert sich einerseits der Wunsch nach Selbsterhaltung und Bewahrung des principium individuatiōnis, nach einer wenigstens relativen Autonomie und einer vernünftigen historischen Praxis, die sich auch gegen den aktuellen Zeitgeist stellen kann – alles Vorstellungen, die dort, wo der metaphysische »Plan« in seiner striktesten Form gedacht wird, gar keinen Platz haben können und daher die Brüchigkeit dieses Konzepts verraten.⁸¹ Andererseits soll der große einzelne gerade einer sein, der sich dem Gegebenen ›selbst-los‹ einfügt: äußerlich der sozialen Konvention, über der er zugleich steht, vor allem aber der Tiefenordnung alles

81 Der Plan der Geschichte, wie Stifter ihn darstellt, erfüllt sich quasi durch die Individuen hindurch, deren Mithilfe er nicht bedarf: »Aus Gemüth und Streben jedes Einzelnen baut sich der Geist der Zeit zusammen, der die That gebiert, die That und das Antlitz des Jahrhunderts, oft des Jahrtausends – Keiner that die That und formte das Antlitz, aber Alle thaten's, wenn sie auch dann vielleicht dastehn und staunen [...] Das Volk, das hier jubelnd strömt, Jeder seinem Zwecke [...] dienend, dieses Volk bauet rastlos emsig in Kindern und Kindes=Kindes=Kindern an einem Baue, den es nicht kennt, nach einem Plane, den es nicht weiß – sie bauen unermüdlich fort, und stürzt Einer, so steht schon wieder ein Aenderer mit Hammer und Kelle an seinem Platze und spudet sich – und wenn der Bau fertig ist, so erstaunen die Einigen, die eben zugegen sind! [...] Weise Lenker waren bei dem Baue, aber auch sie konnten nur Theile sehen und bestimmen. – Wer das G a n z e anbefahl und überwachte, den hat noch nie ein Auge gesehen!« (21f.) Die Unsichtbarkeit Gottes verweist auf das Grundproblem dieser ganzen Ausführungen: daß Gott niemals unmittelbar erkennbar ist. In ihrer Zweideutigkeit markiert die letzte Formulierung daher schon wieder den Punkt des Umschlags im Vertrauen auf den göttlichen Plan.

Geschehens, der »Formel« und dem Plan, die er erkennt und befördert – was sie doch gar nicht nötig haben kann. Diese doppelte Bestimmung zeigt sich bei Stifter an allen vorbildhaften Individuen bis hin zum Freiherrn von Risach im »Nachsommer«.

Es scheint mithin, als überlagerten sich hier, und zwar, so möchte ich behaupten, in Abhängigkeit vom Problem der Lesbarkeit oder Unleserlichkeit der Zeichen, Vorstellungskomplexe, die inkompatibel sind und einer dialektischen Vermittlung nicht zugeführt werden. Die Texte konstituieren daher nicht einen konsistenten Sinnzusammenhang im hermeneutischen Verständnis, sondern sind Gebilde, die sich vielleicht am besten als ›Felder‹ umschreiben lassen, die um verschiedene Pole und durch divergente Kraftlinien organisiert sind, zwischen denen es zu Spannungen und Interferenzen kommen kann. Dieser Sachverhalt gilt für nahezu alle Texte Stifters, ist dabei jedoch meist nicht so sehr am Widerstreit expliziter Aussagen ablesbar wie in »Wien und die Wiener« als am intrikaten Verhältnis von Räumen, Perspektiven oder Metaphern. Diese ›Felder‹, auf denen widersprüchliche Momente gleichzeitig und gewissermaßen ineinandergeschoben existieren, sind jedoch keineswegs beliebige Produkte, sondern gehorchen einer ›Logik‹, die sich rekonstruieren läßt. Wie sich schon bisher gezeigt hat, ist es hierzu von Bedeutung, Verwerfungen und Brüche im Text nicht von vornherein im Interesse eines einheitlichen Sinns begradigen zu wollen, sondern die Strukturmomente, die sie hervortreiben, zu entfalten und deren durchgängige Wirksamkeit zu erweisen. Methodisch ist es dabei unvermeidlich, die Textschichten und -linien zu trennen, die oft auf engstem Raum miteinander verwoben sind.

Die folgenden Versuche haben neben dieser innertextuell-synchronen eine diachrone Dimension. Sie beschränken sich nicht auf die Analyse je einzelner Texte, sondern wollen zugleich die Entwicklungslogik *zwischen* diesen ins Auge fassen, eine Logik, die gerade im Versuch, die Spannungsmomente der Texte aufzuheben, diese nur immer neu produziert. So kommt Stifters Gesamtwerk als ein sich fortschreibender Prozeß in den Blick.

Das Verhältnis von Ich und Außenwelt, von Selbstbehauptung und Integration, von Ordnung und Strom, das sich in

»Wien und die Wiener« als Grundproblem gezeigt hat, wird als das thematische Material, in dem die genannten Strukturen zur Erscheinung kommen, auch im folgenden von maßgeblicher Bedeutung sein. Die Untersuchung greift, um es scheinbar paradox zu formulieren, zunächst auf einen der spätesten Texte Stifters voraus, um dort einen Anfangspunkt zu markieren, an den die frühesten Erzählungen schon angeknüpft hatten. Sie wird sich sodann diesen am Beispiel des »Condors« zuwenden, also noch einen Schritt hinter »Wien und die Wiener« zurücktreten, um im weiteren dem chronologischen Prinzip zu folgen. Besondere Aufmerksamkeit muß dabei der Vorstellung des Ozeanischen gelten, die in Stifters frühesten Werken noch einer gänzlich anderen Bewertung unterliegt als in »Wien und die Wiener«.

Teil II Struktur

2. Kapitel Das Trauma der Trennung. Stifters autobiographisches Fragment

Als einen Schlüsseltext in Stifters Werk darf man jenes autobiographische Fragment betrachten, an dem Stifter seit dem März 1866 arbeitete. Bedeutsam ist an dem nur wenige Seiten umfassenden Text nicht allein, daß er mit allen dominanten autobiographischen Traditionen des 18. und 19. Jahrhunderts bricht und – ein fast schon paradoxes Unterfangen – das Sprechen vom Ich den Textstrategien unterwirft, die Stifters literarisches Spätwerk bestimmen. Alles Individuelle, die autobiographisch so wesentlichen Mechanismen der Erinnerung und die ganze explorative Empirie des Ichs, wird derart zurückgedrängt, daß man geradezu von einem »Abgesang auf [das Ich] im Medium seiner autobiographischen Thematisierung« gesprochen hat. Das Wenige, was der Text berichtet, wäre so gesehen auch schon alles, was im Zeichen eines fundamentalen Mißtrauens gegen das Subjektive »über das Ich zu sagen bleibt«, und der Text käme daher nicht zufällig an ein so frühes Ende.¹ Gerade in diesem Zusammenhang ist das

1 Zu den bisher genannten Aspekten vgl. Helmut Pfothenhauer, »Einfach ... wie ein Halm«. Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie, in: DVjs 64 (1990), S. 134–148; die Zitate auf S. 135 und 137. Pfothenhauers Aufsatz ist nahezu die einzige Arbeit, die sich einläßlich mit dem autobiographischen Fragment beschäftigt. Hermann Augustins Aufsatz: Adalbert Stifters autobiographisches Fragment, in: Schweizer Rundschau 62 (1963), S. 490–505, vermag dagegen analytisch kaum zu befriedigen. Daß sich ausgerechnet ein Psychoanalytiker wie Alfred Winterstein zu diesem ergiebigen

Fragment aber noch in anderer Hinsicht von größter Relevanz: In seinem Zentrum steht – als wollte sich Stifter im Angesicht des Todes noch einmal der ontogenetischen Wurzeln seines Schreibens versichern –, die Grundkonstellation, die sein gesamtes literarisches Werk umkreist und die jene Strategien der Entindividualisierung allererst begründet: die Trennung des Ichs von den Dingen der Außenwelt. Obwohl Stifter, wie häufig zu Recht festgestellt wurde, spätestens seit den mittleren »Studien« ein unpsychologischer Dichter ist,² scheint er in dem späten autobiographischen Fragment seinem fast monomanischen Abschreiten der immer gleichen Themen- und Motivbereiche ein ontogenetisches Substrat unterlegen zu wollen, eine traumatische und aporetische Situation, deren Beschreibung ihrerseits dieselben Strukturen aufweist wie das literarische Werk.³

Man könnte auf den ersten Blick den Eindruck gewinnen, Stifter schildere eine Vertreibung aus dem Paradies. Wie »Inseln« liegen die frühesten Bilder »feen- und sagenhaft in dem Schleiermeere der Vergangenheit, wie Urerinnerungen eines Volkes« (PRA 25, 177). Es ist ein fast noch pränatale Züge tragender mythischer Urzustand, der hier eher imaginiert als erinnert wird, zumal seine Beschreibung sich durchaus an die zeitgenössischen diskursiven Erkenntnisse über die ersten Lebensphasen des Kindes anschließt.⁴ »Weit zurück in dem lee-

Text so sparsam äußert, ist besonders erstaunlich: Adalbert Stifter. Persönlichkeit und Werk. Eine tiefenpsychologische Studie, Wien 1946, S. 16f.

- 2 So z.B. Margret Walter-Schneider mit Blick auf ein einschlägiges Thema: Der Traum in Stifters Dichtung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 (1982), S. 172–193, hier S. 173.
- 3 Daher muß vor einer allzu geradlinigen Vereinnahmung des Texts für eine psychoanalytische Erklärung der Genese des Werks gewarnt werden. Zu deutlich sind die Strukturhomologien mit diesem, als daß es sich bei dem Fragment nicht ebenso um einen Entstehungsmythos ex post wie um die zumindest im Prinzipiellen »authentische« Beschreibung des psychogenetischen Substrats der literarischen Thematik handeln könnte.
- 4 Spätestens seit Rousseau gehören die Kernstücke von Stifters frühesten »Erinnerungen«, wenn auch nicht immer so scharf artikuliert, zum Bestand der pädagogischen Diskussion. Im »Emile« etwa

ren Nichts ist etwas wie Wonne und Entzücken, das gewaltig fassend, fast vernichtend in mein Wesen drang, und dem nichts mehr in meinem künftigen Leben glich.« Hervorgehoben wird besonders ein Gefühl des Schwimmens und Zerfließens, das auch im Bild vom »Schleiermeere der Vergangenheit« noch einmal anklingt: »Dann schwamm ich in etwas Fächelndem, ich schwamm hin und wider, es wurde immer weicher und weicher in mir, dann wurde ich wie trunken, dann war nichts mehr« (177). In dieser Phase, in der alles fließt, gibt es noch keine Grenzen, keine Spaltung zwischen Ich und Welt, Innen und Außen. »Ich erinnere mich an Glanz und Farben, die in meinen Augen, an Töne, die in meinen Ohren, und an Holdseligkeiten, die in meinem Wesen waren. [...] Es waren dunkle Fleke in mir. Die Erinnerung sagte mir später, daß es Wälder gewesen sind, die außerhalb mir waren« (178).⁵ Es herrscht ein Zustand der Einheit, der erst in einem nächsten Entwicklungsschritt zerfällt. »Hierauf erhob sich die Außenwelt vor mir, da bisher nur Empfindungen wahrgenommen worden waren. Selbst Mam, Augen, Stimme, Arme, waren nur als Empfindungen in mir gewesen« (178). Dieses Auseinandertreten von Innen- und Außenwelt ist an ein traumatisches Erlebnis von paradigmatischer Bedeutung gebunden.

heißt es: »Die ersten Sinnesempfindungen der Kinder sind *rein affektiv*: sie nehmen nur Freude und Schmerz wahr. Da sie weder gehen noch greifen können, brauchen sie lange Zeit, ehe sich nach und nach Vorstellungsempfindungen entwickelt haben, die ihnen *die Gegenstände als außer ihnen befindlich* zeigen. Aber bis diese Gegenstände für sie *räumliche Ausdehnung* gewinnen und sich sozusagen von ihren Augen entfernen, bis sie für sie Dimensionen und *Gestalt* annehmen, beginnt bereits die *häufige Wiederkehr der affektiven Empfindungen* sie der Herrschaft der Gewohnheit zu unterwerfen.« Emile, hg. von Martin Rang, übers. von Eleonore Sckommodau, Stuttgart 1976, S. 157f.

- 5 Es ist auffällig, daß Stifter hier gerade Wälder als Beispiel für die die Außenwelt inkorporierende Wahrnehmung des Kleinkinds nennt. Man kann daraus erkennen, daß er bis in seine letzten Jahre eine besondere Affinität zwischen psychischer Innenwelt und Wald annimmt, die ja in anderer Form auch das literarische Frühwerk vorführt. Der Wald unterliegt daher bei Stifter drastischen symbolischen Desubjektivierungsstrategien: Sein Schicksal ist die Rodung.

»Ich fand mich einmal wieder in dem Entsezlichen, Zugrunderichtenden, von dem ich oben gesagt habe. Dann war Klirren, Verwirrung, Schmerz in meinen Händen und Blut daran, die Mutter verband mich, und dann war ein Bild, das so klar vor mir jetzt dasteht, als wäre es in reinlichen Farben auf Porzellan gemalt. Ich stand in dem Garten, der von damals zuerst in meiner Einbildungskraft ist, die Mutter war da, dann die andere Großmutter, deren Gestalt in jenem Augenblicke auch zum ersten Male in mein Gedächtniß kam, in mir war die Erleichterung, die alle Male auf das Weichen des Entsezlichen und Zugrunderichtenden folgte, und ich sagte: »Mutter, da wächst ein Kornhalm.« / Die Großmutter antwortete darauf: »Mit einem Knaben, der die Fenster zerschlagen hat, redet man nicht.« / Ich verstand zwar den Zusammenhang nicht, aber das Außerordentliche, das eben von mir gewichen war, kam sogleich wieder, die Mutter sprach wirklich kein Wort, und ich erinnere mich, daß ein ganz Ungeheures auf meiner Seele lag; das mag der Grund sein, daß jener Vorgang noch jetzt in meinem Innern lebt. Ich sehe den hohen schlanken Kornhalm so deutlich, als ob er neben meinem Schreibtische stände, ich sehe die Gestalten der Mutter und Großmutter, wie sie in dem Garten herumarbeiteten, die Gewächse des Gartens sehe ich nur als unbestimmten grünen Schmelz vor mir, aber der Sonnenschein, der uns umgab, ist wieder ganz klar da« (179f.). Mit dem Zerschlagen der Fensterscheiben und dem Ausfließen des Blutes aus dem Körper markiert die Szene das gewaltsame und schmerzhaftige Aufbrechen eines Innenraums und das Bewußtwerden einer Grenze. Dem Ich steht jetzt eine klar konturierte, gleichsam von ihm abgeschnittene Außenwelt gegenüber wie ein Porzellanbild – ein Vergleich, der eine verwandte Konstellation in Goethes »Werther« zu zitieren scheint⁶ und den überindi-

6 Zumindest Anklänge bestehen an den Brief vom 3. November, in dem Werther beschreibt, wie nach dem Zusammenbruch der affektiven Besetzungen und projektiven Überformungen der äußeren Natur diese in starrer und fremder Schönheit als dezidiertes Nicht-Ich vor ihm steht »wie ein lackiertes Bildchen« (Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 85). Daß Stifter, vermutlich die Analyse der Figur als deren Affirmation mißverstehend, den »Werther« »schlecht« fand (PRA 21, 13), tut dabei nichts zur Sache.

duellen, eher intertextuellen als memorativen Status dieser »Erinnerungen« bestätigt. Jenseits der Grenze kommt jetzt auch, das Kind zwar noch verbindend, sonst aber mit Schweigen strafend und fremd, die Mutter zu stehen, die vorher mit ihm symbiotisch vereint war (178).

Der erzählte Vorgang ist nicht nur ambivalent, er ist zutiefst aporetisch. Das Zerschneiden der gleichermaßen subjektwie objektlosen Einheit in die Pole Ich und Außenwelt fügt den Schmerz eines blutigen Schnittes und einer Separation auch von der Mutter zu. Es zerstört einen Zustand, in dem es eine Wonne und ein Entzücken gibt, denen »nichts mehr in meinem künftigen Leben glich«. Gleichwohl ist es ontogenetisch notwendig, weil es allererst ein adäquates Realitätsverhältnis begründet. Erst jetzt werden die Dinge in ihrem Eigenstand und in ihrer Schönheit erkennbar; erstmals kann das Kind – in einem Satz, der lediglich das pure Dasein eines sinnfällig Gegebenen ausspricht und sich darin den Tautologien von Stifters Spätwerk annähert – ein Ding benennen und damit zugleich einen Hinweis auf die Problematik der symbolischen Ordnung der Realität liefern. Daß es sich bei diesem ersten Ding gerade um einen Kornhalm handelt, ist wohl mehr als ein Zufall: Denn der Kornhalm konnotiert nicht nur Fruchtbarkeit und Fülle, er ist vor allem ein Repräsentant jenes Getreides, dessen immer gleiches Wachsen und stetes Wogen Stifter unzählige Male als Index des welterhaltenden »sanften Gesetzes« beschworen hat, das alle Realität ordnend strukturieren soll.⁷

7 Es gibt bei Stifter geradezu eine mythische Überhöhung des Getreides. Vgl. dazu die Vorrede zu den »Bunten Steinen« (HKG 2.2, 10) und ihre zahlreichen Vorstufen in Briefen und Stammbuchblättern. Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die Ausführungen Risachs im »Nachsommer« über das Getreide: »Land und Halm ist eine Wohlthat Gottes. [...] 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« (PRA 6, 69f.). Vgl. ferner »Zwei Schwestern«, HKG 1.6, 352ff.

Von dem jetzt erreichten Entwicklungsstand fällt ein neues Licht auf die ursprüngliche Einheit zurück. Was ontogenetisch sein Recht hat und in empathischer Rückversetzung paradiesisch erscheinen kann, zeigt sich, nüchtern von außen gesehen, als schlechthin defizitär. In einem Brief an den Schriftsteller Carl von Hippel vom 15. 11. 1867 vergleicht Stifter seine Zeitgenossen in durchaus pejorativer Absicht mit Kindern: Manche Menschen scheinen die Separation von den Dingen gar nicht durchlaufen zu haben und noch ganz im Zustand eines primären Narzißmus zu verharren. »Wie tief ist die Menschheit noch in ihrer Kindheit! Ich will von dem scheußlichsten Merkmale, dem Kriege, nicht reden, aber sicher ist es, daß Kinder, noch in sich selber ganz und gar versunken, kein Auge für die Gegenständlichkeit der Außenwelt haben, sondern nur Begierden nach Dingen. Und unter den Menschen sind es nur einzelne, die, ohne an sich zu denken, die reine Freude an dem haben, was Gott selbst im Kleinsten so schön geschaffen hat« (PRA 22, 169). Schon solche Distanz macht plausibel, daß es bei Stifter zu einer ›dionysischen‹ Verklärung der anfänglichen Einheit nicht kommt. Ja, bei genauerer Betrachtung zeigen sich in dieser Risse und Sprünge. In ihr herrscht nämlich nicht nur unüberbietbare Wonne, sondern auch ein immer wieder einbrechendes »Entsezliche[s] und Zugrunderichtende[s]«, das sich aus der tiefen Hilflosigkeit und Abhängigkeit des Kleinkindes erklärt, dessen »Strebungen« häufig »nichts erreichten« (PRA 25, 178).⁸ Das deutet, so sehr der Text auch auf dem Fehlen der Trennung von Innen und Außen insistiert, auf eine Differenz, auf eine immer schon eingetretene Separation von den sich verweigernden Dingen, die den Einheitscharakter des Anfangszu-

8 »Kein Wesen auf der Welt wird so hilflos geboren, als der Mensch«, beginnt der Aufsatz »Wirkungen der Schule« aus dem »Wiener Boten« vom 22.7.1849 (PRA 16, 141). Stifter scheint sich Herders Auffassung vom Menschen als ›Mängelwesen‹ anzuschließen, das alles erlernen muß. »Das menschliche Kind kommt schwächer auf die Welt als keins der Thiere; offenbar weil es zu einer Proportion gebildet ist, die in [!] Mutterleibe nicht ausgebildet werden konnte.« Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Viertes Buch, in: Herders sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 13, Berlin 1887, S. 143.

stands durchkreuzt.⁹ »Merkwürdig ist es«, wundert sich Stifter, »daß in der allerersten Empfindung meines Lebens etwas Äußerliches war, und zwar etwas, das meist schwierig und erst spät in das Vorstellungsvermögen gelangt, etwas Räumliches, ein Unten« (178). Was hier quasi als Ausnahme an einer einzelnen Erinnerung konstatiert wird, strukturiert freilich die Sprache dessen, der aus der Einheit herausgetreten ist und sie nun ex post wiedergeben will, fast durchgehend: Ständig muß sich die Beschreibung ebenjener Dualismen bedienen, die es im Beschriebenen nicht gegeben haben soll und doch gibt.¹⁰ Auch im Allerersten herrscht die Differenz. Die selige mythische Einheit, an deren Erfahrung gleichwohl festgehalten wird, verschiebt sich nach rückwärts in jenes »leere Nichts«, in dem alles anfängt und endet (178).

Wird der Anfangszustand der Entwicklung in Frage gestellt und seine Verlängerung bis ins Erwachsenenalter scharfer Kritik unterzogen, so ist doch zugleich auch das Heraus-treten aus ihm ein mehr als prekärer Vorgang. Schon die erste überlieferte Aktion verstrickt das Kind in Schuld und läßt es aus der vorgefundenen Ordnung herausfallen. Das macht das ganze Dilemma deutlich. Die Konstitution von äußeren Dingen in der kindlichen Wahrnehmung ist notwendig gebunden an die Trennung des Selbst von diesen, an die Desintegration der – wo auch immer anzusetzenden – Einheit in die Elemente Subjekt und Objekt. Dingwerdung und Selbstwerdung sind gleichzeitige und miteinander verknüpfte Vorgänge. Dieselbe Abspaltung aber, die die Gegenstände allererst in ihrer Unabhängigkeit vom Ich zu erkennen erlaubt, bringt dieses poten-

9 Wollte man es pointieren, so ließe sich vielleicht sagen, daß hier die Vorstellung einer ursprünglichen Selbstgenügsamkeit und Selbstbezogenheit des Kleinkindes, eines primären Narzißmus (Freud), unterlaufen wird durch die Feststellung einer primären Objektbezogenheit, wie sie Michael Balint in der These von einer primären Objektliebe formuliert hat.

10 Vgl. noch einmal die bereits zitierten Formulierungen vom *Ein-dringen* des Entzükens »in mein Wesen«, vom Schwimmen *in* etwas Fächelndem und den »dunkle[n] Fleke[n] *in mir*«. All das setzt die Anwesenheit der Spaltung im Zustand ihres Noch-Nicht voraus. Es soll hier unentschieden bleiben, ob es sich dabei um ein Problem der Beschreibung oder des Beschriebenen handelt.

tiell außerhalb der Ordnung der Dinge zu stehen. Das Zerschneiden der Fensterscheiben, das den Innenraum nach außen öffnet, der blutige Schnitt, die Verfehlung des Kindes, die Konturierung von »Gestalten« (179) und die erste sprachliche Benennung eines Gegenstands, die unmittelbar folgende Verwandlung der Repräsentanten der äußeren Ordnung, Mutter und Großmutter, ins Feindliche und Strafende, das Umschlagen der Situation ins »Ungeheure« und »Zugrunderichtende« – dieses ganze Drama faßt Stifter mit äußerster Konzentration in *eine* Begebenheit zusammen. Sie zeigt, wie die Möglichkeitsbedingungen der Erkenntnis von Realität zwangsläufig die Gefahr mit sich führen, ebendiese Realität zu verfehlen und ihre Ordnung zu stören. Spätestens seit dem Beginn seines mittleren Werks scheint Stifter nur noch *eine* Lösung dieses Dilemmas zu kennen: Das Ich muß die Ordnung der Dinge erkennen und sich, allen verzerrenden Eigenwillen ablegend, bedingungslos in sie integrieren. Durch solche Selbstaufgabe würde sich eine neuerliche Einheit von Ich und Dingen herstellen, jetzt freilich nicht unter dem Primat des Ichs, sondern unter dem der Dinge.¹¹ Es ist bereits deutlich geworden, daß in diesem Zusammenhang bei Stifter das Bild des Stroms für das überindividuelle Ganze wiederkehrt. Ist also am Ende vielleicht das verriegelte Paradies des primären Narzißmus nach einer Reise um die Welt von hinten irgendwo wieder offen?

Stifters autobiographischer Text, der alle Züge des literarischen Spätwerks trägt, arbeitet selbst an der Integration des Ichs in die Ordnung des Realen. Welche Bedeutung Stifter

11 In diese Richtung argumentiert die wichtige Arbeit von Christoph Buggert, *Figur und Erzähler. Studie zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werk Adalbert Stifters*. Buggert spricht von einer »Reharmonisierung« der in Stifters Frühwerk dominanten Spaltung von Ich und Umwelt. Die »Herstellung einer neuen Einheit« gelinge jedoch »nur auf Kosten des individuellen Prinzips [...] Die Figur wechselt gewissermaßen in die objektive Szene über [...] Die einzige wirklich individuelle Tat der späteren Stifterschen Figuren ist die ihrer totalen Entindividualisierung. Die restauratio einer ursprünglich fatalistisch bewerteten Wirklichkeit gelingt also auf dem Wege der Affirmation des zunächst als sinnlos und absurd Aufgefaßten« (S. 81 u.ö.).

dem erzählten Vorgang für sein Schreiben beimißt, deutet sich in dem fast allegorischen Bild an, das den vom Kind benannten Kornhalm gleichsam neben dem Schreibtisch des Dichters wachsen läßt. Es stellt einen genuinen Zusammenhang her zwischen dem Schreiben und dem Hervortreten und Aussagen der Dinge. Die Schrift des Textes wiederholt die erste Benennung eines Gegenstands und alles, was zu ihr geführt hat, und sie artikuliert zugleich damit den Schreibakt selbst. Das Schreiben soll sich derart als auf die Dinge und die von ihnen bedeuteten Ordnungen bezogen erweisen, archiviert aber im selben Vorgang auch alles, was sich in diesen sedimentiert hat: den Verlust der Einheit und das blutige Trauma der Trennung.

Diese doppelte Bewegung, die Orientierung der Schrift an den Dingen und das ›Mitschreiben‹ des in diesen trotz aller Ordnung und Schönheit gespeicherten und heimlich anklingenden Schreckens, bringt bereits der Eingang des kleinen Textes zum Ausdruck. Er spricht, bevor die Rede auf die frühesten Erinnerungen kommt, vom Kleinsten und vom Größten, vom Sandkörnchen und vom Kosmos, zwei Lieblingsvorstellungen Stifters also, die hier eine ganze Reihe von Kernmotiven des literarischen Werks eröffnen, die der Text in entwicklungsgeschichtliche Schlüsselpositionen rückt: Flüssigkeit, Wald und Kornhalm. Auch das unterstreicht den Charakter des autobiographischen Fragments als einer Summe. In dem Sandkorn und kosmischer Raum »die Welt« (176) als den Schauplatz des Ichs umreißen – ein Verfahren, das noch einmal die Technik des topographischen Erzähleingangs, wie man sie etwa aus dem »Hochwald«, dem »Beschriebenen Tännling« oder dem »Witiko« kennt, aufgreift und ins Globale überhöht –, gerät das Ich ins Spannungsfeld zweier Unermeßlichkeiten und wird dadurch im buchstäblichen Sinn relativiert. Die Tendenz zu seiner Relativierung setzt sich im autobiographischen Fragment fort in dem Zug ins Überpersönliche, der hier alles Reden vom Ich prägt: in dem Drang zum Prinzipiellen, der den Text zielstrebig auf den für Stifters Anthropologie und Poetologie zentralen ontogenetischen Umbruch zusteuern läßt, in den schon erwähnten intertextuellen Momenten, die das vorgeblich Erinnernte aus der Sphäre des bloß Individuellen herausheben, und nicht zuletzt in den

zahlreichen, das Ich neutralisierenden sprachlichen Wendungen, die den Anschein erwecken, als bemühe sich der Erzähler, den Gebrauch des Wortes »ich« nach Möglichkeit einzuschränken und das Subjekt der Erinnerung zu suspendieren.¹² Das erzählerische Verfahren zieht gewissermaßen selbst die Konsequenz aus dem erzählten Vorgang, der das Hervortreten des Ichs als Verfehlung zu erkennen gibt.

Der anderen Seite dieses Vorgangs, der Konturierung der Gegenstände, trägt der Erzähleingang durch verschiedene Hinweise auf eine überpersönliche Ordnung der Dinge Rechnung – »Hinweise«, denn um mehr handelt es sich nicht. Gewiß wird hier ausgiebig in den Fundus tradierter Ordnungsgarantien gegriffen, auffällig ist jedoch vor allem, daß es sich um eine in der Tat »fast überdeterminierte Rückversicherung im Transsubjektiven« handelt,¹³ die nicht nur den Hinweis auf Gott selbst bemüht, sondern auch ältere philosophische Konzeptionen, nicht zuletzt des 18. Jahrhunderts, anklingen läßt, wie etwa das neuplatonische Verhältnis von Mikrokosmos und Makrokosmos oder die Theorien des Erhabenen; damit nicht genug, werden mit Fernrohr, arithmetischer Größenberechnung des Raums und der Einsicht in die Teilbarkeit kleinster Teilchen auch die Erkenntnisse der Naturwissenschaften in die Diskussion geworfen (176). Jede einzelne Stimme in diesem synkretistischen Konzert scheint für sich genommen zu schwach, um noch den Eindruck einer Ordnung zu vermitteln.

Tatsächlich aber ist das auch gar nicht das vorrangige Anliegen des Textes. Hervorgehoben nämlich wird gerade die Begrenztheit des menschlichen Wissens und die Unverfügbarkeit seiner Gegenstände. Ohne daß die diskursiven Ordnungsverheißungen zurückgezogen werden sollten, rückt doch ihre Bestätigung durch die menschliche Erkenntnis in weite Ferne. »Sie sind« (176), ist noch das Substantiellste, was sich von den Dingen aussagen läßt; kaum ein Unterschied besteht in dieser

12 Vgl. z.B.: »Die Merkmale, die fest gehalten wurden, sind [...]« (177); »Zustände, die gewesen sind, mußten vergessen worden sein«; »da bisher nur Empfindungen wahrgenommen worden waren« (178).

13 Pfothenhauer, S. 135.

Hinsicht zwischen den durch ein Menschenleben getrennten Sätzen des alten Schriftstellers und des Kindes, das er einmal war: »Mutter, da wächst ein Kornhalm.« Die Welt ist ein »Wunder«, und in diesem mehrfach herangezogenen Begriff kreuzen sich das Postulat eines tragenden metaphysischen Grundes mit der Überzeugung von seiner Uneinholbarkeit durch das Subjekt. Bemerkenswerterweise aber löst die Betrachtung dieses Wunders keinerlei Euphorie aus. Der Text bleibt trocken und lakonisch, und erst in einer Gegenüberstellung von »Leben« – einem »noch größere[n] Wunder« – und unbelebter Welt hebt sich der Ton. »Das Leben«, so heißt es, »berührt uns so innig und hold, daß uns Alles, darin wir es zu entdecken vermögen, verwandt, und Alles, darin wir es nicht sehen können, fremd ist, daß wir seine Zeichen in Moosen, Kräutern, Bäumen, Thieren liebevoll verfolgen, daß wir sie in der Geschichte des menschlichen Geschlechtes und in den Darstellungen einzelner Menschen begierig in uns aufnehmen« (177). Als ein solches Zeichen des Lebens überhaupt will Stifter seine autobiographischen Mitteilungen verstanden wissen, und nur als solches scheinen sie, die doch bei aller Desubjektivierung ein Besonderes zum Gegenstand haben, legitim. Trotz der Scheidung des Lebendigen vom Unbelebten sind beide durch ein wesentliches Merkmal verbunden. So sehr sich Stifter in Sympathieerklärungen für das Leben ergeht, so deutlich hebt er dessen Uneinsehbarkeit hervor. Alle Lebewesen sind nur Signifikanten, die ihre Bedeutung eher verstellen als offenbaren: »Wir stehen vor dem Abgrunde dieses Räthfels in Staunen und Ohnmacht« (177). Die Verwandtschaftsgefühle mit dem Lebendigen ändern nichts daran, daß dieses, opak und unverfügbar, durch einen Abgrund vom Ich getrennt ist, kaum weniger fern als der Weltraum. Wie später der Hinweis auf die Klarheit und Schönheit der Naturdinge kann auch die Beschwörung der Nähe zum Lebendigen nicht verbergen, daß das Trauma der ursprünglichen Separation von den Dingen keineswegs überwunden ist. Die älteren metaphysischen Konzepte sind nicht mehr in der Lage, den heimlichen Schrecken über die fundamentale Fremdheit der Dinge, die zum Anderen des Ichs geworden sind, in eine neuerliche Geborgenheit aufzuheben, die Naturwissenschaften stehen erst am Beginn ihrer Forschungsarbeit, und das Zei-

chenparadigma, dessen sie sich dazu nicht zuletzt bedienen, beinhaltet schon aus strukturellen Gründen immer die Gefahr des Scheiterns der Lektüre, die der Objektwelt einen Zusammenhang und eine Ordnung abgewinnen will. Man könnte daher sagen, daß der Zeichenstatus der Dinge das frühe Trauma reflektiert und perpetuiert. Stifters Bild der Gegenstände jedenfalls bleibt durch sein ganzes Werk hindurch von diesem bestimmt.

Mag auch die immer wieder geforderte völlige Eingliederung des Ichs in die Ordnung der Dinge als abstrakte Vorstellung Züge einer Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit tragen, so ist doch andererseits die Ordnungsidee des späten autobiographischen Fragments nicht weniger brüchig und erfahrungsfern, nicht weniger bloße Antizipation, Entwurf und Unterstellung als der metaphysische Weltplan der frühen »Wien«-Aufsätze. Wenn man also – etwa mit Blick auf die Strommetapher – konzidiert, daß narzißtische Regressionswünsche durch Stifters gesamtes Werk hindurch trotz, ja gerade *in* aller Desubjektivierung wirksam bleiben, dann ist immer zu berücksichtigen, daß ihnen die Dinge in ihrer Ferne, Andersheit und Undurchsichtigkeit immer auch als angsterregendes Hindernis entgegentreten, hinter dem sich möglicherweise gar keine Ordnung, sondern nur das »leere Nichts« verbirgt. Vielleicht freilich wirkt gerade das auch als Impuls der Identifikation – der Identifikation mit etwas, vor dem man sich anders nicht schützen kann. Die Vorstellung einer Annullierung der Differenz von Ich und Welt muß unter diesen Bedingungen ebenso ambivalent bleiben wie die Dinge selbst.

Daß der Zeichencharakter der Dinge das Trauma der Trennung von ihnen fortschreibt, ist in der einleitenden Passage des Fragments nur zwischen den Zeilen zu lesen. Aus einer anderen Richtung aber kommt der Schluß des Textes noch einmal auf ein verwandtes Problem zu sprechen. Stifter konzentriert sich aufs Grundlegende. Nach der Wiedergabe der schockartigen Abtrennung der Außenwelt faßt der Erzähler eine weitere entscheidende Entwicklungsphase des Kindes ins Auge: Drei kleine Episoden berichten von dessen Schwierigkeiten mit der symbolischen Ordnung der Wirklichkeit, der Ordnung der Welt im Medium der Zeichen. Die »Dinge« zwar haben sich jetzt »vernehmlich und bleibend« konturiert (180),

ihre Beziehung zu den Wörtern der Sprache aber ist noch unklar. Ein neuer Tisch in der elterlichen Stube trägt in der Mitte die Abbildung eines Osterlämmleins aus rötlichem Holz und läßt überdies in seiner weißen Platte die tragenden Keile erkennen, die dieselbe Farbe haben. »Mir gefielen diese rothen Gestalten in der lichten Dike des Tisches gar sehr. Als dazumal sehr oft das Wort ›Conscription‹ ausgesprochen wurde [es handelt sich um die Zeit der Napoleonischen Kriege], dachte ich, diese rothen Gestalten seien die Conscription« (180). Das Kind steht noch außerhalb der konventionalisierten Sprachregelungen, die Wörter sind noch nicht eindeutig Dingen korreliert, sondern werden ebenso willkürlich mit Bedeutungen gefüllt, wie umgekehrt Gegenstände Wörtern unterstellt werden. Dieselbe Tendenz zu einer Privatsprache zeigt die letzte Episode. Aus dem Fenster sehend, scheint das Kind lediglich zu beschreiben, »was draußen vorging«, wenn es sagt: »Da geht ein Mann nach Schwarzbach [dem Nachbarort von Oberplan], da fährt ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Weib nach Schwarzbach, da geht ein Hund nach Schwarzbach, da geht eine Gans nach Schwarzbach«. Der Eindruck aber, das Kind habe sich inzwischen der Sprachordnung der Erwachsenen eingefügt, täuscht. Entweder imaginiert es verschiedene Bedeutungen des Wortes »Schwarzbach«, oder es hat nicht gemeint, was der erwachsene Leser der schlichten Parataxe entnommen zu haben glaubt. »Auf diesem Fensterbrette legte ich auch Kienspäne ihrer Länge nach an einander hin, verband sie wohl auch durch Querspäne, und sagte: ›Ich mache Schwarzbach«. Eine dazwischenliegende zweite Erinnerung zeigt das Kind beim ›Lesen‹. Ausgerechnet auf dem Fensterbrett, dem Ort der eben erst gezogenen Grenze von Innen und Außen, »war es auch allein, wenn [!] ich zu lesen anhub. Ich nahm ein Buch, machte es auf, hielt es vor mich, und las: ›Burgen, Nagelein, böhmisch Haidel.« Diese Worte las ich jedes Mal, ich weiß es« (180f.). Das Kind erfindet zu den Schriftzeichen Wörter und stellt damit zwischen diesen beiden Zeichentypen ebenso beliebige Verbindungen her wie zwischen den Wörtern und den Dingen.

Allen drei Episoden ist gemein, daß die Wörter in ihnen ein imaginäres Eigenleben führen. Als vorgefundene bleiben sie bedeutungsleer, und in diese Leere strömen subjektive Zu-

schreibungen. Die Dinge andererseits sind noch namenlos und provozieren Akte der Benennung. Diese Vorgänge aber sind gänzlich ungerregelt durch Konvention und Intersubjektivität. Statt daher Dinge oder andere Zeichen – zu denen die Dinge bei Stifter ja selbst gehören – zu bezeichnen, treten die Wörter vor diese wie eine undurchlässige Wand.

Stifter ist nicht der Protagonist einer Sprachkrise, der die völlige Beziehungslosigkeit zwischen Sprache und Wirklichkeit konstatierte. Gewiß erzählt er in erster Linie von einer bestimmten Phase der sprachlichen und kognitiven Entwicklung des Kindes, einer Phase zumal, die auch in anderen Autobiographien und Kindheitsgeschichten der Zeit nicht unbeobachtet bleibt.¹⁴ Auffällig ist aber doch, daß das Fragment nicht etwa von der anschließenden Integration des Kindes in eine symbolische Ordnung der Realität berichtet, sondern nach den zitierten Episoden abbricht, als sollten diese das letzte Wort behalten, als gäbe es nun nichts mehr zu sagen und als hätte es dem Autobiographen über diese Einsicht die Sprache verschlagen. Deutet sich darin eine allgemeinere Dimension des Erzählten an? Für den Dichter jedenfalls, dessen Material die Sprache ist, müssen die erinnerten Begebenheiten von größter Wichtigkeit sein. Soll die Dichtung strikt auf die Dinge und ihre Ordnungen ausgerichtet sein, so erweist sich die scheinbar problemlose Beziehung von aussagenden Wörtern und ausgesagten Dingen im Blick auf die Konstitutionsphase der symbolischen Ordnung der Welt als höchst prekär. Repräsentiert die Sprache tatsächlich die Ordnungen des Rea-

len? Oder sind die sprachlichen Fehlgriffe des Kindes am Ende irgendwie mit den Verfahren des Dichters verwandt? Vielleicht ist es kein Zufall, daß Stifter gerade das Wort »Conscription« als Exempel wählt. Denn »Conscription« (Truppenaushebung) heißt wörtlich nicht nur »Einschreibung« und »Aufzeichnung«, sondern im Mittel- und Spätlateinischen auch »Werk« oder »Schrift«. Und die parataktische und anaphorische Satzreihe um das Wort »Schwarzbach« weist nicht nur eine frappante Ähnlichkeit mit Stifters eigenem Spätstil auf, der das Erzählte allererst durch Gleichförmigkeiten der Sprache in Ordnung bringt; sie belegt untergründig, daß ein ganz konventioneller Sprechakt, der nur das Wahrgenommene auszusagen scheint, tatsächlich selbstreferentiell ist: »Schwarzbach« ist kein realer Ort, sondern ein Artefakt des Sprechers. Ein Erschrecken und zugleich eine uneingestandene poetische Möglichkeit liegen in diesen Erinnerungen: Die Wörter geben nicht die Dinge wieder, sondern sie bilden ihre eigene Welt. Vielleicht markieren die zwei Sätze des Kindes »Da steht ein Kornhalm« und »Ich mache Schwarzbach« nur die zwei heimlichen Seiten von Stifters literarischem Schaffen.

14 Ich erinnere nur an eine kleine Begebenheit in Kellers »Grünem Heinrich«, die dem Helden als boshafter Verstoß gegen die sprachliche Ordnung der Erwachsenenwelt ausgelegt wird, mit der er hier erstmals ernstlich kollidiert: »Ich hatte schon seit geraumer Zeit einmal das Wort Pumpnickel gehört, und es gefiel mir ungemain, nur wußte ich durchaus keine leibliche Form dafür zu finden und niemand konnte mir eine Auskunft geben, weil die Sache, welche diesen Namen führt, einige hundert Stunden weit zu Hause war. Nun sollte ich [in der Schule] plötzlich das große P benennen, welches mir in seinem ganzen Wesen äußerst wunderlich und humoristisch vorkam, und es ward in meiner Seele klar und ich sprach mit Entschiedenheit: Dieses ist der Pumpnickel!« (1. Fass., in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 80)

3. Kapitel Ströme und Welten.

„Der Condor“ und andere kosmische Phantasien

Der Bruch zwischen dem Ich und den Dingen der Außenwelt ist Stifters Thema seit seiner ersten veröffentlichten Erzählung, dem »Condor«, der schon vor 1840 entstanden zu sein scheint. Und auch das verbindet den frühen Text mit dem rund dreißig Jahre später entstandenen autobiographischen Fragment, daß es das Bild des Weltraums ist, anhand dessen die Stellung und Bedeutung des Individuums reflektiert wird. Gewiß hat sich in diesen drei Jahrzehnten sehr vieles geändert, doch ist es immer dasselbe Problem-, Motiv- und Themenfeld, das Stifter in einer scheinbar geraden, tatsächlich aber höchst intrikaten Bewegung durchmißt, das er umstrukturiert, in dem er Gewichte neu verteilt, Positionen aufgibt oder bezieht. Die Bilder des Alls und des Sternenhimmels etwa, die Stifters ganzes Werk durchziehen, gehören stets zu den Maßstäben, die darüber Aufschluß geben, was es mit dem Individuum auf sich hat.¹ Die Antworten auf diese Frage freilich können höchst unterschiedlich ausfallen. Am »Condor« läßt sich dieser Problembereich in besonders prägnanter Weise beobachten. Die Erzählung nämlich beinhaltet selbst das ganze Spektrum der Positionen, in denen sich Stifters weitere Entwicklung vollziehen wird.

Die Ballonfahrt, die das zweite, »Tagstück« überschriebene Kapitel der Erzählung darstellt, steht in der Spannung von Selbstverlust, menschlicher Grandiosität und wissenschaftlicher Nüchternheit. Unter den drei Beteiligten, die auf das Geschehen in je unterschiedlicher Weise reagieren, kommt der »kühne[n] Cornelia« (HKG I.1, 16) insofern besondere Bedeutung zu, als der Erzähler über weite Strecken ihre Perspektive einnimmt, wie aus den zahlreichen Erwähnungen ihrer Blicke

hervorgeht. Für Cornelia führt die Reise, die eher einer Fahrt im Raumschiff als im Fesselballon gleicht, auf die Rückseite alles Vertrauten. Auf ihrem höchsten Punkt öffnet sich der Raum als ein vernichtender »schwarzer Abgrund [...], ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend« (21). Cornelia wird von Schwindel ergriffen und verliert das Bewußtsein. Die Forschung hat verschiedentlich die in der Tat offensichtlichen Bezüge dieser Darstellung zu den Ballonfahrten Jean Pauls, dem ja auch die Kapitelüberschriften »Blumenstück« und »Fruchtstück« nachgebildet sind, und besonders zu der apokalyptischen Vision der »Rede des toten Christus« herausgestellt,² dabei aber weiter zurückreichende Traditionslinien außer acht gelassen. In Cornelias irritiertem Blick, ihrem Schwindel und dem gänzlichen Rückzug vor allen äußeren Reizen in die Ohnmacht begegnet noch einmal eine im 18. Jahrhundert geläufige Reaktion auf den unermeßlichen Raum. Raumschock und kosmischer Schwindel vor dem Abgrund des Alls entstehen im Gefolge der erst im 18. Jahrhundert sich endgültig und auf breiter Front durchsetzenden frühneuzeitlichen astronomischen Theorien, die die alte Ordnung des Kosmos umwälzten, mit Kopernikus den Menschen dezentrierten und mit Bruno den Raum ins Unendliche explodieren ließen.³ Damit erfolgte

2 Das Verhältnis Stifters zu Jean Paul ist, nach der älteren Arbeit von Paul Stapf, Jean Paul und Stifter, Berlin 1939, einläßlich untersucht worden in der allzu geradlinig einflußgeschichtlichen Studie von Friedrich Wilhelm Korff, Diastole und Systole. Zum Thema Jean Paul und Stifter; zum »Condor« S. 84–119. Dort, S. 317, auch weitere Literatur zum Verhältnis Stifters zu Jean Paul. Mit Recht verwundert sich Kurt Mautz in einem wichtigen Aufsatz zum »Condor« darüber, daß Korff nur die Bezüge zu »Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch« untersucht, eine Bedeutung der »Rede des toten Christus« für den »Condor« jedoch leugnet (S. 87). Mit einer detaillierten Gegenüberstellung rückt Mautz diese Verknüpfung zurecht: Natur und Gesellschaft in Stifters »Condor«, in: Helmut Arntzen, Bernd Balzer, Karl Pestalozzi, Rainer Wagner (Hgg.), Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, Berlin/New York 1975, S. 406–435, hier S. 424ff.

3 Der Schwindel vor dem Abgrund des Raums wird im 18. Jahrhundert verschiedentlich beschrieben; vgl. etwa Albrecht von Haller, Die Alpen, in: ders., Die Alpen und andere Gedichte, hg. von

1 Einen nützlichen, allerdings rein stofflichen Überblick über das Motiv der Sterne gibt Moriz Enzinger, Die Welt der Sterne bei Adalbert Stifter [1949], in: ders., Gesammelte Aufsätze zu Adalbert Stifter, Wien 1967, S. 391–412.

eine Revolutionierung der Raumwahrnehmung überhaupt, für die adäquate Verarbeitungsweisen erst entwickelt werden mußten. In einer so kühnen wie eindrucksvollen Untersuchung haben Hartmut und Gernot Böhme gezeigt, daß die in Astronomie, Physik, Theologie, Philosophie, Ästhetik und nicht zuletzt in der Literatur geführten kosmologischen Dis-

Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1974, V. 325–330, S. 15f. (Daß »Die Alpen« Stifter aus seiner Schul- und Studienzeit bekannt waren, erwähnt Moriz Enzinger, Adalbert Stifters Studienjahre [1818–1830], Innsbruck 1950, S. 94, 104f.) Vgl. ferner Moses Mendelssohn, Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften, in: ders., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, in Gemeinschaft mit F. Bamberger, H. Borodianski, S. Rawidowicz, B. Strauss, L. Strauss, begonnen von J. Elbogen, J. Guttmann, E. Mittwoch, fortgesetzt von Alexander Altmann, Berlin 1929, ND Stuttgart 1971, Bd. 1, S. 453–494, hier S. 456. – Den Einfluß, den der Wandel des wissenschaftlichen Weltbildes auf Stifters Darstellung ausgeübt hat, untersucht Martin Selge unter dem Stichwort »kosmonautische Entfremdung«: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, S. 18–22. In Kremsmünster, das über eine eigene Sternwarte verfügte, wurde als Lehrbuch im zweiten Jahrgang der philosophischen Studien unter anderem Andreas Baumgartners »Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande mit Rücksicht auf mathematische Begründung«, Wien 1824, zugrundegelegt, deren dritter Teil sich mit Astronomie befaßt; vgl. in der 7. und umgearbeiteten Auflage (Wien 1842) S. 736–777. Vgl. dazu Moriz Enzinger, Adalbert Stifters Studienjahre, S. 70ff. An der Wiener Universität scheint Stifter Vorlesungen des Astronomen J. J. von Littrow gehört zu haben. Man darf vielleicht vermuten, daß er auch dessen mehrfach aufgelegtes populäres Werk »Die Wunder des Himmels oder gemeinfaßliche Darstellung des Weltsystems« von 1834 gekannt hat. Zu weiteren Quellen, besonders den Berichten über Ballonfahrten, die Stifter möglicherweise benutzt hat, vgl. Ulrich Dittmanns noch unveröffentlichten Kommentar zu den »Studien« in der historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke und Briefe, Ms. S. 105ff., 113f. Herrn Dittmann danke ich, daß er mir seinen Kommentar zur Einsicht überlassen hat. – Gerda v. Petrikovits, Zu Stifters »Condor«, in: VASILO 15 (1966), S. 45–51, weist in diesem Zusammenhang auf Garnerins Bericht über einen Ballonflug als mögliche Quelle für den »Condor« hin; angesichts des entlegenen Erscheinungsortes dürfte es aber nicht sehr wahrscheinlich sein, daß Stifter diesen Text gekannt hat.

kussionen des 18. Jahrhunderts es nicht lediglich mit dem revolutionierten Raum als einem physikalischen factum brutum zu tun haben und auch nicht nur mit seinen theologischen und philosophischen Konsequenzen. Vielmehr liege den krasen Reaktionen ein psychoanalytisch rekonstruierbares Substrat zugrunde: Die erschreckende neue Gestalt des Kosmos werde unbewußt nach dem Muster der traumatischen primären Differenzierung von Subjekt und Objekt erlebt, die das Objekt zunächst als »unempathisch und zerstörerisch« erscheinen lasse. Auch die Abwehr der beiden Traumata erfolge in analoger Weise.⁴ Die Aufdeckung dieser psychodramatischen Schicht der Kosmologie erweist ihre Stichhaltigkeit auch im Falle Stifters. Sie verleiht nicht nur der Evokation des Weltraums am Anfang des autobiographischen Fragments eine neue Dimension, sondern erhellt auch die Darstellung der Ballonfahrt im »Condor«.

Cornelias Aufstieg gestaltet sich nach biographischem Schema und scheint einen frühkindlichen Vorgang zu reproduzieren. Die Erde, die in verschiedenen Graden der Entfernung und der Entfremdung unter dem Condor ver-

4 Hartmut Böhme und Gernot Böhme, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt/Main 1983, Kap. III: Kosmologie und poetischer Traum, S. 169–229, vgl. hier S. 183, 211f. – Hartmut und Gernot Böhme können sich mit ihrer These auf Goethe berufen, der die kopernikanische Wende andeutungsweise als das Heraustreten aus dem Kindheitszustand der Menschheit beschreibt, in dem Ungetrenntheit und Unmittelbarkeit zu den Dingen bestimmend für das Weltverhältnis waren: »Doch unter allen Entdeckungen und Überzeugungen möchte nichts eine größere Wirkung auf den menschlichen Geist hervorgebracht haben, als die Lehre des Kopernikus. Kaum war die Welt als rund anerkannt und in sich selbst abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht verzichten tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen: denn was ging nicht alles durch diese Anerkennung in Dunst und Rauch auf: ein zweites Paradies, eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, das Zeugnis der Sinne, die Überzeugung eines poetisch-religiösen Glaubens; kein Wunder, daß man dies alles nicht wollte fahren lassen [...]« Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 14, S. 81.

sinkt,⁵ ist als Sphäre der »Heimat« nach dem Vorbild der Kleinfamilie modelliert: Sie ist gleichermaßen »das gewohnte Mutterantlitz« wie die »vertraute Wohnlichkeit« des »wohlbekannte[n] Vaterhaus[es]« (18ff.). Die Einheit mit dem »liebe[n]« Vertrauten und Selbstverständlichen zerbricht im selben Maße, wie sich die normale Perspektive auf die Dinge ändert und Cornelia von ihrer gewohnten Erfahrung abgeschnitten wird – ablesbar an der immer panischeren Bewegung ihrer Blicke.⁶ Im Zuge dieses Perspektivenwechsels werden die bekannten Dinge bis zur Unidentifizierbarkeit »fremd«, sie verlieren ihre klaren Konturen und entdifferenzieren sich. Auf dem Höhepunkt der Reise ist der Umschlag des Gewöhnlichen in den namenlosen Schrecken vollkommen: Eine Sphäre des Todes tut sich auf. Wolken, die, »von der Erde gesehen«, als »Silberschäfchen des Himmels« der traulichen Idylle von Vaterhaus und Wohnlichkeit einverleibt werden, erscheinen jetzt als »weiße, dünne, sich dehnende und regende Leichtenücher« (21), als »weißschimmernde Eisländer [...], die auf dem dunklen Strome schwimmen und mit Schlünden und Spalten dem Schiffe entgegenstarren« (18). Das Schwimmen und Fließen nicht nur des »äußersten Äther[s]«, sondern auch der entfremdeten Objektsphäre selbst wird zum bestimmenden Raumeindruck. Cornelias letzter Blick aus dem »Schiff« nimmt eine anthropomorphisierte, zurücktaumelnde Erde wahr, »an ihrer äußersten Stirne das Mittelmeer wie ein schmales

gleißendes Goldband tragend, überschwimmend in unbekannte phantastische Massen« (20f.).

Es ist deutlich, daß dieser Vorgang in seinem Kern analog konstruiert ist wie das im späten autobiographischen Fragment geschilderte frühkindliche Trauma. Anders als dort aber wird im Falle Cornelias nicht ein ursprüngliches Gefühl wohligen Schwimmens abgelöst durch die klare Wahrnehmung konturierter, vom Subjekt und voneinander unterschiedener Dinge. Man könnte eher den Eindruck gewinnen, Cornelia bleibe gewissermaßen auf der traumatischen Schwelle stehen. Winzig und verschwindend wie ihr Luftschiff, erfährt sich Cornelia separiert vom »blauen Ocean« des Alls (16), der »überschwimmend« alles mit allem verbindet. Wenn hier versuchsweise einmal eine Art Konjekurallektüre gestattet ist, die den frühen und den späten Text Stifters kompiliert, so ließe sich vermuten, daß das Gefühl einer ozeanischen Einheit in dem Moment aus dem Wonnevollen ins Bedrohliche und Vernichtende umschlägt, in dem sich das Individuum von ihr abgespalten und ausgeschlossen erfährt. Die zurücktaumelnde mütterlich-väterliche Erde wird im »Condor« ersetzt durch eine böse Objektsphäre, deren diffuses Fluten sich in ihrem Hauptagenten, einer ganz und gar unempathischen Sonne, fast oxymorontisch zusammenzuziehen scheint: »ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharf geschnittene Scheibe aus wallendem, blähenden, weißgeschmolzenen Metalle« (21). Der Schock des Heraustretens aus der bergenden elterlichen Sphäre und der vertrauten Wahrnehmung bringt nicht die Dinge in ihrem Eigenstand zur Geltung, sondern läßt Cornelia in einer Angstprojektion verharren. Der subjektive Charakter der kosmischen Schreckbilder wird am Phänomen einer Inversion der Blicke⁷ greifbar, das einen unheimlichen Austausch zwischen Subjekt und Objekt bewerkstelligt. Cornelia nimmt ihren Schrecken als Eigenschaft der Dinge wahr, die aus passiven Objekten zu animistisch belebten aktiven Subjekten mutiert scheinen, und dieser Tausch ist über das Auge vermittelt: Es sind Cornelias eigene angstvolle

5 Die verschiedenen Stufen der Entfremdung der Erde beschreibt Stefan Gradmann, *Topographie / Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka*, Frankfurt / Main 1990, S. 71–75.

6 »Einen Blick noch that Cornelia auf die Bäume des Gartens«; »es war noch das gewohnte Mutterantlitz, wie wir es oft von hohen Bergen sehen«; »Cornelia sah behutsam über Bord des Schiffes, und tauchte ihre Blicke senkrecht nieder durch den luftigen Abgrund auf die liebe verlassene [...] Erde, ob sie an ihr bekannte Stellen entdecken möge – aber siehe, Alles war fremd«; »der erste Blick war wieder auf die Erde – es war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus [...] Erschrocken wandte die Jungfrau ihr Auge zurück«; »zu diesem Himmel nun floh der Blick – aber das Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein ganz schwarzer Abgrund geworden« (17ff.).

7 Diesen treffenden Terminus verdanke ich Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt / Main 1990, S. 287 u.ö.

Blicke (20f.), die ihr als das vernichtende Glotzen der Sonne und das »gespenstig[e]« Starren des die Gesichter scharf zeichnenden Lichts von außen entgegenkommen (21).⁸ Ihre Befangenheit in sich selbst wird nicht nur durch den Hinweis auf ihren »schüttelnden Fieberfrost« (22) und die bereits zitierte Benennung der überschwimmenden Massen der Erde als »phantastisch« unterstrichen, sondern auch durch ein Motiv, das in Stifters folgenden Erzählungen von größter Bedeutung für die Charakterisierung in sich verschlossener und die Realität verfehlender Subjektivistin sein wird: den Rückzug in Innenräume und die Hülle der Kleidung.⁹ Neben der Metaphorisierung der Erde als Raum der Kleinfamilie gibt der Text auch weitere Hinweise, daß Cornelias Begegnung mit dem kopernikanisch-brunoischen Kosmos das Erlebnis der primären Separation reproduziert. Nach dem äußersten Schock der bedrohlich glotzenden Sonne mehren sich Anspielungen auf die Situation des Kleinkinds, insbesondere im Vergleich der fast erloschenen Fahrtgeräusche mit dem »Wimmern eines Kindes«.¹⁰ Man darf vermuten, daß es jenes »Entsezliche und Zugrunderichtende« des autobiographischen Fragments ist, das noch einmal über Cornelia hereinbricht.

Folgt im idealtypisch verfahrenen autobiographischen Fragment die Position einer klaren Wahrnehmung der subjekt-

unabhängigen Dinge auf das Zerschneiden der ursprünglichen Einheit, so bleibt die Protagonistin des »Condor« auf der traumatischen Schwelle vor diesem Punkt stehen. Ein Seitenblick auf Stifters Aufsätze aus »Wien und die Wiener« mag zur Klärung beitragen. In gewisser Hinsicht nämlich beschreiben und vollziehen diese genau den Übergang, der bei Cornelia unterbleibt. Befindet sich der Erzähler der »Wien«-Texte anfangs in einer Cornelia vergleichbaren Situation, so arbeitet er in der Reaktion darauf geradezu methodisch an der deutlichen Erkenntnis und kognitiven Organisation der Außenwelt. Die Haltung objektiver Realitätswahrnehmung fehlt jedoch nicht im »Condor«, sie ist lediglich aus Cornelia ausgelagert in eine andere Figur: diejenige des alten Coloman. Coloman ist der Exponent einer rein naturwissenschaftlichen Weltanschauung. Während Cornelia immer weiter dem Schrecken verfällt, hantiert er, wie die »Studien«-Fassung hinzufügt, ohne »ein einzig Zeichen eines Affectes« (HKG 1.4, 28) mit seinen »Instrumenten«, nimmt topographische Orientierungen und Höhenbestimmungen vor, schöpft »Luftproben« und mißt die »Elektricität« (HKG 1.1, 18ff.). Es ist kein Zufall, daß gerade aus seinem Munde der gern zitierte Vorwurf gegen Cornelia erfolgt, »das Weib erträgt den Himmel nicht« (22); denn für sein Teil hat Coloman den Raumschock überwunden durch eine strenge Diätetik des Blicks, die Ausfilterung aller individuellen leiblich-seelischen Involviertheit (»Affect«) und die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die naturgesetzliche Ordnung der Phänomene.

Wie die Gegenüberstellung von Cornelia und Coloman, vom autobiographischen Fragment her gelesen, die ontogenetische Entwicklung gewissermaßen in zwei Personen auseinanderlegt, so ist auch das Verhältnis Cornelias zu dem jungen Lord durch eine Form der Zusammengehörigkeit bestimmt. Zusammengenommen nämlich verkörpern sie das Gefühl des Erhabenen, jene im 18. Jahrhundert »erfundene« Strategie der subjektiven Selbstbehauptung und Selbstermächtigung angesichts der überwältigenden und bedrohlichen Erscheinungen der äußeren Natur.¹¹ »Die Erhabenheit begann nun allgemach

8 Ähnliche Phänomene sind im Text der »Studien«-Fassung schon früher zu beobachten: »Einen Blick noch that Cornelia auf die Bäume des Gartens, die in's Morgengrau verummt umherstanden und zusahen« (HKG 1.4, 24).

9 »Cornelia drückte sich tiefer in ihre Gewänder und in die Ecke ihres Sitzes« (19). »Sie schlug den Pelz dichter um sich« (22). Ähnliche Rückzüge sind auch, an der Grenze zur Wahrnehmungsverweigerung stehend, an Cornelias Blicken zu beobachten: »Wie sie ihre Blicke wieder zurückzog [...]« (19), »Erschrocken wandte die Jungfrau ihr Auge zurück [...] zu diesem Himmel nun floh der Blick [...]« (21); und am Endpunkt der Entwicklung: »Sie schaute mit stillen, wahnsinnigen Augen um sich« (22).

10 S. 22. Vgl. auch im Satz vorher: »Und dennoch [...] war es noch unsere zarte liebe Luft, in der sie schifften, dieselbe Luft, die morgen die Wangen eines Säuglings fächelt« (21). In diesem Zusammenhang ist natürlich auch der Verlust des Bewußtseins (23) signifikant.

11 Zum Begriff des Erhabenen unter den Gesichtspunkten der Selbstbehauptung und Selbstermächtigung vgl. Christian Bege-

ihre Pergamente aus einander zu rollen – und der Begriff des Raumes fing an, mit seiner Urgewalt auf die Phantasie der Schiffenden zu wirken« (18). Während nun aber das »Weib« Cornelia die zum gemischten Gefühl des Erhabenen gehörige Komponente der unhintergehbaren Unterlegenheit des Subjekts gegenüber der Natur demonstrieren muß, darf der Mann den Part der inneren Erhebung über Schrecken und Gefahr übernehmen, die in der Begriffstradition jene Unterlegenheit voraussetzt und aufhebt – eine Verteilung von Geschlechterrollen, die zumindest durch die »Studien« hindurch Geltung behalten wird.¹² Der »junge Aëronaut«, so heißt es, »schoß oft einen edlen, majestätischen Blick in die großartige Finsterniß und sein Herz spielte dichterisch mit der Gefahr und Größe« (HKG 1.1, 22). Der majestätische Blick indiziert physiognomisch die innere Majestät und Größe des Subjekts und dürfte wiederum im Sinn einer Inversion der Blicke dafür verantwortlich sein, daß der »schwarze Abgrund« des Raums jetzt als eine »großartige Finsterniß« erscheint.¹³

mann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1987, S. 97–164.

12 Auch wo das Konzept des Erhabenen an Bedeutung verloren und sich die Beurteilung der jeweiligen Verhaltensweisen differenziert hat, ist der Rückzug nach innen bei Stifter – besonders dann seit den mittleren »Studien« – eine eher weibliche Verhaltensweise, während sich der Ausgriff in den Raum vorzugsweise bei Männern zeigt. Man vergleiche in diesem Zusammenhang etwa die Paare Jodok und Chelion in der »Narrenburg«, Abdias und Ditha in »Abdias«, Stephan Murai und Brigitta in »Brigitta« und Prokopus und Gertraud in »Prokopus«. Eine charakteristische Ausnahme bildet neben der Angela der »Feldblumen« die Gestalt der Christine in der »Geschichte der zween Bettler« aus der »Mappe meines Urgroßvaters« (vgl. HKG 1.2, 64f.). Diese Zuschreibung darf nicht – oder doch nicht nur – als normativ verstanden werden. In bezug auf die Frau trägt sie vielmehr immer auch resignative Züge. Vgl. zu diesem Problem auch unten S. 148ff.

13 Angesichts dieser verschiedenen Haltungen zum Weltraum ist es also unzulässig, den »Condor« auf ein einheitliches Bild des Kosmos festlegen zu wollen, wie es in der Forschung verschiedentlich geschehen ist; vgl. etwa schon den programmatischen Titel des Aufsatzes von W. H. Rey, Das kosmische Erschrecken in Stif-

Die affektive Dynamik des Erhabenen kompensiert die im kosmischen Erschrecken erfahrene Winzigkeit, Unbedeutendheit und Ohnmacht des Subjekts durch den Rekurs auf unzerstörbare innere Qualitäten, der den Eindruck des Überwältigtwerdens umschlagen läßt. Bei Kant und Schiller ist es das intelligible Ich in theoretischer und praktischer Hinsicht, das Subjekt als reines Vernunftwesen, dem eine »Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit« zugesprochen wird. An der »Unermeßlichkeit der Natur, und der Unzulänglichkeit unseres Vermögens, einen der ästhetischen Größenschätzung ihres Gebiets proportionierten Maßstab zu nehmen«, erfahren wir zwar »unsere eigene Einschränkung, gleichwohl aber doch auch an unserm Vernunftvermögen zugleich einen andern nicht-sinnlichen Maßstab, welcher jene Unendlichkeit selbst als Einheit unter sich hat, gegen den alles in der Natur klein ist«. ¹⁴ Hartmut und Gernot Böhme haben unter dieser Nobilitierung des Subjekts zum wahrhaft Erhabenen, zu Unendlichkeit und Vollkommenheit, denen gegenüber die Natur selbst »klein« ist, das narzißtische Trauma aufgedeckt, das dem kosmischen Erschrecken überhaupt zugrunde liege. Die Theorie des Erhabenen ist in dieser Sicht die »sublimierte« Variante jener älteren euphorischen Größenphantasien angesichts des kopernikanischen Kosmos, die mit den Gefühlen des Schocks, der Dezentrierung und Erniedrigung in einem ambivalenten Zusammenhang zu sehen seien.

Diese kosmische Euphorie, die sich von Kopernikus und Bruno bis zu Klopstock und Kants früher »Theorie des Himmels« von 1755 verfolgen läßt, gründet in der mit der kosmologischen Erkenntnis scheinbar gegebenen Teilhabe der Vernunft an der bis dahin allein Gott vorbehaltenen Allmacht und Größe, ja, in den kosmischen Aufschwüngen und hymnischen Raumvisionen eines Bruno, Klopstock oder Kant kommt es nachgerade zu einer Verschmelzung des Ichs mit dem un-

ters Frühwerk, in: Die Sammlung 8 (1953), S. 6–13, vor allem S. 9. Ähnlich noch Friedrich Wilhelm Korff, Diastole und Systole, S. 86f.

14 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: ders., Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975, Bd. 8, S. 349, B 104.

endlichen Naturraum, auf den seit Bruno und Newton die Attribute Gottes übergehen.¹⁵ Vollzieht sich die negative Erfahrung des revolutionierten Raums nach dem unbewußten Muster der traumatischen primären Separation von Subjekt und Objekt, so erscheinen die imaginierten Aneignungen des Alls als »Regression zurück auf die Stufe narzißtischer Allmachts- und Harmoniephantasien« vor der Trennung¹⁶ – eine These, die sich mit dem klinischen Befund Hermann Argelander trifft, »daß die primärnarzißtische Phantasie eine Tendenz beinhaltet, die menschliche Konfiguration durch Vergrößerung aufzulösen, um eine kosmische Weite anzustreben und auf diesem Wege eine unmittelbare Verbindung mit den Elementen einzugehen. Im Grunde genommen handelt es sich um Verschmelzungsphantasien mit einem diffusen elementaren Objekt [...] Die große Sehnsucht der Menschheit, die Erde und das Weltall zu erforschen, auf den Meeren zu schwimmen und in der Luft zu fliegen, verdankt ihre Motivation [...] unbewußten primärnarzißtischen Phantasien.«¹⁷ Im 18. Jahrhundert haben solche Phantasien einen präzisen historischen Ort. Wenn etwa in Klopstocks Ode »Dem Allgegenwärtigen« von 1758 die Seele im hymnischen Aufschwung zur Unendlichkeit, Ewigkeit und Allgegenwärtigkeit Gottes, dessen Konturen mit denen des Kosmos verschmelzen, selbst zu grandiosen Dimensionen anschwillt, dann dient dies dezidiert der Abwehr der kopernikanisch-brunoischen Erfahrung der menschlichen Dezentrierung,

15 Vgl. dazu auch Ernest Tuveson, *Space, Deity and the ›Natural Sublime‹*, in: *Modern Language Quarterly* 12 (1951), S. 20–38.

16 Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft*, S. 200.

17 Hermann Argelander, *Ein Versuch zur Neuformulierung des primären Narzißmus*, in: *Psyche* 25 (1971), S. 358–373, hier S. 364, 362. Vgl. dazu auch ders., *Der Flieger. Eine charakteranalytische Fallstudie* [1972], Frankfurt/Main 1985. – Zur psychoanalytischen Diskussion um den Narzißmus vgl. die vorzügliche zusammenfassende Darstellung von Gertrude und Rubin Blanck, *Ich-Psychologie II. Psychoanalytische Entwicklungspsychologie*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Hilde Weller, Stuttgart 1980. – Vgl. ferner auch den wichtige Forschungspositionen referierenden Überblick von Mario Jacoby, *Individuation und Narzißmus. Psychologie des Selbst bei C. G. Jung und H. Kohut*, München 1985.

Winzigkeit, Ohnmacht und Unvollkommenheit. Klopstocks Lyrik »folgt der unbewußten Logik, in der die oknophilen Fragmentierungsängste in einer leer und unabsehbar gewordenen Welt abgewehrt werden dadurch, daß das Ich sich im Schutz frommer Erhebung eines absolut sicheren, tragenden Objekts versichert. Mit diesem idealisierten Selbst-Objekt gleichsam im Rücken oder sogar identifikatorisch verschmolzen gewinnt das Ich Kraft und Größe, die unheimlichen Räume des Weltalls lustvoll als freundliche, harmonische Weiten zu durchfliegen, ja, ihnen prinzipiell überlegen zu werden.«¹⁸

»Hier steh ich Erde! was ist mein Leib,
Gegen diese selbst den Engeln unzählbare Welten,
Was sind diese selbst den Engeln unzählbare Welten,
Gegen meine Seele!«¹⁹

Es ist sehr aufschlußreich, daß sich Stifter in seinem Frühwerk genau in diese Tradition einfädelt. Ein Stammbuchgedicht von 1828 belebt noch einmal die Klopstocksche Bewegung:

»Sieh das Firmament spannt seinen Bogen
Unermeßlich um den Erdkreis aus,
Und das Weltmeer rollet seine Wogen
Endlos ins Unendliche hinaus:
Sieh' und doch reichs an die Menschenseele
Nicht an Größe nicht an Herrlichkeit«

(PRA 17, 2; PRA 25, 86).

Die Differenz, die hier zwischen den Sphären des Raums und der Seele herrscht, liegt auch im Fall des jungen Lords im »Condor« vor, an dem sich Grundzüge der Erhabenheitskonzeption gezeigt haben. Das Erhabene, wie es beim späten Kant und bei Schiller gefaßt wird, strukturell aber auch schon in der zitierten Klopstock-Ode vorliegt, die damit auf einer Schwelle situiert scheint, steht unverkennbar in der Tradition der Größenphantasien eines imaginativ das All durchheilenden und mit ihm verschmelzenden Selbst, wie sie in anderen Ge-

18 Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft*, S. 204.

19 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Dem Allgegenwärtigen*, in: *Klopstocks Werke*, hg. von A. L. Back, 6 Bde., Stuttgart 1876, Bd. 1, S. 109.

dichten Klopstocks und beim frühen Kant begegnen. Nur sind jetzt die äußeren Unendlichkeiten Gottes und des Raums, mit denen sich die Seele zu vereinigen strebt, quasi ins Subjekt zurückgenommen und in dessen Instanzen transformiert: in die Vernunft, gegen die »alles in der Natur klein ist.«²⁰ Die erschreckende Differenz zwischen dem Subjekt und den äußeren Objekten wird also nicht wie in den primärnarzißtischen Partizipationsphantasien annulliert, sondern im Gegenteil anerkannt, jedoch im Rekurs auf eine Grandiosität entmächtigt, die nunmehr rein innerlich, nicht also von einem Außen »geborgt« sein soll. Diese Zusammenhänge sind hier darum so wichtig, weil im »Condor« auch die Position des sozusagen »vorerhabenen« Größen-Selbst vertreten ist. Sie vervollständigt das von den Figuren dargestellte Spektrum der seit dem 18. Jahrhundert möglichen historischen Reaktionsformen gegenüber dem kopernikanischen Kosmos.

Auch der angehende Maler Gustav, neben Cornelia die zweite Hauptfigur der Erzählung, befindet sich in einem Zustand der Trennung, der sein Profil innerhalb der Polaritäten von Kindheit und Erwachsensein, Natur und Stadt, Idylle und entzweiter Realität erhält. In die »große lasterhafte Stadt« übersiedelt (HKG 1.1, 15), die sich auch in Gustavs eigener Sicht mit dem »leidige[n] Abendgetümmel der Menschen« und den nächtlichen »Rufe[n] der Schlemmer« nicht gerade von ihrer vorteilhaftesten Seite präsentiert (12), lebt er »fernabliegend von der friedlichen Insel seiner Kindheit«, von der natürlichen und harmonischen Sphäre von Ländlichkeit und

20 »Die Omnipotenzansprüche und Vollkommenheitsideale, die majestätische Überlegenheit des sittlichen Willens und die Allwissenheit des Gewissens sind in diesem Entwurf sittlicher Vernunft *Derivate* der primärnarzißtischen Besetzungen, wie sie in der *Theorie des Himmels* entwickelt wurden. Das Niveau ist freilich reifer, insofern durch Introjektion die narzißtischen Idealisierungen von Selbst-Objekten ins Ich zurückgenommen worden sind und dort Strukturen bilden, die zu Ich-Autonomie befähigen – freilich einer, die bei Kant in die splendid isolation narzißtisch verpanzelter Autarkie mündet. Gerade diese Autarkie der Vernunft macht, daß sie zum Sitz des Erhabenen avanciert.« Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft*, S. 220.

eingebettetem »Thal« (15).²¹ In der Entzweiung jedoch hat sich Gustav einen Modus geschaffen, diese imaginativ zu hintergehen. Die Szene seiner Liebeserklärung an die Ballonfahrerin Cornelia bringt ihn zum Ausdruck. Gustav, dessen Wunsch es ist, »geistesgroß und thatengroß vor allen Menschen der Welt« (28) dazustehen, ruft aus: »o Cornelia, es liegt mir eine ganze Welt im Herzen selig glänzend und leuchtend wie ein Sternenhimmel, und es ist mir, als sollte ich es nur ausströmen lassen in Schöpfungen durch das ganze Universum – ach und ich kann es nicht – ich kann es ja nicht einmal sagen, wie grenzenlos und unaussprechlich und wie ewig ich Sie liebe« (27). Als wollte er die bekannte »Blüthenstaub«-Notiz des Novalis – »Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? [...] Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg«²² – in die Praxis einer imaginativen Selbstwahrnehmung überführen, verlegt Gustav den bisher als Außenraum dargestellten Kosmos nach innen. Wie Coloman und der Lord antwortet im Arrangement des Textes auch er auf die am selben Bildmaterial dargestellte schockierende Trennungserfahrung Cornelias, die strukturell seiner eigenen gleicht. Traumatische Entzweiungen pariert Gustav tendenziell mit Größenphantasien, in denen er sich den Kosmos einverleibt, sich folglich mit ihm in eins setzt und sich zugleich, wenigstens prospektiv, in die Position des Schöpfers von Universen denkt, in die Position Gottes mithin. Die Außenwelt verliert dabei ihren eigenständigen Charakter, wie sich an Gustavs weithin projektiv überformter Wahrnehmung zeigt, die nach gut »romantischem« Vorbild das Außen zum Spiegel des Inneren macht.²³ Der Vorgang wiederholt sich ansatzweise

21 Bereits im »Nachtstück« zeigt sich trotz aller romantischen Beleuchtung eine Wirklichkeit, die die Wünsche des Ichs abschlägig bescheidet: »daß mich wirklich ein närrisches und unglückliches Verhängniß an dieses Fenster kettete, und meine Blicke die ganze Nacht in die Lüfte bannte« (HKG 1.1, 12); »die Zeit war zäh, wie Blei«; »was ich aber suchte, das erschien nicht« (HKG 1.4, 18f.).

22 Novalis, *Schriften*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 2. Bd., 3. Aufl. Darmstadt 1981, S. 417ff.

23 Vor der Liebeserklärung, im Zustand des Zwistes mit der Geliebten, reagiert der Gustav der »Studien« in einer Weise, die in man-

noch einmal nach der Trennung von der Geliebten. Auf die ganz und gar unempathische »Macht des Geschehenen« reagiert der Künstler in der »Studien«-Fassung mit einer Reise in die »Urgebirge der Cordilleren [...], um dort *neue Himmel* für sein wallendes, schaffendes, dürstendes, schuldlos gebliebenes Herz zu suchen« (HKG 1.4, 41).

Die Introjektion der Außenwelt erscheint mit Blick auf das autobiographische Fragment als Rückzug in einen ontogenetisch frühen Zustand. Daß die »Urgebirge« das Ziel von Gustavs letzter Reise sind, mag das andeuten. Plastischer erschließt sich dieser Zusammenhang, wenn man ergänzend den Kontext einer Lektüre heranzieht, die auf Stifter offenbar die größte Faszination ausübte: Es handelt sich um Leopold Schefers lehrhaft-erbauliches »Laienbrevier«, erschienen 1834/35 in Berlin, aus dem Stifter eine Reihe von Gedichten abschrieb und seinem Freund Adolf Freiherrn Brenner von Felsach in einem Brief vom Februar 1837 zusandte – im relativen zeitlichen Umkreis der Arbeit am »Condor« also.²⁴ Besonders

chem an Cornelias Angstprojektionen erinnert: »Es war draußen still, wie drinnen; ein *traurig blauer Himmel* zog über *reglose grüne Bäume* – der Jüngling meinte, er ringe mit einer Riesenschlange«. Und nach der Liebeserklärung: »Ihm aber – – wie war ihm denn? [...] wo ist die Schlange am Fenster hin? wo der drückende blaue Himmel? – *Ein lachendes Gewölbe sprang über die Welt*, und die grünen Bäume wiegten ein *Meer von Glanz und Schimmer!*« (HKG 1.4, 33f.) Wenn man will, kann man darin die Restitution eines bergenden ptolemäischen Kosmos erblicken; jedenfalls aber locken jetzt die freundlichen ozeanischen Weiten der Natur zur lustvollen Verschmelzung.

24 Der Brief an Brenner ist von Stifter auf den 7. Februar 1836 datiert; dabei scheint es sich aber um einen Schreibfehler zu handeln. Nach Auskunft von Helmut Bergner (München) ist die Jahresangabe auf 1837 zu korrigieren. – Daß die ohne Angabe des Verfassers an Brenner gesandten Gedichte von Leopold Schefer stammen, hat bereits Johannes Aprent, der Freund Stifters und erste Herausgeber seiner Briefe, festgestellt. Vgl. Gustav Wilhelm (Hg.), Adalbert Stifters Jugendbriefe, S. 114. Die Wirkung Schefers auf Stifter, unter anderem auch auf die Vorrede zu den »Bunten Steinen«, kann kaum überschätzt werden. Schon eine flüchtige Durchsicht des »Laienbreviers« zeigt eine Vielfalt von Verwandtschaften und Übereinstimmungen. Zu Stifter und Schefer vgl. Ju-

drei Gedichte bieten sich hier zum Vergleich an, »Sternengedicht[e]«, wie Stifter eines überschreibt (»Wieder ein Sternengedicht«), die den Weltraum, der imaginativ durchwandert wird, als freundliche »Fluth«, als »Meerteich« und »Aether-Ocean« darstellen, in dem die Sterne wie eine »Flotte« treiben oder wie »Wasserblumen« »leise schwimmend blühen«.²⁵ Auffällig ist, daß hier Vorgänge des Nährens eine besondere Rolle spielen und Szenen der Kindheit assoziiert werden. Eines der Gedichte,²⁶ das Stifter in seiner Abschrift unmittelbar der Vision von der »großen Sternensflotte« auf der »blaue[n] tiefe[n] Fluth« des »Aethers«²⁷ folgen läßt, schließt einen expliziten Zusammenhang zwischen Bildern des Weltalls und der fürsorglichen Zuwendung der Mutter zum Kind. In dem unbetitelten Gedicht bringt die Mutter ihren Kindern von einem Gang in den Wald Erdbeeren mit, deren »Rosenblut« sich einer Metamorphose kosmischer Ströme verdankt:

»[...] die Finger duften
Benezt vom Rosenblut der reifen Frucht,
Worin des Himmels Säfte sich verwandelt,
[...]

lius Kühn, Die Kunst Adalbert Stifters, Berlin 1940 (= Neue Deutsche Forschungen, Bd. 28), S. 81, 304ff. – Zur Datierung des »Condors« vgl. August Sauer, Einleitung zu PRA 1, S. XXXIV. Abweichend davon jetzt Ulrich Dittmann, Kommentar zu Adalbert Stifters »Studien«, Ms. S. 25f., 101f. Daß Stifter Anfang 1840 am »Condor« arbeitete, sagt noch nichts über den *Beginn* dieser Arbeit aus, die sich näherungsweise auch anhand einiger Details der Ballonfahrt datieren läßt, die Stifter aus zeitgenössischen Berichten übernommen haben dürfte. Vgl. Dittmann S. 105ff. Festzustehen scheint nur, daß die drei frühesten Erzählungen Stifters vor 1840 entworfen wurden.

25 PRA 17, 43, 46; ich zitiere hier nach Gustav Wilhelm (Hg.), Adalbert Stifters Jugendbriefe, S. 72, 74.

26 Jugendbriefe S. 73 (PRA 17, 44f.). Das Gedicht findet sich in Schefers »Laienbrevier« unter dem IV. Juli, 3. Aufl. Berlin 1839, S. 318f. Stifters Abschrift ist von Orthographie und Interpunktion her ungenau, stimmt aber in den im folgenden zitierten Passagen im Wortlaut mit dem Original überein.

27 Jugendbriefe S. 72f. (PRA 17, 43). Schefer, Laienbrevier, I. August, S. 381f.

Der Gang der Mutter kostet eine Reise
 Der Erde um die Sonne – und der Sonne
 Viel tausend Strahlen – die viel tausend Strahlen
 Viel blaues Oel dort aus dem blauen Aether!«

Die lustvolle Ernährung der Kinder wird hier geradezu in kosmische Dimensionen erhoben und mit zwei Quellen versehen: Zum einen sind es die ewigen Ströme des Äthers, aus denen die Früchte hervorgehen, zum anderen ist die Mutter ihre Spenderin, die, selbst ein »Werk« des Alls, damit zugleich in Analogie zu diesem gesetzt wird.

Ein zweites Gedicht, »Wieder ein Sternengedicht«,²⁸ bestätigt diese nur auf den ersten Blick kruden Zusammenhänge. Es spricht zunächst von den »sternengleichen« »gold'nen Kugeln« der Wasserblumen, die in ewigem Werden und Vergehen

»[...] im Wasser wurzelnd schwimmend reiften
 Und schwimmend nun vergingen, aufgelöst
 In ihre Mutter – in das Wasser [...]»
 [...]»
 Und voll von diesem Anblick und Gedanken
 Erhebst Du nun die Augen zu den Sternen.
 Und in dem blauen Aether-Ocean,
 Der rings das All erfüllt, aus dem hervorgeht
 Was irgendwo erscheint, in den zurücksinkt
 Was irgendwo vergeht, und alle Keime
 Der Dinge und die Dinge selber nährt,
 Siehst Du die gold'nen Blumen, die Gestirne,
 Des großen Meerteichs, leise schwimmend blühen ...«

Nähren, Entstehen und Vergehen erscheinen als ein einziges großes Strömen, und darum ist auch das Untergehen nicht von angstvollen oder schwermütigen Überlegungen begleitet, führt es doch nur in den fried- und liebevollen Ather zurück, der auch ohne alle materiellen Emanationen immer »noch geschwellt von seiner alten Kraft« wäre – noch im »großen Herbst [...] da droben«, in der Zerstörung alles einzelnen das

²⁸ Jugendbriefe S. 74 (PRA 17, 46f.). Schefer, Laienbrevier, XXX. November, S. 636f. Der Titel stammt von Stifter.

schiere Gegenteil des »wesenlosen Ozeans« und verschlingenden »Abgrunds« aus dem »Condor«. Daß das Gedicht mit der unerwarteten Aufforderung schließt, »und küsse Deine Kinder in dem Bettchen, / Die rosig blüh'n, wie dort die Stern' am Himmel«, vermag angesichts der Gleichsetzungen von Äther mit Wasser und Wasser mit Mutter nicht weiter zu verwundern.

Stifters offenkundige Begeisterung über die Gedichte Leopold Schefers gründet in einer tiefen Affinität. Dies zeigt ein weiteres »Sternengedicht«, in dem die imaginativen Verknüpfungen, die bisher schon deutlich geworden sind, geradezu auf die Spitze getrieben werden. Nach einem Flug durch ein flüssiges All wird hier ein weiblicher nährender Gott phantasiert:

»Und der Herr der all die Sterne
 So wie Säuglinge am Busen hält
 Sieht durch seiner Himmel Ferne
 Auch mit Huld auf unsre Erdenwelt.

Dich auch läßt er liebeich säugen
 Mit des Himmels Milch, dem süßen Licht«.

Dieses Gedicht, das Stifter offenbar schon im Jahre 1836 als Beilage eines Briefes an Brenner schickte, stammt nun allerdings nicht von Leopold Schefer, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach von Stifter selbst.²⁹ Dafür spricht jedenfalls seine frappante motivische und thematische Verwandtschaft mit einem kurzen Gedicht aus Stifters eigener Feder, das »Vergnügen« überschrieben ist und aus dem Juni 1830

²⁹ Der Brief findet sich nicht in der Prag-Reichenberger Ausgabe; er wird mitgeteilt in: Gustav Wilhelm (Hg.), Jugendbriefe, S. 79f.; der Titel »Ein Sternengedicht« und die Datierung Wien 1836 stammen von Wilhelm (Auskunft Helmut Bergner, München). Ferner ist der Brief gedruckt bei: Josef Buchowiecki (Hg.), Adalbert Stifters Briefwechsel. Eine Ergänzung zur Prag-Reichenberger Gesamtausgabe, S. 10. In der Frage der Autorschaft hält sich Wilhelm, S. 114, bedeckt. Buchowiecki, S. 60, schreibt dazu: »Dieses Gedicht ist in keinem Werke Leopold Schefers enthalten. Vielleicht stammt es doch von Stifter und ist dem Muster Scheferscher Sternengedichte nachempfunden.«

stammt, also längere Zeit vor Schefers »Laienbrevier« entstanden ist:

»Durch die Nähe, durch die Ferne
Waltet Liebe, waltet Lust,
Und die Sonne und die Sterne
Hält der Herr an seiner Brust« (PRA 25, 30).

Zweifellos »erinnert«, wie mehrfach gesagt wurde, das mutmaßlich von Stifter stammende »Sternengedicht« an die »Sternengedichte« Schefers,³⁰ doch muß mit Blick auf die Zeilen des »Vergnügens« hinzugefügt werden, daß sich diese Nähe nicht einfach aus einem Lektüreeinfluß oder einer Nachbildung erklärt. Vielmehr darf man vermuten, daß Stifters Faszination von den Gedichten Schefers darin begründet ist, daß diese seinen eigenen Bildwelten gewissermaßen entgegenkamen und an sie angeschlossen werden konnten. Denn beiden liegt offenkundig dasselbe Substrat zugrunde.³¹

30 So Klaus Zelewitz in der Einleitung zu dem erst 1979 erschienenen Band 25 der Prag-Reichenberger Ausgabe, S. XXXI. Vgl. auch Buchowiecki, S.60.

31 Die kosmische Bildlichkeit ist in Stifters frühen Texten stark vertreten. Ein »Tageszeiten« überschriebenes Gedicht vom August 1829 etwa, das in manchen Versen das oben (S. 121) zitierte Stammbuchgedicht »Sieh das Firmament spannt seinen Bogen« variiert, träumt sich ins Unermeßliche:

»Glänzend spannt das Firmament den Bogen
Unermeßlich um die Erde aus;
Und in Hoheit kömmt der Fürst gezogen
Durch sein tief gewölbtes Haus.
[...]
Und in ungemessnen Räumen
Kann die Seele sich ergehen,
Und das Aug in süßen Träumen
In die goldne Tiefe sehn« (PRA 25, 27).

Von den Bildern des kosmischen Ozeans, durch den das Ich schwimmen, fliegen oder wandern will, ergeben sich Anschlüsse an die traditionelle Metapher vom Lebensstrom, der den »Kahn« des Menschen auf ein »uferloses Meer«, einen »letzten Ocean« zutreibt (»Zum neuen Jahre«, ebd. 28f.). Auch Stifters Briefe sind voll von ozeanischen und kosmischen Bildern, die allerdings kei-

Die zitierten Texte, die bei aller Unbeholfenheit den primärnarzißtischen Grund der Kosmoseuphorie und zugleich damit eine »dionysische« Ader Stifters freilegen, werfen ein klares Licht auf die Identifikationen des Malers Gustav mit Sternenhimmel und Universum. Gestaltet sich Cornelias Flug ins All nach dem Vorbild einer unverarbeiteten ersten Trennung des Ichs von den Dingen, so trägt Gustavs Introjektion des Kosmos Züge einer regressiven Abwehr: Sie zielt auf eine imaginative Rückkehr in den Zustand vor jener Trennung, in den Zustand eines Schwimmens und Schwebens in einer grenzenlosen nährenden und liebenden Flüssigkeit, die »das Ganze« ist, außerhalb dessen es nichts gibt und das mit dem Selbst harmonisch verschmolzen ist. Es ist der Zustand einer »nutritiven Einheit« mit der Mutter, von dem das autobiographische Fragment berichtet. In ihm wird das Selbst als unendlich und allmächtig phantasiert.

ne Selbsteinschätzung wiedergeben, sondern die an eine Situation des Ungenügens und Unbefriedigtseins gebundene Sehnsucht nach Größe und Aufschwung, nach einem Gleiten über Meere und einem Schweben in Himmel, nach einer offenbar regressiven Vereinigung mit dem Unermeßlichen, von dem sich der Schreiber getrennt weiß. So beklagt Stifter in einem Brief an Brenner vom 4.2.1836, daß er keine Zeit zum Briefeschreiben, einer geistigen Vereinigung mit dem Freund, habe, und wünscht, sich einem unendlichen Fließen der Schrift preisgeben zu können, sich »auf dem unendlich gedehnten weißen Oceane [des Papiers] einzuschiffen, und zu segeln, wie's mir beliebte, – – – aber dieser Tag, dieses Jubeläum des Herzens begann nie« (Jugendbriefe, S. 68f.; PRA 17, 39). Ein anderer, vom 10.11.1836 datierender Brief an Brenner enthält erneut eine denkwürdige Schreibphantasie, die diesmal auch auf die eigene poetische Produktion bezogen ist. Von der ersehnten unermeßlichen Größe fühlt sich Stifter abgeschnitten: »kennst du denn nicht von je her meine Eigenschaft, daß ich nie etwas leiste, eben deßhalb, weil ich sonst nichts will, als das Ungeheuerste und Überschwenglichste und Schönste und Erhabenste und Alles? So ist immer ein nahmenlos schöner Wolkenhimmel da um hinein zu fliegen, aber an Schwingen fehlts. [...] ein gutes schönes und großes Herz habe ich, aber seiner ewigen Sehnsucht fehlt die Schwinge des Genies, d.h. die geistige Souveränität, um zu herrschen, und meine Seele bleibt dann wieder immer und ewig ein schönes Frauenbild, das liebet, aber stumm ist« (Jugendbriefe, S. 84; PRA 17, 58).

All das legt eine Affinität Stifters zu seinem Helden Gustav nahe. Fragt man sich daher, wie sich innerhalb des Textes der Erzähler zu seiner Figur verhält, so stellt man schnell fest, daß er deren Größenphantasien tatsächlich in mancherlei Hinsicht stützt und bestätigt. Gustavs Geschichte ist die einer dreifachen Entwicklung: Der Jüngling reift zum Erwachsenen, erlebt den Durchbruch seines Künstlertums und wird in die Liebe initiiert, wobei sich diese drei Aspekte wechselseitig bedingen. Es liegt mithin ein biographisches Schema vor, wie es für einen großen Teil der späteren Texte Stifters bestimmend bleiben wird. Während sich jedoch spätestens seit dem »Hochwald« Reifung als Entselbstung und Integration in die Ordnungen der subjektunabhängigen Realität vollzieht, nimmt der Erzähler der Buchfassung hier keinen Anstoß daran, das Erwachsenwerden Gustavs im unmittelbaren Anschluß an dessen kosmische Größenphantasien zu konstatieren: »in einer Minute war er ein Mann geworden« (HKG 1.4, 36, 35). Wie sehr der spätere Stifter die Verkennung der Weltordnung durch den Menschen aufgrund des subjektivistischen Einschlusses in sein Selbst mit den Größenphantasien verknüpft sieht, die das Frühwerk schildert, geht aus einer skeptischen Feststellung des Freiherrn von Risach im »Nachsommer« hervor: »Glaubt nicht der größte Theil, daß der Mensch die Krone der Schöpfung, daß er besser, als Alles, selbst das Unerforschte sei? Und meinen Die, welche aus ihrem Ich nicht heraus zu schreiten vermögen, nicht, daß das All nur der Schauplatz dieses Ichs sei, selbst die unzähligen Welten des ewigen Raumes dazu gerechnet?« (PRA 6, 238f.) Im »Condor« hingegen begegnen indirekte Billigungen von Gustavs Selbsteinschätzung durch den Erzähler verschiedentlich im Text. Wenn der junge Maler vor der leeren Leinwand in einem Sessel sitzend vergegenwärtigt wird, »dessen unzählige gelbe Nägel im Frühlichte einen gleißenden Sternenbogen um ihn spannten« (HKG 1.1, 15), dann wird er metaphorisch in dieselbe kosmische Dimension gerückt, die auch sein eigenes Selbstverständnis bestimmt. Der gleißende Sternenbogen, der sich quasi »ptolemäisch« um den Menschen als sein Zentrum schlägt, ist die Aureole des Künstlers, dem später auktorial »Genie« bescheinigt wird (27) und dessen Produktionsprinzip der Erzähler in ebenden Bildern eines die Grenzen

verwischenden Überströmen von innen nach außen beschreibt, deren sich auch Gustav selbst bedient (23, 27).

In diesem Zusammenhang verdienen auch einige verschlungener Beziehungen erwähnt zu werden, die auf der Textebene Gustav und sein Künstlertum mit dem Flug des Condors verbinden und gleichfalls den Zug ins Grandiose unterstreichen. Es ist bereits erwähnt worden, daß der Maler am Ende der Buchfassung in den »Urgebirgen der Kordilleren« nach »neue[n] Himmel[n]« für sein Herz sucht. Das bringt ihn nicht nur durch die Motive von Aufstieg und Himmelfahrt in Analogie zur Reise des Ballons, sondern auch durch das Faktum, daß die Kordilleren die Heimat der realen Kondore sind.³² Nicht zuletzt scheint hier auch der traditionelle Bedeutungshorizont von Adler und Geier als Sinnbildern der Majestät und Genialität aktiviert zu werden, wie er Stifter zumindest aus Goethes »Der Adler und die Taube« und der »Harzreise im Winter« vertraut gewesen sein dürfte: »Dem Geier gleich, / [...] Schweben mein Lied. / Denn ein Gott hat / Jedem seine Bahn / Vorgezeichnet [...]«.³³ Wird durch Vermittlung solcher Anspielungen Gustav selbst zu einer Art Kondor, so ist es nicht verwunderlich, daß er der Ballonfahrt von Anfang an Sympathie entgegenbringt und ihr stellare Dimensionen bescheinigt: Zum Kater Hinze gewendet bemerkt er, am Nachthimmel werde heute »das seltenste und tollste Gestirn empor[steigen], was er je gesehen; es wird zwar nicht

32 Alexander von Humboldt, Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen [1808], Nördlingen 1986 [Text der dritten verbesserten und vermehrten Ausgabe, Stuttgart und Tübingen 1849]: »Höher als der Kegelberg von Teneriffa, auf den schneebedeckten Rücken der Pyrenäen gethürmt, höher als alle Gipfel der Andeskette [Cordilleras de los Andes], schwebte oft über uns der Condor, der Riese unter den Geiern« (S.237). »Er ist unter allen lebendigen Geschöpfen wahrscheinlich dasjenige, welches sich willkürlich am weitesten von der Oberfläche unsers Erdballs entfernt« (S. 268).

33 Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe, Bd.1, S. 50. »Adler und Taube« hat Stifter in sein »Lesebuch zur Förderung humaner Bildung in Realschulen«, Pest 1854, aufgenommen (S. 119f.). – Auf diese Bedeutungsschicht der Raubvogelmotivik hat Kurt Mautz, Natur und Gesellschaft in Stifters »Condor«, S. 413f., hingewiesen.

leuchten, aber wenn nach Verdienst gerichtet wird, so ist etwas in ihm, das strahlenreicher ist, als der Mond und alle Sterne zusammengerechnet« (HKG 1.1, 11). Man wird diese Stelle kaum auf die Haßgeliebte Cornelia beziehen können. Auch wenn deren Augen im kurzen Moment der Liebesharmonie ihrerseits als »Sonnen« erscheinen und so schließlich auch das Liebesgeschehen in den kosmischen Bezugsrahmen integrieren (HKG 1.4, 35), wird ihre Teilnahme an der Fahrt des Condors von Gustav entschieden verworfen (HKG 1.1, 14f., 25). »Verdienst« und Grandiosität mißt Gustav also offenbar nur dem erhabenen Unternehmen als solchem bei, das seinem eigenen strukturell zu gleichen scheint. Diese Einschätzung verbindet Gustav mit dem jungen Lord und wird auch vom Erzähler bestätigt, der den Ballon bei aller relativen Winzigkeit mit einer im Licht flammenden »riesenhafte[n] Sonne« vergleicht (18). Man sieht also, daß Gustavs grandiose Selbstdarstellung vom Erzähler nicht nur nicht kritisiert, sondern vielmehr durch die Metaphorik und ein komplexes Geflecht von Verweisen und Bezügen gestützt wird. Wird im Falle Cornelias der Bruch zwischen dem Ich und der äußeren Welt hervorgehoben, so entsteht hier, um einen Begriff von Hans Joachim Piechotta zu verwenden, eine »ästhetische Analogie von Subjekt und Objekt«,³⁴ es entsteht ein noch

34 Hans Joachim Piechotta, Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt / Main 1983, S. 83–110, hier S. 94. Piechottas Aufsatz gehört zweifellos zum Anregendsten und Bedenkenswertesten, was die jüngere Stifter-Forschung hervorgebracht hat. In der ästhetischen Analogie sieht Piechotta »das erste Ordnungsangebot« in Stifters Werk. »Ursprung und Einheit der Welt werden [...] vom ästhetischen Subjekt gestiftet (wobei gleichgültig ist, ob es sich dabei um eine Künstlerseele [...] oder aber um das ästhetische Übersubjekt ›Kunst‹ handelt, das den einzelnen ergreift und an der vorausgesetzten Synthesis partizipieren läßt). Ordnung wird auf die Analogie, und zwar eine überschwengliche, g e g e n s t ä n d l i c h e, insofern den symbolisch-fiktiven Status des Ästhetischen realistisch ausdeutende Analogie von Subjekt und Objekt zentriert. Im Zuge dieser weltkonstitutiven Wendung, die an die ›magische Romantik‹, etwa eines Novalis, erinnert, wird ein Einheitsanspruch erkennbar, der, bei skeptischer Reduktion spezifisch

ganz romantisch anmutendes Netz von Korrespondenzen, die jene beiden Sphären miteinander verbinden, vermitteln und harmonisieren, ja geradezu übereinanderblenden.

Allerdings ist die Haltung des Erzählers alles andere als eindeutig. Sie ist vielmehr durch ein Oszillieren, eine Ungreifbarkeit gekennzeichnet, deren Beschreibung auf besondere Schwierigkeiten stößt. Gustavs allumfassende Größenphantasien, die einerseits die Billigung des Erzählers zu finden scheinen, bleiben andererseits nicht unangefochten. Gustav vertritt ja nur *eine* Position in einem Reigen von Figuren, der sich als eine Art Experimentalkonstellation auffassen läßt, als eine Zusammenstellung der seit dem 18. Jahrhundert möglichen historischen Reaktionsweisen auf den kopernikanischen Kosmos, oder allgemeiner, wenn man will: auf die subjektunabhängige Außenwelt. Wird Gustavs Haltung auf diese Weise in einem buchstäblichen Sinne relativiert, so geschieht dies auch dadurch, daß sie in ihrer Genese erkennbar wird. Indem die imaginative Introjektion des Kosmos zum einen auf Vorgänge der Trennung in Gustavs eigenem Leben, zum anderen auf Cornelias traumatische Separation von den Dingen der Außenwelt bezogen ist, erscheint sie als ein Modus der scheinhaften Überwindung derartiger Spaltungen durch Phantasien von ihrer Aufhebung. Der Text verhält sich also nicht nur naiv affirmierend zu Gustavs kosmischem Subjektivismus, sondern zugleich auch analytisch: Er situiert ihn in einem historischen und einem ontogenetischen Zusammenhang und reflektiert seine Funktion für das Ich. In der Gegenüberstellung verschiedener Perspektiven und der Darstellung eines Bruchs zwischen dem Ich und den Gegenständen zeichnen sich die Konturen einer Objektwelt ab, die vom Ich unabhängig ist und seinem Harmoniebegehren widersteht.

romantisierender Identifikation, die Subjekt-Objekt-Differenz ebenso wie die [...] Analogie selbst auszuschalten versucht« (95f.). Zu den Vorzügen der Arbeit Piechottas gehört, daß er zugleich die »Lückenhaftigkeit« und Brüchigkeit dieses Konzepts betont, wie er überhaupt auf »irreparable Paradoxien« in Stifters Werk hinweist (94f.). So sehr dies eine wesentliche Struktureigentümlichkeit der Stifterschen Texte trifft, so wichtig wäre es, gerade die geheime Logik solcher Verwerfungen zu rekonstruieren.

An den Gustav betreffenden Textpassagen hat sich dabei jedoch insgesamt gezeigt, daß es sich im »Condor« keineswegs wie in den späteren Erzählungen schon so verhält, daß die unterschiedlichen Perspektiven am Maßstab ihrer Realitätsadäquatheit gemessen oder auf diese hin berichtet würden.

Gleiches wie bei Gustav läßt sich auch an der Haltung des Erzählers zu Cornelia beobachten. So sehr die Darstellung der Ballonfahrt nämlich die Blicke Cornelias hervorhebt und dadurch den subjektiven Charakter des Wahrgenommenen betont, so sehr verfällt sie selbst der Perspektive, die sie doch nur wiederzugeben behauptet. Der Erzähler unterscheidet dezidiert Cornelias Blick von seinem eigenen, nur um beide dann doch wieder zusammenzuführen. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß die Grenze zwischen personalem und neutralem bzw. auktorialem Erzählen hier oft nicht klar zu bestimmen ist, läßt sich doch soviel deutlich feststellen, daß der Erzähler Cornelias Wahrnehmung in allen wesentlichen Punkten bestätigt: Auch er spricht vom »mütterlichen Grund der Erde« (18), beschreibt den Luftraum als ein einziges ozeanisches Strömen und belebt animistisch die Dinge durch anthropomorphisierende Beschreibungen (»von den tausend unsichtbaren Armen der Luft gefaßt«, »mit jedem Athemzuge« des Condors usw.). Und dort schließlich, wo Cornelias Schrecken auf den äußersten Punkt gestiegen ist, ist noch einmal die Rede von den »entsetzlichen Sternen«, die »wie Geister [...] bey Tag umgehen« (22), ohne daß irgendetwas in dieser Aussage auf die Sichtweise Cornelias hinwies. Der Erzähler verhält sich zu Cornelia also ebenso distanziert und ebenso affirmativ wie zu Gustav. Die jenseits der Perspektiven sich andeutende Welt des objektiven Daseins der Dinge gerät immer wieder in den Bannkreis subjektiver Überformungen, die der Wahrnehmung der Figuren entlehnt scheinen.

Am deutlichsten ist der Rekurs des Erzählers auf sie noch im Versuch, in die Darstellung der Ballonfahrt eine objektiv-mimetische Ebene einzuziehen. Die Erstfassung der Erzählung weist – gut jeanpaulisch – eine Reihe von Fußnoten zum Text auf, die in der »Studien«-Fassung am Ende gebündelt werden. In ihnen spricht der Erzähler in eigener Sache: Für die »Nichtphysiker« (HKG 1.4, 41) unter den Lesern belegt er die wissenschaftliche Korrektheit seiner Darstellung der kos-

mischen Phänomene und erläutert deren physikalische Gründe. Nachdem der Erzähler den Standpunkt Cornelias und Gustavs geteilt hat, bezieht er nun an der Peripherie des Textes gewissermaßen die naturwissenschaftliche Position Colomans.

Drei der fünf Anmerkungen beziehen sich auf optische Phänomene beim Aufstieg ins All: »daß den Luftschiffern die Erde in goldnem Rauche erschien, daß die Sterne sichtbar wurden, und daß der beleuchtete Ballon in schwarzem finstern Raume hing« (ebd. 41). Betrachtet man daraufhin die Passage, in der diese Feststellungen ihren Platz haben, so wird noch einmal deutlich, welche Schwierigkeiten der Text einer Bestimmung seiner Erzählerposition entgegensetzt. »Der erste Blick [Cornelias] war wieder auf die Erde – es war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus; *in einem fremden goldenen Rauche lodernnd*, taumelte sie gleichsam zurück [...] überschwimmend in unbekannte phantastische Massen. Erschrocken wandte die Jungfrau ihr Auge zurück, als hätte sie ein Ungeheuer erblickt, – aber siehe, auch um das Schiff walleten weithin weiße, dünne, sich dehnende und regende Leichtentücher – von der Erde gesehen Silberschäfchen des Himmels; – zu diesem Himmel nun floh der Blick – aber das Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein ganz schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend – jenes Labsal, das wir so gedankenlos genießen, war hier oben ganz verschwunden, die Fülle und Flut des Lichtes auf der schönen Erde. Wie zum Hohne *wurden alle Sterne sichtbar* [...] und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn [...] glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde – und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen; *nur auf dem Ballon und Schiffe starrte ein grelles Licht, das sich gespenstig von der umgebenden Nacht abhob*, und die Gesichter scharf zeichnete wie in einer *laterna magica*. / Und dennoch (die Phantasie begriff es kaum) war es noch unsere zarte liebe Luft, in der sie schifften, dieselbe Luft, die morgen die Wangen eines Säuglings fächelt« (HKG 1.1, 20f.). Von den Anmerkungen her gelesen, ist an dieser Passage die völlige Amalgamierung differierender Sichtweisen auffällig. Der wissenschaftliche Selbstkommentar rechtfertigt Bilder, die dem »Nichtphysiker« gewagt vorkommen könnten (im Zitat kursiv hervorgehoben), mit den Gesetzen

der Optik, rekuriert also auf theoretische Rekonstruierbarkeit und intersubjektive Überprüfbarkeit des Textes. Diese Allgemeinheitsanspruch erhebenden Beschreibungspartikel sind zugleich jedoch eingebunden in die ganz besondere subjektive Sichtweise Cornelias, die gerade durch projektive Überformung der Außenwelt gekennzeichnet ist, wie bereits oben am Phänomen der Inversion der Blicke deutlich geworden ist. Eine derartige Vermischung der Perspektiven führt zwangsläufig dazu, daß ununterscheidbar wird, welcher von beiden die beschriebenen Aspekte eigentlich zuzurechnen sind, ob also etwa jener ›Alteritätsindex‹, der den wissenschaftlich gestützten Textteilen jeweils beigegeben ist (›fremd‹, »wie zum Hohne«, »gespenstig«), auf das Konto Cornelias oder des Erzählers zu setzen ist. ›Ununterscheidbar‹ heißt in diesem Zusammenhang aber nicht nur, daß die Grenzl意思ien zwischen den Perspektiven, die von der Inversion der Blicke einerseits und den wissenschaftlichen Anmerkungen andererseits her scheinbar klar voneinander abzuheben sind, unerkennbar werden, sondern daß diese de facto zu verschwimmen, ineinander überzugehen und sich aufzulösen beginnen. Dreimal wird in der zitierten Stelle die Sicht von »unten« mit der von »oben« verglichen – ein Akt, der unzweideutig vom Erzähler vorgenommen wird, denn Cornelia ist zu diesem Zeitpunkt bereits völlig der Übermacht ihres Erlebnisses ausgeliefert und zu vergleichenden Studien kaum in der Lage. Der Vergleich betont die Identität des Gegenstands der differenten Eindrücke, die Identität also von »Leichentüchern« und »Silberschäfchen«, von »schwarzem Abgrund« und »blauer Glocke«, »wesenlosen Räumen« und »zarter lieber Luft«. Er verweist damit indirekt auf den bloß subjektiven Status und die objektive Unzulänglichkeit der vermeintlichen Wahrnehmungen und weiter auf ein ›hinter‹ diesen irgendwie verborgenes gemeinsames Substrat. Die sprachlichen Mittel aber, mit denen dieser diskrete Hinweis auf eine Sphäre der Objektivität erfolgt, sind weit entfernt von der wissenschaftlichen Nüchternheit der Anmerkungen, die sich ausschließlich mit intersubjektiv, d. h. allgemein Wahrnehmbarem befassen. Was miteinander verglichen wird, sind ja nicht objektivierbare Sinneseindrücke, sondern lediglich Metaphern, die deren affektive Besetzungen zum Ausdruck bringen. Und in dieser

Hinsicht bleibt der Erzähler gänzlich im Bannkreis der Perspektive Cornelias: der Sicht der Erde als idyllischer Raum (›Silberschäfchen‹) der Geborgenheit (›schöne blaue Glocke‹) einerseits, der Erfahrung des Weltraums als tödliche Bedrohung andererseits. So verquicken sich in der zitierten Passage nicht nur die Perspektiven von Figur und Erzähler, sondern die erstere infiziert quasi die letztere und macht sie in sich selbst widersprüchlich.

Ununterscheidbar bleibt auf diese Weise auch, wem die metaphysischen Folgerungen aus der Erfahrung des Weltraums zuzurechnen sind, ob sie Angstprojektion Cornelias oder ›neutrale‹ Feststellung des Erzählers sind. Sichtbar werden hier jedenfalls Konsequenzen der kopernikanischen Wende für das religiöse Weltbild. Es ist nicht so sehr ein entgöttertes, sondern ein dämonisiertes Universum, das an die Stelle des schützenden Welthauses tritt, ein Universum, das den Menschen zu verhöhnen und auf seine Vernichtung zu zielen scheint. Die positiven Besetzungen der Welt als Raum der Geborgenheit, der Ordnung und der Fürsorge erscheinen im Bann der neuen Erfahrung als Illusion und schlagen in ihr genaues Gegenteil um.³⁵ Diese frühe Hypothek wird noch lange auf Stifiers Bildern des lachenden Himmels liegen. Die Haltung, die Stifiers Texte später – man denke etwa an den »Hochwald« – gegenüber einem solchen Umschlag positiver

35 Dieser Aspekt wird von Rey, Das kosmische Erschrecken in Stifiers Frühwerk, unter Einziehung aller perspektivischen Doppeldeutigkeiten überakzentuiert: »So zeigt sich im »Kondor« deutlich die Bedrohung des religiösen Weltbildes durch die naturwissenschaftliche Erkenntnis, die von Stifter als Bedrohung des Menschen empfunden wird. Denn das kosmische Schwindelgefühl [...] ist nur ein Symptom für die Verlorenheit des aus der religiösen Bindung erwachsenen Menschen im sinn-leeren All« (S. 11). Wenn dagegen Martin Selge mit dem Satz polemisiert: »Das Thema der metaphysischen Frustration im Rahmen des entgötterten wissenschaftlichen Weltbildes wird in diesem Text [...] mit keiner Silbe angedeutet« (Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, S. 19), so ist das gleichfalls so richtig wie falsch. Denn explizit ausgesprochen wird eine metaphysische Konsequenz des wissenschaftlich ermöglichten neuen Blicks auf den »Himmel« tatsächlich nicht, »angedeutet« aber wird sehr wohl das Umkippen des guten Kosmos in einen höhnischen und dämonischen.

in negative Projektionen einnehmen werden, ist hier, wie schon gezeigt wurde, deutlich angelegt – aber eben nur angelegt: Indem die unterschiedlichen Perspektiven *als* Perspektiven kenntlich gemacht werden, relativieren sie sich gegenseitig und verweisen implizit auf ihren gemeinsamen Fluchtpunkt, die ›Wirklichkeit‹, die von ihren subjektiven Besetzungen völlig verschieden ist und sich gegenüber den Wünschen und Ängsten der Individuen gleichgültig verhält.

Diese Konstellation ist symptomatisch für den »Condor«. Stifters erste veröffentlichte Erzählung führt einen geradezu ›grenzenlosen‹ Subjektivismus vor, verhält sich diesem gegenüber jedoch ambivalent. Auf der Inhaltsebene fächert sie in den Figuren ein ganzes Spektrum von Perspektiven zwischen krassem Subjektivismus und nüchternem Objektivismus auf, zu denen sie eine analytische Distanz wahrt, indem sie das Sehen selbst zum Thema macht. Dieser Polyperspektivismus ist aber nicht lediglich Gegenstand des Erzählens, sondern bestimmt dieses selbst durch und durch. So deutlich sich der Erzähler von seinen Figuren unterscheidet, deren einander widersprechende Wahrnehmungsweisen er genau registriert, so sehr hat er an diesen allen teil. Chamäleonartig verwandelt er sich ihnen an, sobald er von ihnen spricht. Daß er sich mit Cornelia vor dem dämonisierten Weltraum entsetzt und zugleich Gustavs kosmische Größenphantasien zu bestätigen scheint, müßte noch kein Widerspruch sein, sind diese beiden Positionen doch in einem psychodynamischen Zusammenhang aufeinander bezogen, an dem eine auf den realen Autor abhebende psychoanalytische Untersuchung wohl nicht vorbeigehen dürfte. Die Einheit der Erzählerinstanz aber zerbricht eben durch die Gleichzeitigkeit solcher Empathie mit einer relativierenden analytischen Distanz. Und dieser letztere Zug setzt sich am dezidiertesten da fort, wo der Erzähler seine Beschreibung auf die allgemeingültigen Gesetze der Optik zu gründen behauptet. Der Erzähler (nicht der Autor) ist eine ›multiple‹ Instanz und hat gewissermaßen keine Identität. Er vertritt keine einheitliche Perspektive auf das Divergente und Different, das er darstellt, sondern unterliegt diesem selbst. Es läßt sich daher ebensowenig *mit* der älteren Forschung davon sprechen, daß Stifter seine erzählerische Laufbahn auf der Stufe eines noch ›romantischen‹ Subjektivis-

mus beginne,³⁶ wie sich *gegen* sie behaupten läßt, »Romantizismen« begegneten in Stifters Frühwerk lediglich auf der Ebene der Figuren, während der bereits objektivierende Erzähler deren subjektive Wirklichkeitsauffassung als illusionistische Fehldeutung widerlege.³⁷ Demgegenüber müßte man wohl eher von einer Zwischenposition des »Condors« sprechen, der den ›romantischen‹ Subjektivismus seiner Figuren sowohl analysiert wie teilt und dabei eine klare Trennung von Figuren- und Erzählerperspektive einerseits vornimmt, andererseits aber durchkreuzt. Zeichnen sich im »Condor« Züge ab, die unverkennbar auf den späteren Stifter und seine programmatische Ausrichtung an der objektiven Realität der »Dinge« vorausweisen, so ist doch die Verteilung der Gewichte zu beachten: Coloman, mit dessen affektloser und wissenschaftlich orientierter Betrachtung der Objektwelt dem Figurenspektrum genau die Position eingeschrieben ist, die Stifter später selbst beziehen wird, bleibt gegenüber dem narzißtisch gekränkten und grandios sich aufschwingenden Heldenpaar Cornelia und Gustav ebenso eine Randfigur, wie die wissenschaftlichen Anmerkungen des Erzählers nur die Peripherie des Textes markieren. Daß Stifter in den Strukturen und Kon-

36 Zu Stifter als Romantiker vgl. Wilhelm Kosch, Adalbert Stifter und die Romantik, Prag 1905, sowie die überaus katholisierende Arbeit von Günther Müller, Stifter, der Dichter der Spätromantik, in: Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der Katholischen Weltanschauung 1924, S. 18–77. Daß beide Arbeiten mit einem Romantikbegriff operieren, der heute nur noch sehr bedingt zu teilen ist, soll hier nicht diskutiert werden.

37 Christoph Buggert, Figur und Erzähler, S. 55ff. Von einer Analyse des »Hochwalds« ausgehend, wertet Buggert diese Behauptung auf das gesamte Frühwerk aus (S. 66 u.ö.). Demgegenüber gehört es heute zum common sense, Stifters früheste Erzählungen (»Condor«, »Feldblumen«, »Haidedorf«) in der romantischen Tradition zu verorten, zugleich aber schon durch gegenläufige Züge gezeichnet zu sehen. Freilich hat man sich so gut wie nie gefragt, was das für die Textstrukturierung eigentlich bedeute. Vgl. dazu pars pro toto etwa Wilhelm Dehn, Ding und Vernunft, S. 16. – Ursula Naumann, Adalbert Stifter, S. 24. – Auch Selge, Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, S. 19, sieht im »Condor« Ansätze von »Stifters neuem Realismus«.

stellationen seiner frühen Erzählung in nuce seine spätere Position vorwegentwirft, ist dabei nicht minder auffällig als andererseits die unverkennbare Differenz zu dieser.

Dieselbe Spannung begegnet noch einmal in dem ästhetischen Konzept, dem Gustavs Malerei folgt. Gustav ist Landschaftsmaler und verhält sich als solcher mimetisch zur äußeren Natur. Von den Gemälden, deren Ekphrasis der Leser am Ende geboten bekommt und die aller Wahrscheinlichkeit nach mit denen identisch sind, deren Entstehung der Text sukzessive vorführt (15f., 23), kann es daher heißen: »Es waren zwey Mondbilder – nein, keine Bilder, sondern wirkliche Mondnächte« (29f.). Das Kunstwerk, in dem die Differenz von Urbild und Abbild illusionistisch beseitigt scheint, steht jedoch im Schnittpunkt zweier Linien. Zu seiner Determiniertheit durch das Außen seines Sujets tritt eine Determiniertheit durch die Innerlichkeit des Künstlers: »Mondnächte, aber poetische, unsäglich feenhaft gedacht und zauberisch wirkend«. Diese Worte bestätigen andeutungsweise noch einmal die kleine produktionsästhetische Theorie, die Gustav und der Erzähler übereinstimmend äußern. Möchte Gustav seinen inneren »Sternenhimmel« in universumsgröße »Schöpfungen« »ausströmen« (27), so hat der Erzähler dieses Produktionsprinzip schon vorab in Gustavs Malerei aufgefunden: »Wer ihn gesehen hätte, wie er in Selbstvergessenheit die Augen über die gemalte Landschaft strömen ließ, der hätte gemeint, aus ihnen müssen die Wärme und Zärtlichkeit in das Bild geflossen seyn, die unverkennbar und reizend aus demselben hervortraten« (23). So beschrieben gleichen Gustavs Schöpfungen strukturell seinen Projektionen.³⁸ Im Fall der Mondbilder scheint freilich das überströmende Gefühl auf einen Gegenstand zu treffen, der völlig mit ihm korrespondiert und harmoniert. Gefühlsausdruck und Naturnachahmung sind hier kongruent; die Zeichen des Inneren sind zugleich Zeichen des Äußeren und umgekehrt. Ist also das Kunstwerk, jener semiotische Komplex, der in zwei Richtungen verweist, so etwas wie ein utopisches Modell? Ein Inbild völliger Harmonie, in der die Spaltung von

Innen und Außen, Ich und Objektwelt aufgehoben ist, zurückgenommen in einen Raum der Einheit? Und entspricht dies nicht ganz Gustavs regressiven Phantasien?

Betrachtet man Gustavs Ausstellungsstücke näher, dann zeigt sich, daß sie den Prozeß ihrer eigenen Entstehung mit abbilden und so eine selbstreflexive Dimension beinhalten. »Eines war eine große Stadt von oben gesehen mit einem Gewimmel von Häusern, Thürmen, Kathedralen, im Mondlichte schwimmend – das zweyte eine Flußparthie in einer schwülen electrischen wolkigen Sommermondnacht« (30). Beide Bilder zeigen ein Strömen, Fließen und Schwimmen, das motivisch zum einen an das Ausströmen des Inneren anschließt, das den Schaffensprozeß charakterisiert, zum anderen an das Verschwimmen der Sphären von Innen und Außen im Werk selbst. Schon von der Tradition her bietet sich die Mondnacht zur Verbildlichung dieses Vorgangs an. Besonders seit der Romantik, seit Tieck etwa oder Eichendorff, ansatzweise aber bereits bei Goethe (»An den Mond«) ist die Mondnacht ein Zeit-Raum, in dem die »normale« Wahrnehmung beeinträchtigt, ja suspendiert ist und von der Phantasie ergänzt oder ersetzt wird; im Mondlicht verfließen die Konturen der Dinge und die Sphären: Das Innen wird ins Außen getragen und die Natur animistisch belebt. Ganz in dieser Tradition beschreibt Gustav selbst die Mondnacht in seinem Tagebuch: »breite Ströme« des Lichts und ein »Meer von Silber« überschwemmen den Raum, und in dieser »undeutlichen Magie des Mondlichtes schwimmend«, wird die Stadt als ein anthropomorphes, atmendes Wesen wahrgenommen ebenso wie die Wolkenbänke, deren »Glieder« sich leise »regten« (12f.). Auch dem »lieben Monde« selbst, dem genauen Gegenstück von Cornelias vernichtend glotzender Sonne, wird ein »Angesicht« zugeschrieben, mit dem er »auf meine zwey Fenster herübergrüßte«. Wie bei Cornelia sind diese projektiven Belebungen Resultat einer Inversion der »Blicke«, die der einsame Beobachter »die ganze Nacht in die Lüfte bannte«, und eines Subjektzentrismus, der alles auf sich bezieht, sich von der Außenwelt »gemeint« weiß. Die Mondnacht der Gemälde ist also nicht ein beliebig gewähltes Sujet, sondern sie ist ein Stück der Wirklichkeit, welches jenes Verschwimmen von Innen und Außen, das für das Werk als semiotische Struktur be-

38 Vgl. dazu noch einmal die in Anm. 23 aufgeführten Zitate.

stimmend ist, selbst auf der Inhaltsebene zu repräsentieren erlaubt. Es ist von daher nicht verwunderlich, daß Mondnächte im Gegensatz zu Sternenhimmeln in Stifters späterem literarischem Werk keine nennenswerte Rolle mehr spielen werden. Man könnte nun annehmen, daß die Erfahrung der Mondnacht, wie sie Gustav in seinem Tagebuch niederlegt und später malerisch darstellt, ganz dem regressiven Streben nach einer Verbindung mit dem Kosmos, nach Rückkehr in eine Einheit vor aller Spaltung, nach Verbindung mit einem allumfassenden freundlichen flüssigen Milieu entspricht.

Tatsächlich aber sind in Gustavs Gemälden mit ihrer bruchlosen Übereinkunft von Naturnachahmung und Gefühlsausdruck, Objektivität und Subjektivität immer zugleich auch Trennung und Differenz präsent. Nahezu alle vom Erzähler genannten Bilddetails verweisen im Beziehungsgefüge des Textes in irgendeiner Weise auf das gestörte Verhältnis Gustavs zu Cornelia. Das erste Mondbild ist, zumal auch der Kater Hinze »auf jedem der Bilder« vorkommt (30), unzweideutig die malerische Umsetzung des geschriebenen »Nachtstücks«, in dem sich der Zwiespalt der Liebenden ankündigt, und das zweite bezieht sich mit den Momenten der Schwüle und der Elektrizität nicht nur im allgemeinen auf »Spannung«, sondern im konkreten auf den Condorflug (20), der Gustavs Verurteilung Cornelias nach sich zieht, und, wie die »Studien«-Fassung unterstreicht, auf das Gespräch beider (HKG 1.4, 33, 35). Die Bilder bewahren also nicht nur die romantische Tradition eines die Ichgrenzen verflüssigenden Subjektivismus auf, sie sind in geradezu enzyklopädischer Weise auch private Erinnerungsspeicher Gustavs, ja des Textes selbst: Fast vollständig bestehen sie aus Verweisen auf früher Geschehenes, aus memorativen bzw. Erinnerungszeichen.³⁹ Was aber da in die Bilder »ausströmt«, ist mithin nicht eine Innerlichkeit, die sich mit dem Ganzen vereinigt imaginiert, sondern eine enttäuschte und ernüchterte, vom Gegenstand ihres Begehrens und damit von den Dingen überhaupt getrennte Subjektivität. »Also auf diese Weise«, sagt der Erzähler, in der Kunst nämlich und nicht im Leben, »ist dein Herz in Erfüllung ge-

³⁹ Vgl. Jean Starobinski, Rousseau. Eine Welt von Widerständen, S. 242.

gangen, und hat sich deine Liebe entfaltet! Armer getäuschter Mann!«⁴⁰

Diese einfühlsame Apostrophe des Erzählers benennt einen Faktor, der für die Entstehung der Gemälde von maßgeblicher Bedeutung ist: das Verhältnis von Kunst und Liebe.⁴¹ An ihm zeigt sich erneut jene eigentümliche und widersprüchliche Doppelbewegung, die nun schon mehrfach beobachtet werden konnte. Gustavs Kunst erscheint in dem zitierten Satz noch einmal als Produkt der Innerlichkeit: Sie ist Erfüllung des Herzens und Entfaltung der Liebe – freilich eine ganz besondere, nämlich gewissermaßen negative Erfüllung. Ihre vertrackte Struktur verdient Beachtung. Die – übrigens auch in den Kapitelüberschriften (»Blumenstück«, »Fruchtstück«) zum Ausdruck gebrachte – Rückführung der Kunst auf die Liebe hat im »Condor« eine klar bezeichnete »Quelle«. Der Kater Hinze, der, »ordentlich bedeutsam geworden« (13), nicht zufällig allen Bildern Gustavs »eingeschrieben« ist, darf als ihr Signifikant gelten. Er verweist weniger auf seinen Namensvetter in Tiecks »Gestieftem Kater« als auf E. T. A. Hoffmann, dem auch der Titel »Nachtstück« des einschlägigen Kapitels entlehnt ist. Unzweideutig wird Bezug genommen auf den Kater Murr und über diesen auf das Konzept der »Liebe des Künstlers«, das der Kapellmeister Kreisler entfaltet und das seinerseits in größter Nähe zu Adam Müllers »monologischer Liebe« steht.⁴² Lehnt sich Stifter mit der Darstellung der

⁴⁰ HKG 1.4, 40. Die Journalfassung schreibt: »Also auf diese Weise ist dein schönes Herz in Erfüllung gegangen [...] da liegen nun seine Blüten« (HKG 1.1, 30).

⁴¹ Vgl. zu diesem Thema auch die meines Erachtens opak bleibenden Ausführungen von Hans Unterreitmeier, Der Riß durch die Wirklichkeit. Versuch einer philosophischen Deutung von Adalbert Stifters Erzählung »Der Kondor«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft N.F. 15 (1974), S. 145–156.

⁴² E. T. A. Hoffmann, Lebens-Ansichten des Katers Murr, mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron, München 1977, S. 430. – Adam Müller, Von der monologischen Liebe, in: ders., Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, 2 Bde., Neu-

Ballonfahrt an Jean Paul an, so fädelt er sich hier wie schon mit den Mondbildern in die romantische Tradition ein. Stifters frühe Texte haben einen ausgeprägt synkretistischen Zug.

Hoffmanns Problematik der Künstlerliebe, die seine Kunstkonzeption generell bestimmt und in mehreren Erzählungen mit nachgerade experimentellem Zugriff je unterschiedlichen Lösungen zugeführt wird (vgl. vor allem »Don Juan«, »Die Jesuiterkirche in G.«, »Der Artushof«), läßt sich, freilich mit charakteristischen Abweichungen, in Stifters eigenen Worten reformulieren. In den »Feldblumen« äußert der Maler Albrecht: »Außerordentlich schwärmerische Menschen, Genies, halbe Narren und dergleichen sollten gar nicht heirathen, aber die erste Liebe äußerst heiß, just bis zu dem ersten Kusse treiben – und dann auf und davon gehen [...] Der Halbnarr nämlich, und das Genie [...] tragen s o ein Himmelsbild der Geliebten für alle künftige Zeiten davon, und es wird immer himmlischer, je länger es seiner Phantasie vermählt ist; denn bei d i e s e r ist es unglaublich gut aufgehoben, – die Unglückliche aber, der er so entflieht, ist eben auch n i c h t unglücklich; denn derlei herrliche Menschen, wie der Flüchtling, werden meist spottschlechte Ehegemahle, weil sie über vierzig Jahre immer den ersten Kuß und die erste Liebe von ihrer Frau verlangen, und die dazu gehörige Glut und Schwärmerie« (HKG 1.1, 62f.). Hoffmanns Künstlerliebe, die die affektive Basis der künstlerischen Arbeit darstellen soll, ist ein Fall von »Fernliebe« (Musil). Der Künstler muß auf die reale Erfüllung seiner Liebe verzichten, weil die Geliebte für ihn als Künstler lediglich die Verkörperung eines ersehnten »höheren aus [seinem] Innersten emporkeimenden Lebens« sein darf,⁴³

wied und Berlin 1967, Bd. 1, S. 147f. Müllers Text erschien erstmals 1808 im »Phöbus«, dann wieder 1812 und 1817 in »Adam Müllers vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst«. Hoffmann – und natürlich auch Stifter – kann den Text also gekannt haben. Hinweise auf diesen Bezug in der Hoffmannforschung sind mir nicht bekannt. – Zum Verhältnis von Kunst und Liebe bei Hoffmann ist nach wie vor maßgeblich: Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971, S. 38ff.

⁴³ Lebens-Ansichten des Katers Murr, S. 431.

das der Motor, wenn nicht der eigentliche Gegenstand der Kunst ist. Die wirkliche Frau ist dabei nur der allerdings unverzichtbare Auslöser der Phantasieproduktion, ist bloßer Projektionsschirm für ein nach außen getragenes Idealbild, und das heißt zugleich auch, daß die Liebe sich nur scheinbar auf ein Objekt richtet, tatsächlich aber in den Grenzen des eigenen Selbst eingeschlossen bleibt. Wird die Liebe erfüllt, so verdrängt die empirische Person das innere Phantasiebild, dementiert dieses geradezu durch, wie es in den »Feldblumen« heißt, »die folgende Alltäglichkeit« (HKG 1.1, 63), die ja genau das ist, was die romantische Kunst transgredieren will: Die Liebeserfüllung lähmt und vernichtet die Kunst. Liebe muß daher auf Distanz, ja auf Absenz ihres Objekts gegründet werden, das, nachdem es seine anfängliche Funktion erfüllt hat, die narzißtische Selbstgenügsamkeit des Gefühls und des künstlerischen Prozesses nur noch irritieren kann.⁴⁴

Auf den ersten Blick könnte man annehmen, Stifter klinge sich völlig in dieses Konzept ein. Gustavs Initiation in die Kunst und in die Liebe erfolgt gleichzeitig und im Zusammenhang. Liebe erscheint als maßgeblicher Faktor der Kunstproduktion und zugleich in einem Konkurrenzverhältnis mit dieser. Bereits die oben zitierte Apostrophe des Erzählers hat indirekt zwei Möglichkeiten der Erfüllung der Liebe unterschieden: als Liebe und als Kunst, und so ist es nicht weiter verwunderlich, daß der Maler das Liebesversprechen und den ersten Kuß mit einem sofortigen Fluchtimpuls quittiert

⁴⁴ Vgl. Adam Müller, *Von der monologischen Liebe*, S. 148: »Was aber diesen monologischen Liebhaber mehr als alles andre charakterisiert, ist der seltsame Umstand, daß [...] zu seiner Liebe der Besitz seines Gegenstandes gar nicht eben notwendig ist. Er begnügt sich mit Anbetung aus der Ferne, und oft hat er es mit einer Komposition idealisierter Züge zu tun, die der ganzen Welt ähnlich sehen mag, nur dem Einen nicht, dem zu Ehren er die ganze Welt vergißt und vernichtet. / Erfolgt die Gegenliebe nicht, so steht es schlimm – erfolgt sie, so steht es auch nicht besser, denn nun wird alles einzelne, dem Gegenstande Angedichtete gesucht und nicht nur n i c h t, sondern g a n z a n d e r s gefunden: ein Zug des voreilig abgefaßten Ideals nach dem andern muß ausgelöscht werden, weil nun einmal die Wirklichkeit eine Widersprecherin ist«.

(HKG 1.1, 27), der in den »Studien« obendrein noch vom Erzähler unterstrichen wird: »wenn der erste Wonnesturz auf [das Gemüt] fällt, und nun vorüber ist, – so ist der erste Eindruck d e r , zu fliehen, selbst vor der Geliebten zu fliehen« (HKG 1.4, 37). Das Resultat der derart »erfüllten« Liebe sind die beiden Mondbilder.⁴⁵

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings schnell, daß die dem Text unterlegte romantische Tradition regelrecht auf den Kopf gestellt wird. Ähnliches gilt, nebenbei gesagt, auch von den »Feldblumen«, in denen die Idee einer »Phantasie-ehe« (HKG 1.1, 63) zwar genau Hoffmanns »Liebe des Künstlers« entspricht, tatsächlich jedoch weder Bezüge zur Kunst aufweist, noch irgendeine strukturbildende Funktion im Gang der Handlung erhält. Das Verhältnis von Kunst und Liebe, das sich scheinbar im gleichen Rahmen entfaltet, gestaltet sich im »Condor« ganz anders als bei Hoffmann. Es ist bei Stifter nicht mehr nur die *Erfüllung* der Liebe, die um der Kunst willen vermieden werden muß, sondern diese richtet sich gegen das *Gefühl* der Liebe selbst, von der sie doch zugleich initiiert scheint. Wird die Liebe bei Hoffmann sublimiert, so wird sie bei Stifter eskamotiert. Die Erzählung führt die Entstehung von Gustavs Gemälden in drei Phasen – von der leeren Leinwand über die Arbeit auf ihr bis zum Vollendetsein der Bilder – vor. Der Beginn des »Tagstücks« zeigt den »angehende[n] Künstler« im Zustand der Untätigkeit: »Die Hände ruhten auf dem Schooße, und die Augen schauten auf die leere Leinwand, die vor ihm auf der Staffeley stand, aber sie sann

45 Eine in vieler Hinsicht vergleichbare Konstellation liegt in der »Studien«-Fassung des »Haidedorfs« vor. Über deren Helden schreibt Stifter am 22.9.1844 an seinen Bruder Anton: »Es ist ein Mann, der aus Liebe zur Dichtkunst, die Liebe seiner Braut opferete, und in dem glücklich war, was ihm Gott verliehen« (PRA 17, 129). In diesem Sinne ändert das Bild des am Pfingstsonntag einsetzenden Regens seine Bedeutung gegenüber der Urfassung; fehlte in dieser noch das Motiv der unerfüllten Liebe, so können in der »Studien«-Fassung die erotische Entsagung und der Pfingstregen als Ausgießung des Geistes aufeinander bezogen werden; die bildlogische Brücke zwischen beiden Bereichen bilden Felix' Tränen über den Verlust der Geliebten (HKG 1.4, 205ff.). An den »Condor« erinnert hier auch das Bild des Fließens.

nicht auf Bilder, sondern in ihrem tiefen schwermüthigen Feuer stand der Anfang einer Leidenschaft, die düster selig in dem Herzen anbrannte und trotzig schön in das kindliche Antlitz trat; – auf dem unbeschriebenen Blatte die ersten Lettern der großen Stadt, der Titel, daß nun ein heißes Leben beginne voll Seligkeit und Unruhe, aber fernabliegend von der friedlichen Insel seiner Kindheit« (HKG 1.1, 15f.). Das Sinnen auf Bilder und die Leidenschaft, die Kunst und das heiße Leben schließen sich offenbar gegenseitig aus; letzteres lähmt ersteres.⁴⁶ Das bestätigt sich in umgekehrter Weise in der nächsten Szene, die sich Gustavs Schaffen zuwendet. Zwischen beiden liegt die Schilderung der Ballonfahrt, die Gustavs »Unwillen« und Ernüchterung der Geliebten gegenüber begründet (14). Gustav sitzt wieder vor seiner Leinwand, »aber dießmal war sie nicht leer, sondern mit einem großen Bilde prangend« (23), einem, wie die »Studien«-Fassung erläutert, »skizzirten Bilde« (HKG 1.4, 29). Der »Engel der Kunst« (ebd.) spricht jetzt aus seinem Gesicht, und das darf man wiederum in Zusammenhang bringen mit dem Gefühl seiner Liebe, »das er in der tiefsten Falte seines Herzens verborgen trug, und in neuester Zeit mit *Unwillen bekämpfte*« (HKG 1.1, 23). Verhindert die Leidenschaft die Kunst, so vollzieht sich deren Fortschritt zeitgleich mit einem Abarbeiten des Gefühls. Es ist von daher nur konsequent, daß die Vollendung der Mondbilder erst nach der Trennung von Cornelia erfolgt.

Von Anfang an ist Gustavs Liebe gebrochen und »verworfen«. Bei Hoffmann konnte die für seine Kunst- und Liebeskonzeption fundamentale Idealisierung der Geliebten gelingen, weil – nur scheinbar paradox – mit der Distanzierung

46 Daß diese Abkehr von der romantischen Kunst-Liebe-Programmatik, die sich bei Stifter noch quasi innerhalb der Eckpfeiler dieser Programmatik selbst vollzieht, ein zeittypisches Phänomen ist, kann eine willkürlich ausgewählte Parallelstelle zeigen, der sich mühelos weiteres Belegmaterial anfügen ließe. In der freilich später erschienenen Erzählung »Der Dichter des Don Juan« von Ferdinand Kürnberger antwortet da Ponte auf die Frage nach seinem Verhältnis zum Urbild der Zerlina: »Hätte ich ein Urbild der Zerline gekannt, ich hätte keine Zeile gearbeitet. Liebe invitirt nicht zum Dichten, sondern zum Müßiggehen.« Novellen, Bd. 2, München 1861, S. 37–86, hier S. 48.

und Abstraktion von deren realer Person eine Möglichkeit gegeben war, sie in verklärter Gestalt einer narzißtisch befriedigenden Konstellation einzuverleiben. Bei Stifter hingegen scheitert die Idealisierung der Geliebten – und mit ihr die Liebe selbst – an ihrer Unverfügbarkeit und Widerständigkeit gegenüber den männlichen Wünschen und Rollenvorstellungen (14, 24f.). Darin liegt eine schwere narzißtische Kränkung, wie noch einmal am Motiv des Himmels deutlich werden kann. Cornelias ›Scheitern‹ beim Flug des Condors vollzieht sich vor der Folie des Phantasmas einer ›kosmischen Frau‹, dem Stifter nachgehungen zu sein scheint. Den Aufprall dieses Phantasmas auf eine prosaische Realität beschreibt Stifter in einem Brief vom 20.9.1837 an seinen Freund Sigmund Freiherrn von Handel – in relativer zeitlicher Nähe also zur Kopie bzw. Abfassung der »Sternengedichte« und nur knapp zwei Monate vor der Eheschließung mit der so gar nicht »universumsgrößen« Amalie Mohaupt: Handel wisse ja, daß er ein Narr sei, »der sich nur ein einzig Mal recht überschwenglich mit universumsgrößen Herzen werfen möchte an ein eben solches unermeßliches Weiberherz, das fähig wäre, einen geistigen Abgrund aufzuthun, in den man sich mit Lust und Grausen stürze – und eine Trillion Engel singen hörte – Jesus Maria! ich könnte mich mit ihr Arm in Arm in den Niagarafall stürzen – – – aber sie sind Gänse, die derlei für Fantasterei ausgeben – und bei Ypsilanti [einem Wiener Modegeschäft] nette Schmiseln kaufen.«⁴⁷ Im unausgesprochenen Zusammenhang dieses Phantasmas eines kosmischen oder, wenn man will: »kosmogonischen Eros«⁴⁸ hat Stifter in seinem

Frühwerk verschiedentlich kosmische Frauen entworfen: ausdrücklich etwa in der Gestalt der schönen Kaufherrntochter Christine in der ersten »Mappe«,⁴⁹ indirekt in der Angela der »Feldblumen«, die mit ihrer Seelengröße und ›universalen‹ Bildung ganz den raumgreifenden Liebesphantasien des Malers Albrecht entgegenkommt.⁵⁰

In dieser Reihe steht auch Cornelia, deren Aufschwung vom Erzähler mitnichten so negativ gesehen wird, wie manche In-

ches die Körper trennt, den Raum und die Zeit, in das allgegenwärtige Element eines tragenden und umspülenden Ozeans wandelt und dergestalt [...] zusammenknüpft die Pole der Welt. Und er heißt kosmogonisch, weil er ein Zustand sich ergießender Fülle ist, welchem gemäß das Innere [...] augenblicklich ein Aeußeres, Welt und erscheinende Wirklichkeit wird« (S. 40). Der narzißtische Zug dieses Eros kommt besonders gut in einer seiner beiden Unterarten, dem »idiopathischen« Eros, zur Erscheinung: »die ekstatische Erfüllung ist ursprünglich insofern immer vollkommene Einsamkeit, als sie vollkommenes Erfülltsein ist, das – jeder Hälftenhaftigkeit überhoben – den ergänzenden Pol in sich selber trägt« (S. 56). Bezeichnenderweise sind für Klages Dichter – auch das alles andere als ein neuer Gedanke – »als Dichter allemal Idiopathen, mögen manche von ihnen zur Herbeiführung der ›Inspiration‹ noch so sehr unter anderem sogar der Verliebtheit bedürfen! Nicht die Verliebtheit dichtet, wie man fälschlich gemeint hat, sondern aus Anlaß allenfalls der Verliebtheit, wofern der Verliebte nämlich ein Dichter ist, der nur in ihm zu Gaste weilende kosmogonische Eros« (S. 57).

49 An Eustach schreibt Christine: »so habe ich es von Kindheit auf gewollt und geträumt: ein Herz, größer als die ganze Welt, müsse mein seyn mit einer Liebe, die ohne Grenzen ist, – ich habe es mir gesucht, es erkannt – und nun lasse mich tauchen in den Abgrund, Seel um Seele, Herz um Herz, daß rings keine Welt sey, nicht einmal die Sterne« (HKG 1.2, 64f.). Die Stelle findet sich, nur geringfügig verändert, noch in der letzten »Mappe« (PRA 12, 57).

50 »Zu dieser Außerordentlichen ihres Geschlechtes ginge ich nun an jenem Abende hinein, [...] und führte sie heraus vor den Fraunhofer [seinen »Refraktor«, sein Fernrohr also], und zeigte ihr die Welten des Himmels, und ginge von einer zur andern, bis auch sie ergriffen würde von dem Schauer dieser Unendlichkeit – und dann fingen begeisterte Gespräche an, und wir schaueten gegenseitig in unsere Herzen, die auch ein Abgrund sind, wie der Himmel, aber auch einer voll lauter Licht und Liebe« (HKG 1.1, 46).

47 Wilhelm (Hg.), Jugendbriefe, S. 96; PRA 17, 72.

48 Der Begriff entstammt dem Buch von Ludwig Klages, Vom kosmogonischen Eros, München 1922. Klages hat die Phantasmen, die auch Stifter formuliert, der selbst in einer längeren Tradition steht, wohl am dezidiertesten auf den Punkt gebracht. Auch wenn Klages' Argumentation in vielem einen anderen Verlauf nimmt, stimmt doch das bildliche ›Set‹ weitgehend überein. »Der Eros heißt elementar oder kosmisch, sofern das von ihm ergriffene Einzelwesen sich erlebt als durchpulst und durchflutet von einem gleichsam magnetischen Strom, der [...] unbekümmert um ihre Schranken einander fernste Seelen im verbindenden Zug sich gegenseitig erspüren läßt, das Mittel selber alles Geschehens, wel-

terpreten glauben machen wollen. Denn wenn Cornelia »erhaben seyn wollte über ihr Geschlecht«, dann will sie darin doch nur die historisch verschütteten Möglichkeiten der weiblichen Natur gegen deren faktischen Zustand realisieren: Sie möchte, und der Erzähler legt nirgends Widerspruch dagegen ein, »ein Beyspiel aufstellen [...], daß auch ein Weib sich frey erklären könne von den willkürlichen Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte – frey, ohne doch an Tugend und Weiblichkeit etwas zu verlieren« (HKG 1.1, 16f.). In dieser Hinsicht sind der Kosmos und die Reise in ihn nur extendierte Realisierungen der Metaphern von Cornelias ›Erhebung‹ und ›Entgrenzung‹. Colomans berühmtester Satz »das Weib erträgt den Himmel nicht« (22), der nachgerade Stifters Brief an Sigmund von Handel entstammen könnte, klagt so gesehen nicht Cornelias Unterfangen *als solches* an, sondern vielmehr ihr *Versagen* dabei. Cornelia *sollte* den Himmel ertragen, tut es aber nicht. Daß sie es nicht tut, begründet zugleich das Scheitern der Liebe, ist doch der Kosmos metaphorisch immer auch der innere Sternenhimmel Gustavs, dem Cornelia gemäß dem Postulat »Seele kann nur Seele lieben und das Genie nur Genie entzünden« (27) ebenbürtig zu sein hätte. Abgesehen von den wenigen Augenblicken der Harmonie zwischen den Liebenden, in denen die Buchfassung folgerichtig die astronomischen Metaphern, eine ›interstellare‹ Vereinigung andeutend, häuft (HKG 1.4, 35ff.), versagt Cornelia vor solchen kosmischen Zumutungen. Am Ende ist sie, vermutlich in Schmiseln von Ypsilanti gekleidet, auf das Niveau einer Salondame zurückgefallen, während sich Gustav anderweitig »neue Himmel« suchen muß (vgl. ebd. 40f.).

Gegen diese Rekonstruktion der in ein geradezu ›unbeschreiblich‹ überdeterminiertes Signifikantengeflecht eingewobenen Liebesthematik ist mit Recht einzuwenden, daß Gustav im Gegensatz zu Coloman ja gerade Cornelias Aufschwung selbst kritisiert (HKG 1.1, 14, 25); erst Cornelias Bekenntnis zu immerwährender Demut (24f., 29) und ihre Selbstkritik, in der sie ihren Flug als verblendete Erhebung »über die Natur« verwirft (27), erfüllen Gustavs Frauenbild (vgl. HKG 1.4, 33) und machen die vorübergehende Vereinigung der Seelen möglich. Verhält es sich also, wie Kurt Mautz in seiner scharfsinnigen Analyse herausgestellt hat, so, daß hier zwei einander aus-

schließende Verhaltensforderungen an die Frau gestellt werden und diese in eine aporetische Situation bringen, in der sie gar keine Chance hat, ihre männlichen Beobachter zufriedenzustellen?⁵¹

Vielleicht aber läßt sich auch behaupten, daß ein Widerspruch gar nicht vorliegt, sondern vielmehr ein dialektisches Verhältnis von kosmischer Größe und absoluter Demut der Frau. Mag die kosmische Geliebte nun als Mutter-Imago zu interpretieren sein oder nicht, feststehen dürfte jedenfalls, daß sie in den Kontext regressiv-narzißtischer Verschmelzungs-

51 Mautz, *Natur und Gesellschaft in Stifters »Condor«*, S. 411f.: »Nach allem ist in der Charakterisierung Cornelias und in der Motivation ihres Handelns der Hauptwiderspruch zu bemerken, daß sie, um in ihrer Liebe nicht zu versagen, zwei einander ausschließende Forderungen zu erfüllen hätte: Der metaphorischen Bedeutung und leitmotivischen Funktion des Himmels zufolge hätte sie den Himmel zu ›ertragen‹; was zur Voraussetzung hat, daß sie den Ballonflug wagt. Dem Anspruch Gustavs zufolge, des idealisierten Helden der Erzählung, dürfte sie jedoch an der Ballonfahrt gar nicht teilnehmen. Das heißt, die erzählerisch objektivierten Intentionen des Autors, der sich sowohl mit Gustav als auch, wie der Schluß zeigt, mit dem Ausspruch des Naturforschers identifiziert, widersprechen sich.« Zu den Verdiensten von Mautz' Arbeit gehört grundsätzlich, daß er die Antagonismen, die er in verschiedenen Bereichen der Erzählung aufdeckt, nicht, dem Vorbild weiter Teile der Stifter-Forschung folgend, auflöst, begründet oder verleugnet, sondern zum Leitfaden seiner Analyse macht. Daß er sie freilich, ohne dafür im Text die entsprechenden Vermittlungsschritte ausweisen zu können, auf den »in dieser [historischen] Phase besonders augenfällige[n] Grundwiderspruch der bürgerlichen Gesellschaft zwischen der Dynamik der Produktivkräfte und der Stagnation der Produktionsverhältnisse« bezieht (S. 435), kann heute nicht mehr überzeugen. – Angesichts der überaus komplexen Beziehungen, die im Text herrschen, liegt es auf der Hand, daß man dem Satz »das Weib erträgt den Himmel nicht« keineswegs mit biedersinnigen Simplifizierungen beikommen kann, wie sie Emil Staiger mit seiner häufig nachgesprochenen Umformulierung »Der Mensch erträgt den Himmel nicht« auf den Weg gebracht hat: Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht, Olten 1943, S. 5. Vgl. Rey, *Das kosmische Erschrecken in Stifters Frühwerk*, S. 11f.; Petrikovits, *Zu Stifters »Condor«*, S. 48; Dehn, *Ding und Vernunft*, S. 16, u.a.

und Größenphantasien gehört. Stifters Begehren nach einem »unermesslichen Weiberherzen« imaginiert ja, genau besehen, die Geliebte nicht als ein eigenständiges Objekt, sondern als einen Teil der eigenen Person, als ein ›Selbst-Objekt‹ mithin: Außerhalb des eigenen »universumsgroßen Herzens« ist ohnehin kein Platz mehr für ein Anderes. Bei aller scheinbaren Größe als ein »Himmelsbild« (HKG 1.1, 62) wird die Geliebte so tatsächlich zur bloßen Folie narzißtischer Wünsche minimalisiert. Ihre Ausdehnung ins Kosmische ist nicht so sehr als emanzipatorischer Impetus zu verstehen, sondern fällt mit ihrer völligen imaginativen Aneignung in eins.⁵² Will sie ein

52 Um Mißverständnisse zu vermeiden: Eine relative Emanzipation der Frau liegt natürlich in der Befreiung aus den »willkürlichen Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte« (HKG 1.1, 17), d. h. in der Befreiung von einer Rollenfixierung auf bloße »Häuslichkeit«, »Wirtschaftlichkeit«, »Erfüllung der Mutterpflicht« und Handarbeiten wie das Stricken, die in den »Feldblumen« einer herben Kritik unterzogen werden (HKG 1.1, 111ff., 114ff.). Solche Festlegungen, die noch der älteren Konzeption von Familie und Haus als einer Wirtschaftsgemeinschaft angehören, mußten mit dem tendenziellen Rückzug der bürgerlichen Frau aus dem unmittelbaren ökonomischen Reproduktionsprozeß und mit der Neuformulierung der Ehe als Liebesgemeinschaft und Vereinigung der Seelen obsolet werden. Diesen Prozeß reflektiert Stifter – auch darin nicht zuletzt Hoffmann und seiner Kritik an der philiströsen Frau folgend. Daß nun aber bei Stifter von der Frau als der Seelengefährtin des Mannes Qualitäten wie Herzensgröße und Bildung verlangt werden, bedeutet keineswegs eine Durchbrechung des männlichen Definitionsmonopols überhaupt. Bei diesem Vorgang handelt es sich primär um eine wiederum vom Mann vorgenommene Anpassung der weiblichen Rolle an die gewandelten sozialen, ökonomischen, familialen und mentalen Verhältnisse. Denn wenn in den »Feldblumen« dem Weibe zugestanden wird, »auch seiner selbst willen« dazusein, so kommt gerade das wiederum den Bedürfnissen des Mannes entgegen: »endlich, hat es nicht einen Gatten zu beglücken und darf es ihm statt des schönen Herzens eine Wirtschaftsmaschine zubringen, die geistig genug zu sein glaubt, wenn sie nur unschuldig ist?« (115) – Zur zeitgenössischen Diskussion um die Frauenemanzipation vgl. Ulrich Dittmann, Kommentar zu den »Studien«, Ms. S. 107ff.; dort auch über die umstrittene Teilnahme von Frauen an Ballonflügen.

Anderes sein, so verfällt sie unweigerlich dem Verdikt, und es ist daher gerade Cornelias »Freiheitsstreben«, das Gustavs besonderen Unwillen erregt (HKG 1.4, 33). Im Moment der höchsten Liebeseinheit, wie ihn die Buchfassung schildert, wird an Cornelia die Zusammengehörigkeit der scheinbar widersprechenden Momente – kosmische Größe und totale Unterwerfung unter den Mann – fast überdeutlich sichtbar: »in den stolzen dunklen Sonnen lag ein Blick der tiefsten Demuth, und diese demüthigen Sonnen hafteten beide auf ihm, und so weich, so liebeich wie nie – – hingegen, hilflos, willenlos« (ebd. 35). Noch einmal scheint sich in Gustavs Phantasie, vermittelt wohl wieder durch den Vorgang einer Inversion seines Blicks, eine Einheit nach dem Muster der ursprünglichen herzustellen. Sie zerbricht mit dem Scheitern der Liebesbeziehung. Der sekundär restituierte Kosmos, der das Selbst ist, zerfällt, wie schon einmal in der ontogenetischen Entwicklung, in ein Ich und ein Anderes.

Von dieser Spaltung ist die Liebe im »Condor« von Anfang an gezeichnet. »Die Liebe«, heißt es verallgemeinernd, wenn Gustav, von seiner Leidenschaft absorbiert, vor der leeren Leinwand sitzt, »die Liebe ist ein schöner Engel, aber oft ein schöner Todesengel für das gläubige betrogene Herz!« (HKG 1.1, 16) Es ist gerade diese resignierte und kritische Sicht der Liebe, die für die Entstehung von Kunst maßgeblich ist, wie ein allegorisches Arrangement am Rande der Szene zeigt. Auf der »Zeichnung eines Cherubs«, dem ersten Werk Gustavs, das der Leser vorgeführt bekommt, »lag das Fernrohr« (ebd.). Es ist wohl legitim, in diesem Cherub den Liebes- und Todesengel wiederzuerkennen und ihn auf das gleichfalls unmittelbar zuvor angesprochene Paradiesmotiv zu beziehen, und zwar in zweifacher Weise: Nicht nur weist die Liebesleidenschaft, ähnlich dem Cherub der Genesis, den Knaben von der »friedlichen Insel seiner Kindheit« in das »heiße Leben« der Erwachsenen (ebd.), zerstört wird in ihr auch die regressive Wiedererrichtung dieser frühen Einheit in der Vereinigung mit der Geliebten. Das Fernrohr über der Cherubszeichnung deutet darauf hin, denn durch dieses Instrument hat Gustav den Flug Cornelias beobachtet, der den Anfang vom Ende der Liebe markiert. Fügt man diese Bedeutungssplitter mosaikartig zusammen, so ergibt sich, daß Kunst

die Liebe in ihrer trennenden, Einheiten auflösenden Kraft zeichnet und damit gerade die unglückliche Liebe zu ihrem Gegenstand hat. Nimmt man schließlich noch jenen »Engel der Kunst« (HKG 1.4, 29), der Gustav in der Trennung von Cornelia und im »Bekämpfen« seines Gefühls beseelt, als eine weitere metamorphotische Stufe des Liebesengels mit in das Beziehungsgeflecht hinein, so ließe sich weiter sagen, daß die Kunst die Zerstörung narzißtisch gefärbter Ganzheiten nicht nur zu ihrem Gegenstand hat, sondern daß sie in diesem Riß allererst entsteht. Was die Cherubszeichnung andeutet, ist also derselbe Zusammenhang, den die Mondbilder auf den Punkt bringen, die als Frucht der unerfüllten Liebe erscheinen und enigmatisch deren Spuren tragen. Die Kunst wird von der Enttäuschung narzißtischen Begehrens durch eine widerständige Realität geradezu hervorgetrieben – und das impliziert letztlich deren Anerkennung.

So »verarbeitet« die Kunst – auch in einem ganz buchstäblichen Sinn – die narzißtischen Niederlagen, Versagungen, Trennungen und Schocks, und sie tut dies, indem sie »bekämpft«, was sich als unrealisierbar und »irreal« erwiesen hat. In den Umrissen eines romantischen Kunstprogramms, das auf Innerlichkeit, Gefühl, Phantasie und Transgression der Erfahrungswirklichkeit gebaut ist, entfaltet sich hier zaghaft noch, aber unübersehbar ein gegenläufiger, schon ganz »stifterischer« Zug: Kunst erscheint ansatzweise als Prozeß einer Desubjektivierung, einer Arbeit an der Innerlichkeit und gegen diese. Die fast programmatische Anbindung der Kunst an das Gefühl der Liebe scheint nur zu erfolgen, um deren Eskamotierung zu demonstrieren. Was also im Prozeß der Malerei in diese »ausströmt«, ist mitnichten ein ungebrochenes, sondern ein negatives, quasi durchgestrichenes Gefühl. Der Übergang des Gefühls ins Werk ist nicht nur semiotisch, sondern auch lebenspraktisch ein Akt der Mortifikation. Vielleicht darf man vermuten, daß es diese Konstellation ist, die aus Gustavs Mondbildern »wirkliche Mondnächte« macht, also den »realistischen« Charakter seiner Kunst begründet. Die Desubjektivierung wäre dann das Komplement der objektivmimetischen Ausrichtung der Kunst. Durchaus steht die Kunst auf der Inhaltsebene des »Condors« noch ganz im Bann der romantischen, subjektivistischen und narzißtischen Kon-

stellationen eines Größen-Selbst, einer kosmischen Vereinigung und eines Verschwimmens der Sphären von Innen und Außen. Zugleich aber markiert sie den Endpunkt und das Zerschneiden dieser Konstellationen, deren Unhaltbarkeit sich immer wieder zeigt. Der Fluchtpunkt dieser Bewegung ist die Orientierung an jener Wirklichkeit, auf deren widerständige Faktizität die Subjektivismen und Romantizismen auflaufen.

Ließe sich aus diesem Fluktuieren zwischen Positionen, aus dieser schillernden Bewegung, die wohl eher als ein Gärungsprozeß denn als ein strukturierter Übergang zu beschreiben wäre, ein ästhetisches *Programm* destillieren, so wäre es zugleich das der Erzählung selbst. Insbesondere Gustavs Mondbilder wiederholen nicht nur in nuce das ganze Problemfeld der Erzählung, sondern scheinen, wie schon deutlich geworden sein dürfte, auch die Haltung des Erzählers geradezu widerzuspiegeln. Wie in jenen so konnte auch in dieser eine Überlagerung, ja buchstäblich ein Zusammenfließen subjektivistischer und objektivierend-mimetischer Tendenzen festgestellt werden. »Subjektive« Züge zeigen sich auf Seiten des Erzählers jedoch nicht nur in der bereits erläuterten Hinsicht. Sie bestimmen sein Verfahren überdies in einem besonders markanten Bereich, im Bereich der Metaphorik, und hierbei wieder besonders der von Raum und Kosmos. Denn Metaphern sind in Stifters Augen selbst Ausdruck von Subjektivität.

Der Weltraum kommt im Text in buchstäblicher und übertragener Bedeutung vor: als realer Raum, in den die Ballonreise führt, und als Bild, das für etwas anderes steht, beispielsweise für das »Herz« als einen psychischen Innenraum. Aber diese beiden Bedeutungsschichten sind nicht säuberlich voneinander getrennt, sondern ineinander verwoben. Der »reale« Raum nämlich ist immer *auch* eine Metapher, genauer: eine extendierte und realisierte Metapher,⁵³ etwa wenn die Ballonfahrt Cornelias »Erhebung« über ihr in enge »Grenzen« einge-

53 Über die Realisierung von Metaphern und Vergleichen schreibt Heinz Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, Frankfurt / Main 1971, S. 24: »Was sich auf einer ersten Stufe deutlich als Metapher, bzw. Vergleich darbietet, wird auf einer zweiten Stufe wörtlich genommen.«

schlossenes Geschlecht und zugleich ihr Nichtertragen des ›Himmels‹ in Gustav und der erfüllten Liebe verbildlicht. Im letzteren Fall wird deutlich, wie eine explizite *Raummetapher* (›es liegt mir *eine ganze Welt* im Herzen selig glänzend und leuchtend wie ein Sternenhimmel‹) metaphorisierend auf die Darstellung des *realen* Raums zurückwirkt, wie es also innerhalb des Verweisungsgeflechts der Signifikanten, das sozusagen seinen Code selbst festlegt, zu einem ›Bedeutungsinput‹ kommt, zu einer Übertragung kontextuell festgelegter Bedeutungen von Sprachzeichen auf die gleichen, jedoch in einem anderen Kontext stehenden Sprachzeichen. Es wäre müßig zu fragen, auf welcher Bedeutungsebene, auf der wörtlichen oder der metaphorischen, man sich als Leser gerade befindet, denn tatsächlich befindet man sich immer auf allen Ebenen gleichzeitig, ist also genau in derselben Situation wie der Betrachter von Gustavs Mondbildern, die als Signifikanten ja auch immer zugleich nach außen und nach innen, auf die Objektwelt und auf das Subjekt ihres Urhebers verweisen. Und so, wie auf den Gemälden die Gleichzeitigkeit und die Überlagerung der verschiedenen Bedeutungen ihr bildinhaltliches Äquivalent in einem Strömen und Fließen findet, ist auch der Weltraum im Text ein flutender Ozean. So haben die Bilder des Fließens immer auch einen selbstreflexiven, poetologischen Charakter: Sie veranschaulichen den Status der Bedeutungen in der Semiose, ihr Gleiten, ihre Übergänglichkeit, ihr Vermischung.

Eine derartige Beschaffenheit des Textes wird Stifter schon wenige Jahre später als Produkt einer prekär gewordenen Subjektivität erscheinen. Denn die Metapher gilt ihm ihrerseits bereits als das Resultat einer Verquickung der Sphären von Innen und Außen, Subjekt und Objekt, die selbst subjektiven Charakter trägt. In ›Abdias‹, und zwar schon im Erstdruck von 1843, findet sich so etwas wie eine kleine Entstehungsgeschichte der Metapher. Ditha, die Tochter des Abdias, lebt, blind geboren, jahrelang in einer weltlosen Innerlichkeit, bis sie schließlich durch einen Blitzschlag sehend wird. Mit Ditha nimmt Stifter ein anthropologisches Experiment vor: Er zeigt eine Figur, der mit dem Augenlicht der Zugang zur Außenwelt fehlt. Deren ontogenetisch normale Ausdifferenzierung gegenüber dem Subjekt findet daher nur un-

vollständig statt. Dithas in einem radikalen Sinne »einsame Entwicklung« (HKG 1.5, 329) perpetuiert diesen Zustand, denn der Vater versäumt eine »Erziehung« (ebd. 313), die den Mangel kompensieren könnte. Statt Ditha auf die objektive Realität hin zu öffnen, wird er vielmehr zum fast symbiotischen Teilhaber ihrer Innenwelt. Dithas Sprache spiegelt diesen Zustand. In ihr mischen sich die allgemeine Sprache, deren »Bedeutung« aber, sofern sie Sachverhalte der Außenwelt repräsentiert, Ditha nicht versteht, und eine Privatsprache, die aus selbsterfundenen Wörtern für innere Wahrnehmungen besteht, die mit dem Außen nicht vermittelt sind.⁵⁴ Eine solche Vermischung von Allgemeinem und Besonderem, Außen und Innen, Objektivem und Subjektivem bleibt auch nach Dithas Gewinn ihres Sehvermögens bestehen. Unmittelbar nach dem heilenden Blitzschlag wird Dithas Situation in Formulierungen beschrieben, wie sie später im autobiographischen Fragment für den Zustand vor der Separation von Subjekt und Objekt verwendet werden: »endlich wurden die letzten Vorhänge der Fenster empor gezogen – – und die ganze große Erde und der ungeheure Himmel schlug in das winzig kleine Auge hinein. – – Sie aber wußte nicht, daß das alles nicht sie sei, sondern ein Anderes, außer ihr Befindliches, das sie zum Theile bisher gegriffen habe« (ebd. 322f.). Die Sprachform, die diesem Zustand entspricht, bleibt freilich auch nach allen Versuchen des Abdias, seine Tochter »sehen zu lehren« (323), erhalten. »Wie nemlich bei andern Menschen das Tag- und Traumben sein ist, war es bei ihr vermischet. Bei andern ist der Tag die Regel, die Nacht die Ausnahme: bei ihr war der Tag vielmehr das Ausgenommene. Ihre vergangene, lange, vertraute Nacht reichte nun in ihren Tag herüber, und jene willkührlichen, von andern Menschen nicht verstandenen Bilder ihrer innern Welt, die sie sich damals gemacht hatte,

54 »Da kauerte der Jude auf einem kleinen Schemel neben ihr, und sprach immerwährend zu ihr. Er lehrte sie Worte sagen, deren Bedeutung sie nicht hatte – sie sagte die Worte nach und erfand andere, welche aus ihrem inneren Zustande genommen waren, die er nicht verstand, und die er wieder lernte. So sprachen sie stundenlange miteinander, und jedes wußte, was das andere wollte« (HKG 1.5, 314f.).

mischten sich nun unter ihre äußeren, und so entstand ein träumend sinnendes Wesen [...] es entstand eine Denk- und Redeweise, die den andern, welche sie gar nicht kannten, so fremd war, wie wenn etwa eine redende Blume vor ihnen stände.« Dithas Redeweise aber ist eine metaphorische; vor einem blühenden Flachsfield stehend, ruft sie aus: »Vater, sieh nur, wie der ganze Himmel auf den Spitzen dieser grünen stehenden Fäden klingt!« [...] So sprach sie auch von violetten Klängen, und sagte, daß sie ihr lieber seien, als die, welche aufrecht stehen und widerwärtig seien, wie glühende Stäbe. [...] So lebte sie eine Welt aus Sehen und Blindheit« (629f.). Zum Teil entstammen die Bilder, die in Dithas Metaphernsprache verwendet werden, den optischen Wahrnehmungen der Außenwelt. Wenn Stifter gleichwohl von einer Vermischung äußerer und innerer Bilder spricht, so bezieht sich das wohl vor allem auf die Synästhesien, die Dithas Redeweise klar in der romantischen Tradition ansiedeln. In ihnen nämlich werden äußere Phänomene sprachlich wiedergegeben durch »jene willkürlichen [...] Bilder ihrer innern Welt, die sie sich damals gemacht hatte«, das heißt durch diejenigen Weisen der Wahrnehmung (»Bilder« ist selbst eine Metapher), die Ditha im Zustand der Blindheit einzig zugänglich waren und in denen sie sich die Außenwelt »willkürlich« vorgestellt hatte: in erster Linie solche der Akustik.

Gleich welcher Herkunft die Metaphern aber sind, subjektiv ist in ihnen jedenfalls immer auch das Prinzip des sprachlichen Ersetzungsvorgangs, der sie konstituiert. Die relativ strengen Angemessenheitskriterien, denen Metaphern früher unterlagen, sind hier aufgeweicht. In der rhetorischen Tradition waren der *inventio* des »Witzes«, der als das Produktionsorgan der Metaphern galt, die ihrerseits zum *ornatus* der Rede gehörten, klare Grenzen durch das *aptum* gezogen, das das Verhältnis von *verba* und *res* im Sinne einer *Adäquatheit* regelte. Bei Ditha ist der metaphernbildende Witz, den schon Jean Pauls »Vorschule der Ästhetik« mit der Phantasie »im Bunde« gesehen hatte,⁵⁵ gänzlich zu einer bloß noch subjektivi-

55 Vorschule der Ästhetik, IX. Programm, § 43, in: ders., Werke in zwölf Bänden, Bd. 9, S. 172.

ven Imagination geworden, die kein *aptum* mehr kennt, oder besser: Er ist durch diese ersetzt. Die Erfindung von Metaphern ist aus der Zuständigkeit eines klar definierten Vermögens in den Bannkreis jener Innen-Außen-Dichotomie übergegangen, die sich seit dem 18. Jahrhundert in allen Bereichen der Anthropologie durchgesetzt hat. Müssen Metaphern auch nach dem Ende einer allgemeinverbindlichen rhetorischen Tradition immer mindestens ein *tertium* zwischen Substitut und Substituiertem aufweisen, dessen Augenfälligkeit über ihre Verständlichkeit entscheidet, so stehen Dithas Metaphern, die einer kaum noch kommunizierbaren Imagination entstammen, an der Grenze der Hermetik. Während etwa die Ersetzung von »blühendes Flachsfield« durch »Himmel« noch ohne weiteres nachvollziehbar ist, fällt es schon weit schwerer zu begreifen, was Ditha mit dem Satz meint, »violette Klänge« seien ihr lieber »als die, welche aufrecht stehen und widerwärtig seien, wie glühende Stäbe«. Hier, in der Tat, wird Dithas Denk- und Redeweise »fremd« und inkommensurabel: Sie steht außerhalb der Wahrnehmungs- und Sprachkonventionen aller »andern«. Wenn verschiedentlich gesagt wurde, daß die Figur Dithas aufs engste mit Stifters Begriffen der »Dichtung« und des »Dichterischen« verbunden sei, ja daß sie, wie Kurt Mautz im Anschluß an Paul Requadt in einer wohl doch zu forciert allegorischen Lesart meint, geradezu »eine Verkörperung des Geistes der Poesie« darstelle, so ist dem hinzuzufügen, daß es eine dem Untergang geweihte Poesie ist, die sie vertritt.⁵⁶

Vielleicht darf man behaupten, daß Stifter in Dithas »Redeweise«, ihrer Metaphorik, ihrer Vermischung von Innen und

56 Kurt Mautz, Das antagonistische Naturbild in Stifters »Studien«, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter, Studien und Interpretationen, Heidelberg 1968, S. 23–56, hier S. 48. – Paul Requadt, Nachwort zur Reclam-Ausgabe des »Abdias«, Stuttgart 1990, S. 127 (»Ditha als Inkarnation des Urdichterischen«). – Ähnlich auch Gerhard Kaisers Antwort auf Mautz: Stifter – dechiffriert? Die Vorstellung vom Dichter in »Das Haidedorf« und »Abdias«, in: Sprachkunst I (1970), S. 273–317, hier S. 294ff., zu Dithas Verbindung zum Tode S. 298f.

Außen Züge seines eigenen frühen Schreibens resümiert.⁵⁷ Von der Figur der Ditha her gesehen, bildet die Metaphorik das Einfallstor des Subjektiven in die Darstellung des »Condors«. Und nicht nur sie: Auch das *Verfahren* einer Ineinanderblendung wörtlicher und übertragener Bedeutungen verrät einen Erzähler, der in souveräner Allmacht über sein Material verfügt, diesem ganz nach subjektivem Belieben diesen oder jenen Status verleihend. Mit Blick auf »Abdias« bestätigt sich mithin schon für Stifters Frühwerk die prägnante Feststellung Friedbert Aspetsbergers, daß Stifter »eine Art systematischen Einsatz verschiedener Stilmittel seiner eigenen schriftstellerischen Entwicklung kennt«.⁵⁸ Ditha freilich muß in der Erzählung sterben, und nicht anders ergeht es der Redeweise, die sie repräsentiert. Das läßt sich, um bei diesem Aspekt zu bleiben, am Schicksal der Metaphern ablesen. Bereits das oben angeführte kurze Textstück zitiert nur noch die Metaphern Dithas, arbeitet selbst aber vorzugsweise mit expliziten Vergleichen. Gewiß gibt es auch im »Abdias« noch Metaphern (»ihre vergangene, lange, vertraute Nacht«, »die zwei Blumen ihres Hauptes«, 327); im Rahmen des immer radikaler werdenden programmatischen Bestrebens aber, »die eine konkrete Wirklichkeit vergegenwärtigende [...] Sprachebene, die eigentliche Erzählebene also, von jeder nur analogischen Wirklichkeit« abzuheben, geht Stifters *Tendenz* insgesamt eindeutig auf Tilgung der Metaphorik und ihre Ersetzung durch Vergleiche.⁵⁹ Denn mag der Vergleich, und das läßt auch ihn für Stifter verdächtig bleiben, selbst noch Ausdruck einer subjektiven Sicht sein, die Ähnlichkeiten entdeckt, wo andere sie noch nicht gesehen hatten, so zeichnet er sich doch dadurch

vor der Metapher aus, daß er die Vergleichsglieder nicht in eins setzt, sondern ihre Differenz sichtbar hält, damit seinen eigenen Vergleichscharakter nicht verleugnend, sondern vielmehr explizit machend. Das aber ist ein Vorgang der Entromantisierung. Zeichnete sich die Bildlichkeit der Aufklärung durch einen grundsätzlich rationalen Charakter aus, insofern in ihr ein enger Bezug zwischen comparandum und comparatum bestand und das tertium comparationis relativ genau bestimmbar blieb, so zeigt sich in der Romantik eine Verselbständigung und Emanzipation der Bilder: Metaphern werden über ihre komparative Funktion hinaus übersteigert, eskalieren in Bilderketten, werden realgesetzt und weiten sich in dieser Hinsicht zu Schauplätzen und Landschaften aus.⁶⁰ Solche Bildstrukturen, die der frühe Stifter, wengleich schon in abgeschwächter Form, noch kennt, wird der späte abbauen. Mit seiner erneuten Trennung der Sphären von comparandum und comparatum nähert er sich den bildlichen Verfahren der Aufklärung wieder an.

In späteren Jahren spricht Stifter mit harscher Kritik, fast mit Widerwillen von seinem Frühwerk. Über den »Hochwald« etwa schreibt er am 7.3.1860 in einem bekannten Brief an Hekkenast, er habe hier »die Geschichte [d.h. die Historie] als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer meiner Fantasie hinein gepfropft. Ich schäme mich jetzt beinahe jenes kindischen Gebarens. Jetzt steht mir das Geschehene fast wie ein ehrfurchtgebietender Fels vor Augen, und die Frage ist jetzt nicht mehr die: »was

57 Neben den Bezügen zum »Condor« wäre hier auch an die Synthesen der »Feldblumen« zu denken: »[...] als ich mit dem lieben Bescheide in der Tasche nach Hause kam, so war es als hüpfen mir meine Farben entgegen und sähen mich noch einmal so freundlich an: das Ultramarin aus seinem Gläschen mit seinem Feuerblau wie ein tiefer Harmonikaton – der Purpur wie Liebeslieder – die Grün wie sanfte Flöten – das Roth wie Trompetenschmetter, und so weiter« (HKG I.1, 94).

58 Friedbert Aspetsberger, Stifters Erzählung »Nachkommenschaften«, in: Sprachkunst VI (1975), S. 238–260, hier S. 245.

59 Vgl. Christoph Buggert, Figur und Erzähler, S. 188, vgl. 187f.

60 Vgl. dazu Heinz Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik, vor allem S. 53–59. – Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts, S. 170ff. – Über die Entstehung der romantischen »Seelenlandschaften«, die sich als realisierte Metaphern beschreiben lassen, sagt Hartmut Böhme, es liege hier eine »Identität von Subjekt und Objekt in der poetischen Verräumlichung der Gefühle« vor. »In der Romantik sind Gefühle grundsätzlich als begehende, mächtige Raumatmosphären geschildert.« Hartmut Böhme, Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann, in: Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen, Friedrich Schmöe (Hgg.), Literatur und Psychoanalyse (= Text & Kontext Sonderreihe, Bd. 10), Kopenhagen / München 1981, S. 133–176, hier S. 149.

will ich mit ihm thun?« sondern: »was ist er?« Und die Antwort ist so schwer, daß, wenn ich sie nur zum Theile finde, und geben kann, das Gegebene unendlich mehr ist, als das, was ich hätte machen können, und in meiner Jugend auch gemacht hätte« (PRA 19, 223f.). Dieser Brief gehört, wie man weiß, zu jenen Texten, die den fundamentalen Umbruch in Stifters Werk zur unbedingten Anerkennung des subjektunabhängigen Daseins der »Dinge« artikulieren. Wie es sich mit diesem Umbruch wirklich verhält, soll hier vorerst noch unerörtert bleiben. In seinem Zusammenhang jedenfalls verfällt Subjektivität nicht nur auf der Ebene des Inhalts, sondern auch auf der des Schreibens selbst einer immer radikaleren Kritik. Ein freier, von den Kräften der »Fantasie« und des subjektiven Willens gesteuerter Umgang des Autors mit der Wirklichkeit als seinem Stoff erscheint Stifter jetzt als schiere Gewalt gegen die Unabhängigkeit und die Eigenart der Dinge. Dazu gehören ohne jeden Zweifel die am »Condor« beobachteten Verfahren einer Vermischung von Subjektivem und Objektivem, Metaphorischem und Mimetischem, in denen sich das »willkürliche« Schalten und Walten eines allmächtigen Erzählers mit seinem Stoff manifestiert.

Das eigentlich Interessante an der zitierten Briefstelle ist jedoch weniger ihr hinlänglich bekannter poetologischer Gehalt als die Tatsache, daß Stifter in ihr sein literarisches Werk in einem Entwicklungsprozeß sieht, der der ontogenetischen Entwicklung nachgebildet scheint. Stifters Imagination seines Schreibens ist offenbar von denselben Strukturen bestimmt wie die Darstellung seiner kindlichen Entwicklung, die er wenige Jahre später im autobiographischen Fragment niederlegen wird. Wie in den frühesten Stadien der Kindheit Innenwelt und Außenwelt noch ungeschieden sind, so erscheint dem »reifen« Stifter sein Frühwerk »kindisch«, weil in ihm die äußere Wirklichkeit der Eigenmacht der Phantasie unterworfen wurde – eine Selbsteinschätzung, die sich mit der Feststellung mancher Biographen trifft, die an Stifter eine verlängerte Adoleszenz beobachten zu können glaubten.⁶¹ Man wird Stif-

61 So schreibt z.B. der in der Stifter-Forschung routinemäßig geschmähte Psychoanalytiker Alfred Winterstein mit Bezug auf die

ters Selbstkritik auch auf seine ihrerseits noch »unreifen« Vorstellungen von Reifung beziehen dürfen, wird doch dem Jüngling Gustav im »Condor« vom Erzähler selbst der Eintritt in die Erwachsenenwelt gerade in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ausdruck seiner kosmischen Größenphantasien bescheinigt. Demgegenüber richtet sich das »erwachsen« gewordene Schreiben – als habe sich die früheste Separation, in der die Dinge dem Ich in einem immer prekären Eigenstand und einer nie ganz zu durchdringenden Opazität gegenübertraten, noch einmal wiederholt – jetzt ganz auf die Ergründung der ichfremden Phänomene des Außen, in deren »ehrfurchtgebietender«, felsenharter und nur »zum Theile« verstehbarer Beschaffenheit Nachklänge des frühen Traumas zu vernehmen sind.

»Feldblumen« und den Briefwechsel Stifters mit seinen deutlich jüngeren Schüler-Freunden Colloredo, Brenner und Handel, man könne hier »geradezu von einem überspannten Pubertätspathos sprechen; reicht ja die Pubertät Stifters erstaunlicherweise bis etwa zu seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr, an das sein kurzes Mannesalter mit der Blütezeit literarischen Schaffens anschließt. Mit fünfzig ist er bereits ein alter Mann« (Adalbert Stifter, S. 39). Ähnlich Moriz Enzinger, Einleitung zu: Gustav Wilhelm (Hg.), Adalbert Stifters Jugendbriefe, S. 9. Ohne Stifters Reifungsschemata übernehmen oder den Begriff »pubertär« als eine literaturwissenschaftliche Kategorie anerkennen zu wollen, läßt sich doch im Frühwerk in der Tat eine Reihe von Zügen beobachten, die sich kaum anders denn als »pubertär« bezeichnen lassen; man denke etwa an den Schluß der Erstfassung des »Haidedorfs«, in der der König selbst auftreten muß, um den verkannten Dichter vor den mißtrauischen Dorfbewohnern zu erheben (HKG 1.1, 167ff.) – auch das eine kaum verkappte Größenphantasie.

4. Kapitel

Der unleserliche Text.

Romantische Entromantisierung in »Der Hochwald«

Mit dem hermeneutischen Begriff einer Einheit des Sinns läßt sich Stiffters Texten nicht beikommen, und das macht ihre besondere Schwierigkeit aus. Bereits die erste veröffentlichte Erzählung hat den Befund einer Überlagerung und Verschränkung gegenläufiger und letztlich inkompatibler textueller Bewegungen ergeben, denen verschiedene Wahrnehmungsweisen und unterschiedliche Bestimmungen des Verhältnisses von Subjekt und Objekt entsprechen. Eine Aufhebung oder Synthese der auseinanderstrebenden Linien ist nirgends in Sicht. Die Textoberfläche zeigt sich vielmehr als ein Feld mit mehreren Kristallisations- und Kraftzentren unterschiedlicher Intensität, als Resultat von Strukturierungsvorgängen, in denen verschiedene Impulse am Werk sind. Von Stiffters späterem Schreiben her gelesen, ließe sich sagen, daß dessen Ansätze die mehr oder weniger romantischen Traditionen durchdringen, die die frühesten Erzählungen fortschreiben. Gewissermaßen sind in diesen bereits die Stellungen angelegt, die Stifter später beziehen wird, um auf der Ebene des Inhalts wie der Schreibweisen die Romantizismen seines Frühwerks zu bekämpfen. Es wäre allerdings ein Irrtum, wollte man glauben, daß damit eine Begradigung und Vereinheitlichung der Textstrukturen und Sinnzusammenhänge einhergehe. Im Gegenteil bleibt der bis zum Widersprüchlichen spannungsvolle Charakter der Texte bestehen: Gerade im Versuch ihrer Aufhebung verschieben sich die Aporien nur, schreiben sich aber als solche durch das gesamte Werk hindurch fort.

Die drei Erzählungen, die Stifter zuerst veröffentlicht hat, bilden in mancher Hinsicht einen Komplex. Zwar liegen hier durchaus unterschiedliche Akzentuierungen vor, die mit der Reihenfolge der Entstehung der Texte zusammenhängen mögen – ein Problem, über das hier nicht spekuliert werden soll.¹ Zusammengehalten aber werden sie durch die Gestalt

1 Zur Unklarheit von Entstehungszeit und -reihenfolge der ersten

ihrer Helden, die jeweils angehende romantische Künstler sind, und durch die spannungsreiche und gebrochene Perspektive des Textes auf sie. Es scheint, als habe sich Stifter gleich zu Beginn seines literarischen Werks Aufschluß über die Grundlagen und Möglichkeiten der Kunst verschaffen wollen. Daß in den »Feldblumen« und im »Haidedorf« dieselben Strukturen vorliegen wie im »Condor«, soll nach dessen ausführlicher Analyse nicht nachgewiesen werden. Erst im »Hochwald«, der die ästhetische Selbstreflexion mit anderen Mitteln fortführt, läßt sich eine neue Stufe der Entwicklung in Stiffters Schreiben erkennen. Von daher mag die späte Selbstkritik des Autors befremden, in dieser Erzählung habe er »die Geschichte als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen und in die Schubfächer [s]einer Fantasie hinein gepfropft.« Denn werden nicht auf der Handlungsebene der im Herbst 1841 erstmals erschienenen Erzählung, wie man behauptet hat, gerade die Illusionen einer noch ganz romantisch eingefärbten Phantasie durch »den objektiven Wirklichkeitsbegriff des Erzählers« widerlegt? Und tut sich nicht dadurch ein »Spalt zwischen Ich und Umwelt« auf,² der genau jene sozusagen sekundäre Einheit auseinanderreißt, die die regressive Phantasie des frühen Helden Gustav im Gegenzug gegen die Erfahrung einer fundamentalen Entzweiung gestiftet hatte? Kurzum: Findet hier nicht ein unverkennbarer Abbau der frühen romantischen Positionen statt? Stiffters Selbstkritik deutet auf anderes. Vordergründig bezieht sie sich zunächst auf den relativ freien Umgang mit Geschichte: Ein Rahmen aus realen topographischen und geschichtlichen Fixpunkten wird mit Erfundenem ausgefüllt, das sich nicht nur in historischen Wissenslücken ansiedelt, sondern an manchen Punkten durchaus mit überlieferten Fakten kollidiert. Aber auch über einen solchen Gebrauch der »Fantasie« hinaus läßt sich im »Hochwald« die Fortdauer romantischer Imaginationen feststellen, und zwar nicht nur bei den erzählten Figuren, sondern auch beim Erzähler selbst. Statt von einem wirklichen Bruch zwischen den ersten Erzählungen und dem »Hochwald«

Erzählungen vgl. Ulrich Dittmanns Kommentar zu den »Studien« in HKG, Ms. S. 25f. u.ö.

2 Christoph Buggert, *Figur und Erzähler*, S. 72f.

sollte man also eher von einer Akzentverschiebung und einer Umorganisation des strukturalen und semantischen Feldes sprechen.

»Der Hochwald« ist der erste Text Stifters, der nach dem Prinzip des »Gegenbild[es]« – wie eine Zwischenüberschrift im »Hagestolz« lautet – organisiert ist. Bereits die drei frühesten Erzählungen hatten mit der Opposition von Natur und Kultur bzw. Geschichte gearbeitet, die besonders in den »Feldblumen« mit geradezu rousseauistischer Schärfe hervorgetrieben wird.³ Wie bei den romantischen Vorläufern, denen

3 Allgemein zu dieser Opposition vgl. Jacques Derrida, *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz* [1967], Frankfurt / Main 1976, S. 422–442, hier S. 428: »Trotz all seiner Verjüngungen und Kostümierungen ist dieser Gegensatz gleichursprünglich mit der Philosophie. Er ist sogar älter als Platon. Er ist mindestens so alt wie die Sophistik. Vom Gegensatz physis/nomos, physis/techne ausgehend, ist er durch eine ganze historische Kette bis zu uns fortgetragen worden, indem die »Natur« dem Gesetz, der Institution, der Kunst, der Technik, aber auch der Freiheit, der Arbitrarität, der Geschichte, der Gesellschaft, dem Geist usf. entgegengesetzt wurde.« Zur Relation von Natur und Kultur bei Rousseau vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 293ff. u.ö. Stifters Verhältnis zu Rousseau ist meines Wissens nicht im Zusammenhang untersucht worden. Zahlreiche Einzelhinweise, die aber naturgemäß vor allem den pädagogischen Bereich betreffen, bietet das voluminöse Werk von Kurt Gerhard Fischer, *Die Pädagogik des Menschenmöglichen*. Adalbert Stifter, Linz 1962 (= Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 17), passim (vgl. das Register S. 654). Daß Stifter von Rousseau zumindest den »Emile« gekannt hat, ist nicht nur aufgrund seiner pädagogischen Interessen anzunehmen, sondern erhellt auch daraus, daß der begnadete Lehrer Angelas in den »Feldblumen« den kaum mißzuverstehenden Namen Emil trägt. – Deutliche und bis in Details reichende Übereinstimmungen finden sich auch zwischen Stifters Verständnis von Natur und dem populären Werk »Zur Diätetik der Seele« [1838] des von Stifter geschätzten Ernst von Feuchtersleben; in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Hebbel, Bd. 3, Wien 1851, S. 237–366, hier S. 351–358. Auch Feuchtersleben setzt – eher trivialrousseauistisch – die Wahrheit der Natur der »Lüge des gesellschaftlichen Umganges« entgegen (351) und betont die therapeutische Kraft der Naturbetrachtung.

der Maler Albrecht nachgebildet ist, richtet sich in den Tagebuch-Briefen der »Feldblumen« ein starker Widerwille gegen die Lebensform der städtischen Zivilisation, der als maßgebliche Berufungsinstanz die Natur, verstanden als Landschaft wie als Prinzip, entgegengesetzt wird (HKG 1.1, 48, 71ff. u.ö.). Der Kardinalfehler des städtischen Lebens ist die Entfernung von »Mütterchen Natur« (114, 115), der Abfall zur »Unnatur«, der gerade in der Hypostasierung der habitualisierten Konvention als Natur sichtbar wird: »Was sie sechzig Jahre sehen, und was ihr Vater und Großvater auch sechzig Jahre gesehen haben, das ist ihnen das Natürliche, wie verkehrt es auch sein mag« (110, 89, 117). Die städtische Lebensform zeigt sich – wie es scheint, nicht zuletzt nach dem Modell der traumatischen Separation der frühen Kindheit – geradezu als Inbild der Trennung von einem als mütterlich imaginierten Ursprung, zu dessen »Einfachheit« (114), Einheit und Untrenntheit es zurückzukehren gilt.

Erst im »Hochwald« aber wird diese Opposition in strikter Verräumlichung der zeitlichen Abfolge von Einheit und Entzweiung mit der Natur zu einem strukturbildenden Moment. Der erzählte Raum zerfällt einerseits in den Bereich des menschlichen Handelns, der sowohl kulturierte Natur wie als Kriegszustand dargestellte Geschichte ist, und andererseits den Bereich der unberührten ursprünglichen Natur des Hochwaldes, der den beiden Töchtern des Freiherrn von Wittinghausen als Schutz vor den Gefahren des Krieges dienen soll. Die Natur, die dem in topographischer Hinsicht peripher bleibenden und nur indirekt dargestellten Raum der Entzweiung mehrfach explizit entgegengesetzt wird,⁴ unterliegt dabei

4 Gleich am Anfang ist schon die Rede von dem »geraden Gegensatz« zwischen den »Trauerdenkmälern« der Geschichte und dem Ausblick in die Natur (198). Vgl. daneben vor allem S. 208: »Kein Hauch, keine Ahnung von der Welt draußen dringt hinein, und wenn man sieht, wie die prachtvolle Ruhe Tagereisen weit immer dieselbe, immer ununterbrochen, immer freundlich in Laub und Zweigen hängt, daß das schwächste Gräschen ungestört gedeihen mag, so hat man schwere Mühe, daran zu glauben, daß in der Welt der Menschen schon die vielen Jahre her der Lärm des Krieges und der Zerstörung tobe, wo das kostbarste und kunstreichste Gewächs, das Menschenleben, mit eben solcher Eil' und Leichtfer-

verschiedenen Zuschreibungen. Analytisch lassen sich mehrere Vorstellungs- und Bildkomplexe unterscheiden,⁵ wenn man will: quasi paradigmatische Reihen, deren Bedeutungen sich nicht zuletzt in ihren immer anders aktualisierbaren syntagmatischen Beziehungen zueinander konstituieren, wobei sich durchaus auch Spannungen zwischen ihnen ergeben. Es ist vor allem der »alte Waldsohn« Gregor (HKG 1.1, 226), der, mehrfach vom Erzähler unterstützt, die Natur als den Raum einer gesetzhaften göttlichen Ordnung begreift, in dem noch das kleinste »Kräutlein« seinen Ort und seine Berechtigung hat und alles »den Gesetzen des Herrn« folgt (226ff., 229, vgl. 220). Diese Haltung korrespondiert dem Glauben auch der anderen Figuren an eine göttliche Gerechtigkeit (204, 235, 261). Einzig der Mensch ist in »Trotz und Laster« (229) aus der göttlichen Natur ausgebrochen und bereitet sich seine eigene »Zerstörung« (208). Erscheint die Natur in dieser Hinsicht als väterlicher Raum – und dieser Aspekt wird durch die Metaphorik gestützt, die etwa den Waldsee als den »Vater« verschiedener Bächlein faßt (250) –, so eignen ihr zugleich auch die mütterlichen Attribute des Hegens, Auferziehens und Nährens (209, 220: »Wiege des [...] Baches«, u.ö.). Zusammengekommen mit den Gewächsen als den »Kindern« (219), die zueinander im Verhältnis von Schwestern stehen,⁶ ergibt dies ein Inbild der heilen Kleinfamilie als eines Ortes völliger Geborgenheit und Liebe. Der Rückzug in die Natur vor der Entzweiung des Krieges trägt daher unverkennbar auch regressiv Züge und wiederholt in bildlich verschobener und abgeschwächter Weise die bereits am »Condor« beschriebene Konstellation. Damit mag zusammenhängen, daß die Figuren im-

tigkeit zerstört wird, mit welcher Mühe und Sorgfalt der Wald die kleinste seiner Blumen hegt und auferziehet« (Vgl. 229, 241, 274, 287ff.).

5 Zur Bildlichkeit des »Hochwalds« vgl. Robert Ulshöfer, Stiffters »Hochwald« auf der Oberstufe, in: *Der Deutschunterricht* 7 (1949), S. 76–96, hier S. 85ff.

6 Vgl. S. 224: »So weit das Auge ging, sah es kein ander Bild als denselben Schmelz der Forste, über Hügel und Täler gebreitet, hinausgehend bis zur feinsten Linie des Horizontes [...] glänzend und blauend, wie seine Schwester, die Wolke.« S. 226: »der Stein selber legt sich um seinen Schwesterstein«.

mer auf der Schwelle zum Vergessen des Außen der Natur stehen, die in ihrer Wahrnehmung zum absoluten Innenraum wird; »mir ist«, sagt Ronald, diesen Vorgang selbst benennend, »als gäbe es gar kein Draußen, gar keine Menschen, als die hier, die sich lieben, und Unschuld lernen von der Unschuld des Waldes« (274). »Regressives« und »Utopisches« durchdringen sich derart, daß kaum entscheidbar ist, ob man hier eher von einem Akt der Verdrängung sprechen soll oder von einem Unvorstellbarwerden der Katastrophik menschlicher Entzweiung angesichts des Vorscheins von völliger Harmonie, Ordnung und Liebe in der Natur.

Ronalds Aussage ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Sie steht im Kontext seiner Liebesbegegnung mit Clarissa und schließt diese Liebe mit der Natur, die auch nach Gregors Worten das Prinzip der Liebe ist (272), gegen den Krieg zusammen, der in buchstäblicher Hinsicht außerhalb der Natur stattzufinden scheint. Das textuelle Arrangement gibt dieser Gegenbildlichkeit bis zu einem gewissen Grade – denn andererseits trägt die Liebe als Leidenschaft durchaus verderbliche Züge – recht, lieben und versöhnen sich doch in Clarissa und Ronald gerade die kriegführenden Nationen und Konfessionen (vgl. 273). Die zwischengeschlechtliche Liebe vervollständigt also – nach der elterlichen und geschwisterlichen – die Reihe von Liebestypen, die der Natur zugeordnet sind, und zugleich damit den Zusammenhang kleinfamiliärer Reproduktion. Das Schwinden des »Draußen«, von dem Ronald spricht, macht freilich auch die Spannungen in dieser Reihe sichtbar, denn es bezieht sich des weiteren auch auf den nahezu »autistischen« Charakter der Geschlechtsliebe, die »sündhaft« Vater, Mutter, Schwester und Außenwelt vergißt (268ff., 271). Wie auch sonst häufig in Stiffters Frühwerk formiert die Liebe eine Dyade von völliger Selbstgenügsamkeit und Geschlossenheit, und es ist daher nicht erstaunlich, daß hier erneut, wenngleich weit sparsamer als früher, kosmische Bilder auftauchen (268f., 277), die der Liebe Clarissas und Ronalds, vom »Condor« und den Sternengedichten her gelesen, die Spur regressiver Phantasien einzeichnen. Noch lange nach Ronalds Tod ersehnt und begehrt Clarissa den Geliebten im ganzen Kosmos: »Clarissa liebte und hegte Ronald fort und fort, in den goldnen Sternen sah sie seine Haare, in dem blau-

en Himmel sein Auge« (298).⁷ Schon an diesem Punkt der Analyse wird erkennbar, daß nicht nur die Liebe, sondern mit ihr auch die Natur selbst, die dieser Liebe zugrunde liegt, durchaus ambivalent konstruiert ist.

Die zitierte Aussage Ronalds gibt schließlich noch einen weiteren wichtigen Hinweis. Daß Menschen »Unschuld lernen von der Unschuld des Waldes«, markiert nicht nur ihre faktische Entfernung von der Natur, sondern unterstreicht auch deren Status als ein Ursprüngliches und Reines. Dies gehört zu den häufigsten Attributen des Waldes. Die Rede von »dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze der Na-

7 Stifters späteres Bemühen wird dahin gehen, die prekären selbstgenügsamen Tendenzen der Liebe zu entmächtigen. Im »Nachsommer« etwa führt das zu den eigentümlichen Relativierungen der Liebe Heinrichs und Natalies, die ständig in Beziehung zur Liebe zu Vater, Mutter und Geschwistern gesetzt und dieser untergeordnet wird (PRA 7, 282, 288ff., 327). Worauf diese und andere Strategien der Einbindung, Dämpfung und Zähmung der Liebe reagieren, macht eine Passage deutlich, die in nächster Nähe zu der eben zitierten »Hochwald«-Stelle steht und romantische Spuren in den »Nachsommer« trägt: »aber, Natalie, wenn ich auf den Höhen der Berge war, habe ich Euer Bild in dem heitern Himmel gesehen, der über mir ausgespannt war, wenn ich auf die festen, starren Felsen blickte, so erblickte ich es auch in dem Dufte, der vor denselben webte [...] und wenn ich zu Hause in die Züge der Meinigen blickte, so schwebte es auch in denen« (283f.). Es ist unzureichend, zu sagen, Stifter eliminiere in seinem Werk fortschreitend alle Momente von Leidenschaft und Subjektivismus; er entwickelt vielmehr Strategien der Bearbeitung, die das Bearbeitete stets durchscheinen lassen. In genauer Umkehrung der »unbedingten« Liebeserklärung im »Hochwald« – »im Wahnsinne von Seligkeit hing ich an euch, sündhaft vergessend meinen Vater, meine Mutter, meinen Gott« (HKG 1.1, 268), »Ich lieb' dich unermeßlich, mehr als Vater und Geschwister, mehr als mich selbst und alles« (271) – heißt es bereits in der »Studien«-Fassung der »Mappe«: »»ich hab' Euch über alles lieb. Nach meinem Vater seid Ihr mir der liebste Mann auf der Welt.« [...] »Ich liebe Euch auch recht innig«, antwortete ich, »ich liebe Euch mehr, als alle andern Menschen dieser Erde, und da mir alle Angehörigen gestorben sind, so seid Ihr auf dieser Welt das Höchste, das ich liebe.« (HKG 1.5, 171). Die letzte Fassung der »Mappe« wird noch einmal explizit die »relativierte« gegen die »unbedingte« Form der Liebe ausspielen. Vgl. PRA 12, 182.

tur«, von der »Keuschheit«, kurz: von der »Jungfräulichkeit des Waldes« (224, 194, 216, 299 u.ö.), der gegenüber das Auftreten des Menschen als eine vom Wortfeld des »Eindringens« bezeichnete Penetration (217ff.) und »Verwundung« (218) erscheint, verleiht der Natur erneut weibliche Züge. Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit, auch sonst bei Stifter mitunter verbunden, scheinen nicht im Widerspruch zu stehen, sondern über das tertium der Idee des Ursprungs bzw. des Ursprünglichen miteinander vermittelt zu sein.⁸ In der Rückschau fließen beide bereits zu Anfang des Textes in einer Metapher der Natur zusammen, die bezeichnenderweise von der des Waldrandes als einer »abgeschiednen Meeresbucht« flankiert wird (193): Die Moldau wird bezeichnet als »ein breiter Silbergürtel, um die Wölbung dunkler Waldesbusen geschlungen« (196). Die Waldlandschaft erscheint als ein riesiger Frauenkörper, und daß dies kein Zufall ist, belegen die unzähligen Anthropomorphismen der Naturdarstellung, die vor allem in Körperteilmetaphern bestehen (»Häupter«, »Glieder«, »Rücken«, »Auge«, »Stirne«, »Schoß« usw.)⁹ und in der Zuschreibung

8 Diese Verbindung hat ihren Grund wohl nicht zuletzt auch in dem zeittypischen »Überspringen« der weiblichen Sexualität, die sozusagen »zwischen« Jungfräulichkeit und Mutterschaft angesiedelt ist. Im »Haidedorf« heißt es über die verheiratete Schwester des Felix: »die Mutter führte ihm ein blühendes Weib vor, [...] ein Kind auf dem Arme, wie eine Madonna, deren er in Welschland gesehen« (HKG 1.1, 178f.).

9 Auch außerhalb solcher ausdrücklichen Körpermetaphern hat Arno Schmidt in Stifters Landschaftsdarstellungen Vorgänge einer verschlüsselten »Organ-Abbildung« am Werk gesehen und dieser sexuelle Bedeutung zugeschrieben (»Anthro-Po-Morfisierung«): Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl May's [1963], Frankfurt/Main 1985, S. 339-359. Ist schon die Verallgemeinerung der methodischen Prämisse eines ständig dreinredenden Unbewußten fragwürdig, das den Signifikanten neben ihrer buchstäblichen dauernd eine latente Bedeutung unterschiebt, so ist daneben der Schematismus zu monieren, mit dem Schmidt diese zurückübersetzen zu können glaubt (»Treppensteigen« gleich Sexualakt). Alle kontextabhängigen Pointen dieser Körperbilder – wenn Schmidts Beispiele denn welche sind – gehen dabei verloren. So übersieht Schmidt den regressiven Horizont der Landschaft als Frauen- bzw. Mutterleib ebenso

intentionaler, bewußter und beseelter Tätigkeiten aus dem Bereich des Menschen oder allenfalls noch der Tiere: Fortstreben, suchen, lieben, lauschen, aufhorchen, geselligsein, den Atem anhalten, wollen, schreiten, sich herandrängen, fühlen, träumen, küssen – um nur einige zu nennen. »In allem hier ist Sinn und Empfindung«, sagt denn auch der alte Gregor (226), »Sinn« durchaus »doppelsinnig« verwendend.

Unter diesen Tätigkeiten kommt zweien zentrale Bedeutung zu: dem Sehen und dem Sprechen. Ständig wird der Mensch von der Natur angeblickt, die quasi als ein Subjekt ihm korrespondiert und in einem schier unerschöpflichen ›verbalen‹ Mitteilungsdrang mit ihm kommuniziert (195f., 217f., 224, 228, 237f., 242f. u.ö.). Solche Korrespondenzen zwischen Mensch und Natur zeugen von einer tiefreichenden Zusammengehörigkeit und natürlichen Verwandtschaft, die alle Dinge miteinander verbindet und auch die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt überwölbt. Mit dieser Darstellung der Natur als einer anthropomorphen im allgemeinen und einer sprechenden im besonderen – einer Darstellung, die wohl von kaum etwas weniger treffend bezeichnet wird als vom Begriff der ›Beschreibung‹¹⁰ – stellt sich der »Hochwald« dezidiert in die romantische Tradition.¹¹ Bis in die Details rei-

wie das seiner These geradezu entgegengesetzte Moment einer Mortifikation und Desexualisierung, das ein aus Gebirgsgestein bestehender weiblicher Körper – ebenso wie eine Marmorstatue – impliziert.

10 Eric Blackall etwa ist weder der erste noch der letzte, der den »Hochwald« ohne viel Umstände als »descriptive prose« bezeichnet hat: Adalbert Stifter. A Critical Study, Cambridge 1948, S. 126. Blackall führt in positiver Wendung die polemisch von Hebbel begonnene Argumentationslinie fort, deren Tradition Hans Christoph Buch nachgezeichnet hat: Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972. Auch Buch reiht sich in mancher Hinsicht in die Nachfolge Hebbels ein, wenn er den »Nachsommer« als »beschreibenden Roman« behandelt (S. 144–189).

11 Vgl. zur Tradition der Natursprache Alexander von Bormann, Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff, Tübingen 1968. – Hartmut Böhme, Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?, in: ders., Natur und Subjekt, Frankfurt / Main 1988, S. 38–66. – Der

chen auch die Übereinstimmungen mit den »Correspondances« Baudelaires, der ähnlich ›sentimentalisch‹ wie Stifter noch einmal das selbst schon sentimentalische romantische Konzept beschwört:

»La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.«¹²

Die Feststellung von Stifters Anschluß an die romantische Tradition muß allerdings umgehend revidiert werden. Seit Wolfgang Preisendanz ist verschiedentlich auf den grundlegenden Perspektivismus in Stifters Texten hingewiesen worden. Preisendanz hat die These vertreten, Stifter thematisiere »in seinen Schilderungen die Wahrnehmung als eine autonome Bewußtseinsart mit, seine Naturdarstellung impliziert stets die Subjektivität als die Perspektive, in der Natur als objektive Wirklichkeit erscheint.« Mit Bezug auf die Schwestern im »Hochwald« heißt das etwa, daß deren »Stimmungen und Bewußtseinsvorgänge alle Wahrnehmung der Außenwelt mitbestimmen« und daß folglich »die scheinbar romantischen Naturschilderungen auf die Personen der Erzählung und nicht nur auf deren Autor zurückweisen«.¹³ Christoph Buggert hat eine ähnliche, jedoch verschärfte Position verfochten. Ihm zufolge stehen sich im »Hochwald« die Erzähler- und die Figu-

Aufsatz von Alfred Barthofer, Die Sprache der Natur. Anmerkungen zur Natur und Naturdarstellung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard, in: VASILO 35 (1986), S. 213–226, trägt leider nur wenig zur Analyse seines Titelproblems bei. – Die Nähe von Stifters anthropomorpher Natur zu der der Romantiker sei hier nur durch ein Beispiel aus Tiecks »Runenberg« belegt: »Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?« Ludwig Tieck, Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6: Phantasia, hg. von Manfred Frank, Frankfurt / Main 1985, S. 197.

12 Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal [1857], in: ders., Œuvres complètes, Bd. 1, S. 11.

13 Wolfgang Preisendanz, Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, S. 410 und 414.

renperspektive in fast schroffer Weise gegenüber. Die romantischen und idealisierenden Züge der Natur gehen demnach allein auf die subjektive Sicht der Figuren zurück, die vom Erzähler als Wirklichkeitsverknennung widerlegt werde. Der Erzähler seinerseits vertrete einen »objektiven Wirklichkeitsbegriff«, der in einer »Zweitschicht« des Textes zum Ausdruck komme, in der eine permanente Kritik der Wirklichkeitsauffassung der Figuren geübt werde. Auf den ersten Seiten der Erzählung, die die Schauplätze des Geschehens nicht zuletzt mit Hilfe der Geographie und der Geologie umreißen, werde »das Erscheinungsbild der fiktiven Naturwirklichkeit« geradezu »demjenigen der empirischen Wirklichkeit unterworfen.« In diesem Sinne betreibe der »Hochwald« eine »kritische Überwindung romantischen Geistesgutes«. ¹⁴ Dieser Versuch einer Ordnungsstiftung im Text ist freilich mit einer entschiedenen Komplexitätsreduktion erkaufte. Der Erzähler nämlich ist keineswegs eine klare und eindeutige Instanz, er bedient sich vielmehr selbst mehrerer heterogener Perspektiven, ja er scheint geradezu aus diesen zusammengesetzt. John Reddick, dem eine der einläßlichsten und tragfähigsten Untersuchungen des »Hochwalds« zu verdanken ist, hat auf dessen alles durchdringenden Perspektivismus hingewiesen und Stifter den Titel des »greatest exponent of the *trompe-l'oeil* in German literature« verliehen. ¹⁵

14 Christoph Buggert, *Figur und Erzähler*, S. 41ff., hier v.a. S. 72, 64, 54, 56. Zum Perspektivismus und dem personalen Erzählen als seinem Mittel vgl. auch Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, S. 295ff. Im Zusammenhang mit Stifters Perspektivismus hat besonders auch das Motiv des Fernrohrs Beachtung gefunden; vgl. Martin Selge, Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, S. 27ff. Zum Teleskop vgl. daneben auch Gerald Gillespie, *Space and Time seen through Stifter's Telescope*, in: *The German Quarterly* 37 (1964), S. 120–130.

15 John Reddick, *Mystification, Perspectivism and Symbolism in »Der Hochwald«*, in: Adalbert Stifter heute. Londoner Symposium 1983, hg. von Johann Lachinger, Alexander Stillmark und Martin Swales, Linz 1985 (= Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 35), S. 44–74, hier S. 44. Im Gefolge Reddicks haben auch einige neuere Arbeiten auf Aspekte einer durchgängigen Ambiguität des »Hochwalds« hingewiesen:

Es ist zweifellos zutreffend, daß sich zwischen den Perspektiven der Figuren und des Erzählers eine Distanz und Differenz ausmachen lassen. Mitunter wird der Beitrag der »Einbildungskraft« zur Naturwahrnehmung der Schwestern benannt, ¹⁶ und besonders eine in diesem Zusammenhang gerne zitierte Stelle beschreibt ausdrücklich den Vorgang der Entstehung des Bildes einer sanften, zugleich jungfräulich reinen und göttlich durchwalteten Natur: »Man stand einen Augenblick stumm, die Herzen der Menschen schienen die Feier und Ruhe mit zu fühlen; denn es liegt eine Anstand, ich möchte sagen ein Ausdruck von Tugend in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze der Natur, dem sich die Seele beugen muß, als etwas Keuschem und Göttlichem, – – und doch ist es zuletzt wieder die Seele allein, die all ihre innere Größe hinaus in das Symbol der Natur legt« (224). Unmißverständlich wird ausgesprochen, daß die Subjekte hier an der Natur bloß wahrnehmen, was sie selbst ihr verliehen haben; die Natur ist nur der Spiegel, in dem dem Ich das Eigene von außen entgegentreten scheint. Von solchen Textstellen ausgehend, läßt sich in der Tat behaupten, der Erzähler enthülle das idyllische und romantische Bild der Natur als eine bloße Illusion der Figuren.

Die Rede vom »Symbol« oder vom »Gleichnis«, wie die »Studien«-Fassung statt dessen schreiben wird, zeigt jedoch, daß dieser Vorgang zwei Seiten hat. Leisten die zitierten Sätze eine genetische Analyse des idealen Anscheins der Natur, die auf ein Konzept der Projektion hinausläuft, so liegt der Begriff des »Symbols« offenkundig auf einer anderen, nämlich

Rehanna Mogharrebi, *Zur Figur des Gregor in Stifters Erzählung »Der Hochwald«*, in: *VASILO* 38 (1989), S. 3–13. – Dorothea Lohmann, *Stifters Erzählung »Der Hochwald«: Eine vergleichende Interpretation der Hauptszenen in »Waldwiese« und »Waldrüine«*, ebd., S. 15–29.

16 Vgl. S. 219: »jeder Schritt gab ihrer Einbildungskraft neuen Stoff, war es nun ein seltsamer Strauch, mit fremden glühend rothen Beeren überschüttet, oder war es ein mächtiger Baum von ungeahnter Größe«. Die relationalen Adjektive ›seltsam‹, ›fremd‹ und ›ungeahnt‹ zeigen, daß hier personal, also aus dem Blickwinkel der Figur erzählt wird, der von Unkenntnis und Phantasie bestimmt scheint.

poetologischen Ebene. Denn die Figuren nehmen ja den von ihnen produzierten Anschein für die Natur selbst, also gerade nicht für ein »Symbol« ihrer eigenen Innerlichkeit. »Symbol« ist die Natur nur für den Erzähler bzw. den Leser, der in den Darstellungen der Natur die Sichtweise der Figuren und in dieser wiederum ein Symptom, einen »Ausdruck« der Befindlichkeit ihrer »Seele« erkennt. Durch diesen Vermittlungsschritt – und insofern liefert der Text zugleich auch die Analyse der »Symbol«werdung – kann die Naturdarstellung der indirekten Charakterisierung der Figuren dienen.¹⁷ In dieser Hinsicht steht der »Hochwald« ganz in der Tradition der seit Goethes »Werther« kurrenten Stimmungs- und Seelenlandschaften, deren Theorie Stifter unter anderem aus Jean Pauls »Vorschule der Ästhetik« kannte: Jede erzählte Landschaft, so heißt es da, »muß ihren eignen einzigen Ton der Empfindung haben, welchen der Held oder die Heldin angibt, nicht der Autor. Wir sehen die ganze Natur nur mit den Augen der epischen Spieler.«¹⁸ Von hier aus betrachtet, reflektiert die Metaphorik des Anthropomorphen diesen Zusammenhang. Sie erweist die Natur, die Züge des Menschen trägt, als dessen Spiegelbild und »Symbol«. Vermittelnd wirkt dabei das Auge. Zwei Reihen von zum Teil spektakulären Erwähnungen des Auges, einmal auf Seiten der Figuren, besonders der Schwestern (199f., 206, 217, 225 u.ö.), einmal auf Seiten der Natur (196, 198 u.ö.), werden parallelgeführt, und es liegt nahe, hier das Phänomen einer Inversion der Blicke zu vermuten, das bereits am »Condor« untersucht werden konnte: Aus der Natur, die der Mensch nach Maßgabe seiner Vorstellungen und

17 Zur indirekten Darstellung der Figuren vgl. Hans Dietrich Irmischer, Adalbert Stifter, S. 140ff. u.ö.

18 Jean Paul, Werke in zwölf Bänden, Bd. 9, S. 289 (§ 80: »Poetische Landschaftsmalerei«). Vgl. dazu die folgende Apostrophe Albanos aus dem »Titan«: »Ach du lieber Betrogener! Deine noch von der Puppenhaut bedeckte Seele vermengt noch den Umkreis des Auges mit dem Umkreise des Herzens und die äußere Erhebung mit der innern und steigt im physischen Himmel dem idealistischen nach!« Ebd. Bd. 5, S. 77 (12. Zykel). - Zur Tradition dieses Konzepts bei Schiller, Novalis und Carus vgl. Preisendanz, Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, S. 411f.

Wünsche ›sieht‹ und dadurch ›menschenförmig‹ macht, fallen seine eigenen Blicke auf ihn zurück.¹⁹

Die Schwierigkeiten beginnen damit, daß dieser Vorgang zwar zweifellos die Darstellung gewissermaßen in einer Grundschrift strukturiert, daß sich die beiden Augenreihen tatsächlich jedoch nur selten berühren, es also nur selten zu direkten ›Blickwechseln‹ kommt. Die Blicke der Natur sind keineswegs immer erkennbar aus den Blicken der Protagonisten abzuleiten, und dasselbe gilt für die Anthropomorphik überhaupt. Stifter ist weit davon entfernt, das Postulat Jean Pauls – wie man nach seinen Sätzen über den projektiven Charakter der Natur vielleicht glauben könnte – überall umzusetzen. Häufig genug löst sich selbst die romantisch gefärbte und anthropomorphisierte Natur ganz aus der erzählerischen Wiedergabe der Figurenperspektive. Zu konzeptuellen Verwerfungen führt dies im »Hochwald« schon da, wo sie dabei nach wie vor in direkte Beziehung zu den Figuren gesetzt wird, das heißt wo sie den Charakter einer amplifizierten Metapher bzw. einer Allegorie trägt. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten des Textes, daß Stifter auch in diesem Punkt wieder sein Verfahren ausdrücklich vorführt. »Zuweilen, wenn das silberne Schiff, die Wolke, einzeln durch die Bläue zieht, so geht unten ein Schatten über den Wald, und dann steht wieder dasselbe feste Licht auf seiner ganzen Breite – – oder wenn das Stahlgrau des Spätherbstes fest über die ganze Himmelskuppel gegossen liegt, so tritt ein Sonnenstrahl heraus, und küsst aus dem fernen Buchenhange ein goldnes Fleckchen [...] nachher ist dasselbe Grau über alle Weiten. Und so war es mit den Schwestern« (278). Die Beziehung von Natur und

19 »Die blickweise Beschreibung der Landschaft hat den Effekt, daß Landschaft selber zurückblickt«, schreibt Eva Geulen in einer lesenwertigen Arbeit: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters, München 1992, S. 97; zum Augenmotiv im »Hochwald« S. 96ff. Es handelt sich hier um die überarbeitete Version der Dissertation »Reden und Schweigen. Sprache und Sprachtheorien Adalbert Stifters«, Ann Arbor 1990. - Zum Augenmotiv vgl. ferner Erika Tunner, »Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt«. Reflexionen zur Augensymbolik in Stifters »Studien«, in: Études Germaniques 40 (1985), S. 335–348.

Mensch wird hier nicht durch personales, aus der Figurenperspektive erfolgreiches Erzählen gestiftet, sondern der Erzähler selbst stellt eine ›ästhetische Analogie‹ (Piechotta) zwischen beiden her. Das macht einen entscheidenden Unterschied. Denn das personale Erzählen referiert quasi nur die subjektive Wahrnehmung der Figuren, die, wie an der oben zitierten Stelle, auktorial widerlegt werden kann. Die Natur als Metapher für die Figuren basiert dagegen auf der Voraussetzung einer Korrespondenz zwischen beiden Vergleichsgliedern. Am deutlichsten zeigt das die Metaphorik des Jungfräulichen und des Schwesterlichen für den Wald. Damit aber nähert sich der Erzähler seinen Figuren an, die die Natur nach romantischem Vorbild in einem Korrespondenzverhältnis zu sich selbst erfahren – eine Wahrnehmung, die andererseits gerade als subjektiver Schein erkennbar gemacht wird. Noch klarer wird dieser Vorgang, wo der Erzähler die Natur sozusagen ganz auf eigene Faust anthropomorphisiert. Gerade die ersten Seiten der Erzählung, die der Topographie gewidmet sind, zeigen eine eigentümliche Überblendung deskriptiver geographischer und geologischer Züge mit einer üppigen Metaphorik, die eine belebte und beseelte Natur suggeriert, wie sie später auch den Figuren erscheinen wird. Ebenso ist das Konzept einer Natursprache einerseits perspektivisch relativiert, indem Gregor sein eigentlicher Vertreter ist (226, 228, 247), andererseits plaudern die Bäume und sprechen die Bäche auch dort im Text, wo ein personaler oder metaphorisch-allegorischer Bezug auf die Figuren nicht hergestellt werden kann.

Lassen sich diese verschiedenen und einander widersprechenden Darstellungsweisen der Natur an vielen Stellen klar voneinander sondern, so fließen sie an anderen bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander. Hier kann man dann schon kaum mehr von einem Polyperspektivismus, sondern muß von einer Interferenz der Perspektiven sprechen. »Die hohen Tannen, die dem Ufer entlang schritten, *schienen* ihr [Johanna] ordentlich immer größer zu werden, *da* sie gemach und feierlich den einfärbigen Talar der Abenddämmerung angethan und von ihren Häuptern fallen ließen, *wodurch sie massenhafter und somit größer wurden*, – die jenseitige Felsenwand zeichnete sich schwach silbergrau, wie ein zartes *Phantasiebild*, in die Luft, zweifelhaft, ob sie nicht selbst aus Luft gewoben sei; denn sie

schien zu schwanken, und sich rhythmisch zu neigen, *aber* es waren nur die Wasser, die sich abendlich bewegten« (231). Einerseits wird hier die unbegriffene subjektive Wahrnehmung Johannas zugleich widerlegt und durch impliziten Rückgriff auf Gesetze der Wahrnehmungsphysiologie und der Meteorologie (Abendwind auf dem See) erklärt, andererseits geraten diese Ansätze einer Desubjektivierung der Natur zugleich in Spannung zur Bildlichkeit, die den Tannen den Status handelnder Subjekte verleiht. Mag man ihr Schreiten noch der Perspektive Johannas zurechnen können, so wird von ihren Häuptern und ihrem Talar in dem mit einem begründenden »da« beginnenden Nebensatz gesprochen, der angesichts von Johannas Unkenntnis nur als auktoriale Rede begriffen werden kann. Die Begründung, daß dem Auge Objekte in der Dämmerung massenhafter und größer erscheinen, ist davon nicht als solche betroffen, gerät aber selbst in den Sog einer geradezu mythischen Bildwelt und wird nur in deren Kontext gegeben.

So richtig es ist, daß sich im »Hochwald« eine klare Differenz zwischen den Perspektiven der Figuren und des Erzählers beobachten läßt, so sehr ist festzuhalten, daß es diese Differenz andererseits nicht gibt. Das Schreiben des Erzählers oszilliert, es scheint von verschiedenen Punkten auszugehen und läßt sich nicht auf ein Zentrum beziehen. Verkörpern die Figuren eine der Figurenkonstellation des »Condors« vergleichbare Reihe abgestufter Subjektivismen,²⁰ so erfolgt das Erzählen selbst aus mehreren heterogenen Blickpunkten. Die Erzählerinstanz – wenn man hier von einer solchen, Einheit supponierenden Größe überhaupt sprechen will – widerlegt *und* bestätigt die Sicht der Figuren, ja an manchen Stellen gleiten die Perspektiven ineinander, personales und neutrales bzw. auktoriales Sprechen ununterscheidbar machend. Dieses Moment von Inhomogenität und Nichtidentität des Erzählens teilt der »Hochwald« mit dem »Condor«. Gegenüber diesem aber ist in ihm die objektivierende Haltung, die Stifter später einnehmen wird, nicht nur angelegt, sondern sie wendet sich erstmals dezidiert und unmißverständlich gegen die Figuren.

20 Vgl. Buggert, Figur und Erzähler, S. 56ff.

In der Tat lässt sich behaupten, hier werde eine Entromantisierung betrieben – allerdings ist es eine, die selbst noch romantisch kontaminiert ist. Diese schillernde Haltung des Erzählers hat Konsequenzen auch für die Organisation des Raums. In mehrfacher Hinsicht spaltet sich dieser in ein Innen und ein Außen. Erscheint die romantische Natur als ein externalisierter Innenraum, wo ihre Beseelung auf die Projektion der »Seele« der Figuren in die Außenwelt zurückgeführt wird, so gewinnt sie in dem Moment Züge eines realen Außen, in dem der Erzähler ihre Beseeltheit über die Metaphorik bestätigt. So gerät auch die Opposition von Innen und Außen in Abhängigkeit von der jeweils eingenommenen Erzählperspektive. Wie im Fall anderer Dualismen auch arbeitet der Text mit ihr und zieht sie zugleich immer wieder ein.

Diese Feststellungen finden in verschiedenen Bereichen weitere Bestätigung. Ähnlich polyvalent etwa wie die Bilder des Anthropomorphen verhält sich ein weiterer für die Naturdarstellung des »Hochwalds« wesentlicher Metaphernkomplex, der des Artefakten. Zum einen werden Naturgegenstände in architektonische Objekte überführt (»Felsentheater«, »Versammlungssaal«, »antike Säule«, »Waldsäulen«, »Granitgiebel«, »Zweiggewölbe«, »grünes Gitter«, »Portiken«, »Kuppel«, »Dom«, »Ampel« usw.), zum anderen erscheinen sie in unerschöpflicher Variationsfreudigkeit als Formen von Gewebe: »Tuch«, »Band«, »Feeengürtel«, »Teppich«, »Samtkissen«, »Talar«, »Zauberfäden«, »Schlummerkissen«, »Mantel«, »Spitzengewebe«, »Perlenflor«, »Lichtschleier«, »Leichentuch« und vieles mehr. Verbunden mit dem Gefunkel von Gold, Silber und Juwelen, mit Bildern aus dem Boudoir wie »Glasspiegel« und »Schmucknische« lässt das in der Tat »eher an die Auslagen eines Juweliergeschäfts und das Interieur eines großbürgerlich-aristokratischen Salons des vormärzlichen Wien denken als an einen Urwald.«²¹ Von solchen Geschäften und

21 Kurt Mautz, Das antagonistische Naturbild in Stifters »Studien«, S. 28. – Mit den Stoffmetaphern im »Hochwald« hat sich Christine Oertel-Sjögren in einem detailreichen Aufsatz befaßt, der seine These gleich im Titel trägt: *Tuch as a Symbol for Art in Stifter's »Der Hochwald«*, in: *Journal of English and Germanic Philology* 73 (1974), S. 375–387. – Vgl. ferner Roy Pascal, *Die Landschafts-*

Interieurs ist denn im Text auch in einem buchstäblichen Sinne die Rede, hat doch der Vater für die Mädchen »die schönsten und seltensten Dinge aus der Stadt Augsburg zum Ansehen und Aussuchen verschrieben« (207). In der Burg und im Waldhaus dreht sich das Leben der Schwestern nicht zuletzt um Handarbeit und Kleidung (199f., 213), ums Sticken, Zuschneiden, Nähen und Ändern von Stoffen (241); das Anlegen des »schönsten Kleiderschmuck[s]« gehört zu den kleinen Höhepunkten des Lebens (241, 199). Wie in der Metaphorik des Jungfräulichen und Schwesterlichen stellt der Text auch hier eine flächendeckende Verknüpfung zwischen der Natur und den Figuren her und stützt dadurch deren romantischen Eindruck, die Natur stehe in einem Korrespondenzverhältnis mit dem Menschen.²² Zugleich allerdings erscheint die »von Menschenhänden noch nicht berührte« exterritoriale Natur auf diese Weise als ihr eigenes Gegenteil: als pures Menschenwerk. So entsteht eine strukturelle und funktionale Parallelität zwischen der Metaphorik des Artefakten und Anthropogenen und der des Anthropomorphen. Beide stehen in einer unauf löslichen Doppeldeutigkeit: Sie sind Momente romantisch-idealischer Perspektiven oder stützen diese, und sie widerlegen sie im selben Atemzug, indem sie die zum Gegenbild verklärte Natur als Spiegelung oder (kognitives) Werk des Menschen erweisen. Zwischen das Anthropomorphe und

schilderung im »Hochwald«, in: Lothar Stiehm (Hg.), *Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen*, S. 57–68, hier S. 62ff.

22 In vergleichbarer Weise stützen die Architekturmetaphern die Reden Gregors von einer göttlichen Ordnung der Natur, von der Präsenz Gottes in dieser und vom Gottesdienstcharakter der Naturbetrachtung (»schönere Vesper« als in der »Nachmittagskirche«, 226, vgl. 251). Sieht man sie zusammen, dann kulminieren sie im Bild vom Wald als »Dom« (249), bauen sie doch die Vorstellung von einem gigantischen natürlichen Tempel auf. Damit steht Stifter in einer uralten Tradition, die auch in Baudelaire's Bild von den »vivants piliers« in den »forêts de symboles« noch fortlebt. Auf die Entsprechung von Bäumen und Säulen, Hainen und Tempeln im griechischen und germanischen Altertum hat neuerdings wieder ein sehr anregendes Buch aufmerksam gemacht: Robert Pogue Harrison, *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*, München / Wien 1992, S. 212ff.

das Artefakte tritt vermittelnd die Metapher des Webens und Spinnens, die die Natur gewissermaßen als intentionales Wesen bei der Herstellung der Textur zeigt, aus der sie im Text besteht.²³ Diese Metapher schlägt die Brücke zu einem weiteren der in größter Dichte miteinander vernetzten Bildkomplexe, an dem sich noch einmal die skizzierten Polyvalenzen wiederholen.

Verschiedentlich wird der Wald als »eine liebliche grüne Fabel« (223) und als »buntes Märchen« (232, 242f.) apostrophiert, als ein Produkt des Erzählens, als Dichtung also. Auch das hat zunächst die Funktion, die äußere Natur in Entsprechung zu den Schwestern zu setzen. Denn die Mädchen gleichen »Elfen der Einöde«, »zart gedichteten Wesen aus einer nordischen Runensage« (242), und als solche haben sie in der Natur nicht nur ihren angemessenen Lebensraum, sondern sind geradezu deren Verkörperungen wie etwa »Libussa's Mutter«, mit der Johanna verglichen wird (217), eine Dryade, deren »Lebensbaum« und Wohnsitz ihre uralte »Lieblingseiche« war.²⁴ Andererseits aber bekommt das Bild der Natur durch seine Verschiebung in den Bereich von Mythos, Sage und Märchen etwas Illusionäres, wie aus Gregors Erzählung der alten »Geister- und Zaubergeschichten« über den Wald (242) erhellt, in der sich der Text selbst reflektiert. Alle diese Überlieferungen (228f., 248ff.) berichtet Gregor mit dem aufklärerischen Impetus der Entzauberung der Natur, der Rückführung des Unerklärlichen auf natürliche Ursachen und der Freilegung der Natur selbst unter den Schichten menschlicher Zuschreibungen. Da er »den Wald nach und nach kennen lernte«, habe er eingesehen, »wie wunderbar er sei, ohne daß

23 Die Sonne, so heißt es etwa, »spann schon manchen rothen Faden zwischen den dunklen Tannenzweigen« (224), sie »wob heiße weißgeschmolzne Blitze« (279) oder die »langen Fäden des Nachsommers« (245), der Nebel »webte [...] Spinnweben über den See« (279), die »Mondesstrahlen spannen von Berg zu Berg« (233) und ein Hänfling »zog [...] sein Lied wie ein anderes dünnes Goldfädchen von Zweig zu Zweig« (224). Stoffe müssen auch gesäumt werden: »der senkrecht stehende Vollmond [...] säumte das Wasser mit stummen Blitzen« (243f.).

24 Johann Karl August Musäus, Libussa, in: ders., Volksmärchen der Deutschen [1782–86], München 1976, S.329–390, hier S. 332.

die Menschen erst nöthig hätten, ihre Fabeln hinein zu weben« (250). Diese Kritik trifft einen Sachverhalt, der strukturell ebenso identisch ist mit dem »Hinauslegen« der Seelengröße des Subjekts in das »Antlitz der Natur«, von dem der Erzähler spricht (224), wie mit Clarissas dauerhafter Verehrung Ronalds in den goldenen Sternen und dem blauen Himmel (298). Die »Fabeln«, die in Gregors Erzählung als solche kenntlich werden, erscheinen als ein inadäquater Anthropozentrismus, der die Wahrnehmung der Natur unter dem Einfluß menschlicher Vorstellungen, Wünsche und Ängste verfälscht und dadurch zum Indikator der Entzweiung der Menschen mit der eigentlichen Natur wird: »Sie können nichts bewundern, als was sie selber gemacht haben, und nichts betrachten, als in der Meinung, es sei für sie gebildet« (251). Als ein Beispiel dafür nennt Gregor bezeichnenderweise die Betrachtung der Natur als Artefakt, wenn er die Sage von »dem Berge der drei Sessel« zurückweist (250f.): Nicht um wirkliche »Stühle« handle es sich, sondern um natürliche Gesteinsformationen. Man mag darin einen der Schlüssel zur Dekodierung der Metaphorik des Erzählers selbst erkennen. Wenn Gregor diese Entmythisierung allerdings mit den Worten vornimmt, lediglich das »Schreinerzeug der Luft und der Sonne« habe die Sessel »gezimmert«, dann bleibt er auf der Schwundstufe der Metapher in derselben Redeweise befangen, deren buchstäblichen Gebrauch er abweist. Dasselbe gilt, wenn Gregor zwar die Sage von den mit »murmeln[n] Stimmen« redenden Fischen verwirft (249), in seinen Rekurs auf die »Wesenheit« der Natur, die es kennenzulernen gelte (251, 250 u.ö.), gleichwohl aber das Konzept einer »Sprache der Wildniß« hinüberrettet (247, 251, 226, 228). Gregor ist der durch die Aufklärung hindurchgegangene Romantiker: Er kritisiert den volkstümlichen Aberglauben, hält aber an der Idee einer harmonisch geordneten, beseelten und »sprechenden« Natur fest.

Solche »Romantik« ist aber selbst ein Märchen. Gregor, der Beobachter und Kenner der Natur, ist, »ruhend in einer Dichtungs- und Phantasiefülle« (242), zugleich ein Dichter; er redet, »als würde aus einem alten schönen Dichtungsbuche gelesen« (227), so daß sich die Schwestern »wie inmitten eines Märchens zu schweben vorkamen« (242f., vgl. 283). Es ist da-

her nur konsequent, daß seine Reden mit denselben Metaphern des Spinnens und Webens charakterisiert werden, die er selbst zur Kritik der falschen »Fabeln« des Aberglaubens heranzieht.²⁵ Die romantisch verklärte und anthropomorphisierte Natur erscheint im Licht solcher Aussagen als Produkt einer menschlichen Rede, die die Natur nicht abbildet, sondern in einen Raum der Fiktion verwandelt: »schön«, aber eben doch nur »Phantasie«.²⁶ In Gregor reflektiert sich, nur

25 Vgl. S. 227: »die wunderlichen Gedanken seines Herzens spannen sich schon damals [...] aus ihm heraus«; oder S. 242f.: »wodurch vor ihrer Phantasie er, sie, und die Umgebung in ein Gewirre von Zaubersfäden gerieth«. In dieser Hinsicht steht Gregor ganz in der Tradition der frühen subjektivistischen Helden Stifters; vgl. dazu etwa die »Feldblumen«, wo Albrecht schreibt: »Dieses Fortspinnen derselben düster schönen Gedanken [...] verließ mich nicht mehr fast auf dem ganzen Spaziergange und zog die sanften Fäden planlosen Fantasirens um mein Haupt, und über die große stille Landschaft vor mir – ich ging herum ins Weite und Breite und ließ von Gedanken und Fantasieen kommen, was da wollte« (HKG 1.1, 42). Und im »Haidedorf« heißt es über den Jungen Felix, wenn er auf seiner »Haide« sitzt: »so weit das Auge gehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder noch weiter, und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen, und je länger er saß, desto dichter kamen sie, so, daß er oft am Ende selbst ohnmächtig unter dem Netze steckte« (HKG 1.1, 167).

26 Den literarischen Charakter des Waldes belegt auch das Institut des Zitats. Wenn der Vater den »Platz im Hochwalde« »wundersam lieblich und anmuthsreich« nennt (210) und diese Formulierung später noch einmal in Anführungszeichen ausdrücklich zitiert wird (»So war diese Stelle nicht umsonst von dem Vater »wundersam lieblich und anmuthsreich« geheiß«n, 238), so wird ihr Zitatcharakter auch in einer weiteren Hinsicht erkennbar. Der »Platz« nämlich, die »warme windstille Oase, geschützt von Felsen und See« (ebd.), ist ein literarischer Topos: der locus amoenus der Idyllentradition. Vgl. Hans Steffen, Traumbedürfnis und Traumanalyse. Stifters »Hochwald« als ästhetisches Bedeutungsspiel über die Innerlichkeit des modernen Menschen, in: *Études Germaniques* 40 (1985), S.311–334, hier S. 321f. Zum intertextuellen Charakter der Darstellung, der sich hier zu reflektieren scheint, ließe sich noch eine Menge Material anführen. Zu Gregors Sagen und ihrer Herkunft vgl. etwa Hanns-Peter Mederer, Sagenzählungen und Sagenzähler im Werk Adalbert Stifters,

gewissermaßen eine Ebene tiefer, das Verfahren des Erzählers. Wie Gregor mit dem Aberglauben so verfährt der Text mit Gregor. Widerlegt der alte Dichter die mythisch-sagenhafte Sicht der Natur und hebt gleichwohl deren Elemente in seiner »romantischen« Rede auf, so enthüllt der Text die romantische Rede als Märchen und bedient sich auf der Ebene der Metaphorik doch zugleich ihrer Bestandteile. Auf diese Weise bilden sich in der Erzählung ein historischer und ein poetologischer Prozeß ab. Der Text stellt sich jenseits des Mythos und des romantischen Erzählens, die aber beide in ihm aufgehoben bleiben.

In genauer Entsprechung zu den Verfahren, Bilder der Natur und Reden über sie durch personales Erzählen, durch auktorialen Kommentar oder durch die Metaphorik der Darstellung als perspektivengebundene Verfälschungen und subjektive Zuschreibungen erkennbar zu machen, geht der Text der Frage nach, was die Natur »unter« der Schicht ihrer Idealisierung und romantischen Verklärung sei. In einem scharfen

in: VASILO 38 (1989), S. 77–116, hier S. 80ff., 90ff. Neben der romantischen Tradition des Anthropomorphismus, der Korrespondenzen- und Natursprachenlehre (Novalis, Tieck, Eichendorff usw.) wäre besonders auf Goethes »Novelle« hinzuweisen, mit der der »Hochwald« nicht nur einige wichtige Motive teilt (Teleskop, Brand, Ruine und ihr Überwachsenwerden usw.), sondern an manchen Stellen nahezu den Wortlaut (vgl. Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 500f.). Allerdings birgt gerade die »Hochwald«-Forschung eine fast schon musterhafte Warnung vor der Überschätzung von »Einflüssen« und ihrem Erklärungswert. Aufgrund von mehr als fünfzig in der Tat handgreiflichen Übereinstimmungen hat August Sauer James Fenimore Coopers Roman »The Deerslayer« von 1841 zu den Vorbildern des »Hochwalds« gerechnet: Vgl. Einleitung zu PRA 1, S. XLVIff. Sauers Argumentation, die über Jahrzehnte zum festen Bestand der Stifter-Forschung gehörte, hat lediglich den Schönheitsfehler, daß der »Hochwald« bereits geschrieben war, als Coopers Roman und kurz darauf seine deutsche Übersetzung erschienen. Vgl. dazu Barton W. Browning, Cooper's Influence on Stifter: Fact or Scholarly Myth?, in: *Modern Language Notes* 89 (1974), S. 821–828. Daß die Entzauberung der Mythen nichts gegen deren Fortleben vermag, hat jüngst Eva Geulen bewiesen, für die Stifters Nähe zu Cooper nach wie vor ein undiskutiertes Faktum ist. Vgl. Worthörig wider Willen, S. 99.

Kontrast läßt das Ende des »Waldhaus«-Kapitels das Bild eines »märchenhaften« und magisch beseelten Waldes auf das »Unempfundene und Ungehörte« der Natur treffen. Von Gregors Erzählungen ist kurz vorher die Rede, »wodurch vor ihrer Phantasie er, sie, und die Umgebung in ein Gewirre von Zaubersfäden gerieth«, dann wird eine »schöne Vollmondnacht« geschildert, deren grenzverwischende Kraft noch durch die Klänge von »Clarissens Harfe« gesteigert wird: Es »war [...] nicht anders, als ginge sachte ein neues Fühlen durch den ganzen Wald, und als regte er sich leise – das Reh trat heraus, die schlummernden Vögel nickten auf ihren Zweigen und träumten von neuen Himmelsmelodien [...] und das Echo versuchte sogleich das goldne Rätsel nachzuhallen. – Und als die Harfe längst schwieg, das schöne Haupt schon auf seinem Kissen ruhte – so horchte noch die Nacht [...]«. Dann aber folgt ein unvermittelter harter Schnitt und die Szene wechselt: »indessen ging die Wucht und Wölbung der Erde, *unempfundene und ungehört von ihren Bewohnern*, stürmend dem Osten zu – der Mond wurde gegen Westen geschleudert, die alten Sterne mit, neue zogen in Osten auf« (242ff.). Das klingt wie eine Widerlegung. Gleichzeitig mit den Vorgängen einer »empfundenen« und eben darum phantasiedurchsetzten, träumerischen, dem Menschen zugewendeten und geradezu zärtlichen Natur (»wenn sie [...] an dem See saßen, [...] der gleichsam seine Wasser herandrängte, um ihr Nachbild aufzufassen [...]«) spielt sich jenseits der Wahrnehmung der Figuren ein gänzlich unempathisches kosmisches Geschehen ab, in dem der Mond als eben noch herrschendes Zentralgestirn der Romantik einen rüden Abschied erhält und vom Menschen keine Rede mehr ist. »Schneidend trennt dieser Kontrast Natur als Vollendungslinie der Empfindung und Natur als selbstgesetzliche abständige Wirklichkeit«, schreibt Wolfgang Preisendanz zu dieser Stelle.²⁷ Wieder, wie bereits

27 Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, S. 415. – Wenig einleuchtend scheint es mir, hier von einer »Einbettung [des] Kleinen in umfassende Zusammenhänge« zu sprechen: Herbert Seidler, Die Natur in der Dichtung Stifters, in: ders., Studien zu Grillparzer und Stifter, Wien / Köln / Graz 1970, S. 159–184, hier S. 162.

im »Condor«, markiert das Bild des kopernikanischen Kosmos, das hier gegen eine anthropomorphe, ja anthropozentrische Natur ausgespielt wird, einen Bruch zwischen dem Ich und den Dingen. Festzuhalten bleibt dabei allerdings, daß sich die Bruchlinie durchaus nicht so scharf abzeichnet, wie sie Preisendanz herausarbeitet. Denn lassen sich die Romantizismen vor dem Schnitt keineswegs überall aus der Perspektive der Figuren ableiten, so fallen andererseits auch an der Andeutung einer »selbstgesetzlichen« Natur im zweiten Zitatteil noch Anthropomorphismen auf (»ging«, »geschleudert«), die die Grenzlinie in einer für diesen Text sehr typischen Weise überspielen.

Der Bruch wird an dieser Stelle nur auf der Textebene sichtbar. Die Figuren erfahren ihn erst in der Katastrophe des Schlusses, die sich hier vage anzudeuten scheint. Die Zerstörung der Burg, der Tod von Vater, Bruder und Geliebtem wird von Gregor und den Schwestern als vernichtender Einsturz ihres Natur- und Weltbilds erlebt. Genau das geschieht, was Gregor, der Verfechter einer göttlichen Naturordnung, für unmöglich hält, »weil's zu unvernünftig wäre« (289). Wenn Johanna dem Fernrohr die »Botschaft« der Katastrophe entnimmt, dann schlägt das Bild der lieblichen und sanften Natur in einem ganz buchstäblichen Sinn um ins Grauenhafte und Destruktive; das erinnert an Cornelias Erfahrung der Ballonfahrt im »Condor«: »und wenn sie wieder in das Glas sah, so war's, als sei selbst das heitre Firmament düster und schreckhaft, und das Walddunkel ein riesig hinausgehend Leichentuch« (ebd.). Und Clarissa wird am Ende mit »maßlose[m] Schmerz« und »etwas, wie Grimm« gegen das verklebte Fenster ihres Zimmers »wie gegen einen blinden Himmel« schauen (293). Waren die Figuren vor dem Krieg als dem Inbegriff der Entzweiung in den bergenden Leib einer ursprünglichen Natur geflohen, so scheint ihnen jetzt das Illusionäre ihrer Natursicht und ihrer Rückzugs- und Rückwärtsbewegung schroff zu Bewußtsein zu kommen. Diese Erfahrung bleibt unaufhebbar und ist keiner neuerlichen Umgestaltung durch eine regressive Imagination mehr fähig. Das unterscheidet den »Hochwald« vom »Condor« und zeigt ihn als den Beginn einer neuen Etappe in Stifters Werk. Was hier, und zwar endgültig, zerbricht, ist jene »zweite Einheit«, in der die

Imagination etwa des Malers Gustav die traumatische Separation von den Dingen rückgängig zu machen versuchte.

Diese Konstellation aber ist höchst befremdlich. Denn wie kann – und genau das geschieht ja in dem geschilderten Umschlagen der Naturbilder – der Eindruck einer sanften geordneten Natur von den Folgen des Krieges überhaupt tangiert werden? Am Schluß ereignet sich ja nichts anderes, als was der Vater, sonst nicht eben ein großer Zeichenleser, »gerade so vorausgesagt« hatte (288, 209f.). Von Anfang an hatte sich der Bereich der menschlichen Geschichte als ein Raum des Chaos und der Gewalt gezeigt, dem die Natur als Gegenbild und »Oase« der Geborgenheit gegenübergestellt worden war, und diese Einschätzung scheint sich am Ende eher zu bestätigen, als daß sie widerlegt würde. Wenn die Figuren nach dem Durchgang durch die Erfahrung der *Natur* die *kriegsbedingte* Katastrophe zunächst für unmöglich halten, »weil's zu unvernünftig wäre«, um sie dann als Widerlegung des vermeintlichen Versprechens der *Natur* ansehen, dann dehnen sie den naturbezogenen Anspruch auf Sinn und Vernunft über jenen Bereich der Unnatur aus, in dem er doch von vornherein suspendiert schien. Sie stürzen damit genau die Prämissen um, unter denen ihr ganzes Unternehmen stand. Man wird ihnen darin folgen müssen, um den Vorgang zu begreifen.

So offensichtlich es ist, daß der »Hochwald« durch den rousseauistischen Gegensatz von guter Natur und schlechter Kultur bzw. Geschichte strukturiert wird, so auffällig ist es andererseits, daß er diesen Dualismus, auch darin Rousseau verwandt, ständig unterläuft. Das Medium dieser Bewegung ist die Metaphorik. Es ist bereits deutlich geworden, daß sich die Metaphern der Erzählung zu verschiedenen »paradigmatischen« Komplexen bündeln, zu Bildfeldern. Nachzutragen ist nun, daß diese dem Prinzip der Spiegelbildlichkeit gehorchen, so daß sich von einer Inversion der Metaphern sprechen läßt. Wird die Natur des Waldes durch die Bildlichkeit vermenschlicht, so erscheinen umgekehrt die Menschen als Natur. Das gilt besonders für die Schwestern, die mit Metaphern wie »Reh«, »Waldblumen«, »Sterne des Waldhimmels«, »Blume«, »Morgenrot«, »Taube« usw. belegt werden, aber auch für Gregor und den Vater (206, 221f.). Eine analoge Überkreuzung zeigt sich in den Bereichen Natur und Artefakt, genauer: Na-

tur und Gewebe. Dem »Spitzengewebe« des Winterwaldes (283) stehen die »Kleiderwolke« Johannas und der »Schnee des Nachtgewandes« von Clarissa gegenüber (199f.), dem »Teppich« des Waldgrases (217) die »blühenden Teppiche« des Burgzimmers (200). Dieses mit zwingender Konsequenz gehandhabte Verfahren, das die Natur (im bereits geschilderten Sinn) als menschlich, den Menschen aber als natürlich erweist, zeigt seinen frappantesten Effekt, wo es über die Mädchen hinaus auf den Menschen als »das kostbarste und kunstreichste Gewächs« verallgemeinert wird (208). Wenn der Mensch dergestalt generell als Natur gefaßt wird, kann auch sein Werk, der Krieg, als ein Naturvorgang erscheinen: »Wie Ameisenzüge« ziehen die »Kriegsvölker« »über die Wasserscheide« – und über die Grenze der scheinbar opponierenden Bildbereiche (257). Gewalt, Krieg und Tod sind nicht Abfall von der Natur, sie sind selbst Natur. Den Ameisenzügen der Soldaten kann daher im Wald die »Heerschaar der Gräser« korrespondieren (217). Und darum auch ist es möglich, daß der Leser das tödliche Geschehen um die Burg, das Gregor und den Schwestern zunächst noch verborgen bleibt, vorab aus einer bildlichen Verschiebung in die Natur erfahren kann: »bis ins fernste Blau zog sich das Fahlroth und Gelb des Herbstes, wie schwache blutige Streifen durch das Dämmerdunkel der Nadelwälder gehend [...] Im Emporsteigen konnten sie recht die Verwüstungen des Frostes betrachten, wie noch rückgebliebne Blätter rostbraun oder blutroth oder vergelbt am Strauchwerk hingen, und wie die Farren und Blätter der Beeren und aufgeschößner Schafte wie gesotten und schmutzig schlapp herabhängen« (285f.). Die Metaphorik trägt in die dominant verklärte Natur selbst genau jenen Kontrapunkt ein, der zunächst aus ihr hinaus in die »Welt der Menschen« und der Geschichte verlagert schien (208): Die Natur erhält einen zerstörerischen Zug, sie wird ambivalent.²⁸ Zum zweiten Mal wird hier ein Innen-Außen-Gegensatz geschleift; was dem »Draußen« (274, 208) der Geschichte zugeschrieben wird, ist tatsächlich ein Moment des Drinnen der Natur. Es ist

28 Vgl. dazu schon gleich eingangs die Darstellung des Seegebiets als Schädelstätte – eine unüberhörbare Gegenstimme der dann einsetzenden Idyllisierung derselben Region.

dieser Vorgang, den Walter Benjamin mit dem Begriff einer »heimlichen Bastardisierung«, also einer illegitimen Vermischung von Auseinanderzuhaltendem, anvisiert, aber nur unzureichend bezeichnet hat.²⁹ Denn tatsächlich vollzieht der Text eine ständige *Doppelbewegung*: Seine strikte Gegenbildlichkeit, immer wieder affirmiert, wird *zugleich* durchkreuzt. Beide Züge sind feststellbar, erscheinen aber ineinandergebildet. Ihr Widerspruch wird in keiner Synthese aufgehoben.³⁰

Dieser textuelle Vorgang erhellt die Reaktion Gregors und der Schwestern auf das Schlußgeschehen. Wenn die Figuren in einem impliziten Sinntransfer von der Geschichte jene ›Vernunft‹ verlangen, die sie in der Natur anzuschauen glauben, und die brutale Enttäuschung dieses Begehrens im Gegenzug auch ihr positives Bild der Natur zum Einsturz bringt, dann liegt dem genau die Verwischung und Negierung der Grenze zugrunde, die der Text klammheimlich immer schon betrieben hat. Dabei findet jedoch ein bemerkenswerter Wechsel der Ebenen statt, der ein Schlaglicht auf die Konstruktion der Figuren wirft. Die metaphorischen Inversionen, die die Natur ambivalent erscheinen lassen, ereignen sich ja hinter dem Rücken der Figuren auf der Ebene des Erzählens selbst, und nichts in der Darstellung der Handlung und der Figuren macht es zunächst plausibel, daß diese die kriegerische Katastrophe um die Burg zugleich als Katastrophe ihres Natur- und Weltbilds erfahren. Daß dies gleichwohl der Fall ist, zeigt, in welchem Maße die Personendarstellung selbst ein

29 Walter Benjamin, *Stifter I*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt / Main 1977, S. 609. Es handelt sich hier um ein Stück aus einem verlorenen Brief Benjamins an Werner Kraft vom Sommer 1917 (vgl. ebd. Bd. II.3, S. 1415ff.).

30 Erich Heintel untersucht den Gegensatz von Natur und Geschichte, wenn er, den »Hochwald« von der Vorrede zu den »Bunten Steinen« her lesend, die Analogie von Natur und Geschichte herausstellt. Diese stehe zunächst im Zeichen des »sanften Gesetzes«, doch lehre der Schluß dann anderes: »An der ›Schlachtbank‹ der Geschichte [Hegel] scheitert die Vernünftigkeit des Wirklichen in der Analogie zur Natur«. Natur und Geschichte in Stifters »Hochwald«, in: *Wiener Jahrbuch für Philosophie* 6 (1973), S. 7–41, hier S. 34.

struktureller Effekt ist. Sie folgt nicht so sehr dem Maßstab einer psychologischen Stimmigkeit, die an dieser Stelle durchbrochen würde, sondern gehorcht einer übergreifenden Textordnung, die bis ins Innere der Figuren reicht: Jenseits aller Psychologie erfolgt eine Art Input der textuellen Konstruktion und des metaphorischen Wissens des *Textes*, das die Figuren nicht haben, in diese hinein. Die Reaktion Gregors und der Schwestern, und ähnliches ließe sich auch für den »Condor« nachweisen, ist nicht psychologisch, sondern strukturell bedingt. Es handelt sich hier in gewisser Weise wiederum um einen Inversionsvorgang: um die Umkehrung jenes projektiven ›Hinauslegens‹ der Seele der Figuren in die Außenwelt, das die indirekte Charakterisierung der Personen auf dem Weg der Naturschilderung ermöglicht. Auch hier findet, nur in umgekehrter Richtung, eine Überschreitung und Verwischung der Grenze zwischen ›Innen‹ und ›Außen‹, zwischen der Psyche der Figuren und dem Raum des Textes statt.

So unterschiedlich Gregor, Clarissa und Johanna gezeichnet sind, ihre Reaktionen auf das Ende der Belagerung weisen in dieselbe Richtung. Aus dem idealisierten wird – freilich nur in Form von Andeutungen – ein dämonisierter Kosmos: Wenn der »heitre« und »lachende« Himmel über der ausgebrannten Burg für Johanna auf einmal »düster und schreckhaft« wird (289), dann scheint genau das, was vorher Geborgenheit und liebevolle Zuwendung verbürgte, schlagartig als Ausdruck eines grausamen und zynischen Gottes erkennbar zu werden, für den metonymisch der Himmel eintritt. Und Gregors Bezeichnung des Geschehens als »zu unvernünftig« läßt ansatzweise an die Stelle einer sanften göttlichen Ordnung jene »letzte Unvernunft des Seins« treten, die die Einleitung zur »Studien«-Fassung des »Abdias« in den Begriff des »Fatums« fassen wird (HKG 1.5, 237f.); »war es nun Verblendung, war es Verhängniß, das sich erfüllen mußte«, fragt denn auch der Ritter Bruno (HKG 1.1, 295). Da sich dieser Umschlag der Natur- und Weltbilder lediglich in der Perspektive der Figuren vollzieht, wird deutlich, wie sehr er selbst noch, als genaue Umkehrung nämlich, auf die vorherige Idealisierung und Verklärung der Natur bezogen bleibt: Das sinnlose, unvernünftige und ›fatalistische‹ Universum erscheint so als das letzte Produkt, das Zerfallsprodukt eines ›romantischen‹ Subjektivismus.

Aber selbst das ist bereits eine recht weitgehende Festlegung des textuellen Sachverhalts. Gerade der Schluß der Erzählung ist in jeder Weise uneindeutig. Der Erzähler gibt die Perspektiven der Figuren als solche wieder, enthält sich dabei aber im Gegensatz zu früher bezeichnenderweise jeglichen Kommentars. Durchaus finden sich gegen Ende der Erzählung Stellen, die mit kühler Neutralität genau jenen Kontrast noch einmal wiederholen, der Gregor und die Schwestern zu ihren impliziten metaphysischen Folgerungen veranlaßt: »Die größte Stille und ein reiner Himmel mit freundlicher Novembersonne schaute [!] auf diese Todesstelle nieder« (291). Aber was heißt das? Ist dieser Satz eine Bestätigung oder nicht vielmehr eine Widerlegung der Figuren? Verändert man nämlich seinen Bezugsrahmen, sieht man ihn also im Kontext mit anderen Textstellen, so ließe sich aus ihm ebensogut auf ein ganz anderes Naturkonzept schließen: das einer völlig gleichgültigen Ordnung. Von dem geradezu geogonischen Beginn der Erzählung (Gebirgsbildung, 193) über die Schilderung der von Gewächsen aller Art überwucherten Ruine Wittinghausen (197f.) bis hin zum Schluß, der die Restitution »tiefe[r] jungfräuliche[r] Wildniß« an der Stelle des Waldhauses beschreibt (299), ist der Text durchzogen von Hinweisen auf das »ewige Leben« der Natur, auf ihr ungeheures Alter, ihre unverwüstliche Wiederkehr und die stete Wiederholung der immer gleichen Abläufe. Darauf deutet auch das zitierte, kontrastiv eingesetzte Bild des Kosmos (244), denn die unvorstellbaren kosmischen Bewegungen begründen die naturzeitliche Ordnung. In diesen Zusammenhang gehören ferner die Andeutungen einer strengen Gesetzmäßigkeit der Naturvorgänge (»der Bach von seinem Gesetze gezwungen«, 217), in denen sich der Text mit der Naturauffassung Gregors berührt (229). Während aber Gregor am Ende seinen Versuch preisgibt, den Tod und die Gewalt, das permanente Fressen und Gefressenwerden in der Natur theodizeeartig als »Verordnung« einer sinnvollen Welt zu begreifen (246f.), scheint die Gewalt im Konzept des Erzählers, der noch die Geschichte metaphorisch an die Natur anschließt, aufgehoben zu bleiben. Offenbar soll die Vorstellung einer ewigen, gesetzhaften und in sich stimmigen Ordnung evoziert werden, einer Ordnung allerdings, die nicht mehr um den Menschen zentriert oder

nach seinem Bilde gestaltet, sondern ihm gegenüber völlig gleichgültig ist. Am Ende der Erzählung wird die Natur aufhören, sich dem Menschen zuzuwenden und sich ihm mitzuteilen; ihre Sprache verstummt: »Westlich liegen und schweigen die unermeßlichen Wälder, lieblich wild, wie ehem« (299). Der Mensch ist in der Natur ohne alle Bedeutung, er ist nur ein »Punkt« – ein Bild, das von nun an zum festen Bestand des Stifterschen Werks gehören wird. Wie das vom Lächeln einer ungerührten Natur zehrt es freilich noch ganz vom Pathos der zerfallenen anthropozentrischen und anthropomorphen Ordnung. »[A]ber in der Größe der Welt und des Waldes war der Thurm selbst nur ein Punkt, von Kriegsgetümmel ward man gar nichts inne, und nur die lächelnde schöne Ruhe stand am Himmel und über der ganzen Einöde« (287f., vgl. 243). Dem einzelnen Ereignis oder dem menschlichen Unglück im besonderen wächst aus einer solchen Ordnung weder eine Erklärung noch ein ersichtlicher »Sinn« mehr zu. So weist der »Hochwald« auch in dieser Hinsicht auf die einleitenden Sätze des »Abdias« voraus: »Wirklich liegt auch in der gelassenen Unschuld, mit der die Naturgesetze wirken, etwas Schauerndes, wenn mit derselben holden Miene, mit der sie Segen spenden, nun auch das Gräßliche geschieht« (HKG 1.2, 105). Immer wieder hat man daher die »Fremdheit und Unmenschlichkeit« der Ordnung betont, die sich im »Hochwald« abzeichnet, und ihre Nähe zu Büchner und zum Flaubertschen Begriff der »impassibilité« hervorgehoben.³¹ Darin unterscheidet sich dieser Ordnungsbegriff von demjenigen Gregors, der seine latente Anthropozentrik in der ständigen Vermenschlichung der Natur zu erkennen gibt. Mag so die Natur auf der Erzählebene auch grausame Aspekte haben und insgesamt für den Menschen ein ambivalenter Zusammen-

31 Heinz Otto Burger, *Methodische Probleme der Interpretation*, in: GRM NF 1 (1950), S. 81–92, hier S. 88. – Vgl. auch das Stifter-Kapitel bei Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, S. 357–377, v.a. 358ff. – Angeregt von Walter Benjamin, behandelt Helmut Pfotenhauer Stifters Nähe zu Flaubert mit Blick auf den »Witiko«: *Die Zerstörung eines Phantasmas. Zu den historischen Romanen von Stifter und Flaubert*, in: GRM 27 (1977), S. 25–47.

hang werden, so behält sie *als* gesetzmäßige Ordnung und Inbegriff ewiger Dauer und Wiederkehr doch zugleich nach wie vor gegenbildliche Züge gegenüber dem Zerstörungswerk der Menschen – unbeschadet der Tatsache, daß diese selbst Natur sind. Das wird durch das gesamte Werk Stifters, der hier mit Wilhelm von Humboldt übereinstimmt, so bleiben.³² Darum

32 Noch im Zusammenhang mit dem Deutschen Krieg von 1866 kann Stifter daher – in größter Nähe zum »Hochwald« – schreiben: »In den Feldern zwischen der Glasau und Kirchschatz standen die Getreide, über ihnen sangen zahlreiche Lerchen, und ein Frieden und eine Art Heiligkeit war über allen Fluren, daß man nicht begreifen konnte, daß Menschen, die sich vernünftige Wesen nennen, sich im scheußlichsten Dinge, das es auf Erden gibt, im Kriege zerfleischen können« (an Amalia Stifter, 23./24.7.1866, PRA 21, 254). – In Stifters und Aprents »Lesebuch zur Förderung humaner Bildung« von 1854 ist eine aufschlußreiche Passage Wilhelm von Humboldts aufgenommen (S. 315), die allerdings nur als Parallele und nicht als »Einfluß« zu verzeichnen ist: »Die Natur geht ihren ewigen Gang fort, und kümmert sich nicht um den in ihrer Mitte vergänglichen Menschen. Mag auch das Schmerzhafte und Zerreißenste begegnen [...] sie verfolgt ihre Bahn mit eiserner Gleichgültigkeit, mit scheinbarer Gefühllosigkeit. Diese Erscheinung hat, wenn man eben vom Schmerz über ein schon geschehenes Unglück [...] ergriffen ist, etwas wieder schmerzhaft Ergreifendes, die innere Trauer Vermehrendes, etwas, das schauern und starren macht. Aber so wie der Blick sich weiter wendet, so wie die Seele sich zu allgemeinen Betrachtungen sammelt [...], dann ist gerade dieser ewige, wie an ihr Gesetz gefeßelte Gang der Natur etwas unendlich Tröstendes und Beruhigendes. Es gibt dann doch auch hier schon etwas festes, »einen ruhenden Pol in der Flucht der Erscheinungen« [...] Der Mensch gehört zu einer großen, nie durch Einzelnes gestörten und störrischen Ordnung der Dinge, und da diese gewiß zu etwas Höherem und endlich zu einem Endpunkte führt, in dem alle Zweifel sich lösen, alle Schwierigkeiten sich ausgleichen, alle früher oft verwirrt und im Widerspruch klingenden Töne sich in Einen mächtigen Einklang vereinigen, so muß auch er mit eben dieser Ordnung zu dem gleichen Punkte gelangen.« Mit derselben Sinnunterstellung arbeitet Stifter immer wieder, gerade ihre Brüchigkeit aber schreibt sich strukturbildend seinen Texten ein. Die zitierte Passage entstammt Humboldts »Briefe[n] an eine Freundin (Charlotte Diederichs)«, mit Einleitung und Anmerkungen von Heinrich Meisner, 15. Aufl. Leipzig 1925, S. 414f. (18.5.1829); die »Briefe« sind erst 1847 erschienen, also nach dem »Hochwald«.

können sich im »Hochwald« die Hindeutungen auf eine menschenferne und gleichgültige Naturordnung immer wieder mit jener »romantisch« idealisierten anthropomorphen Natur berühren, deren Bild auch der Erzähler selbst noch zeichnet. Wie sehr auch hier die Grenzen verschwimmen, zeigt der Fortgang einer oben zitierten Textstelle: »der Bach von seinem Gesetze gezwungen sprach unaufhörlich fort« (217).

Der Abwehr der Idee eines »Verhängnis[s]es, das sich erfüllen mußte« (295), dienen daneben die Hindeutungen auf eine Schuld der Figuren an ihrem Unglück: die »Verblendung« des Vaters (295) etwa, Clarissas heftige Selbstbezeichnung (296) und die latent kritische Darstellung von ihrer und Ronalds Leidenschaft (265ff.), wobei es charakteristischerweise gerade Momente von Innerlichkeit, von Subjektivität sind, die nun zur Verfehlung werden. Auch das liegt schon ganz auf der Linie der »Abdias«-Einleitung: »Aber eigentlich mag es weder Fatum noch Schicksal geben, sondern eine heit're, blumenreiche Kette hängt durch das ganze Universum, die Kette von Ursachen und Wirkungen [...] und haben wir der-einst recht gezählt und erkannt, dann wird kein Zufall mehr sein, sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern nur Verschulden« (HKG 1.2, 106). Man könnte vielleicht sagen, diese Hypothese fülle eine Lücke, die die Idee einer menschenfremden Ordnung läßt, nämlich die menschlichen Katastrophen zu erklären.³³ Allerdings kann es der Analyse nicht darum gehen, die »systematischen« Lücken des Textes interpretierend aufzufüllen und einen Zusammenhang zu konjizieren, wo es keinen gibt. Jede Vereindeutigung würde im »Hochwald« gerade das Charakteristische des Textes verfehlen. Die Schuldhypothese steht nicht allein in unklarer Beziehung zu anderen Erklärungen des Geschehens, sie ist selbst alles andere als

33 In diese Richtung wird die Weltwagen-Allegorie in der »Studien«-Fassung der »Mappe« argumentieren: »Man sagt, daß der Wagen der Welt auf goldenen Rädern einhergeht. Wenn dadurch Menschen zerdrückt werden, so sagen wir, das sei ein Unglück; aber Gott schaut gelassen zu, er bleibt in seinem Mantel gehüllt und hebt deinen Leib nicht weg, weil du es zuletzt selbst bist, der ihn hingelegt hat; denn er zeigte dir vom Anfange her die Räder, und du achtetest sie nicht« (HKG 1.5, 32).

konsistent. Sowenig die Erzählung vom Juden Abdias die weltanschaulichen Betrachtungen ihrer Einleitung exemplifiziert, sowenig die ständig revidierten Schuldzuschreibungen in »Granit« den Status einer Erklärung erreichen, sowenig verbinden sich auch hier die punktuellen Schuldbehauptungen zu einem Kausalnexus. Der Bericht, den der Ritter Bruno von den Ereignissen um die Burg gibt, führt vielmehr ein unkontrollierbares Zusammentreffen bloßer Zufälle vor, unter denen die Geographie nicht der unbedeutendste ist. Er kulminiert in dem charakteristischen Satz »Ein Wald [...] war das eigentliche Unglück« (294). Schnell zeigt sich auch hier die Ausichtslosigkeit einer Rekonstruktion, »wie das Alles gekommen ist«. ³⁴ In dem Geschehen, das sich gerade angesichts der Versuche, es zu erklären, als kontingent erweist, sind die Schuldmomente eher symptomatischer als kausaler Natur; sie behaupten einen Beitrag der einzelnen zur Katastrophe, ohne dessen Stellenwert verorten zu können.

So beinhaltet der Text unterschiedliche Erklärungsmöglichkeiten für die unheilvollen Vorgänge, die er erzählt, genauer: er beinhaltet Andeutungen, Fragmente, Spuren von Erklärungen – Erklärungen, die sich nicht zuletzt aufgrund ihrer fehlenden Geschlossenheit und Stringenz mal miteinander verbinden können, mal einander widersprechen. Wohl ist festzuhalten, daß die Ereignisse des Schlusses im Bewußtsein der Figuren dieselbe Zerstörung von Illusionen bewirken, die der Erzähler dem Leser gegenüber schon weit früher vorgenommen hatte. Gegen die bloß subjektiven Vorstellungen von ihr setzt sich im Widerstand und in der Erfahrung des Schmerzes eine Wirklichkeit durch, die sich als ein Anderes des Ichs erweist. ³⁵ Erneut und nun endgültig reißt die ontogenetisch frühe Bruchstelle auf. Was aber nach dem Abtragen subjektiver Wunschbilder und Projektionen in »stumme[r] Einförmigkeit und Klarheit« (289) zum Vorschein kommt, bleibt gänzlich offen. Der Blick durch das Fernrohr ist dabei paradigmatisch für

34 Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes, in: PRA 15, S. 22.

35 Von einem »Erwachen der Außenwelt im Schmerz« spricht Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter, S. 84. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Friedbert Aspetsberger, Stifters Tautologien, S. 29f.

das Verfahren des Textes. Im Gegensatz zur romantischen Bedeutsamkeit der Natur ist das vom Teleskop übermittelte »Bild« (287) stumm; seine »Botschaft« (289) ist hinsichtlich ihrer Faktizität eindeutig, im Ganzen aber bleibt sie rätselhaft. »Ja,« erwiderte sie langsam, »das Dach ist verbrannt worden, das sehen wir, aber was noch geschehen ist, das sehen wir mit diesem Rohre nicht« (288). Der Zusammenhang und die Bedeutung des Faktischen bleiben in dessen Bildern verschlossen, und an diesem Punkt setzt die Deutungsarbeit der Figuren und des Textes ein – vergeblich. Wenn der Ritter Bruno erzählt, »was noch geschehen ist«, dann wiederholt sich die Problematik nur noch einmal. Neue Fakten vervollständigen das »Bild«, aber jedes Faktum bleibt in sich opak. Der Leser befindet sich dabei gegenüber dem Text in derselben Situation wie die Figuren gegenüber dem Geschehen; in einem sehr strikten Sinn geht es ihm nicht anders als Bruno, der den alten Freiherrn beobachtet, während sich Ronald der Burg nähert: »War es nun Verblendung, war es Verhängniß, das sich erfüllen mußte, wir verstanden die Zeichen des Jünglings nicht, wie er so zuversichtlich vorritt, ja euer Vater mit allen Zeichen der Ueberraschung sah lange und unverwandt auf ihn hin – da sah ich nach und nach ein Roth in seine Wangen steigen, bis sie dunkel, wie in Zornesgluth brannten. Ohne eine Sylbe zu sagen schleuderte er mit einemal seine Lanze gegen den Reiter, nicht bedenkend, daß sie auf diese Entfernung gar nicht treffen könne – jedoch war sie das Signal zu vielen andern« (295). Eine lange Kette von Blicken und Lektüren führt hier nur dahin, wo das Geschehen wirr und enigmatisch wird. Der Leser liest, daß Bruno erzählt, und wovon er erzählt, das ist wiederum eine doppelte Lektüre. Das Verhalten Ronalds wird als ein »Zeichen« interpretiert, die Reaktion darauf aber ist selbst auch nur in Form von »Zeichen« zugänglich. Was den Vater bewegt und sein Handeln veranlaßt, das seinerseits ebenfalls als ein Zeichen, ein »Signal« nämlich, verstanden wird, ist allenfalls zu erschließen und unterliegt denselben Möglichkeiten der Fehldeutung wie die Zeichen Ronalds. Die Mimik scheint Überraschung und Wut auszudrücken, aber tut sie es auch wirklich? Die Dunkelheit des Sachverhalts imprägniert die Formulierungen, die ihn wiedergeben: Sichtbar ist lediglich das Rot der Wangen, von

denen es dann aber nicht heißt, sie brannten »in Zornesgluth«, sondern nur »wie in Zornesgluth«. Sind also auch andere pathognomische Lesarten denkbar, solche, die Bruno aus Unkenntnis der Vorgeschichte entgehen, Rachsucht etwa gegenüber dem Verführer der Tochter, wie John Reddick meint?³⁶ Ergeht es Bruno am Ende mit den Zeichen des Freiherrn ebenso wie angeblich diesem mit den Zeichen Ronalds? Und ließen sich auf diese Fragen Antworten finden, so wäre noch immer unklar, ob all dem ein metaphysisches »Verhängniß« oder nur menschliches Fehlverhalten, »Verblendung«, zugrunde liegt. Mit gutem Grund also kapituliert der Augenzeuge Bruno vor der Entzifferung dessen, was er gesehen hat: »Forschet nicht, Clarissa, wer enträthsel das Wirrsal jenes Augenblicks« (297).

Die Realität präsentiert sich im »Hochwald« als ein Geflecht von Zeichen. Lange vor der zitierten Stelle wird die theoretische und praktische Bedeutung der semiotischen Decodierung der Welt bereits sichtbar. Gelesen werden insbesondere die »natürlichen Zeichen«, die als Indizes in einem physischen bzw. kausalen Zusammenhang mit ihrem Signifikat stehen. In diesem Sinne sind der menschliche Körper und seine Bekleidung, die Geschichte und allem voran die Natur Gegenstände der Lektüre – ein Vorgang, der von der Metaphorik des Buchs der Natur unterstrichen wird: Der Erzähler bemerkt, daß »die Erhabenheit ihrer [der Schwestern] Umgebung Raum gewann, sachte ein Blatt nach dem andern vorzulegen, das sie auch gemach zu verstehen begannen« (241). Trotz solcher vermeintlichen Erfolge stößt die Lektüre auf eminente Schwierigkeiten, wie schon das erste Kapitel, noch ganz ironisch gewendet, deutlich macht. Der alte Freiherr, dessen »Erscheinung« der der alten »Seher und Propheten« gleicht (206), liebt es in der Tat, ganz von »der Untrüglichkeit seiner Symptome« überzeugt, »zu prophezeihen«: Gewitter nämlich (213). Mit einer Trefferquote von eins zu zehn (ebd.), die gleichermaßen seine »Zeichen« (212) wie den Ausdruckswert seiner »Erscheinung« Lügen straft, ist ihm dabei nicht

mehr Erfolg beschieden als Ronalds historischer Prognose: »Wenn nicht alle Zeichen trügen, so naht dieser Krieg schnell seinem Ende« (276) – aber »[a]lle Zeichen Ronald's trogen« (298). Selbst der alte Jäger Gregor, bei dem das Zeichenparadigma gewissermaßen an seiner phylogenetischen Wurzel gezeigt wird, erreicht nur streckenweise eine hohe Lesefertigkeit. Die Erkenntnis der Natur und ihrer »Wesenheit« (251), die Gregor fordert, ist für ihn weithin identisch mit dem Verständnis ihrer »Zeichen« (226, 228, 230, 251, vgl. 224). Dabei kreuzen sich in ihm, der schon die entzauberte mythische Sprache der Fische in das romantische Konzept einer Natursprache aufgehoben hatte, erneut zwei Linien. Gregor unterscheidet im Blick auf die Natur nicht zwischen den Begriffen »Sprache« (251) und »Zeichen« im Sinne von »Anzeichen« (226, 228). Beide gehen jedoch auf verschiedene Voraussetzungen zurück: »Sprache« meint hier die quasi orale Verlautbarung der Seele einer subjekthaften Natur, »Anzeichen« hingegen ein »schriftliches«, sichtbar materielles Phänomen, das in einer empirisch faßbaren kausalen Beziehung zu anderen Phänomenen steht und damit eine strikte Gesetzmäßigkeit der Natur unterstellt. Mit dieser kausalistischen Konzeption, die etwa in Gregors Wetterprognostik (230, 286), aber auch in seiner Erzählung vom Zittern der Espe (229f.) am Werk ist, reicht der alte Jäger am weitesten in den Bereich der Naturwissenschaften hinein. Die Ungeklärtheit und Vermischung der Konzepte mag dafür verantwortlich sein, daß Gregors letzte Prognose scheitert: »ich sag' euch ja, es ist nichts geschehen, weil's zu unvernünftig wäre« (289) – es sind die falschen Prämissen, auf deren Grundlage Gregor das »Bild« (287), das ikonische Zeichen des Geschehens zu deuten versucht.

Ob aber »gesprochene« oder »schriftliche« Signifikanten – die Schwierigkeiten, sie zu verstehen, sind zunächst ganz prinzipieller Natur. Auf so unscheinbare wie präzise Weise macht das eine Bildlichkeit deutlich, von der hier schon die Rede war. Unter den Metaphernreihen, die auf die Natur übertragen werden, können zwei besonders eng und stringent aufeinander bezogen werden: die des Sprechens, Dichtens, Bezeichnens, kurz: die bildliche Rede von einer fundamentalen Ausdruckshaftigkeit der Natur einerseits und die Metaphorik

36 Reddick hat in seinem eindrucksvollen Aufsatz auf die Offenheit und Polyperspektivik dieser Stelle besonders hingewiesen: *Mystification, Perspectivism and Symbolism in »Der Hochwald«*, S. 50f.

von Tuch, Stoff, Gewebe andererseits. Zwei Feststellungen untermauern die ohnehin naheliegende Vermutung, der eine Strang sei – zumindest auf *einer* Ebene seiner Bedeutungen – eine Übersetzung des anderen und Natur werde auf diese Weise zu einem Mega«text«. Zum einen ist das Spinnen und Weben in der Erzählung metaphorisch die Tätigkeit der Selbstproduktion der Natur, die den Stoff herstellt, aus dem sie besteht (223f., 233, 245, 279 u.ö.), und zugleich ein Ausdrucks- und Sprechakt: Fabeln werden gewoben, Gedanken spinnen sich aus dem Herzen heraus in die Außenwelt und bilden dort ein Gewirre von Fäden (227, 243, 250). Zum anderen sind Stoffe dort, wo sie in buchstäblichem Sinne auftreten, Träger von Bedeutung: in der Kleidung. Dieses bei Stifter ubiquitäre Motiv taucht schon bei der ersten Charakterisierung der beiden Schwestern auf (199f.), später dann auch in der Gegenüberstellung von Gregor und dem Freiherrn (221f.). Kleidung drückt aber nicht nur das Wesen ihres Trägers aus, sie verbirgt zugleich auch. Beides wird deutlich, wenn Clarissa zu ihrem Treffen mit Ronald »all ihren Schmuck« und »ihre schönsten Kleider« anlegt: Sie zeigt damit ebensowohl ihre Absicht, den ehemaligen Geliebten auf Distanz zu halten, wie sie sich zugleich damit unter der Pracht ihres Äußeren schützt und versteckt. »Es liegt etwas Fremdes und Abwehrendes in Schmuck und Feierkleid der Frauen, sie sind gleichsam der Hofstaat ihrer Seele« (263). Damit wird eine Brücke geschlagen zwischen dem Motiv des Stoffes und dem des Versteckens, das die ganze Erzählung vom Grundimpuls des Rückzugs in die Ge- und Verborgenheit der Natur bis hin zur auffällig selektiven Kommunikation der Figuren durchzieht.³⁷ Stoff hat daher die doppelte Funktion von Ausdrücken und Verbergen, und genau das teilt er mit dem Zeichen überhaupt. Wie die Natur – Stoff, Gewebe, »Text« – sich ständig mitzutei-

37 Zum Thema des Verbergens, der unvollständigen Mitteilung usw. vgl. besonders John Reddick, *Mystification, Perspectivism and Symbolism*, S. 46ff.; vgl. daneben auch die Hinweise bei Christine Oertel-Sjögren, »Tuch« as a Symbol for Art, S. 377ff. – Eva Geulen hat die »Versteckmotivik« Stifters am »Abdias« untersucht: *Worthörig wider Willen*, S. 57–81, zum Verschweigen im »Hochwald« S. 103.

len scheint und doch unter den stofflichen Massen ihrer Textur zugedeckt bleibt, sich darin gewissermaßen in eine Oberfläche und eine Tiefenschicht spaltend, so ist auch das zweistellige Zeichen strukturell durch die gleichzeitige Präsenz und Absenz seiner Bedeutung gekennzeichnet. Der Signifikant, in dem einzig sich sein Signifikat mitteilen kann, *vertritt* dieses doch nur in seiner Abwesenheit. Als ein bloßer Mittler, der seine Bedeutung nicht selbst schon *ist*, kann er sie gerade auch verstellen: Die Zeichen können »trügen«, wie der »Hochwald« nicht müde wird auszusprechen (212, 213, 276, 295, 298).

Die Opazität der Wirklichkeit bzw. der Natur ist jedoch nicht allein in der Zeichenstruktur notwendig begründet, sondern auch in der Instanz, die das Zeichen zwangsläufig, aber in höchst prekärer Weise mit konstituiert: dem Subjekt. Auch dieses Problem kommt in der Gewebemetaphorik zur Erscheinung. Denn Tuch ist, wie schon ausgeführt, ein Kunstprodukt; das wird nicht nur durch seine enge Verbindung mit anderen Artefaktmetaphern (Architektur) betont, sondern auch durch die wirklichen Näharbeiten der Schwestern an ihrer Kleidung. Die Signifikanten der Erzählung lösen sich so aus jeder Einsinnigkeit; ihr Bedeutungsspektrum erschließt sich nur, wenn man ihren, und sei es bloß vermittelten Konnex mit anderen Signifikanten und Metaphernketten innerhalb der Erzählung ins Auge faßt. Gregors Kritik an den Menschen, die ihre falschen Fabeln in die Natur hineinwebten, trägt diese Artefaktkomponente dezidiert in die Metaphorik ein, und dasselbe gilt, wenn der Erzähler, jetzt auch gegen Gregor selbst gewendet, dessen Erzählungen die »Umgebung« mit einem »Gewirre von Zauberfäden« überspinnen läßt (242f.). Dann aber weben *zwei* Parteien an dem Stoff der Natur, der zugleich ein »Märchen«, eine Rede, ist, und unentscheidbar wird, wer das Subjekt dieses Spinnens und dieses Sprechens ist. Drückt sich die Natur selbst sprach- und textförmig aus, oder schreibt ihr nur der Mensch diese Zeichenhaftigkeit zu, die tatsächlich nichts als das Produkt seiner eigenen Imagination ist? Das Gewebe wird potentiell zur Schnittfläche, auf der sich vielleicht die gesetzliche Ordnung oder die »Wesenheit« der Natur abbildet, vielleicht aber auch nur das Auge des Betrachters, das bloß seine eigene Spiege-

lung wahrnimmt und diese mit der ›Natur‹ verwechselt. Verhält es sich am Ende so wie mit dem erzählerischen Bild des Waldsees, das die ganze Problematik in ungeheurer Verdichtung exponiert, wenn er auf knappstem Raum – und in dieser Reihenfolge – als »gespanntes Tuch«, als »schwarze[r] Glas-spiegel« und als »unheimlich Naturation« bezeichnet wird (195f.)³⁸ So scheint hier die immer wieder affirmierte Idee einer Natursemiotik überhaupt zweifelhaft zu werden. Vielleicht ist die Wirklichkeit nicht deshalb schwer zu lesen, weil ihre Zeichen trügen können, sondern weil ihr Text in Wahrheit seinen Leser selbst zum Autor hat, also gar nicht ›Natur‹ ist, sondern nur das Wunschbild eines ordnungsbedürftigen Subjekts. Die Metapher von der Natur als Stoff, als ›Textur‹ jedenfalls hält beide Möglichkeiten offen und verschmilzt sie miteinander. Von ihr her gesehen ließe sich geradezu der Eingangssatz von Poes »The Man of the Crowd« als Motto über Stifters Buch der Natur setzen: »It was well said of a certain German book that »es lässt sich nicht lesen« – it does not permit itself to be read.«³⁹ Die Tuchmetapher impliziert damit immer auch den radikalsten und skeptischsten Punkt in einer Reihe von semiotischen Positionen, die der Erzähler im Sinne einer Antiklimax der Verstehbarkeit ins Spiel bringt – von der ausdrücklichen mythischen und der nur noch metaphorischen romantischen Sprache der Natur über deren Lesbarkeit aus Indizien und Symptomen, über die Gefahr schließlich eines

Trugs der Zeichen bis hin zur Vorstellung von einer verdeckten Natur. Der Leser gerät hier selbst in die Situation eines Spurenlesers, dessen Blick sich verschiedene Fährten bieten, die er alle mit gutem Grund verfolgen kann – und die doch paradoxerweise nur zusammengenommen ans Ziel führen. Die Unleserlichkeit des Hochwalds, so ließe es sich pointieren, reflektiert sich in den Schwierigkeiten der Lektüre des »Hochwalds«.

Ein semiotischer Pessimismus, wie er sich zuletzt gezeigt hat, steht in Stifters Werk nicht allein. Er deutet sich nicht erst in »Wien und die Wiener« an, sondern findet sich bereits in den frühen »Feldblumen«, die seine Problematik allerdings noch durch Verharmlosung ›lösen‹. Die »Feldblumen« führen die Unlesbarkeit der Phänomene im Bereich der Physiognomik vor. Mit Entschiedenheit behauptet der junge Maler Albrecht eine Bedeutsamkeit des menschlichen Gesichts, und zwar gleichermaßen in der Natur wie ihrer künstlerischen Abbildung. Das Gesicht ist das »Titelblatt der Seele« (HKG 1.1, 41), das Auge ein »Verkünder [des] Innern« (117), und eine »Stirn« kann »voll Sittlichkeit« sein (79). Basis dieser physiognomischen Semiotik ist ein Platonismus, dem äußere Schönheit Ausdruck innerer Wahrheit und Güte ist.⁴⁰ Eine doppelte Infragestellung – von seiten des Subjekts wie des Objekts – erfährt dieses Konzept durch das Auftreten der russischen Fürstin, deren schlechter Charakter ihrer ausnehmenden Schönheit kontrastiert. Den vermeintlichen Text ihrer Gesichtszüge hat der Maler selbst erdichtet. Über das Porträt der Fürstin schreibt er: »ich bewahre es als Denkmal der sonderbarsten Wirkungen unserer Phantasie auf; denn die Fürstin soll hart und kalt sein [...] – und ich trug alle Weichheit und Güte der schönsten Seele in die Züge dieses Bildes.« Statt aber daraus ein Argument gegen die Physiognomik zu machen, gefällt sich der subjektivistische Künstler zunächst noch im bewußten Spiel der Selbstillusionierung: »Wenn sie längst in ihrem Norden ist, dann nehme ich erst das Bild recht her, und dichte ihm alles an, was mir nur immer beliebt« (70f.). Wo es nichts

38 Die tiefe Doppeldeutigkeit der wahrgenommenen Natur wird am Bild des Sees noch einmal deutlich, wenn dieser sich gewissermaßen aus freien Stücken zum Spiegel seiner Betrachterinnen macht. »Aber vielmehr s i e waren ein Märchen für die ringsum stauende Wildniß: wenn sie z.B. an dem See saßen, lange weiße Streifen als flatternde Spiegel ihrer Gewänder in ihn sendend, der gleichsam seine Wasser herandrängte, um ihr Nachbild aufzufassen [...]« (242). Die Tüchoberfläche des Sees ist in diesem virtuosen Spiel der Metaphern entschieden anthropogen, doch so, daß sich gerade in der anthropomorphen Bereitschaft der Natur, zum Spiegel des Menschen zu werden, etwas von ihrer eigenen Wahrheit auszudrücken scheint. Was hier Natur und was Projektion ist, läßt sich kaum mehr unterscheiden.

39 Edgar Allan Poe, *The Complete Works*, Bd. 4, S. 134–145, hier S. 134.

40 Auf die platonisierenden Züge der Erzählung hat aufmerksam gemacht: Konrad Steffen, *Adalbert Stifter. Deutungen*, Basel und Stuttgart 1955, S. 60ff.

zu lesen gibt, kann man immerhin selber dichten, und es fehlt nicht viel, daß Albrecht daraus einen epistemologischen Grundsatz machte: »Vor dem Hohlspiegel unsrer Sinne hängt nur das Luftbild einer Welt, die wahre hat Gott allein« (56). Im Fall der Fürstin treffen zwei Faktoren zusammen: Eine Physis, die kein Zeichen ist, auf der einen Seite und eine subjektiv Bedeutungen erfindende Imagination auf der anderen Seite. Kompliziert wird diese Konstellation durch Angela, die doppelgängerische Schwester der Fürstin. Angela nämlich macht ihrem Namen alle Ehre; Äußeres und Inneres korrespondieren einander. Die platonisierende Physiognomik scheint hier nun doch recht zu bekommen, und ihr neuerlicher Zusammenbruch wäre für Albrecht gleichbedeutend mit dem Verlust des Sinns aller Schönheit, die geradezu Lüge würde. Albrecht insistiert dabei auf einem extrem signifikant-orientierten Schönheitskonzept, das seine Abkunft von Winkelmann, insbesondere den Statuenbeschreibungen des Belvedere, nicht verleugnen kann: Wenn »unter« Angelas antiker Schönheit »eine thörichte und verschrobene Seele voll Albernheiten wohnt, wie [...] jeder von ihr sagt, so ist es die schmerzlichste Ironie – und ich möchte dann den Apoll von Belvedere zertrümmern; denn was hat denn Schönheit dann für eine Bedeutung, als daß sie geradehin nur Grimm des Herzens aufrühren mag?« (79) Auch wenn ein solcher Gewaltakt nicht nötig scheint, weil Angela ist, wie sie aussieht, bleibt doch die zutiefst irritierende Schwierigkeit der Entscheidung, ob und was ein Gesicht bzw. ein Phänomen überhaupt bedeute, im Handlungsgang unterschwellig, aber nachhaltig wirksam. Es ist daher nur konsequent, daß die Eifersuchtskrise, die fast zur Katastrophe für die Liebenden eskaliert, aus einer ›Lektüre‹ erwächst. Das aus sich selbst heraus entweder nichtssagende oder vieldeutige Geschehen, das Albrecht im Schönbrunner Schloßpark beobachtet, wird von ihm zum Anzeichen einer Untreue der Geliebten vereindeutigt; eine seiner möglichen Lesarten wird für die einzige genommen und bestimmt dann das überstürzte Handeln (122ff.). Wenn Albrecht schließlich seinen Fehler einsieht, baut er zugleich für die Zukunft vor und entwickelt ein Konzept richtiger Lektüre und Deutung. Dessen Prinzip ist die Kontextabhängigkeit der einzelnen Phänomene und deren hermeneutischer Zusammenhang

in einem Ganzen, aus dem sie als Zeichen erst ihre Bedeutung beziehen. »Jeder Erscheinung gehen ihre Zeichen vorher und nachher, und sie muß umringt sein von Nachbarn und Verwandten: Nie steht die glühende Abendwolke einzeln und geschnitten an dem Scheitel des blauen Mittagshimmels. Eben so ist dieser isolirte Verrath mitten in ihrem andern Leben eine Unmöglichkeit, ein Unding, eine Absurdität« (128). Diese kleine Hermeneutik aber umgeht leichtfüßig die Schwierigkeit, von der die semiotische Verunsicherung in der Erzählung eigentlich ausgegangen war: daß es identische Titelblätter der Seele gibt, unter denen grundverschiedene Bücher verborgen liegen. Ganze Bereiche einer als Zusammenhang von Zeichen erscheinenden Wirklichkeit werden so gerade in ihrem Zeichenstatus prekär.⁴¹ Erst der »Hochwald« wird sich an dieser

41 Daß Stifter mit seinem Zweifel an der Physiognomik in einer langen Tradition steht, muß nicht eigens belegt werden. Lediglich hinweisen möchte ich auf zwei zeitgenössische Parallelen. In dem nur wenig später entstandenen »Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde« des von Stifter geschätzten Ernst von Feuchtersleben (Wien 1845) wird eine semiotische Auffassung artikuliert, die in ihrer Mischung aus grundsätzlicher Behauptung einer Lesbarkeit und gleichzeitiger Skepsis gegen sie der Position Stifters ähnelt. Behauptet Feuchtersleben einerseits: »Alles Innerliche gibt sich für den Sinn des Menschen als ein Äußerliches zu erkennen« (162), so sieht er sich sogleich zu Einschränkungen genötigt: »Die weitere Frage ist nur, ob die Zeichen, auf die es hier ankäme, so stabil und so begründet sind, besonders in ihren feinen Übergängen, daß sich auf sie eine vollständige Theorie bauen läßt.« Im »ätiologisch-semiologischen Abschnitt« seines Werks, der die Semiotik als »umgekehrte Ätiologie« definiert (184), wird denn auch im gleichen Sinne gewarnt: »Nur dürfen wir nicht vergessen, daß Semiotik überhaupt etwas Prekäres ist, und jedes ihrer Zeichen erst vom Ganzen die rechte Deutung erwartet« (206). Und: »Die Gesichts-Physiognomik ist jedenfalls bei Kranken wichtiger als bei Gesunden; denn im kranken Zustande ist dieser Ausdruck deutlicher, bleibender und minder willkürlich« (208). – In der Literatur findet sich eine den »Feldblumen« überaus ähnliche Konstellation in Kellers »Pankraz, der Schmoller« (Die Leute von Seldwyla, in: Gottfried Keller, Sämtliche Werke, hg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser und Dominik Müller, Frankfurt / Main 1989, Bd. 4, S. 15–68). Auch dort begegnet der Held einer Frau, deren »große Schönheit« den (diskursiv vorgeformten) »Eindruck«

Problematik abarbeiten. Die Unsicherheit der Physiognomik scheint hier auch die anderen semiotischen Bereiche infiziert zu haben.

Zweifellos markiert der »Hochwald« eine Zäsur in Stifters Werk, er ist jedoch keineswegs der Wendepunkt, als der er häufig gesehen wird. Wie die frühesten Erzählungen auch stellt er eine Gemengelage von ›romantisch‹-subjektiven und objektivierenden Zügen dar, wobei sich der Akzent jedoch in Richtung der letzteren verschoben hat. Die irrisierende Problemkonstellation des »Hochwalds« setzt dreierlei Anstrengungen in Gang, die die folgenden Werke Stifters strukturieren.

1. Mit der »Narrenburg«, der nächsten Erzählung Stifters, beginnt eine ›Kritik‹ des Ichs im doppelten Sinne, die sich in einer ganzen Reihe von Erzählungen zum Thema Narren und

vermittelt, sie sei bloß die Erscheinungsseite »der einfachsten Kindlichkeit und Güte des Charakters« (36). Dieser Eindruck täuscht: Die Idee einer Korrelation von äußerer Schönheit und gutem Charakter wird durch die berechnende Eigenliebe der Frau ruiniert, der es gelingt, »alle Zeichen der reinen und tiefen Liebe und Selbstentäußerung« zu fälschen (54). Gleich in zweifacher Hinsicht wird hier der Glaube an den Zeichenstatus der vermeintlich natürlichen Signifikanten unterhöhlt: Die Grundüberzeugung der *Physiognomik* wird durch das Faktum eines Schwindels widerlegt, der den Trug der *pathognomischen* Zeichen beweist. Lydias Simulation von Körperzeichen, von Ausdruck und Verhalten als vermeintlichen Bedeutungsträgern, wird dabei auf Pankraz' Seite unterstützt durch eine ›Lektüre‹, die sich schnell als eine bloße Wunschprojektion erweist. Die Körperzeichen sind hier nur die Schnittfläche zweier Täuschungen. Wird derart das Theorem einer Lesbarkeit des Körpers auf der Textebene in Frage gestellt, so bleibt der schwer irritierte Held zerrissen zwischen dem tradierten Wahrnehmungsmuster und seiner besonderen Erfahrung. Nur halb belehrt, arbeitet seine Imagination noch Jahre später an der Restitution des ersteren gegen die letztere: »Es war mir zu Mute, als ob notwendiger Weise ein weibliches Wesen in der Welt sein müßte, welches genau das Äußere und die Manieren dieser Lydia, kurz deren bessere Hälfte besäße, dazu aber auch die entsprechende andere Hälfte, und daß ich nur dann würde zur Ruhe kommen, wenn ich diese ganze Lydia fände« (62). Die Vorstellung einer »unbegreiflich grundlosen«, nämlich bedeutungslosen »Schönheit« (56) stellt dagegen eine kaum erträgliche Verunsicherung dar.

Sonderlinge niederschlägt. Sie hat ihre Wurzeln in jenen Passagen des Frühwerks, insbesondere des »Hochwalds«, aber auch schon des »Condors«, die die subjektiven Belehnungen und Verfälschungen der Außenwelt ausdrücklich benennen und mit deren faktischer Andersartigkeit konfrontieren. Zu Verkennung und Verfehlung wird nun, was Stifters frühe Helden charakterisierte: die auf Identifikation und Projektion basierende Vermischung von Subjekt und Realität als regressive Neuauflage des ursprünglichen Einheitsgefühls. Der Bruch zwischen dem Ich und den Dingen wird zur irreversiblen Grenze. Mag auch die Wirklichkeit als das Andere des Ichs selbst ein Problem sein, so kommt es doch darauf an, sie erst einmal unter den Schichten von Zuschreibungen und Imaginationen freizulegen, die das ›romantische‹ Ich auf ihr abgelagert hat. Stifters Programm heißt daher Entmischung der Sphären und Desubjektivierung des Subjekts. Allgemeiner noch bedeutet dies eine völlige Bereinigung der Innerlichkeit, der vor allem die »Leidenschaften« zum Opfer fallen, die für Clarissa anfangs noch eine positive Kraft sind (202), dann aber zum Faktor in der offenbar zur Katastrophe beitragenden Schuldverflechtung werden. Diese Neuordnung des Ichs, die, wie man weiß, in die völlige Entindividualisierung des mittleren und späten Werks mündet, wird zunächst an den Sonderlingsgestalten als eine Notwendigkeit demonstriert, bevor sie, in der »Mappe« etwa, in »Brigitta« oder »Der Waldsteig«, als Prozeß einer Erziehung zur Realität geschildert wird.

2. Dieser Prozeß betrifft nicht nur die Figuren, er betrifft auch das Erzählen selbst. Zwischen beidem besteht ein enger Zusammenhang. Gewiß läßt sich sagen, in der von den Figuren wie den Texten eingeschlagenen Entwicklung sei der Erzähler immer schon ›weiter‹ als seine Figuren, aber sein Vorsprung ist nicht groß. Die Arbeit, der die Figuren unterworfen werden, ist daher nicht bloß Gegenstand des Erzählens, sondern zugleich auch Arbeit am und im Text. Stifters uferlose, tendenziell unabschließbare Korrekturen, Um-Schreibungen und Neufassungen seiner Texte haben nicht zuletzt darin ihren Grund. Ihr Ziel scheint die fortschreitende Eskamotierung des Subjekts aus dem Text zu sein. Der Erzähler beginnt, wie man weiß, einen stetigen Rückzug aus dem Erzählten, an dessen Ende die vorgebliche Selbstpräsentation der Dinge steht.

Auktoriale Einschübe und Kommentare, Bekundungen eines Mehr- und Besserwissens, verschwinden ebenso wie Einblicke ins Innere der Figuren, die eine erzählerische Allwissenheit voraussetzen; die Metaphorik, die die Sphären des realiter Getrennten verquickt und den ›bildlichen Witz‹ eines Erzähler-subjekts demonstriert, wird zurückgedrängt; bis in den Satzbau, die Wortwahl und sogar die Zeichensetzung reichen die Auswirkungen dieser Tendenz. Stifter beginnt sich in gewisser Weise auf das Wahrnehmbare, die kommentarlose Wiedergabe von Außenansichten zu fixieren: auf das, was die Dinge zeigen, die Figuren tun und sagen.⁴² Diese ›Gegenständlichkeit‹ aber, wie man solche Schreibweisen immer wieder genannt hat, ist gerade im Spätwerk selbst das Produkt einer radikalen Artifizialität und Abstraktion, der in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts nichts Vergleichbares an die Seite gestellt werden kann. Bereits an »Wien und die Wiener« konnte gezeigt werden, daß die Ordnungen der Realität, die Stifter nur abzubilden behauptet, die des Textes selbst sind. ›Gegenständlichkeit‹ sollte also nicht mimetisch mißverstanden werden; sie ist selbst ein Artefakt.

3. Diese Wendung, die man als zirkulär ansehen kann, gründet darin, daß die Wirklichkeit der Dinge als Maßstab der Entwicklung der Figuren wie des Erzählers selbst überaus prekär ist. Im »Hochwald« wurde der Versuch unternommen, die Natur als eine besondere Sphäre der Wirklichkeit zu konturieren und ihr auf emphatische Weise Züge des Idyllischen, ja geradezu Utopischen zu verleihen – ein Versuch, der sich als Illusion erwies. ›Jenseits‹ der verklärenden subjektiven Wahrnehmungen deutete sich Natur als eigengesetzliche, mehr oder weniger opake Größe an, die als Ordnung gedacht, zugleich jedoch durch die Metaphorik mit der zerstörerischen Geschichte zusammengeschlossen wurde und selbst gewalttätige Züge zu erhalten schien. Zweierlei Bemühungen sind in

den späteren Erzählungen die Folge: In theoretischer Hinsicht werden trotz aller Schwierigkeiten einer semiotischen Lektüre die Versuche fortgesetzt, die ›unvernünftige‹, den menschlichen Begriffen und Bedürfnissen inkompatible Natur auf ihre verborgenen Gesetzmäßigkeiten hin zu durchschauen, wie ja an »Wien und die Wiener« ersichtlich geworden ist. Praktisch geht es darum, die tendenziell bedrohliche Natur durch Kulturation zu entmächtigen. Die Wirklichkeit im allgemeinen und die Natur im besonderen erhalten so einen intrikaten Doppelstatus. Bezogen auf eine verfälschende, ja verderbliche Subjektivität sind sie deren Regulativ und Maßstab der Desubjektivierung, andererseits aber unterliegt dieser Maßstab selbst legitimer menschlicher Bearbeitung. Darin kündigen sich Konflikte, Interferenzen und Aporien an, die sich in den Strukturen der folgenden Texte Stifters niederschlagen und dort eigentümliche Konfigurationen bilden werden.

42 Vgl. dazu u.a. Karlheinz Rossbacher, Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive, in: VASILO 17 (1968), S. 47–58. Es handelt sich hier um eine Zusammenfassung der gleichnamigen Diss. Salzburg 1966. – Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, S. 262ff.

5. Kapitel

Metamorphosen eines »Gegenbildes«.

Natur und Kultur in »Die Narrenburg«

Stifters schriftstellerische Entwicklung vollzieht sich in denselben minimalistischen Bewegungen wie die Erziehung, der seine späteren Figuren unterzogen werden, durchmißt dabei jedoch eine beträchtliche Strecke. Kaum ein Zug des vom Frühwerk scheinbar so grundverschiedenen Spätwerks läßt sich angeben, der nicht in jenem schon in nuce angelegt wäre. Ein weithin gleichbleibender Bestand an Themen, Motiven, Form- und Strukturelementen wird wieder und wieder durchgearbeitet, variiert und umorganisiert, dabei aber so unmerklich wie stetig in eine bestimmte Richtung verschoben. Die Differenz zwischen zeitlich nahe beieinander liegenden Werken mag gering scheinen, ist daher aber um so größerer Beachtung wert. Die in der »Iris für 1843« erschienene Erzählung »Die Narrenburg«, deren Entstehung sich mit der Arbeit am »Hochwald« möglicherweise noch überschneiden hat,¹ schreibt dessen Grundstrukturen in vielerlei Hinsicht fort, beginnt aber bereits entschieden, die skizzierten Konsequenzen aus der »Hochwald«-Problematik zu ziehen. Sie entwickelt dabei eine strukturelle Konsequenz und Radikalität, die die wenig beachtete, unterschätzte und ihrer »Unförmigkeit« wegen getadelte Erzählung zu einem der erstaunlichsten Texte Stifters macht. Aus einem literarischen Synkretismus, der sich mit ziemlich bedenkenlosem »intertextuellen« Zugriff aus der Tradition bedient, der Themen, Figuren, Raumformationen und Details aus lokalen Sagen und zeitgenössischen Schloßgeschichten – aus Hoffmanns »Majorat« also und dem »Kater Murr«, aus Christoph von Schmid's »Rosa von Tannenburg«,

aus Tiecks »Klausenburg« und Eichendorffs »Schloß Dürande« – mit der Mignongestalt und dem biographischen Aufschreibesystem der Goetheschen »Lehrjahre« verquickt, ein Landmädchen und eine Liebesszene »erfindet«, die an Claurens »Mimili« erinnern mag, und schließlich Züge aus dem Leben des Fürsten von Pückler-Muskau und seiner abessinischen Sklavin und Geliebten heranzieht, aus einer derartigen Collagetechnik also erwächst eine durchaus eigenständige und gewagte Kunstform.

In gewisser Weise stellt »Die Narrenburg« eine Abrechnung Stifters mit den romantischen Helden seiner frühen Erzählungen dar. Im Rückblick teilen diese wesentliche Charakteristika mit jenen »Narren«, die in der »Narrenburg« der Analyse und der Kritik unterzogen werden. Narrheit, das Familienübel der Grafen Scharnast, ist eine Art Radikalsubjektivismus, der monolithische Züge trägt.² Wie fast immer bei Stifter werden hier Lebenshaltungen, mentale und psychische Konstellationen als Raumstrukturen dargestellt. Die Narrenburg selbst sagt bereits alles über ihre Bewohner. Aus einer »halbe[n] Stadt von Schlössern« (HKG 1.1, 347) bestehend, ist sie durch räumliche Erhabenheit exponiert und isoliert. Ihre Mauer, in der kein Eingang zu entdecken ist (308), weil das Haupttor zugemauert ist, »umzirkelte«, wie es in der »Studien«-Fassung pointierter noch als in der Journalfassung heißt, »den weiten Berg, und schnitt seinen Gipfel von der übrigen Welt heraus« (HKG 1.4, 367). Innerhalb dieser Einfassung wiederholt sich das Prinzip der Besonderung und des Abschlusses: »Abgesonderte Bauwerke, gleichsam selber wieder Schlösser«, überdies in völlig heterogenen Stilen erbaut, »standen auf verschiedenen Punkten, niedere Mauern liefen hin und her, Brüstungen bauschten sich« (ebd. 366f.). Das bezeichnet, schon auf

2 Zum Thema »Narrheit« vgl. Peter Märki, Adalbert Stifter. Narrheit und Erzählstruktur, Bern / Frankfurt / Las Vegas 1979; zur »Narrenburg« S. 17f., 41ff., 77ff. u.ö. – Herman Meyer behandelt das Problem unter einem anderen Begriff: Der Sonderling in der deutschen Dichtung; zu Stifter S. 163–189 und zur »Narrenburg« S. 165ff. – Speziell zur »Narrenburg« vgl. auch Hedwig Straumann-Windler, Stifters Narren. Zum Problem der Spätromantik, Diss. Zürich 1952.

1 Vgl. Stifters Brief an Heckenast vom 2.8.1841 (PRA 17, 80). Zu diesem Zeitpunkt war das »Hochwald«-Manuskript bereits einige Wochen beim Verleger (vgl. 28.7.1841 an Heckenast, ebd. S. 77f.), während Stifter von der neuen »Iris«-Erzählung behauptete, es sei »schon viel davon fertig«. Gleichwohl übersandte er das Manuskript erst am 27.5.1842 an Heckenast (ebd., 112).

den »Kuß von Sentze« vorausdeutend, präzisiert den inneren Zustand der Familie, deren Mitglieder miteinander zerfallen sind.³ Zwiste zwischen Brüdern, zwischen Ehepartnern, zwischen Vater und Sohn kehren immer wieder, weil jeder einzelne in seiner Innenwelt, seiner »Phantasie« oder seinem »Wahne«, verschlossen (HKG 1.1, 393, 397) und damit von »der übrigen Welt« abgeschnitten ist. Wie in den Bauten tritt dies auch in den Physiognomien nach außen; alle sind »mit einem sonderbaren Zuge von Exaltirtheit, wie mit einem Familienzeichen behaftet«, mit dem Ausdruck von »Schwärmerei«, die sich mitunter kaum vom »Wahnsinn« unterscheiden läßt (369). Auf die Scharnasts insgesamt trifft zu, was von Ruprecht, dem alten Kastellan, gesagt wird, der zwar nicht zur Familie gehört, als ein halb Wahnsinniger, als »Chronik« (349), »Sage« (351) und Ruine aber geradezu »identisch geworden [ist] mit den Steinen der Burg« (362) – eine Art allegorische Verkörperung des *genius loci*: Er ist ganz »in seine eigene Subjectivität untergesunken«, deren »Bildern« er »außer sich Gestalt und Wesenheit« leiht, und hat den Sinn für die »Gegenständlichkeit der Dinge« eingebüßt (365). Aus dieser Konstellation erklärt sich auch die so maßgebliche wie verhängnisvolle Rolle der »Leidenschaft« in den Lebensläufen der Scharnasts, denn Leidenschaft ist eine durch nichts relativierte Selbstver-

3 Familienliebe: »da hatten sie sich umarmt, daß die Schwerter an ihnen rasselten« (HKG 1.1, 312). Derart unerquickliche Familienverhältnisse fallen in Stifters Werk zu häufig auf, als daß man die vordergründig immer wieder betriebene Sakralisierung der Familie einseitig für bare Münze nehmen dürfte. Wie so oft bei Stifter treten auch hier eine explizite »ideologische« Ebene und eine weitaus differenziertere Ebene der tatsächlichen Darstellung auseinander. Dem Familienkrieg in der »Narrenburg« und dem »Kuß von Sentze« lassen sich zerrüttete Ehen (»Abdias«, »Prokopos«, »Der Waldgänger«, »Der Waldbrunnen« usw.), vernachlässigte Kinder (»Brigitta«, »Turmalin«), inzestuöse Anwandlungen (»Der fromme Spruch«) und latente Gewaltstrukturen an die Seite stellen: Im »Nachsommer«, wo die Frau den Mann pflichtschuldig fürchtet (PRA 6, 4), ist der familiäre Eßtisch sinnreich unter der Ausstellung der väterlichen Waffensammlung plaziert (PRA 6, 195; vgl. ebd. 7 sowie PRA 7, 42). Zur Ambivalenz von Stifters Familienbildern vgl. auch Michael Kaiser, Adalbert Stifter. Eine literaturpsychologische Untersuchung seiner Erzählungen, Bonn 1971, S. 23ff.

fallenheit. In seinem Aufsatz »Ueber Stand und Würde des Schriftstellers« aus dem Revolutionsjahr 1848 definiert Stifter Leidenschaft als »ein die andern Seelenkräfte überragendes Streben nach einem Sinnlichen. Sie strebt nach Thierischem [...]«, wie sie überhaupt den Menschen »mit dem Thiere« verbindet, und ist alles in allem »das rücksichtslose Geltendmachen der eigenen Eigenthümlichkeit« (PRA 16, 15) – die praktische Verabsolutierung des Individuellen.

Ein Exempel der Familieneigentümlichkeit ist die Autobiographie des Grafen Jodok, die der Erzähler mitteilt. Jodok, der die Verfehltheit seines Lebensentwurfs zu spät erkennt, schildert diesen retrospektiv in der Metaphorik des brunoischen Unendlichen, andererseits jedoch auch noch vorkopernikanischen Kosmos, die den Bogen zurück zum »Condor« und den Sternengedichten schlägt. Als ein grandioses Größen-Selbst, Telos alles Geschehens, durchfliegt Jodok in hypertrophierter romantischer Sehnsucht die unermesslichen Weiten des Raums, den er geradezu in sich hineinschlingt und dessen Mittelpunkt er paradoxerweise zugleich ist. »Sein ganzes Universum warf Gott an dieses Herz, daß es erdrückt würde vor Erstaunen, aber es wurde nicht erdrückt; denn es nahm das Universum auf, und das andere, was um dieses Universum ist, und dann noch ein anderes, und immer mehr es flog durch den leeren Raum, der um das Universum liegt, – es flog immer fort und dürstete noch. – – Ich verlangte die ganze Erde, alle Sterne, diese andern tausendmal größern Erden [...] ich verlangte die Liebe Gottes und aller seiner Engel, um es nur zu sättigen, dieses Herz – ich war der Mittelpunkt des All, der Schlußstein des millionenjährig bisher Geschehenen [...]« (384). Der metaphorische Einschluß ins Ich und der imaginäre Ausgriff ins Unendliche erscheinen hier in einem genauen Zusammenhang der Verkennung aufeinander bezogen.⁴ Der Zusammenbruch der narzißtischen Größenphantasi-

4 Vgl. dazu noch einmal die bereits oben, im Zusammenhang mit dem »Condor« zitierte Stelle aus dem »Nachsommer«: »Und meinen Die, welche aus ihrem Ich nicht heraus zu schreiten vermögen, nicht, daß das All nur der Schauplatz dieses Ichs sei, selbst die unzähligen Welten des ewigen Raumes dazu gerechnet?« (PRA 6, 239)

en ist folgerichtig der kopernikanischen Wende nachgebildet; darin wiederholt sich die Kontraststruktur der bereits erörterten »Hochwald«-Passage am Ende des »Waldhaus«-Kapitels (243f.). Das Ich wird dezentriert, einem fremden Geschehen unterworfen, dem gegenüber es sich als belanglos erweist: »aber da rollt die Welt um eine Axe, sie rollt auch geradeaus fort in's Ungeheure, und alle Menschenherzen mit, und alles geht fort, fort fort immer, immer!! wohin? – wir wissen es nicht« (384). Es sind dies, nebenbei bemerkt, nahezu dieselben Worte, mit denen der Stifter-Verehrer Nietzsche in seiner »Genealogie der Moral« die subjektiven Auswirkungen der kosmologischen Revolution beschreiben wird: »Seit Kopernikus scheint der Mensch auf eine schiefe Bahn geraten – er rollt immer schneller nunmehr aus dem Mittelpunkte weg – wohin? ins Nichts?«⁵

Jodoks Ernüchterung vollzieht sich in zwei Schritten. Nachdem er in seinem Leben die Stationen Krieg, Kunst, Wissenschaft, Freundschaft und Liebe durchlaufen hat und von ihnen enttäuscht wurde, zieht er aus den Autobiographien seiner Vorfahren die Erkenntnis der völligen Nichtigkeit aller Lebensentwürfe (386f.), die der Text übrigens dadurch bestätigt, daß er alle materiellen Überreste der Scharnasts in ruiniertem Zustand zeigt. Danach bleibt Jodok nur noch die Generalnegation seines bisherigen »Lebenskreises«: »ich verachtete und verfluchte unsere Civilisation«. Jodok wendet sich daher dem traditionellen Gegenteil aller Kultur zu: »die Natur, die keusche Tochter Gottes, wollte ich anblicken in der Gestalt, ehe die Menschen mit ihr buhlen und sie schänden« (387). Da Jodok aber aus seiner Familiengeschichte nur je besondere Formen der »Narrenheit« erkannt hat, nicht jedoch deren Prinzip (383), bleibt er noch und gerade in der Negation – »weil ich meiden wollte, was diese ändern fehlten« (386) – dem verhaftet, was er flieht. Seine kosmische Egozentrik setzt sich in eine zeittypische »Europamüdigkeit«⁶ um, einen Exotis-

5 Dritte Abhandlung: Was bedeuten asketische Ideale?, Abschnitt 25, in: Friedrich Nietzsche, Werke, hg. von Karl Schlechta, 6. Aufl. München 1969, Bd. 2, S. 893.

6 »Die Europamüden« lautet der Titel eines 1838 erschienenen Buchs von Ernst Adolf Willkomm, auf den noch Ferdinand Kürn-

mus, dem gleichwohl ein strikter Eurozentrismus zugrunde liegt: »mein hartes, eigensüchtiges Herz [...] war nur auf sich bedacht, nur an seinem Europa hängend« (390). Jodok setzt zwar Natur als Gegenpol gegen die subjektivistische Narrheit, bleibt dabei aber ganz in dieser befangen. Natur wird daher nicht in ihrem Eigenstand aufgefaßt, sondern zum Gegenstand bloßer An-Eignung gemacht: Sie wird dem Eigenen einverleibt. Chelion, die indische Paria, die im Wald ihrer Heimat lebt und in Metaphern reiner Natur gezeichnet wird (388f. u.ö.), verpflanzt Jodok in seine Burg und glaubt, diese Entwurzelung durch die Anlage eines indischen Gartens kompensieren zu können – ein weiterer Akt der Gewalt gegen die Natur. Denn der tropische Garten auf dem Rothenstein ist der abendländischen Natur unangemessen und ihr abgetrotzt und wird dadurch fast zum Inbild jener naturwidrigen falschen Kultur, an deren Kritik bei Rousseau Stifter anschließt.⁷ Als ein solches Inbild reproduziert der Garten, wie die »Studien«-Fassung deutlich macht, noch einmal genau die subjektivistische Abschlußstruktur: »Ich zog schwarze Mauern und Terrassen, um die Sonnenhitze zu sammeln; ich warf Wälle auf, um den Winden zu wehren« (HKG 1.4, 415). Der Versuch scheitert: Die Natur Chelions geht an ihrer Umsetzung zugrunde, und den exotischen Garten läßt Jodok daraufhin »verkommen« (HKG 1.1, 399).

Erst nach dieser Erfahrung vollzieht Jodok eine endgültige Abkehr von der familialen Narrheit: Löst er sich nach dem Erwachen aus der leidenschaftlichen Verwirrung, in der er seine Frau vergiften wollte, aus der Identifikation mit dem »Universum«,⁸ so verläßt er nach Chelions Tod schließlich den Burg-

bergers »Der Amerikamüde« (Frankfurt / Main 1855) Bezug nimmt.

7 Vgl. etwa die berühmten Eingangssätze des »Emile«: »Alles, was aus den Händen des Schöpfers kommt, ist gut; alles entartet unter den Händen des Menschen. Er zwingt einen Boden, die Erzeugnisse eines anderen zu züchten, einen Baum, die Früchte eines anderen zu tragen. Er vermischt und verwirrt Klima, Elemente und Jahreszeiten. [...] Er erschüttert alles, entstellt alles – er liebt die Mißbildung, die Monstren. Nichts will er so, wie es die Natur gemacht hat [...]« Emile oder über die Erziehung, S. 107.

8 Wenn Jodok das Giftfläschchen in die Schlucht wirft und auf sein Zerbrechen horcht, heißt es, deutlich den Punkt seiner privaten

bezirk und bezieht in der Waldnatur am Fuß des Berges, buchstäblich ›erniedrigt‹, peripher, ›in dichtem Gebüsch‹ (382), ein kleines Häuschen. Diese Bewegung trägt den Einsichten Rechnung, die er in seiner Autobiographie, besonders als deren Einleitung, niedergelegt hat. Letztere entwirft ein nachgerade antihumanistisches Weltbild. Der Mensch ist entthront und dezentriert; er ist – und darin setzt sich die »Hochwald«-Thematik fort – einem undurchschaubaren, auf keinen Sinn mehr transparenten Weltgeschehen ausgeliefert, das gleichgültig über ihn hinweggeht und ihn vernichtet. Identifiziert die Journalfassung dieses noch als »›das unenthüllbare, das unerbittliche Schicksal‹« (384), so ist in der »Studien«-Fassung nur noch von einem anonymen ›Es‹ die Rede – vielleicht in der Konsequenz der Abwehr der Schicksalsidee in der Einleitung zum »Abdias« (HKG 1.2, 106), der im Oktober 1842 erstmals erschienen war. »›[...] aber da rollt Alles fort – wohin? das wissen wir nicht. – Millionmal Millionen haben mitgearbeitet, daß es rolle, aber sie wurden weggelöscht und ausgelilgt, und neue Millionen werden mitarbeiten, und ausgelöscht werden.« Diese namenlose Macht geht mitten durch das Ich hindurch, dieses quasi aus sich selbst austreibend: »›Was ich hier schreibe, bin nicht ich – mich kann ich nicht schreiben, sondern nur, was es durch mich that‹« (HKG 1.4, 410f.).

Jodoks Haltung zu dieser namenlosen Macht, die die subjektivistische Selbstüberschätzung und Überhebung der Rothersteiner Lügen straft, ist allerdings höchst uneindeutig. Sein Schwanken durchzieht den ganzen Text und führt zu einer Verschiebung der Bedeutungen fast von Satz zu Satz; in dieser Hinsicht kann die ›weltanschauliche‹ Einleitung zu Jodoks Autobiographie fast als exemplarisch gelten für Stifters Schreibweisen in dieser Werkphase. Affirmation und Protest sind hier untrennbar ineinander verwoben. Jodoks Auffassung des Menschen schwankt zwischen »Trödel« und »Wunderwerk« (HKG 1.1, 383ff.). Er konstatiert die Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit des Menschen und fordert daher die Preisgabe der Erinnerung an das Ich und die Einstimmung in

kosmologischen Revolution markierend: »›ein Universum fiel mit diesem Klange von meinem Herzen‹« (397).

das, was geschieht: »›springe auf und greife zu an der Speiche, und hilf, daß es rolle, und rolle, bis auch du nicht mehr bist, andere dich vergaßen, und auch ihr Theil sich abquälen, daß das Schicksal rolle – – und so weiter, und so weiter.« Dieser Unterwerfung unter das ›Es‹ haftet aber die Heroik des Sisyphos an; das freiwillige Tun dessen, dem man nicht entrinnen kann, fällt seit Karl Philipp Moritz und Schiller unter den Begriff des Erhabenen, in dem sich das Subjekt subjektiv gegen jede äußere Übermacht zu behaupten lernt.⁹ Das deutet sich bei Jodok nur an, aber die Rückkehr des Ichs in seiner Preisgabe ist überall im Text greifbar: im Ton der Klage um den Untergang des Individuums ebenso wie in jener paradoxen Wendung, die gerade im Vergessen und in der Vernichtung der Überreste die Würde der Toten vor der Mißachtung und Gedankenlosigkeit der Nachkommen retten will. Jodoks später Antiindividualismus ist in den Grundzügen selbst individualistisch.

Diese textuelle Konstellation wiederholt sich strukturell in der Gestalt Heinrichs. Formuliert Jodok eine im Wortsinn radikale Kritik an dem Lebensprinzip seiner Familie und ihren »›widersinnigen Vorkehrungen, daß die Besitzer sich zerstören müssen‹« (HKG 1.4, 426), so ist Heinrich die Gegenfigur, über die die Familie restituiert wird – schon das allerdings gibt zu denken. Zur Gegenfigur gegen die Verslossenheit seiner Familie in sich selbst qualifiziert sich Heinrich bereits durch seine Tätigkeit als »Naturforscher« (HKG 1.1, 337 u.ö.), der im »Buche« der Natur liest (331) und sich damit jenem Prinzip öffnet, das auch Jodok, wenngleich inkonsequent, gegen die »Civilisation« und die familiäre Selbstverfallenheit gesetzt hatte. Zu dieser persönlichen Eignung tritt

9 »Ich will, was ich muß« ist – noch vor Schiller – der erhabene Wahlspruch Andreas Hartknopfs bei Karl Philipp Moritz; vgl. Karl Philipp Moritz, Werke, hg. von Horst Günther, Frankfurt / Main 1981, Bd. 1, S. 403ff. Vgl. auch den Aufsatz »Das menschliche Elend« aus den »Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen«, ebd. Bd. 3, S. 214. Vgl. Friedrich Schiller, Ueber das Erhabene, in: ders., Werke. Nationalausgabe, im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. von Julius Petersen u.a., Weimar 1943ff., Bd. 21, S. 38f.

eine genealogische. Heinrich entstammt einem Seitenzweig der Scharnasts, der mit diesen nur noch über eine weibliche Linie zusammenhängt und daher auch gar nicht mehr ihren Namen trägt. In dieser Nebenlinie hat sich das Geschlecht nicht nur genealogisch aufgelöst, sondern auch in seiner Haupteigenschaft als eine Art fensterloses Mega-Individuum. Es hat in gewisser Weise Jodoks Postulat erfüllt, denn seine Besonderheit ist in einem Ganzen, einem ›Es‹, nämlich »im Volke *verronnen*«, wie es in den »Studien« prägnanter als in der Journalfassung heißt (HKG 1.4, 332): »der Julius habe [...] aber eine Bauerndirne geheirathet, und seine Tochter wieder an einen niedrigen Mann gegeben und dieser wieder an einen solchen, und so sei das Geschlecht wiederum im Volke verloren gegangen, wie es auch einst daraus entstanden war« (HKG 1.1, 313). Auf der Ebene des Geschlechts scheint das verhängnisvolle Prinzip der individuellen Besonderung preisgegeben. Genau das aber ist die Möglichkeitsbedingung der familialen Erneuerung, die bezeichnenderweise in Analogie zu einem Naturvorgang gesetzt wird: »wenn nämlich der Julius eine Bauerndirne geheirathet hat, so könnte uns leicht von ihm her ein vernünftiger Herr kommen, weil die Art gewechselt wurde, wie man es mit dem Samenkorn der Felder thun muß, daß es wieder frisch anschlägt« (316). Heinrich wird diese positive Tradition fortsetzen, indem er »eine aus [des Volkes] Mitte« heiratet (HKG 1.4, 432), wie er es auch sonst schätzt, »mitten unter [den] Gebirgssöhnen« zu sitzen, die wiederum ihn lieben, »weil er so sehr in ihr Wesen einging« (HKG 1.1, 320).

Könnte es so scheinen, als würde die Familie einem Naturprinzip gemäß von einer Peripherie her erneuert, die gewissermaßen schon fast nicht mehr mit ihrem Zentrum zusammenhängt, so fallen auf der anderen Seite mehrfach Anbindungen Heinrichs an »seine romantischen Vorfahrer« auf, an ihre »Tradition« und ihr »Blut« (351f., 359, 367).¹⁰ In dieser

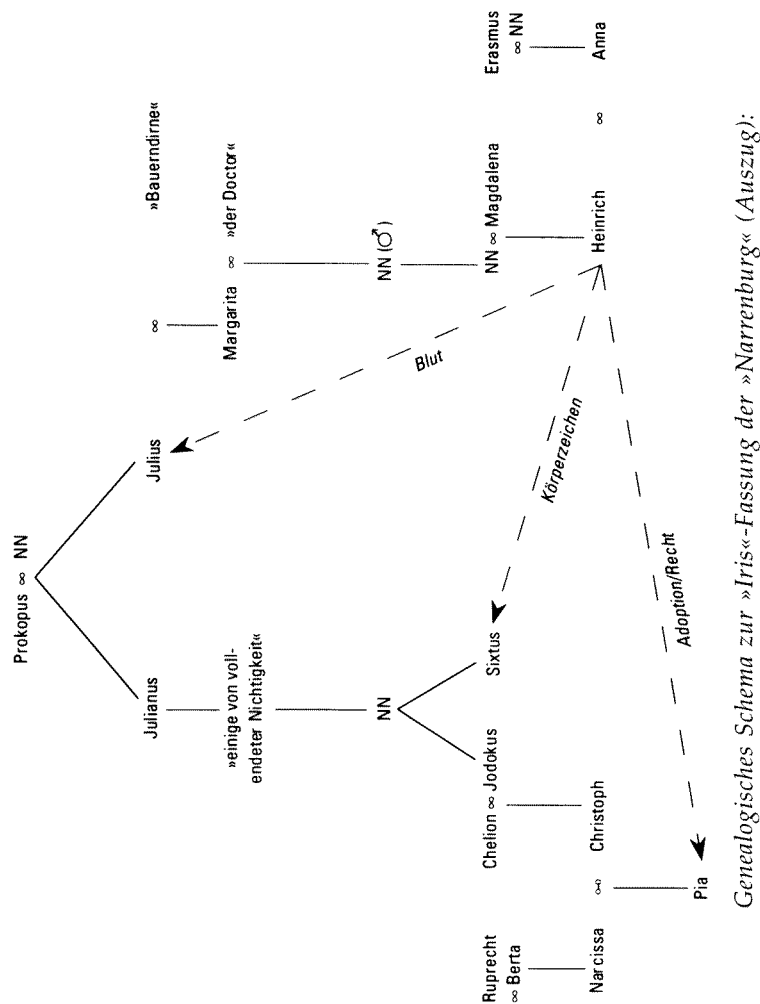
10 Unter dem Gesichtspunkt der Identitätsstiftung hat Gerhard Neumann in einem anregenden Aufsatz die Genealogie der »Narrenburg« – im Vergleich mit Kleist und Karl May – untersucht: Das ersriebene Ich. Erwägungen zum Helden im Roman Karl Mays, in: Dietmar Peschel (Hg.), Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars, Erlangen

Integration aber wiederholt sich erneut das Verhältnis von Innen und Außen, Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit. Denn so wie Heinrich von Julius abstammt, dem entrechteten jüngeren Bruder des Julianus, so ist er durch ein »Naturwunder« äußerlich »bis zum Ununterscheidlichen« identisch mit Sixtus, dem geflohenen jüngeren Bruder einer folgenden Generation (377).¹¹ Als neuer Burgherr schließlich adoptiert Heinrich das Mädchen Pia, die uneheliche Tochter des mit seinem Vater Jodok zerfallenen Christoph und der Narcissa, der Tochter des Kastellans Ruprecht, wiederum einer Frau aus dem Volk also. In einem geradezu systematischen Geflecht von Anbindungen über das Blut, die Körperzeichen und das Recht (Adoption) sammelt Heinrich in seiner Person alle »Nebenlinien« und alle Randständigen der Familie ein, die sich im Zwist von dieser abgespalten hatten, und hebt damit die chronische Entzweiung der Familie auf (vgl. das genealogische Schema). Gerade als ein solcher Inbegriff der familialen Peripherie aber rückt Heinrich, der juristische Vater Pias, des letzten Sprosses der Hauptlinie, in die Position Christophs ein, des letzten legitimen Erben. Die Peripherie wird zum Zentrum. So steht der Naturforscher in einer schillernden Zwischenstellung zwischen Nichtidentität und Identität mit der Familie, zwischen ihrem Außen und ihrem Innen.

Die Querverbindungen in diesem genealogischen Phantasma haben den Nebeneffekt, daß sich die Familienmitglieder umsortieren: Auch in dieser Hinsicht wird das Geschlecht neu konstituiert – allerdings mit demselben Personal. Pia wird zur »Tochter« Heinrichs (402), der äußerlich mit Sixtus »vollkommen identisch« scheint (377), wirkt dabei aber physiognomisch wie das »Kind« ihrer Großeltern Jodok und Chelion (402). Da nun aber Sixtus der Verführer Chelions ist, erhält Pias uneheliche Geburt eine zweite Motivierung. Überdies

1983 (= Erlanger Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Bd. 31), S. 335–362, zu Stifter: S. 350ff.

11 »Schon bei Julius und Julianus hatte sich die Linie gespalten, und da stehen sich nun zwei Gestalten aus Nebenlinien gegenüber, die so vollkommen identisch sind, daß sie auch in dem Haupte des Greises, trotz der großen Verschiedenheit der Zeit, in der sie lebten, in eine zusammenfloßen« (377).



Genealogisches Schema zur »Iris«-Fassung der »Narrenburg« (Auszug):

wird Heinrich nicht nur physiognomisch, sondern auch genealogisch an die Ehebruchsgeschichte herangerückt. Es deutet sich eine Relation an zwischen Heinrich und Sixtus, dem Verführer, Zerstörer der Familie und Selbstmörder, eine Relation, von der nicht definitiv zu sagen ist, ob sie eher geeignet ist, die genealogische Heilkraft des Erben Heinrich in ein zweifelhaftes Licht zu rücken oder – wie man es vom Verhältnis der fremden Schwestern in den »Feldblumen« her kennt – das physiognomische Prinzip überhaupt. Beide Versionen müssen in der fiktiven Welt Stifters für Irritationen sorgen.

Genau besehen gibt es nur einen Punkt, in dem Heinrich und Sixtus vergleichbar wären: die Liebe, und hier scheint es sich eher um ein Verhältnis des Kontrasts und der Alternative zu handeln. Ist Sixtus' verbotene Liebe zu Chelion vom Fieber einer »unglückliche[n] Leidenschaft« bestimmt, die andererseits zugleich regressive Züge trägt, insofern der Verführer die Inderin rührt, »als wäre er noch ein Knabe, der keine Mutter habe« (395), so folgt die Liebesbegegnung zwischen Heinrich und Anna einem anderen Szenario: Nicht im schwülen Innenraum findet sie statt, sondern in der Natur des Gartens, wie denn auch Anna selbst als »Natur« apostrophiert wird (329 u.ö.) und ihre Liebe naturgesetzliche Züge erhält.¹² Im Gegensatz zu Sixtus und Chelion wird auch die Sexualität im buchstäblichen Sinne unterdrückt, deren Regungen freilich, kaum verhüllt, sichtbar bleiben: »und so süß war dieser Kuß, daß sie mit der einen Hand den sich ungestüm empor-drängenden Hund wegstemmte, während sie hinübergebeugt, emporgehobnen Hauptes die Seligkeit von den Lippen des theuren Mannes saugte« (330).¹³ Andererseits aber zeigen sich

12 »[...] ich dachte, ihr müßtet mich ja auch unaussprechlich lieben, es könne ja gar nicht anders sein [...]«

›Und wenn es nun nicht gewesen wäre?‹

›Es mußte ja, weil sonst alles ein *Unding* gewesen wäre, das nicht sein kann – *ich weiß nicht, warum der Bach in die Pernitz fließen muß, aber ich weiß, daß er es muß.*‹

›O du ahnungsreiches Herz! er muß es, und er ist selig, daß er es muß.« (328).

13 Schon eine frühere Erwähnung des Hundes macht deutlich, was es mit diesem auf sich hat: »Ihr dritter Gesellschafter blickte zu

auch in der Liebe von Heinrich und Anna eine Tendenz zum Abschluß gegen das Außen und Züge eines Narzißmus, der die Liebe auf dem Umweg über die Person des anderen immer auf das eigene Ich zurücklenkt. Beides erweist nun doch die Nähe Heinrichs zum Geschlecht seiner Ahnen. »[...] du mußt meine Gattin werden, ich dein Gatte [...] immer an demselben Herzen, *losgetrennt* von Vater und Mutter und *von der ganzen Welt* [...] ja außer mir muß dir nichts sein: ich aber werde dich ehren bis in's höchste Alter, werde *dich schätzen*, wie den Schlag meines eigenen Herzens, werde *dein Geliebtes lieben*« (330). Solche Züge fallen an Heinrich mehrfach auf. Sieht man davon ab, daß auch er häufig als ein, wenngleich eher harmloser »Narr« betrachtet wird (vgl. v. a. 342, 350), so offenbart vor allem eine Denkfigur von geradezu Kleistischer Logik seine Verwandtschaft mit den Scharnasts und besonders mit Jodok. Vor den Bildnissen von Julianus und Julius stehend, imaginiert Heinrich sich selbst als das Telos der langen

ihnen auf, als begriffe er alles, und es war komisch, wie er, obwohl er beide liebte, doch auf beide eifersüchtig war, und sich stets bemühte, sein *ungeschlachtet* Haupt zwischen sie zu drängen« (323f.). – Die schon in den »Feldblumen« explizit abwertende Haltung zur Sexualität führt in der »Studien«-Fassung der »Narrenburg« zur denkwürdigsten Hochzeitsnacht der deutschen Literaturgeschichte: »Da aber endlich fast gegen Morgen die letzte Gruppe Abschied genommen hatte, und es stille war, folgte keine Scene im Garten, wie damals, sondern Heinrich schlief schon lange auf seiner einstigen Stube neben Robert, seinem Gaste, und Anna war mit Thrinen in ihrem einstigen Stübchen; aber sie schliefen nicht, sondern konnten sich nicht sättigen von Plaudern und Erzählen« (HKG I.4, 434). Das ist die Antwort auf die Verirrungen der Sexualität bei Jodok, Chelion und Sixtus; auch die eheliche Einbindung des Triebs scheint diesem nichts von seiner Gefährlichkeit zu nehmen. Das bleibt eine Konstante in Stifters Werk bis hin zu seiner letzten Erzählung »Der fromme Spruch«: »Die Genealogie des Hauses von der Weiden ähnelt [...] auf frappante Weise der des Hauses Donald Duck. Hier wie dort wird jeglicher Anklang an den auch nur familiären Vollzug von Sexualität ausgeklammert, indem die Fortpflanzung auf dem Weg der Neffengenese geschieht.« Albrecht Koschorke und Andreas Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung »Der fromme Spruch«*, in: DVjs 61 (1987), S. 676–719, hier S. 688.

und verhängnisvollen Familiengeschichte – auch er nun »der Schlußstein des millionenjährig bisher Geschehenen« (384): »[...] daß er selber nun bestimmt sei, ein altes Geschlecht, das dem Erlöschen nahe war, auf's neue zu gründen und vielleicht in die Jahrhunderte fortzuleiten: dazu war nothwendig, daß dieses Bruderpaar zerfiel« (370).¹⁴ Vor diesem Hintergrund mag denn auch eine verborgene Kehrseite der Metapher vom Verrinnen des »Geschlecht[es] im Volk« ins Auge fallen: Keineswegs ist sie nur ein Bild der Entäußerung und der Demut; sie beinhaltet auch eine heimliche Größenphantasie und eignet sich gerade deshalb dazu, die Dialektik von Untergang und Auferstehung zum Ausdruck zu bringen.

Wie Jodok erscheint so auch Heinrich in einer doppelten und widersprüchlichen Charakterisierung. Als Gegenfigur aufgebaut, erweist er sich immer wieder als echter Scharnast. Die Familie, nicht etwa ihrem Untergang überlassen, wird vielmehr erneuert, und zwar vorgeblich über einen Wechsel der »Art«, vom Gegensatz ihres verfehlten Lebensprinzips her. Bis hin zu der Tatsache, daß Heinrich am Ende wieder die Burg seiner Ahnen bezieht und ihre Bauten, in denen sie sich ausgedrückt hatten, restauriert (400ff.), kehren dabei jedoch immer wieder genau die Strukturen eines mehr oder weniger narzißtischen Individualismus zurück, der zum Unglück der Scharnasts geführt hatte. Daß sich hier Grundsätzliches geändert habe, wird zwar vom Text suggeriert, aber nicht ersichtlich gemacht.

Diese permanente Wiederkunft des Individuums ist nicht allein das Resultat eines »Nachklappens« romantischer Strukturen und Schreibweisen, wie es in den früheren Erzählungen Stifters beobachtet werden konnte, sondern dürfte hier einen weiteren Grund haben: Sie scheint paradoxerweise gerade auch mit dem Prinzip zusammenzuhängen, das gegen den Subjektivismus aufgeboten wird – der Natur. In Jodoks Exotismus figuriert die »Natur« als Gegenbegriff zur menschl-

¹⁴ Von Jeronimo und Josephe im »Erdbeben in Chili« heißt es nach der Naturkatastrophe: Sie »waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!« Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, 8. Aufl. München 1985, Bd. 2, S. 150.

chen »Civilisation«, zu der auch die Lebensläufe der Ahnen gerechnet werden. Tatsächlich zeigt sich die Narrenburg von Anfang an als ein Raum der Kultur, zu der auch ihre historische Dimension gehört. Von den ägyptischen Sphingen und dem Obelisk (347) über den »griechischen« Parthenon und seinen »jonischen Garten« (349) bis hin zum »gothischen Thurm« des Prokopos (358, 349) und schließlich der Aussichts-«Moschee« (352) repräsentieren die Bauwerke entscheidende Epochen der Kulturgeschichte und formieren eine Art historische Kompendium. Mit der Erwähnung der Kreuzzüge (363), des »Hussitenkriege[s]«, der den Scharnasts den Grafentitel eingebracht hat (315), und des »afrikanischen Krieg[s]« (353), in dem der letzte Erbe Christoph gefallen ist, kommen jene historischen »Großthaten« in den Blick, die der bekehrte Jodok der »Studien«-Fassung nicht mehr von den »Verkehrtheiten des menschlichen Geschlechtes« wird unterscheiden können (HKG 1.4, 426) – Großtaten, die im Großen die permanente familiäre Entzweigung fortsetzen. Damit wird der Rothenstein zum Ort der Kultur und der Geschichte, genauer: einer linearzeitlich gedachten Geschichte herausragender Ereignisse und Leistungen, deren Urheber singuläre, voneinander entzweigte Individuen sind. Kultur und Geschichte in diesem Sinne sind individualistische Prinzipien, und der Text läßt keinen Zweifel daran, daß sie als solche den Keim ihrer Selbstzerstörung und Selbstabschaffung in sich tragen. Die Narrenburg ist als »Tradition« (HKG 1.1, 352) und »Geschichtsdenkmal« (348) ihr Museum, ihr steingewordenes Gedächtnis. Wie der uralte, mit der Burg geradezu »identisch« gewordene und ausschließlich in der Erinnerung des Gewesenen lebende Kastellan Ruprecht (362) eine »Chronik«, eine »Sage« und ein »lebendiges, redendes Buch« darstellt (349, 351, 363), so reflektiert auch das Herz der Burg, das blutrote Felsgewölbe, in dem die Autobiographien der Scharnasts archiviert sind, was die ganze Anlage selbst ist: ein überdimensionales Aufzeichnungssystem, eine Schrift der Steine. Als solche korrespondiert und kontrastiert sie zugleich dem »Buche« der Natur, in dem Heinrich liest, und darin wiederholt sich genau jene Grundopposition von Geschichte bzw. Kultur und Natur, die schon den »Hochwald« strukturiert hatte.

Diese Konstellation begegnet noch einmal, wenn der Rothenstein in Gegensatz zur Fichtau gesetzt wird, die schon bei ihrer ersten Erwähnung als »romantische[s] Waldthal« und »schönes Bergrevier« eingeführt (305f.) und von da an in jeder Hinsicht zum »Gegenbild« (HKG 1.6, 13) aufgebaut wird – auch in farblicher, wie schon die Kapitelüberschriften »Die grüne Fichtau« und »Der rothe Stein« zeigen.¹⁵ Beim Versuch, diesen Gegensatz zu konkretisieren, gerät man jedoch in erhebliche Schwierigkeiten. In einer eigentümlichen Bewegung beginnt er sich zugleich zu entziehen und zu multiplizieren. Wenn Heinrich und Robert von oben über die Fichtau blicken, sehen sie »ein sanftes Hinausschwellen von Hügeln und Bergen, in der ruhigen Mittagsbläue schwimmend, mitten drinnen der glänzende Faden der Pernitz, alles bekannt und vertraut, eine milde Gegenwart, hold herumliegend um die unklare Vergangenheit, auf der sie standen. Von der grünen Fichtau [also dem Wirtshaus mit seinen Nebengebäuden] war nichts ersichtlich« (HKG 1.1, 352). Diese harmlos anmutenden Sätze formulieren einen für die ganze Erzählung symptomatischen Sachverhalt: Die Fichtau erscheint nämlich einerseits als reine Natur, andererseits ist sie selbst ein Raum der Kultur, deren Anwesenheit jedoch – als nicht ersichtlich –

15 Zum Kontrastprinzip in der »Narrenburg« vgl. die Bemerkungen von Erich Burgstaller, Zur künstlerischen Gestalt von Adalbert Stifters »Narrenburg«, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies 11 (1975), S. 89–108, hier S. 90ff. – Daß der Narrheit bei Stifter jeweils eine Gegenwart gegenübergestellt werde, die in erster Linie durch Natur bestimmt ist, betont auch Peter Märki, Narrheit und Erzählstruktur, S. 27ff. Wenn Märki feststellt, in der »Narrenburg« gebe es im Gegensatz zum »Waldsteig«, zum »Hagestolz« oder zu »Turmalin« noch keine konsequente Kontrastierung und genaue Gegenbildlichkeit (44), dann trifft das durchaus etwas Richtiges, das allerdings in seiner Besonderheit erst einmal herausgearbeitet werden müßte. Es handelt sich nämlich nicht etwa um mangelnde Konsequenz, sondern um eine Struktureigentümlichkeit, eine charakteristische Brechung der Gegenbildlichkeit, die sich nun allerdings, was Märki entgeht, gleichermaßen auch in den anderen von ihm untersuchten Erzählungen nachweisen ließe, insbesondere im »Hagestolz«, der in dieser Hinsicht mit geradezu schlagender Logik verfährt.

negiert wird. Als »Gegenwart« mag sie bezeichnet sein, weil in ihr das Prinzip des »sanften«, ewig präsenten, weil ewig sich verjüngenden und wiederkehrenden Lebens der Natur sinnfällig wird. Daß die Fichtau selbst von Kultur durchsetzt ist, tut dem zunächst keinen Abbruch. Denn im Gefolge des alten Landlebentopos scheinen ihre Bewohner in und mit der Natur zu leben, angepaßt an deren Rhythmen und sanfte Gesetze. Es handelt sich um eine *andere* Kultur und eine *andere* Geschichte, nicht die der verkehrten Großtaten und der subjektiven Willkür, sondern die der Natur selbst und ihrer immer gleichen Abläufe: »Draußen in der Fichtau ist es, wie es immer gewesen, und wie es noch hunderte von Jahren sein wird«, heißt es in den »Studien« (HKG 1.4, 436, vgl. HKG 1.1, 318, 320, 334, 342 u.ö.). Der Versuch liegt also nahe, die Kultur der Fichtau selbst als Natur auszugeben – zumal sie auch in dem gleichfalls topischen Stadt-Land-Gegensatz einen Pol besetzt (HKG 1.1, 338f.): »In der ganzen Fichtau ist kein einziger Ort, aber dafür ist sie gleichsam *besät* mit einzeln liegenden Häusern und Gehöften« (306). Säen: das ist vielleicht der Kulturakt, der den Vorgängen der Natur am nächsten kommt, diese quasi nur systematisch imitiert. In dieser Weise müßte nun wohl auch der Status des Artwechsels der Samenkörner präzisiert werden, dessen metaphorische Rolle im Bereich der Genealogie schon deutlich wurde. Andererseits wachsen Häuser nicht von selbst; das Holz, aus dem sie bestehen (307), stammt von Bäumen, und zwar von Bäumen, die einstmal *an ihrer Stelle* standen. Wie der Moloch Wien, dessen Ziegel aus dem Lehm des Wienerbergs stammen, der eines Tages von der Stadt »verschlungen« sein wird (PRA 15, 30), tendiert auch die sanfte Kultur der Fichtau dazu, die Natur zu substituieren.

Keinerlei Zweifel an diesem Vorgang läßt die 1847 veröffentlichte und neben der »Mappe« gleichfalls zum »Scharnast-Komplex« gehörige Erzählung »Prokopus«, die mit derselben Opposition von Rothenstein und Fichtau arbeitet. Obwohl sie im späten 17. Jahrhundert spielt, reflektiert sie Entwicklungen im Natur-Kultur-Verhältnis ihrer Entstehungszeit. Vergangenheit und Zukunft des »romantischen Waldthals« erscheinen hier im Aufriß: Früher einmal war die »ganze Fichtau ein einziger Wald« mit Wölfen und Bären. Wo aber, fragt der

Wirt Romanus, ein Vorgänger des Erasmus der »Narrenburg«, wo aber ist nun »ein Wolf, wie wenig sind Bären, und wie selten werden bereits die Hirsche [...] Ja es werden bereits Bauernhöfe, wo man in früheren Jahren nichts gewußt hat. So wie sich nun bis jetzt Alles verändert hat, so wird es sich weiters noch mehr verändern. 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« (PRA 13.1, 175f.). Diese Beschreibung reproduziert die in Stifters Werk vom »Hochwald« über die »Mappe«, den »Beschriebenen Tännling« und »Granit« bis hin zum »Witiko« ständig begegnende Rede vom Schwinden der Wälder, die dem Kulturland weichen. Die industrielle Umwandlung von Naturdingen in Rohstoffe hat im »Prokopus« bereits begonnen: »der Marmor meines Wildbruches gibt guten Kalk, und der Kalk hat seinen gesuchten Werth«, ein »Werk [...], das Bretter schneidet, oder das Loh der oberen Grahnseichen stampft«, wird entstehen, Wege werden angelegt werden. Die sich ankündigende Industriegesellschaft erhöht den Konkurrenzdruck, und dieser wird auf die Natur abgewälzt: »Es geht die Welt ohnehin immer beschwerlichere Wege, und man hat sich zu stemmen, daß man seinen Raum behält. [...] Weil Alles so vordrängt, werden unsere Nachfolger viel tiefer eingehen und wirken müssen« - in die Natur nämlich (ebd.). Wie prekär diese hier stark euphemistisch präsentierten Vorgänge sind – »Die Tannen dort auf der Steinwand werden wohl zuerst *wandern*«; »das Thal geht gegen rückwärts weit auseinander, da wird *aufgeräumt* werden« (ebd.) –, geht daraus hervor, daß auch im »Prokopus« das Fichtauer Leben als Leben in und mit der Natur gegenbildlich gegen die Verkehrtheiten der Rothensteiner gesetzt wird. Das Wirtshaus steht »mitten im Walde« (165), wo man nur die »Naturlaute des Singens und Schreiens der Vögel« vernimmt (181), der Wirt Romanus versteht die »Zeichen« der Natur (166), und das ganze Leben ist in den von der Natur vorgegebenen Rhythmen organisiert. Der Tagesablauf folgt dem Sonnenstand, und dieser zeigt sich indirekt an der Veränderung der »Schatten«, die die »Tannen« werfen (161ff., 179ff. u.ö.). So steht das Wirtshaus zur »grünen Fichtau« räumlich, zeitlich und nicht zuletzt schon von sei-

nem Namen her ganz im Zeichen der Bäume. Der Rodung und Kulturation müssen deshalb bedenkliche Züge willkürlicher Gewalt zuwachsen, wo die Natur Maßstab eines richtigen Lebens ist, das den subjektivistischen Besonderungen entgegengestellt wird. Schon der alte Gregor im »Hochwald« bezeichnet »Holzschläge« als »traurige Baumkirchhöfe« (HKG 1.1, 246), der Erzähler des »Waldsteigs« spricht von einem »Baumschlachtfeld« (HKG 1.6, 196) und der des »Beschriebenen Tännlings« blickt auf die Zeit zurück, »da man die Wälder ausrottete« (ebd. 382). Diese negativen Epitheta aber verdecken die andere Seite der Kulturation. Wenn im »Prokopus« die Sonne sinkt, und eine »kalte Sternenglocke« aufgeht, beginnt die Natur ein zweites Gesicht zu zeigen, das »unheimlich« ist (PRA 13.1, 186f.). Das bleibt nicht ohne Folgen für die implizite Einschätzung der Kulturation des Waldes. Bevor die Menschen in ihren »todesähnliche[n] Schlummer« sinken, machen sie das Wirtshaus in einem breit geschilderten Ritual des Kontrollierens, Befestigens und Verschließens zu einem Bollwerk (184ff.) – einem Bollwerk gegen die eben noch idyllische Natur, das nun allerdings wieder exakt dieselbe Struktur hat wie die Burg der Scharnasts mit ihrem verfehlten Abschluß von der Außenwelt. Die ständige Wiederkehr jener individualistischen Strukturen bei Stifter, die doch beseitigt werden sollen, hängt nicht zuletzt mit der wirklich oder vermeintlich gefahrdrohenden Seite der Natur zusammen, in deren Wahrnehmung sich Züge des frühen Traumas erhalten. Die Gegenbildlichkeit von Fichtau und Rothenstein scheint, so zeichnet sich schon in diesen wenigen Beobachtungen ab, von keiner wirklichen Gegenprinziplichkeit getragen.

Diese tiefreichenden Ambivalenzen im Bereich der Kultur wie der Natur bestimmen schon die »Narrenburg«, wie sich unter anderem an der Metaphorik ablesen läßt. Gewiß ist hier der krasse Kulturationsschub, den Romanus prophezeit hat, nur in Andeutungen sichtbar. Die »Sägemühle« aber gibt es schon (HKG 1.1, 307, 319, 342), und wenn am Samstagabend die »malerischen« Holzknechte im Wirtshaus einkehren, dann empfängt sie das eigenartige Lob: »Habt viel Arbeit gethan: die Kaiserwiese liegt wie *überschwemmt von Scheitern*« (317). Die Behauptung einer naturförmigen Immergleichheit des Fichtauer Lebens ist also nur eine Verschleierung der Tatsa-

che, daß sich tatsächlich »Alles verändert hat« und daß dabei selbst die vorgeblich naturförmige Gegenkultur eines bloßen Säens die ursprüngliche Natur aufzehrt. Stifter schreibt gewissermaßen mit beiden Händen, und das führt zu einer Interferenz heterogener Vorstellungskomplexe: Die Fichtau soll als Natur erscheinen, zeigt sich aber zugleich als kultivierte Natur, wobei diese Kultur selbst wieder natürlich sein soll, andererseits aber immer auch Kultur *gegen* die vorfindliche Natur ist. Die Ambivalenz, die darin liegt, daß die Kulturarbeit, die doch unzweideutig in der Fichtau am Werk ist, ständig verleugnet wird, schreibt sich dabei jedoch noch den Metaphern solcher Verleugnung selbst ein. Wird die Naturalisierung der Kultur, die diese vom Verdacht menschlicher Willkür entlasten soll, einerseits im Bild des Säens vorgenommen, so andererseits in dem der Überschwemmung. Auch in diesem erscheint die Rodung, ungeachtet der von den Holzknechten auf die Gasse geworfenen »Aexte« und »Sägen« (316), als ein Vorgang der Natur, nun allerdings einer gewaltsamen Natur. Auf allerengstem Raum werden hier verschiedene – wenn man so sagen darf – bildliche Argumente ineinandergeschlungen. Kultur als Rodung ist nicht etwa ein sanftes Wachsenlassen, sondern sie hat etwas Gewalttätiges und Zerstörerisches, solche Gewalt aber kommt in der Natur selbst vor. Darin nun scheint eine Qualität der Natur auf, die geeignet ist, deren Bearbeitung zum Schutz des Menschen zu rechtfertigen. Verleugnung der menschlichen Arbeit, Andeutung ihres Gewaltmoments sowie dessen implizite Legitimierung amalgamieren sich so in einer einzigen Metapher.

Die bedrohliche Qualität der Natur, auf den ersten Blick eher unauffällig, enthüllt ihre Bedeutung innerhalb der Narrenburg. Hier wiederholt sich die strukturelle Eigentümlichkeit der Fichtau mit umgekehrten Vorzeichen. Ist im scheinbaren Naturraum der Fichtau immer Kultur wirksam, so ist umgekehrt in der durch die naturferne Hochkultur historischer »Großthaten« charakterisierten Burg gleichwohl Natur präsent, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Da gibt es zunächst die Gartenanlagen, von denen sich zumindest Jodoks indischer Garten bereits als eine Vergewaltigung der Natur erwiesen hat, der, den willkürlichen Maßstäben des Ichs folgend, Unmögliches und Naturwidriges abverlangt wird.

Daß die fremden Gewächse dieses Gartens verkommen sind (381), daß sich auch andere Gärten als »Ruine« präsentieren (358), daß schließlich der Turm des Prokopos von einem »abgestorbenen Fichtenhain« umgeben ist (381, 349), scheint auf den Tod der Natur im Bannkreis des Subjektivismus hinzuweisen. Andererseits, und das erinnert an den »Hochwald«, erobert überall die sanft wuchernde Natur des kleinen Pflanzenwuchses das verfallende Menschenwerk zurück (346ff.). Weckt dieses die »schweremüthigen Gefühle menschlicher Nichtigkeit und Vergänglichkeit« (367), so zeigt sich jene als ein allgegenwärtiges, unaustilgbares Leben, das den Einzelmenschen überdauert. Darin wiederholt sich der Gegensatz von Rothenstein und Fichtau als der einer »unklare[n] Vergangenheit« und einer »milde[n] Gegenwart« (352) innerhalb des Rothensteins selbst. Beide Fälle, die widernatürliche Umformung der Natur und deren letztlicher Triumph über das Artefakt, bestätigen also von verschiedenen Seiten her die Opposition von Natur und Kultur. Zweifelhaft wird diese hingegen, wo die Metaphorik die subjektivistische »Narrenheit« der Scharnasts selbst auf ein Naturprinzip zurückführt. So erscheint beispielsweise der Turm des Prokopos als ein »Blitz« (349), und Jodok vergleicht sich mit einem gewitterschwülen »Tropenwald« (390), jenes Gewitter antizipierend, das in der Nacht der Verführung Chelions durch seinen Bruder Sixtus tobt, die in Jodok Mordwünsche aufpeitscht (391ff.). Dieser Bildbereich wird flankiert durch den Vergleich Jodoks mit Adler, Eule (374) und einem »Geier«, der Chelion wie eine »Tauben« in seinen Fängen hält (399) – Metaphern, die Jodoks aus der Erfahrung seines Mordplans erwachsene Auffassung zu bestätigen scheinen, der Mensch sei ein »furchtbar Raubthier« (397). Das deckt sich mit der vielzitierten Behauptung in der kleinen, 1846 publizierten Erzählung »Zuversicht«, »wir Alle« hätten »eine tigerartige Anlage, so wie wir eine himmlische haben, und wenn die tigerartige nicht geweckt wird, so meinen wir, sie sei gar nicht da, und es herrsche bloß die himmlische« (PRA 13.2., 492).¹⁶ Daß in dem zugemauerten

¹⁶ Vgl. dazu etwa Gerhart Baumann, Adalbert Stifter. Dichter der »Zuversicht«, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, S. 121–138.

Bereich der Narrenburg eines Tages ein Wolf auftauchen kann (HKG 1.1, 361), belegt nur noch einmal, daß Wölfe sozusagen zur Grundausrüstung dieses Lebensprinzips gehören, daß dieses in seiner Selbstverfallenheit und Leidenschaftlichkeit aus einer Raubtiernatur entspringt.¹⁷ Der Mensch, dessen Werke gegen die Natur zu stehen kommen können, ist selbst Natur, wie Stifter immer wieder hervorheben wird.¹⁸

Diese Beobachtungen ergeben einen eigentümlichen Befund. Die Problematik, die sich im »Hochwald« angekündigt hatte, wird hier ausgefaltet, erlebt aber erst später bei Stifter, in »Brigitta« etwa, ihre größte Konsequenz und Ausdifferenzierung. Während sich die schöne Natur der Fichtau zunehmend als das Resultat der Kultur herausstellt, einer Kultur allerdings, die ihrerseits Natur sein soll, erweist sich die Kultur der Narrenburg als ein Werk der Natur, einer anderen, prekären und zerstörerischen Seite der Natur jedoch. Gibt es also in der Natur selbst ein Moment, das zum Abfall von ihr, zur Un-

¹⁷ Die Inkarnation der inneren Natur als »wildes Tier« verbindet die »Narrenburg« mit Eichendorffs Erzählung »Das Schloß Dürande« von 1837. In: Werke, Bd. 2, München (Winkler) 1978, S. 794–831, hier S. 831. Vgl. dort auch die Beschreibungen des Schlosses, das schon vor seinem Brand (830) leblos und verkommen wirkt und auch sonst in vielem an die Burg der Scharnasts denken läßt (vgl. 806, 816f. u.ö.). – Mit der Bedeutung der Tiere für Stifter hat sich G. H. Hertling befaßt: Adalbert Stifter und die Tiere, in: Études Germaniques 40 (1985), S. 387–399. Hertlings einseitige Betonung von Stifters »tiefer und ehrfurchtsvoller Liebe zu den Tieren« übersieht gänzlich die mindestens ebenso tiefe Ambivalenz, die diesen in den Texten anhaftet. »Tierisch« ist bei Stifter zumeist ein pejorativer Begriff. Aber auch die bei Stifter lebensgeschichtlich in der Tat auffällige extreme Anhänglichkeit an seine Hündchen wäre durchaus einer weitergehenden Interpretation fähig.

¹⁸ Vgl. in der »Studien«-Fassung der »Zwei Schwestern« Alfred Mussars Darlegung einer Stufenfolge der Wesen in der Natur, zu der auch der Mensch »als Glied« gehört (HKG 1.6, 356f.). Vgl. auch in der Vorrede zu den »Bunten Steinen« die Rede von der »inneren Natur«, »der des menschlichen Geschlechtes« (PRA 5.1, 6). Im »Nachsommer« schließlich wird der Freiherr von Risach bemerken, »daß die Erforschung des Menschen und seines Treibens, ja sogar seiner Geschichte nur ein anderer Zweig der Naturwissenschaft sei« (PRA 6, 128).

natur drängt? Ist sie immer schon in sich selbst gespalten? So sehr auf einer Ebene des Textes – und das ist stets zu erinnern – der Gegensatz von Natur und Kultur affirmiert wird, so deutlich löst er sich hier auf. An seine Stelle tritt tendenziell eine doppelseitige Natur. Erscheint diese, mit Blick auf die Verfehlungen der Scharnasts, als etwas, das strikter Bearbeitung zu unterziehen wäre, so wirft das ein neues Licht auch auf die Kultur der Fichtau, die implizit gegen die bedrohliche Potenz der Natur aufgeboten scheint und daraus wohl auch ihre Rechtfertigung bezieht. Ja, man könnte wohl behaupten, daß die schöne und sanfte Natur überhaupt erst das Ergebnis ihrer Befriedung und Bezwungung durch den Menschen sei. In der »Studien«-Fassung der »Mappe meines Urgroßvaters« sagt der »sanftmütige Obrist«, der gleichermaßen die äußere Natur und sich selbst kultiviert: »Ich bin endlich nach einer Zeit in dieses Thal gekommen, das mir sehr gefallen hat, und ich 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). Dieser euphemistische Salto macht das ganze Dilemma deutlich: Schön ist die Natur von Anfang an, aber richtig schön wird sie erst als eine bearbeitete. An dem »schönen ursprünglichen Wald« zeigt sich zwar nichts Tigerartiges, zügeln und zähmen muß man ihn aber trotzdem, und das enthüllt implizit, was explizit geleugnet wird, daß er nämlich durchaus nicht so freundlich ist, wie das wohl wünschenswert wäre. Daß der Wald schon in seinem Ursprungszustand als schön bezeichnet wird, erlegt andererseits seiner Bearbeitung die Verpflichtung auf, diese Schönheit gewissermaßen nur zu heben, das heißt innerhalb der Natur selbst zu bleiben, droht doch andernfalls ein Ergebnis wie Jodoks Garten. Gibt es also, wenn derart Kultur selbst Natur sein soll, in dieser wiederum ein Prinzip, das zu ihrer eigenen Verbesserung, zur Kompensation ihrer Mängel drängt? Muß mithin immer etwas zur ursprünglichen Natur hinzukommen, um sie zu dem zu machen, was sie doch von Anfang an schon sein soll?¹⁹ Es ist ersichtlich, daß man sich

¹⁹ Im Sinne einer solchen Supplementierung wird im Text auch die Liebe als das »Gefühl, wodurch der Schöpfer seine Menschheit

hier in einer logischen Schleife bewegt, einer ständigen Rückführung von Natur und Kultur aufeinander. Um es der Deutlichkeit halber einmal zu überspitzen: Wenn die Kultur den Prinzipien einer guten Natur folgen soll, diese aber selbst erst das Resultat ihrer Verbesserung durch den Menschen ist, dann steht der natürliche Maßstab der Kultur noch aus. Die Vermutung drängt sich auf, die Kultivierung der Natur arbeite gewissermaßen auf der Basis eines Vorschusses, eines ungedeckten Prinzipienschecks, dessen ideelle Deckung im Zuge dieser Arbeit erst erwirtschaftet werden muß.

Diese theoretischen Bewegungen, die auf eine Überlagerung widersprüchlicher Natur- und in der Folge auch Kulturkonzepte zurückzugehen scheinen, bilden sozusagen die strukturelle Substruktion, die die irisierende »Textoberfläche« der »Narrenburg« erzeugt. Da die Polarität von Natur und Kultur zugleich behauptet und durchgestrichen wird, ergibt sich der auffällige Effekt, daß sie sich auf jeder ihrer beiden Seiten wiederholt und sich dort nach demselben Schema weiter fortpflanzt. Die Fichtau etwa erscheint in diesem Prozeß permanenter Um-Schreibung und Umdeutung eben nicht nur als reine Natur, sondern auch als Kulturraum, welcher aber wiederum eine Naturseite hat, insofern er auf Säung zurückgeht. Und noch dort, wo er sich in den Motiven der Rodung und des Werkzeugs ganz als Ergebnis menschlicher Arbeit zu zeigen scheint, eignet ihm wieder ein Naturmoment, das in der Metapher der Überschwemmung zum Ausdruck kommt. Was sich theoretisch am ehesten als Bewegung eines endlosen

hält«, konstruiert. Die menschliche Liebe ist ein im Grunde tierisches Gefühl, das erst durch eine Ergänzung zu dem gemacht wird, was es nach Ausweis der Metaphorik des Textes ist: gesetzmäßige gute Natur. Sie ist »das Gefühl, das Gott nur an dem Menschen so über allen Ausdruck holdselig gemacht hat, weil er seiner Gewalt eine andere reizend und gewaltig beimischte: die Scham. Darum, was das Thier erst recht thierisch macht, das hebt den Menschen zum Engel des Himmels und der Sitte, und die rechten Liebenden sind heilig im menschenvollen Saale, und in der Laube, wo blos die Nachtluft um sie zittert – ja gerade da sind sie es noch mehr, und bei ihnen fällt kein Blättchen zu frühe oder unreif aus der großen Glücksblume [...], es fällt nicht, eben weil es nicht fallen kann« (HKG 1.1, 323).

Regresses zwischen Natur und Kultur beschreiben ließe, führt im Text zu einem Zugleich und Nebeneinander der heterogenen Elemente. Diese geraten in ein Verhältnis der Differenz und der Nähe, in dem alles zweideutig wird. Das Ergebnis ist ein Changieren des Textes, aber ein quasi regelmäßiges Changieren. Es entsteht ein polyvalentes und polymorphes Textfeld, in dem die Signifikanten sich um Pole ordnen, aufgrund von deren Vervielfältigung aber zueinander in Beziehung treten, Nachbarschaften und Übergänge bilden. Der leere Raum zwischen den Polen füllt sich so mit einem Geflecht von Verweisungen. Wenn sich die Charakterisierung der Fichtau in kleinen Schritten von reiner Natur über Kultur als Säung zu Kultur als Rodung verschiebt, die ihrerseits als Gewaltakt der Natur metaphorisiert wird, dann rückt sie zuletzt in nächste Nähe zu Jodoks pseudoindischem Garten, der andererseits wiederum in räumlicher und semantischer Nachbarschaft zu deutlich »natürlicheren« Gartenanlagen innerhalb des Burgbezirks steht. Es zeigt sich, wie leicht die Vorstellung einer naturnahen Kultur in die einer gewaltsamen hinübergleiten kann, wie letztere wiederum zwischen Vergehen gegen die Natur und legitimer Gegenwehr gegen deren Bedrohungen angesiedelt ist, wie sie wohl im Erschlagen des Wolfs vorliegt (HKG 1.1, 361). Kein Wunder also, daß auch den Fichtauern Züge von Narrheit anhängen (335f., 339 u.ö.), kein Wunder auch, daß sie umgehend wieder ins Harmlose und Betuliche zurückgenommen werden. Der Punkt einer reinen, ursprünglichen und guten Natur beginnt sich dabei zu entziehen. Tatsächlich ist er in der Fichtau kaum auszumachen.

Am ehesten wäre er nicht landschaftlich, sondern in der Person Annas aufzufinden.²⁰ Zum einen aber wiederholt sich hier noch einmal ein Zug des »Hochwalds«, wenn Anna im Zusammenhang mit den Naturmärchen und -mythen, die sie erzählt (325), von Heinrich nicht nur als Natur – »Du liebe Blüthe« (324) –, sondern auch selbst als »du holde, liebe Dich-

20 »Gegen die Natur,« sagt Heinrich zu Anna und meint sie, »kann man gar nicht falsch sein [...] du liebst, wie die Sonne scheint, du siehst mich an, wie sich das gränzenlose Himmelblau der Luft ergießt, du kömmt, wie der Bach zum Flusse hüpfst, und du wandelst schuldlos, wie der Falter flattert« (329).

tung« apostrophiert wird (327). Die ursprünglich reine Natur also wieder nur eine Fiktion? Das könnte sich – zum anderen – darin bestätigen, daß das schöne, gute und untadelige Mädchen nicht anders als ihre ebenso geartete Heimat einem Bearbeitungsprozeß unterzogen werden muß: Erst »in Heinrichs Schule« wird sie »ein halbes Wunderwerk« (401). Und hängt etwa das wieder damit zusammen, daß sie, die Keusche, beim nächtlichen Rendezvous in der Laube den zweideutig »ungeschlachten« Hund als ihren »Begleiter« mit sich führt? Daß ein Empordrängendes weggestemmt werden muß (330), bedeutet ja zunächst einmal, daß es anwesend ist.²¹ So wird die Natur auch in Anna prekär. Auch von dieser Seite her ergeben sich mithin Verbindungen zum Rothenstein, genauer zu der sexuellen Verirrung von Sixtus und Chelion.

Das Verfahren ständiger Brechungen, Verschiebungen und Verweisungen innerhalb eines Feldes, das von Oppositionen strukturiert wird, läßt sich schließlich noch einmal an der in dieser Hinsicht besonders aufschlußreichen Geschichte von Jodok und Chelion beobachten. In einer so unauffälligen wie nachhaltigen Weise zersetzt sie alle Ordnungskonzepte, die der Text bemüht. Wieder ist die Metaphorik, die mit einer prägnanten, um Rot, Schwarz und Weiß zentrierten Farbdramaturgie verknüpft ist, das hauptsächliche Medium dieses Vorgangs.²² In Jodok und Chelion wiederholt sich innerhalb der Narrenburg selbst die Grundopposition von Kultur und Natur, die schnell schon auf die von Raubtiernatur und sanfter Natur zurückgeführt wird. Chelion, die Vegetarierin, wird mit Bildern der Reinheit, Unschuld und vor allem der Pflanzlichkeit assoziiert (373f., 387ff.),²³ während Jodok, der Fleisch-

21 Aus Stifters Perspektive gilt hier wohl, was schon im »Hochwald« einmal gesagt wird: »die Kraft, die [der Mensch] anwendet, sein Böses zu besiegen, zeigt uns fast drohend, wie gerne er es beginnt« (HKG 1.1, 205).

22 Das häufige gemeinsame Auftreten von Schwarz, Weiß und Rot als »Farbgruppe« weist die leider überaus schematisch verfahrenende Arbeit von Heidrun Ehrke nach: Die Funktion der Farben in Adalbert Stifters »Studien«, Frankfurt / Bern / Las Vegas 1979. Die »Narrenburg« wird hier nicht behandelt.

23 »[I]ch wollte die [...] unschuldigen Pflanzen Gottes [...] sehen; die Natur, die keusche Tochter Gottes, wollte ich anblicken in der Ge-

esser im dämonisch schwarzen, rotseiden gefütterten Mantel, ganz und gar als Mann des Blutes erscheint: Er ist völlig bestimmt vom »tolle[n] Blut« seiner Ahnen (304), von dem »jeder Tropfen [...] aufgeschrieben« werden muß (360), er befleckt sich mit dem »Blute der armen Thiere«, die er verzehrt (389) und beinahe auch mit dem seines Bruders und seiner Frau (396), die er mit einem Gift ermorden will, das selbst »aus dem Blute der Thiere« gewonnen ist (393). Jodok, mit Eule und Adler verglichen, wird daher selbst fast zum »Raubthier« (374, 397). Diese Bilder tragen jedoch einen gegenläufigen Zug in sich. Wenn es von Jodok heißt, er habe seine Frau »lieb gehabt, wie der Adler sein Junges« (374), dann wird am Raubtier gerade die fürsorglich-pflegende Seite akzentuiert; als Eule erscheint Jodok zunächst wegen seines Hasses auf Ruprecht, den Komplizen des Verführers Sixtus (374, 399), das Bild weist aber zugleich voraus auf Jodoks späte Selbsterkenntnis und Wandlung und deutet überdies auf den weißen »Parthenon«, den Jodok für Chelion baut, deren Unschuld dadurch betonend.²⁴

Andererseits ist Chelion, »weiß«, »bleich« und »licht« (373f.), nicht umsonst eine dunkelhäutige Paria, eine Unreine (387f.) – ein Sachverhalt, der weniger mit Rassismus als mit Semiotik und Emblematisierung zu tun hat. Ihr Porträt zeigt sie zugleich als »Kind in sanfter Trauer« und als »ein glühendes Weib, das lichte Antlitz über dem schwarzen Seidenkleide haltend, wie eine Blume über dunklen Blättern [...] die weiße kleine Hand lag auf Marmor und spiegelte sich drinnen«

stalt, ehe die Menschen mit ihr buhlen und sie schänden« (387), heißt es, wie bereits zitiert, von Jodok, der schon im nächsten Satz Chelion begeben wird.

²⁴ Die Eule ist bekanntlich der jungfräulichen Athena heilig, der Göttin der Weisheit, der der Parthenon in Athen geweiht war. Vgl. Benjamin Hederichs gründliches mythologisches Lexicon, bearbeitet von Johann Joachim Schwabe, Leipzig 1770, Reprograph. ND Darmstadt 1986, Art. Minerva, Sp. 1629f., 1633, 1635, 1637. Der Athena war auch der »Geyer« heilig (Sp. 1635), mit dem Jodok ebenfalls verglichen wird – vielleicht eine Reminiszenz an den »Condor« (HKG 1.1, 399). Athena trägt eine »Sphinx auf dem Helme, weil ein Kluger nicht allemal deutlich sagt, was er meynet« (1637, 1630); vgl. HKG 1.1. 347.

(373). Dieses Bild setzt sich fort im Vergleich mit den »Lilien«, die in der emblematischen Tradition für Unschuld und Jungfräulichkeit stehen, »Lilien« allerdings, »die unten im Sumpfe wachsen, und die bleichen Häupter auf das schwarze Wasser legen« (374). Die Schwärze des Kleides drückt zunächst Chelions Trauer und Heimweh aus, leitet dann aber über zum Bild des Sumpfes, einem überall bei Stifter heiklen Element, das Unreinheit und Gefahr konnotiert und in den Texten meist nur auftaucht, um trockengelegt zu werden. Die Attribute dunkel, schwarz und glühend verbinden Chelion überdies mit Jodok und kündigen jene »heiße Nacht« an (374, 391), in der die Inderin »in aller Unschuld« dem im »Fieber«, wie die »Studien«-Fassung (HKG 1.4, 416) ergänzt wird, seiner »unglückliche[n] Leidenschaft« (HKG 1.1, 390) rasenden Sixtus erliegt. Diese Vorgänge und ihr Farbenspiel bringen Chelion schließlich in genau die Verfassung, die das für sie gebaute Haus, der »Parthenon«, am Ende seinen Betrachtern zeigt: »die Keuschheit des Marmors war häßlich von Rauch und Flamme geschwärzt, und verödet – eine Schicht unreiner Ziegel lag zwischen den beschmutzten Säulen und schändete die edle Leiche des Gebäudes« (381).

Die Gegensätze befinden sich also in einem ständigen semiotischen Austausch, auf jeder Seite wiederholt sich die Spaltung der Natur, ein Geflecht von Korrespondenzen überlagert die Opposition. Nach Ausweis der Metaphorik inhäriert der ursprünglichen reinen Natur ihr eigener Fall – nicht umsonst belegt Ruprecht Chelion mit den Titeln »schöne Sünde« und »Apfel des Paradieses« (376) –, und das führt dazu, daß sich dieser Ursprung buchstäblich verdunkelt. Aus diesem Aspekt ergibt sich die Notwendigkeit einer Bearbeitung der Natur. Umgekehrt ist die dem Selbstischen, Tierischen, Leidenschaftlichen verfallene Natur auf ihre eigene Überschreitung und Vervollkommnung zu Reinheit und Weisheit hin angelegt, zu dem also, was sie von Anfang an sein sollte.²⁵

²⁵ Dieselbe Struktur zeigt sich auch im Verhältnis der Farben Grün und Rot. Wie sich im Rothenstein die Gegensätze von Natur und Kultur sowie von sanfter Natur und Raubtiernatur wiederholen, so wird das Grün der Fichtau in das dominante Rot der Burg eingetragen (Pflanzen und roter Marmor, 347 u.ö.). Dieser Gegensatz

Diese Minimierung des Gegensatzes, die Natur als reinen Ursprung aufschiebt und nur noch eine in sich zwiespältige

wiederholt sich auch in dem von rotem Felsgewölbe und »grünem Saal«, in welchem letzterem sich die Polarität charakteristischerweise erneut in den feindlichen Brüdern Julianus und Julius zeigt, von dem Heinrich abstammt: »der Eine [...] widrigen Antlitzes mit furchtbarem, rothem Barte, der Andere im armen grünen Jagdkleide, ein sanftes Bild der größten Jugendschönheit« (370). Die ständige Fortpflanzung der Gegensätze erweist sich auch hier als Grundstruktur der Erzählung. Daß umgekehrt in der primär durch Grün charakterisierten Fichtau der »rothe Marmor« der Burg auftaucht (306, 309, 312), kann nach dem bisher Entwickelten nicht mehr überraschen. Mit dem Rot-Grün-Gegensatz beschäftigen sich Erich Burgstaller, Zur künstlerischen Gestalt von Adalbert Stifters »Narrenburg«, S. 91ff., und Erika Tunner, Farb-, Klang- und Raumsymbolik in Stifters »Narrenburg«, in: *Recherches germaniques* 7 (1977), S. 113–127. Neben Burgstaller weist auch Tunner auf die zuletzt genannten Einschreibungen der Komplementärfarben in die jeweils andere hin, sieht darin aber eine »Versöhnung der Gegensätze«, die das »Bild einer heilen Welt« suggeriere (125, 127, vgl. 115). Man wird wohl eher das Gegenteil annehmen müssen. Noch unbefriedigender ist Erich Burgstallers Vorliebe für simple Sachverhalte: »Auch die übermäßige Komplexität in der Darbietung der Farbensymbolik beeinträchtigt die erzählerische Leistung. Während das Erzählgefüge im großen durch den Rot-Grüנגegensatz eine wichtige verdeutlichende Stützung erhält, drohen die im einzelnen manchmal spitzfindig angewandten Farbenverweise streckenweise zu einer Verdunkelung und Verundeutlichung des Erzählkonzepts zu führen« (108). – Wie immer man den Sachverhalt analysiert, zeigt sich, daß eine einfache Kontrastierung der »schwarz-weiß-roten Farbgruppe« mit »Gegenfarben« (Grau, Grün, Blau, Gold, gemäßigtes Rot, gemäßigtes Weiß), wie sie Heidrun Ehrke, Die Funktion der Farben in Adalbert Stifters »Studien«, behauptet, kaum zu halten sein dürfte. Im Fall von Weiß etwa, das auf beiden Seiten vorkommt, muß Ehrke denn auch zur Unterscheidung von »negativem Weiß« (Tod, Grippe, Eis, Schnee usw.) und »positivem Weiß« (Unschuld, Reinheit, Lilie usw.) greifen (S. 334 u.ö.). Tatsächlich aber gibt es nur *einen* Signifikanten »weiß« mit verschiedenen Konnotationen, und diese stehen in dauernder Verweisungs- und Austauschbeziehung zueinander. Das Weiß von Unschuld und Reinheit *ist* das von Tod und Eiskälte, wie sich gleich zeigen wird. Das Oxymoron »weiße Finsterniß« in »Bergkristall« (HKG 2.2, 216) ist in Stifters Welt nichts als konsequent.

Natur übrigläßt, ermöglicht in der Folge, daß diese zum einen Pol einer neuen Opposition werden kann, auf deren anderer Seite wiederum eine Idee von Reinheit und Anfänglichkeit zu stehen kommt. Chelion, die, wie es einmal heißt, schön ist, »wie ein reiner Engel« (376), weiß nach ihrer Verführung, was sie erst wahrhaft zum Engel machen würde: Zu Jodok sagt sie, er müsse ihr ein Leid tun, bis »das rote Blut« über ihr Bett fließe; sie selbst werde dann sein »wie einer der weißen marmornen Engel in deiner Kirche« (396). Mit seltener Deutlichkeit wird hier ausgesprochen, worauf Stifters ständige, im »Nachsommer« nur kulminierende Vergleiche von Frauen mit Marmorbildern, seine textuellen Verwandlungen lebendiger Körper in kalten und toten Stein abzielen. Wirkliche Reinheit ist das Privileg der Engel und der Steine. Sie wird möglich erst durch das Ausfließen des Blutes, der Essenz des Lebens, der Narrheit und Leidenschaft, und das Erkalten des Körpers – im Tod also.²⁶ Chelions stets betonte Weiße deutet immer schon auf den Marmor hin, aus dem bezeichnenderweise auch ihr und ihres Mannes Grabmal (381) und das große Kreuz gefertigt sind, das »als allgemeines Simbol« in der Mitte des Familienfriedhofs steht (360). So stehen sich jetzt nicht mehr die raubtierhafte und die sanfte pflanzliche Natur gegenüber, sondern die beides übergreifende lebendige, vom Fall gezeichnete und die unbelebte Natur – oder anders gewendet: die Natur und die Sphäre der Metaphysik, die der Text über das Mittelglied des körperlichen Todes mit dem Bild des weißen Marmors verknüpft.

Aber auch das ist keine Lösung. Zum einen nämlich kehrt sich die Verweisrichtung hier wieder um: Der weiße Marmor deutet auf den roten zurück, der Stein des Engels auf die ruinierten steinernen Monumente der Burg, die Leblosigkeit der Statue auf den überall sinnfälligen Untergang der Scharnasts. Zum anderen aber – und das ist noch weit aufschlußreicher – hängt das Bildnis, auf dem Chelion einem »reine[n] Engel« gleicht, neben dem ihres Sohnes Christoph, der als »ihr voll-

²⁶ Stifters Vorliebe, Frauen als Engel zu apostrophieren, die sich durch sein ganzes Werk hindurch beobachten läßt, hat ihren Grund wohl gerade in diesem Moment der Entsinnlichung. Sie dient der Stilisierung der Frau zum unkörperlichen Seelenwesen.

endetes Abbild« die Schönheit eines »gefallene[n]« Engels besitzt (375f.). Bemerkenswert ist hier nicht nur, daß mit dem Verweis auf Luzifer nun auch in die Sphäre des absoluten Ursprungs, in das letzte Refugium der Ordnung, des Gesetzes, des Reinen und Guten der Fall, der Riß und die Entzweiung getragen werden, bemerkenswert ist vor allem, daß die allerletzte Ausflucht, nämlich die Teilung noch des Jenseits in die »Hölle« (374) der Abgefallenen und den Himmel reiner Engel, dadurch vereitelt wird, daß Reinheit und Gefallensein nicht nur im Verhältnis der Differenz, sondern eben auch dem der Abbildlichkeit stehen. Das bestätigt sich später noch einmal, wenn beide Seiten in einer Kette schrittweiser Verschiebungen und Identifikationen ineinander überführt werden. Als den immer gleichen »Dämon der Thaten« bezeichnet Jodok das verfehlte Lebensprinzip seiner Familie (383) und bemerkt kurz darauf, die entscheidende Rückung vornehmend, »der Engel [s]einer entsetzlichsten That« sei ihm gerade aus den Pergamenten seiner Ahnen entgegengetreten, deren Fehler er genau dadurch wiederholt, daß er sie vermeiden will (386). Unmerklich wird nun dieser ausgesprochen heikle Engel mit der reinen Chelion identifiziert: »Es war das Land Indien, wo mir der Engel meiner schwersten That erschien [...]«, und dann: »Das Schlechteste und Verachtetste, was die Menschheit hat, war dieser Engel, die Tochter eines Paria« (ebd.). Dämon und Engel markieren nicht zwei extreme Punkte der geistigen Welt, sondern fallen in eins. Der Versuch, aus den permanenten Spaltungen, Verschiebungen und Negativierungen in die Transzendenz zu entkommen und in dieser endlich das wahrhaftige Urbild aller Gegenbilder zu lokalisieren, scheitert an der Wiederkehr der immer gleichen Struktur. Stifters Jenseits ist ebenso ambivalent wie seine Natur.

In diesen immer wiederkehrenden textuellen Prozessen zerfallen alle Ordnungsmuster, mit denen die Erzählung operiert, allen voran der Gegensatz von Natur und Kultur bzw. Geschichte, den Stifter der Tradition entlehnt. Stifter schreibt das Scheitern der »Metaphysik« einer ursprünglichen guten Natur auf, an der er explizit festhalten zu wollen scheint. Der Versuch – den Stifter zeitlebens neu anstellen wird –, alles Gute und Richtige auf die als Ursprung gedachte Natur zurückzuführen, alle Verfehlungen, Laster und Katastrophen hingegen

auf eine naturferne und naturwidrige Kultur, mißlingt in einer Weise, die an Rousseau denken läßt, genauer: an die dekonstruktiven Strukturen, die Derrida am Werk Rousseaus herausgestellt hat.²⁷ Bei Rousseau wie bei Stifter lagert sich gleichsam die Auflösungsarbeit, die die Philosophie seit Bacon und Descartes an jener zuletzt auf die Unterscheidung von physis und techne bei Aristoteles zurückgehenden Opposition vorgenommen hat,²⁸ in die strikte Gegenüberstellung von schlechter Kultur und utopischer Natur selbst ein, die besonders in der *Literatur* des 18. Jahrhunderts von eminenter Bedeutung ist. Bei beiden Autoren ist der Text radikaler als seine theoretischen Vorgaben; er entwickelt eine Gegenläufigkeit, einen Eigen-Sinn gegenüber seinem weltanschaulichen »Programm« – einen Eigen-Sinn allerdings, dem Regelmäßigkeiten und strukturelle Gleichförmigkeiten, ja eine Art Logik zugrunde liegen.

27 Jacques Derrida, *Grammatologie*. Mit Rousseau befaßt sich der gesamte zweite Teil »Natur, Kultur, Schrift«, S. 171ff. Zum Verhältnis von Natur und Kultur S. 293ff. u.ö.

28 Vgl. dazu die Bemerkungen bei Erich Heintel, *Natur und Geschichte in Stifters »Hochwald«*, S. 21ff.

6. Kapitel

Die zwei Schriften.

Das Problem der Autobiographik und die Ambivalenz des Zeichens in der »Narrenburg« und der »Mappe meines Urgroßvaters«

Die »Narrenburg« steht in einem eigentümlichen Verhältnis der Nähe und des Kontrastes zu einer anderen Erzählung, die gemeinhin dem sogenannten ›Scharnast-Komplex‹ zugerechnet wird: der »Mappe meines Urgroßvaters«. So auffällig und so simpel das Faktum ist, so wenig hat man es bemerkt: Beide Erzählungen organisieren sich um biographische Modelle, von denen ein therapeutischer und erzieherischer Einfluß erwartet wird, beurteilen ihren Erfolg jedoch in diametral entgegengesetzter Weise. Während der Obrist erst durch das Aufschreibeprinzip seiner »Mappen« sanftmütig wird, mutiert der Rothenstein zur »Narrenburg« nur durch den dort verhängten Schreib- und Lesezwang. Was also hat es mit der Schrift auf sich, daß sie einmal wohltätig und einmal verheerend wirken kann? Und hängt diese Frage in irgendeiner Weise mit dem zusammen, was in der bisherigen Analyse der »Narrenburg« verhandelt wurde?

Das Unglück der Scharnasts beginnt mit jenem »lächerliche[n] Fideicommiß«, das der Stammvater Hans gestiftet hatte (HKG 1.1, 303). Es verpflichtet jeden Erben einerseits zur fortlaufenden Abfassung seiner Lebensgeschichte und ihrer Hinterlegung in dem feuerfesten »rothen Steine«, andererseits zur Lektüre der Biographien all seiner Vorgänger. Die Absicht dieser Klausel ist schlicht und pädagogisch: Hans hat in seinem Leben »so viele Narrheiten und Uebereilungen begangen [...], daß er beschloß, alles haarklein aufzuschreiben, ja auch seinen Nachfolgern die Pflicht aufzuerlegen, daß sie ihr Leben beschrieben, damit sich jeder, der nach ihnen käme, daran zu spiegeln und alle Thorheit zu meiden vermöge, wodurch sich seine Vorgänger etwa in Ungemach gestürzt hatten« (304). Der gutgemeinte Plan scheitert auf der ganzen Linie, denn der alte Hans hat das »Unglück, das schnurgerade Gegenteil

von dem zu erreichen, was er erzielen wollte. Es mußte nämlich von ihrem Ahnherrn her so viel tolles Blut, und so viel Ansatz zur Narrheit in den Scharnasts gelegen haben, daß sie, statt durch die Biographien abgeschreckt zu werden, sich ordentlich daran ein Exempel nahmen, und so viel verrücktes Zeugs thaten, als nur immer in eine erkleckliche Biographie hinein geht – ja selbst die, welche bisher ein stilles und manierliches Leben geführt hatten, schlugen in dem Augenblicke um, als sie in den Besitz der verwetterten Burg kamen, und die Sache wurde immer ärger, je mehr Besitzer bereits gewesen waren, und mit je mehr Wust sich der neue den Kopf anfüllen mußte« (304f.).

Mit bloßer Vererbung in einem biologistischen Sinne hat die familiäre Produktion von Narrheit, wie schon aus diesem Zitat hervorgeht, kaum etwas zu tun, um so mehr dafür mit dem Exemplumcharakter des Gelesenen und der Beschaffenheit der Schrift. Denn selbst das »tolle Blut« ist in diesem Zusammenhang weniger ein genetischer Faktor, der für die Fortpflanzung des Familienübels gewissermaßen an der Schrift vorbei sorgen würde, sondern es wird selbst durch diese vermittelt. Aus der langen Tradition des Topos von der autobiographischen Herzensschrift heraus sprechend,¹ bemerkt der alte Ruprecht, »die Bücher da drinnen rede[ten] nur zu Leuten, die aus dem Blute unserer Grafen sind, und jeder Tropfen ist aufgeschrieben, der seit siebenhundert Jahren aus einem ihrer Herzen rann« (359f.). Ein anderer Teil des Blutes scheint sich in den Fels des roten Saals ergossen zu haben, der als Ort der Aufbewahrung und der Lektüre der Schriften zu diesen in einem metonymischen Verhältnis steht: »von blutigrothem Marmor« sind in der »Studien«-Fassung die Stufen in sein Inneres (HKG 1.4, 409). So teilt sich das Blut, das fatale Prinzip der Körperlichkeit und der Leidenschaft, das aller Narrheit zugrunde liegt, in der Lektüre mit. Zu Stein und zu Schrift geronnen und erkaltet, erwärmt es sich im Blick des Lesenden zu neuem Leben, ja es erhitzt sich auf derart närrische Temperaturen, daß die »feuerfeste« Unterbringung der Pergamente

1 Vgl. dazu bei Manfred Schneider, Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986, den historischen Abriß, S. 7ff.

erforderlich wird (HKG 1.1, 303). Das ist die ›infektiöse‹ Wirkung der Schrift: Als Archiv des Vergangenen vereitelt sie beharrlich das Vergessen von allem, was ohne sie längst tot wäre und als Ungewußtes jedermann kaltließe. In ihrer charakteristischen Doppelstruktur folgt auf ein stummes ›Todesstadium‹ die ›Auferstehung‹ ihres Gegenstands zu neuer, medial vermittelter Gesprächigkeit. Daher erscheinen die verrückten Urheber und Referenten der Schrift als Untote, als Wiedergänger und Dämonen, wie Jodok klagt: »in diesen Rollen stehen ihre Seelen aufgeschrieben, wie es jeder vermochte [...] Mit dem geheimsten Herzblute mußte er wider Willen das Blatt färben, daß der Nachkomme wisse, wer er war. – Es ist eine schauerhaft durcheinander redende und erzählende Gesellschaft, die da in diesen stummen Rollen um mich herumliegt. – Ihr armen Schläfer, euer Ahnherr hat euch die größte Wohlthat der Schöpfung entzogen: ihr könnt nicht sterben, und müßt eure Thaten vor jedem noch so späten Ankömmling gleichsam immer wieder auf's neue thun [...] siehe, mir ist gerade aus diesem Pergamente der Engel meiner entsetzlichsten That entgegengetreten« (385f.). So handelt die »Narrenburg« von der Qual des Nichtvergessenkönnens und -dürfens aufgrund der Schrift, das jeden Nachkommen in die fatale Identität seines Geschlechtes zwingt. »Das ist keine gute Einrichtung unserer Vorfahren«, denkt sich denn auch Heinrich (HKG 1.4, 427).

Eine um so bessere Einrichtung ist dagegen verwunderlicherweise eine andere Art der Aufschreibung, die gleichfalls traditional vermittelt ist: das Mappenprinzip, das der Obrist von einem »alten Krieger« gelernt hat und an den Doctor Augustinus weitergibt, den fiktiven Verfasser der ›autobiographischen‹ »Mappe meines Urgroßvaters«.² Diese Erzählung ist bekanntlich im engen zeitlichen Umkreis der »Narrenburg« entstanden³ und ist mit dieser auch inhaltlich verbunden. In

2 Die ertragreichste und differenzierteste Arbeit hierzu ist nach wie vor: Friedbert Aspetsberger, Die Aufschreibung des Lebens. Zu Stifters »Mappe«, in: VASILO 27 (1978), S. 11–38. Die hier in Rede stehenden Fragen werden dort allerdings nicht berührt.

3 Ulrich Dittmann geht in seinem »Studien«-Kommentar zur HKG von einer etwa gleichzeitigen Entstehung beider Erzählungen aus

der Journalfassung der »Mappe« trägt der »sanftmüthige Obrist« noch den Namen jenes Julius Scharnast (HKG 1.2, 20f.), den sein Bruder Julianus um sein Erbe gebracht hatte und der der Urgroßvater des »Narrenburg«-Helden Heinrich war, der damit seinerseits an derselben genealogischen Stelle steht wie der Rahmenerzähler der »Mappe«. Die lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen des Obristen sind daher, obgleich explizit einem anderen Vorbild folgend, in gewisser Hinsicht ein dissidenter Ableger der rothensteinischen Autobiographik. Sie stammen von dieser ab, stellen aber zugleich ihre positive Variante dar. Mit der Umbenennung des Obristen seit der »Studien«-»Mappe« wird diese Herkunft, offenbar im Interesse einer Betonung der Verschiedenheit beider Verfahren, unkenntlich gemacht.

Die Pointe des Mappenprinzips »besteht darin, daß einer sein gegenwärtiges Leben, das ist, alle Gedanken und Begehnisse, wie sie eben kommen, aufschreibt, dann aber einen Umschlag darum siegelt und das Gelöbniß macht, die Schrift erst in drei bis vier Jahren aufzubrechen und zu lesen« (HKG 1.5, 50). Der Zweck einer solchen systematischen schriftlichen Verwaltung des eigenen Lebens ist ein Lernprozeß, der aus einer besonderen Differenzenerfahrung erwächst. Der Obrist macht sie gleich bei der Lektüre seines ersten versiegelten Schriftenkonvoluts, und das scheint im Text auch nötig, denn die Wildheit und Leidenschaftlichkeit seiner Jugend läßt den Schreiber als einen echten Scharnast erscheinen: »Alles war anders geworden, als ich einst gedacht hatte; Vieles besser, Manches schlechter – aber Jedes irdischer und wahrer, als es sich einmal vorgespiegelt hatte« (51). Die Selbstkontrolle aus mehr-

(Ms S. 246). Das »Narrenburg«-Manuskript wurde am 27.5.1842 an Heckenast gesendet (PRA 17, 112), während die »Mappe« in Fortsetzungen zwischen dem 3. und 12.6.1841, dem 21. und 30.9.1841 und dem 1. und 11.3.1842 publiziert wurde. Die Überarbeitung für die »Studien«, die im hier verfolgten Zusammenhang noch wichtiger als die Erstfassung ist, weshalb im folgenden vor allem auf sie zurückgegriffen wird, war in Teilen, und zwar gerade den für die Schriftproblematik besonders ergiebigen (»Der sanftmüthige Obrist«), bereits Ende 1844 abgeschlossen (vgl. den Brief an Heckenast vom 25.12.1844, PRA 17, 132f.).

jährigem Abstand läßt erkennen, und zwar immer aufs neue, daß die Faktizität des Geschehenen nicht nur »anders« ist als alle subjektiven Vorstellungen und Wünsche, sondern auch »wahrer«. Diese werden gegenüber dem Faktischen zur bloßen Vorspiegelung, zur Täuschung. »Wahr« ist nur, was tatsächlich *wird* und *tatsächlich*wird. In der Wiederholung verfestigt sich diese Erfahrung zu einer Einsicht von praktischer Relevanz: »erst durch diese angerathene Beschäftigung«, so der Obrist, habe er sich »eine Denkweise, eine Rede- und Handelsweise zugebildet [...] Ich fing mit der Zeit auch an, im Leben auszuüben, was ich im Geiste denken gelernt hatte« (51f.). So bewirkt diese Form der Verschriftlichung des Lebens einen Abbau der nichtigen und »unwahren« Subjektivität und eine Erziehung zur »Wirklichkeit«. ⁴ Das falsche Begehren wird dabei umgepolt, es richtet sich nicht mehr auf »Vorspiegelungen«, sondern aufs heilsame Schreiben selbst und kommt in diesem zur Ruhe: »meine Ansichten waren gewachsen und gereift«, und zwar eben durch die Lektüre, »und ich hatte die heftigste Begierde sie gleich wieder in einem neuen Packe nieder zu schreiben« (51).

Das mehrjährige Abschließen des jeweils Geschriebenen leistet mithin verschiedenes: Es ermöglicht die Differenzenerfahrung, zugleich aber auch die praktische Konsequenz aus ihr, die permanente Kurskorrektur nach Maßgabe des Erkannten, die entfielen, würden die »Päcke« gar nicht oder erst am Ende des Lebens geöffnet. Es erlaubt zudem einen Überblick über den Gang des eigenen Lebens insgesamt, denn das Versiegeln

⁴ Es liegt auf der Hand, daß es sich hier neuerlich um einen Vorgang der Entromantisierung, der Kontrafaktur eines »romantischen« Musters handelt. Stifters Differenz zwischen dem Gewünschten und den Gewordenen rekapituliert und revidiert die seit dem 18. Jahrhundert geläufige und von Hegel lediglich auf den Begriff gebrachte Opposition von Poesie des Herzens und Prosa der Wirklichkeit (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, in: ders., Werke in zwanzig Bänden, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt / Main 1970, Bd. 14, S. 219f.). Wurde aber in der Romantik letztere sozusagen zum Motor der ersteren, so geht es bei Stifter (wie bei Hegel) umgekehrt um ihre Anerkennung gegenüber den Ansprüchen einer bodenlosen Innerlichkeit.

gliedert das Kontinuum des Lebens und Schreibens in eine Reihe unterschiedener Ichzustände, die mit Blick auf den immer gleichen Parameter verglichen werden können. Auf diese Weise kann sich der Obrist der Wahrheit des Realen nicht nur asymptotisch annähern, er kann dies auch als eine zielgerichtete »Entwicklung« begreifen und kontrollieren: »meine Ansichten waren gewachsen und gereift [...] Ich lernte nach und nach [...]«, lauten etwa die Formeln dafür (51f.). Am Ende seines Lebens ist alle Differenz zwischen dem subjektiven Wollen und dem Weltlauf und damit auch zwischen den einzelnen Konvoluten abgeschliffen: »In dem Thale bekamen meine Päckchen immer mehr Gleichmässigkeit, bis im Alter eines, wie das andere, wurde« (53). Nach dem endgültigen Akzeptieren der »Gewalt des Gewordenen«, wie es einmal in der »Narrenburg« heißt (HKG 1.1, 337), scheint bei Stifter ohnehin kein Lernprozeß mehr möglich. Diese Entwicklung aber wird von der Schrift nicht nur abgebildet und gespeichert, sie wird von der Schrift allererst *bewirkt*.

Allerdings birgt dieses Konzept mehr Probleme, als hier behandelt werden können. Nur am Rande hingewiesen sei auf eine so eigentümliche wie wohlbekanntere Spaltung, die sich unter dem Generalnennen der skizzierten Entwicklung vollzieht. Unmittelbar nach der Schilderung seiner ersten Lektüre reformuliert der Obrist noch einmal seinen Lernprozeß: »Ich habe nachher schwere Schlachten gesehen, ich habe das menschliche Blut wie Wasser vergeuden gesehen, ich zeichnete mich aus, wie sie sagten, das heißt: ich half mit in diesen Dingen; aber ein Päckchen erzählte mir später meine damaligen Gefühle, die um viel besser waren, als die Auszeichnung und die ich hatte zurückdrängen müssen, um meine Pflicht zu thun. Ich lernte nach und nach *das Gute von dem Gepriesenen unterscheiden, und das Heißerstreben von dem Gewordenen*. Manches Päckchen segnete, manches verurtheilte mich, und so wurde ich *widerstrebender Weise* mitten im Kriege und Blutvergießen ein sanfterer Mensch« (51f.). Man darf wohl den Eindruck gewinnen, als werde hier dem Konzept einer Erziehung zur Realität eine Gegenlinie eingezeichnet. Geht die Formel vom Unterschied des »Heißerstreben von dem Gewordenen« ganz in ersterem auf, so scheint es sich bei der vom Gegensatz zwischen dem »Guten« und dem »Gepriesenen« eher um

eine Umkehrung zu handeln. Denn das von der sozialen Umwelt »Gepriesene« ist die Erfüllung der »Pflicht« des Soldaten, die das Blutvergießen befiehlt, während das »Gute« die »Gefühle« sind, die diesem Gebot opponieren. Ein moralischer Maßstab wird benannt und bestätigt, der *innen* liegt und sich mit der Verfassung der Realität und ihren Normen nicht einverstanden weiß. Der Imperativ der Selbstlosigkeit gegenüber dem »Gewordenen«, das »wahrer« sei als alles, was das Subjekt erstrebt, erscheint gerade als Verdrängung des Guten, wo sich die aktuelle Realität in ihrer ganzen Barbarei zu erkennen gibt, und wird klammheimlich konterkariert. So prägt sich in diesen wenigen Sätzen das charakteristische Stiftersche ›double bind‹ aus: Die Verpflichtung zur Realität aus der Frontstellung gegen eine gefährliche Innenwelt überkreuzt sich mit der Notwendigkeit der Verteidigung guter innerer Qualitäten gegen eine schlechte Beschaffenheit der Außenwelt. Und dieses double bind bleibt auch weiterhin textbestimmend. So ließe sich etwa an der »lächerliche[n]« Episode um die trockengelegte Wiese des Obristen (66ff.) zeigen, daß ausgerechnet dessen schreibend und lesend erworbene Sanftmut ihn geradezu mit Notwendigkeit in Kollision mit der Außenwelt bringt, womit seine zitierte Behauptung von einer völligen Spannungslosigkeit zwischen beiden Polen ins Zwielicht gerät.

Der Unterschied der autobiographischen Systeme der »Narrenburg« und der »Mappe« scheint damit klar zu sein. Beide haben einen pädagogisch-therapeutischen Auftrag, das eine aber wendet sich an die Nachkommen, zielt also auf die Belehrung anderer, das zweite wendet sich an die eigene Person, ist mithin ein System der Selbsterziehung. Das eine vertraut ›frontalpädagogisch‹ auf die abschreckende Kraft des schlechten Beispiels, das andere ist eine weit komplexere Methode der ständigen Supervision des eigenen Lebensgangs und seiner Heranführung an die im Zuge dieses Prozesses selbst erlernten Prinzipien. Aber erklärt das wirklich die diametral entgegengesetzte Wirkung der beiden »Aufschreibesysteme«,⁵ erklärt das das radikale Scheitern, mehr noch: die

5 Diesen Terminus borge ich von Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 2. Aufl. München 1987.

völlige Kontraproduktivität des einen und den glanzvollen Erfolg des anderen? Nur auf den ersten Blick scheint hier alles eindeutig. In der Tat finden sich bei Stifter häufig – und auch hier – kritische Reflexionen über den Sinn und Erfolg bloßer Belehrung von außen und durch Bücher. Der Obrist bemerkt, »aus Schriften und Büchern zu lernen«, was ja von den Rothensteinern verlangt wird, »ist mir erst im späten Alter zu Theil geworden« (51), zu einem Zeitpunkt also, wo er bereits durch seine Autopädagogik gelernt hat, worauf es ankommt. Auch im »Nachsommer« wird dieser Einsicht Rechnung getragen, wenn Heinrich mit Gesprächen und Belehrungen über das Schöne und die Kunst verschont wird, bis er diese selbst ›entdeckt‹ und aus eigener Erfahrung zu ihr findet.⁶ Andererseits bedienen sich die Vorbildfiguren des Obristen und des Freiherrn von Risach selbst der Erzählung ihrer Lebensgeschichten zur Belehrung ihrer Adepten, ja der Obrist gibt seine Aufzeichnungen dem Doctor zur Lektüre mit (HKG 1.2, 39ff.; HKG 1.5, 65f.), wie dessen Mappen wiederum von seinem Urenkel entziffert und dem textexternen Leser übergeben werden. So entsteht hier eine ganze Reihe von Hörenden und Lesenden, die sich in keiner fundamental anderen Situation befinden als die Scharnasts in ihrem roten Autobiographien-Gewölbe. Und gerade der »Waldsteig«, der, dem verbreiteten und auf Malebranche zurückgehenden Topos von einer ansteckenden Einbildungskraft folgend,⁷ an seinem hypochondrischen Helden Tiburius die infektiöse Wir-

6 Vgl. PRA 7, 75f.: »Und warum habt Ihr denn nie zu mir darüber [über die Schönheit des Marmorbildes] gesprochen?« fragte ich. ›Weil ich dachte, daß Ihr es nach einer bestimmten Zeit selber betrachten und für schön erachten werdet,‹ antwortete er. ›Wenn Ihr mir es früher gesagt hättet, so hätte ich es früher gewußt,‹ erwiderte ich. ›Jemanden sagen, daß etwas schön sei,‹ antwortete er, ›heißt nicht immer, Jemanden den Besitz der Schönheit geben. Er kann in vielen Fällen bloß glauben. Gewiß aber verkümmert man dadurch Demjenigen das Besitzen des Schönen, der ohnehin aus eigenem Antriebe darauf gekommen wäre.« Vgl. auch ebd. 125.

7 Vgl. dazu Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, S. 116ff. u.ö.

kung der Schrift demonstriert, indem dieser an all den Krankheiten leiden muß, von denen er eben gelesen hat (HKG 1.6, 154f.), gerade diese Erzählung also trägt ihren didaktischen Impetus, wie auch immer ironisch gebrochen, ostentativ vor sich her: Der Erzähler berichtet die Begebenheiten des Tiburius »zum Nutzen und zum Frommen aller derer [...], die große Narren sind; vielleicht schöpfen sie einen ähnlichen Vortheil daraus, wie er« (ebd. 145).⁸ So verdoppelt sich hier nur das Problem, ohne klarer zu werden. Mag die Belehrung von außen ein defizientes Mittel sein, so erklärt das noch nicht ihre Wirkung in der »Narrenburg«, die den Intentionen ihrer Urheber genau entgegengesetzt ist.

Versuchen wir es mit einer anderen Hypothese. Vielleicht ist der Unterschied zwischen dem Gelingen des Mappenprinzips und den verheerenden Folgen der Scharnastischen Autobiographik nicht in den Systemen selbst begründet, sondern im *rezeptiven Umgang* mit ihnen. Daß Jodok, der in der »Narrenburg« der einzige ist, an dem sich die Wirkungen der Lektüre verfolgen lassen, ein schlechter Leser sei, der nicht begreift, worum es geht, läßt sich allerdings schwerlich behaupten. Für das Verständnis der Familienpapiere bringt Jodok die besten Voraussetzungen mit. Bevor er sich ans Lesen setzt, hat er »bereits einen großen Lebenskreis« durchlaufen, er hat Krieg, Kunst, Wissenschaft, Freundschaft und Liebe erprobt und verworfen (HKG 1.1, 386f.), weil er in ihnen exakt dieselbe Erfahrung der Differenz zwischen dem Gewünschten und dem Faktischen macht, die der Obrist seinen »Päckchen« verdankt. So gesehen kann man auch nicht vermuten, die Mappen- und Versiegelungstechnik sei etwa der einzige Weg zu jener Erfahrung, die ihrerseits die *conditio sine qua non* der charakterlichen Läuterung ist. Die Notwendigkeit der Schrift für diese sollte ohnehin nicht überschätzt werden angesichts der Tatsache, daß die Heilung des Narren in anderen Erzählungen, etwa dem »Waldsteig«, ganz ohne schriftliche Vermittlung auskommt. Offenbar zieht Jodok im Gegensatz zum

8 Das Problem des didaktischen Erzählens soll hier nicht genauer untersucht werden. Vgl. dazu zum Beispiel Klaus Amann, Adalbert Stifters »Nachsommer«. Studie zur didaktischen Struktur des Romans, Wien 1977.

Obristen nur die falschen Konsequenzen aus seiner Erfahrung. Dasselbe mag für seine Lektüre gelten. Jodok erkennt sehr wohl, daß seine Ahnen, wie diese ihm offen mitteilen, Närrisches begangen und dies in späteren Jahren auch eingesehen haben. Das »Exempel«, das sich die zwangsverpflichteten Leser laut Erzähler am Gelesenen nehmen (HKG 1.1, 304), ist denn auch im Falle Jodoks keine direkte Nachahmung des Verkehrten, sondern im Gegenteil durch dessen Negation vermittelt. Ganz im Sinne ihrer Autoren lernt Jodok aus den Pergamentrollen, »wie alles, alles nichtig und eitel sei, worauf Menschen ihr Leben und Glück setzen, wie eigentlich recht alles nichts war, was alle meine Ahnen thaten« (386). Die beispielgebende Kraft der Schriften liegt auf einer anderen Ebene: Der »Engel [s]einer entsetzlichsten That« tritt Jodok aus den Biographien entgegen, »weil ich meiden wollte, was diese ändern fehlten« (ebd.). Wie in seinem eigenen Leben erkennt Jodok in den Mitteilungen seiner Vorfahren eine unermessliche Kette konkreter Narrheiten, die er jeweils meiden will. Aber etwas Entscheidendes fehlt: Er erkennt nicht, was Narrheit selbst ist. Die Vielzahl von Einzelphänomenen wird zwar in diffuser Weise als verwandt erfahren, noch ihrer Zusammenfassung aber (»alles [...], was alle meine Ahnen thaten«) liegt eher die Summe des Einzelnen zugrunde als ein generalisierender Begriff. Dieser bleibt vielmehr derart leer, daß das geplante eigene Handeln nicht als in ihm enthalten erkannt werden kann. Der »Dämon der Thaten«, sagt Jodok zu den toten Ahnen, »steht jederzeit in einer neuen Gestalt vor uns, und wir erkennen ihn nicht, daß es einer sei, der auch schon euch erschienen war« (383). So muß es denn tatsächlich mit der Familie »immer ärger« werden (305). Es kommt zu einem permanenten Überbietungsprozeß, in dem die Zahl der zu vermeidenden konkreten Verfehlungen ständig wächst, ohne daß das je eigene Tun von einer klaren Einsicht des Verkehrten bestimmt werden könnte. Die familialen Narrheiten werden daher immer abwegiger und verstiegener. »Ich wollte Neues thun«, bekennt Jodok, der doch der »Thorheit« seiner Familie entgehen möchte (HKG 1.4, 412), und bezeichnet damit wider eigenes Wissen genau deren Prinzip: die alles Bisherige überbietende Neuerung nach Maßgabe der subjektiven Imagination und Leidenschaft. Jodok kann lesen, abstrahieren kann

er nicht. Und da er kein »Definitions magazin« ist wie sein Schöpfer (PRA 21, 173), tappt er, lediglich von einer begriffslosen Empirie geleitet, auf der Suche nach dem Richtigen von einem Falschen zum nächsten.

Anders der Obrist. Auch er könnte sich nach dem Muster der Herren vom Rothenstein an der Schrift, mit der er es zu tun hat, ein »Exempel« nehmen, also an sich selbst und seinen Verirrungen, diese via negationis endlos perpetuierend. Aber das ist nicht der Fall. Gelangt Jodok nie zu einem auch seine eigene Praxis korrigierenden Begriff dessen, was er für »nichtig und eitel« hält, so fällt dem Obristen schon bei seiner ersten Selbstlektüre der kostbare Generalschlüssel aller Probleme mühelos zu. Von Anfang an tritt ihm aus allen Erlebnissen, die er aufgezeichnet hat, die abstrakte Erkenntnis von der Differenz des »Heißerstrebt[e]n] von dem Gewordenen« und dessen ontologisch höherer Dignität entgegen und bestimmt seine Selbstwahrnehmung. Von Anfang an leistet der Obrist den kognitiven Übergang von der Quantität des vielen Wahrgenommenen zur Qualität des ›Wesens‹ und bezieht damit den überlegenen Standpunkt, den Jodok allenfalls am Ende seines Lebens erreicht. Stifters Affinität zur Abstraktion, die, im Spätwerk kulminierend, zunehmend sein Schreiben selbst bestimmt, macht sich hier auch im Inhaltlichen geltend. Man gelangt so zu einem befremdlichen Befund. Die Unterschiede zwischen Jodok und dem Obristen beziehungsweise zwischen ihren Lebensläufen sind durch unterschiedliche Lektürewesen bedingt, sollen aber nicht auf die beiden besonderen Individuen zurückgeführt werden, sondern in den Aufschreibesystemen selber gründen: »was ich bin und ward, das bin und ward ich durch diese Packete«, sagt der Obrist (HKG 1.2, 25), und in derselben Weise hatten sich sowohl Jodok wie der Erzähler der »Narrenburg« über deren Verhängnis geäußert.

Vielleicht darf man zur Klärung des Sachverhalts daher eine weitere Hypothese ins Spiel bringen: Die beiden Erzählungen bilden die Aufspaltung eines ambivalenten Sachverhalts, sie zerlegen die Ambivalenz der Schrift beziehungsweise des Zeichens überhaupt in eine ›gute‹ und eine ›böse‹ Schrift. Diese Ambivalenz aber resultiert aus der Zweistelligkeit, der Doppelseitigkeit des Zeichens. Das Charakteri-

stikum des Obristen ist seine entschiedene Ausrichtung auf das Signifikat. Die »Gedanken und Begebnisse«, wahllos aufgeschrieben, »wie sie eben kommen« (HKG 1.5, 50), ordnen sich in der Retrospektive, das heißt im Vergleich mit dem tatsächlichen Fortgang des Geschehens, zu Mustern und Strukturen, werden transparent auf eine Art biographisches Gesetz. Die buchstäbliche Bedeutung des Geschriebenen, eben jene »Gedanken und Begebnisse«, verweist weiter auf eine ungenständliche, eine abstrakte und damit ›geistige‹ Bedeutung, auf die es in praktischer Hinsicht ankommt. Der Obrist ist ein Hermeneutiker seiner selbst. Die von ihm praktizierte Form der Verschriftlichung des Lebens mag diesen Durchstieg aufs ›Wesentliche‹ durch ihre institutionalisierte und systematische Herstellung von Distanz ermöglichen oder doch erleichtern; sie bietet aber als solche keinerlei Garantie für das ›richtige‹ Verstehen, sondern ist im Prinzip für Fehllektüren genauso offen wie die Biographien der Rothensteiner. Deren Unglück gründet darin, daß sie in den Schriften nur die je konkreten Verfehlungen lesen, diese aber nicht als »ostensive Zeichen« erkennen, als paradigmatische Fälle, die pars pro toto auf ein gemeinsames Grundmuster verweisen. Die Scharnasts der »Narrenburg« gleichen darin in gewisser Hinsicht den »Streichmachern« der Wien-Aufsätze, daß sie gewissermaßen am Buchstaben kleben, indem sie dessen ›buchstäbliche‹ nicht auf eine ›tiefere‹ Bedeutung zu durchstoßen vermögen. Darin drückt sich selbst ihre närrische Disposition aus, denn das Haften an der Materie, am ›Körper‹ der Zeichen entspricht der leidenschaftlichen, und das heißt bei Stifter: der körperlichen Basis ihres verkehrten Subjektivismus. Darum können sie im Lesen immer wieder vom »tollen Blut« ihrer Ahnen eingeholt und erfaßt werden, von dem jeder Tropfen aufgeschrieben ist und gelesen werden muß, während andererseits die bedeutungsbezogene Lektüre des Obristen einen Prozeß der Sänftigung, des Abbaus von Intention und Begehren in Gang setzt: einen Prozeß der ›Vergeistigung‹.

Im Lesen des zweistelligen Zeichens, wie Stifter es, in einer breiten Diskursformation stehend, imaginiert, kann das Auge gewissermaßen eine Nah- oder eine Ferneinstellung wählen. Es kann am Signifikanten zum Stehen kommen oder durch diesen hindurch zu einem Dahinterliegenden vordringen. Die

»Narrenburg« und die »Mappe« legen diese zwei Möglichkeiten experimentell in zwei Szenarios auseinander und ordnen sie zwei Aufschreibesystemen, zwei Schriften zu, deren eine transparent scheint, wogegen die andere opak ist und mit dem aus ihr entgegretenden gefallenen »Engel« der schrecklichsten Tat geradezu eine Dämonie entfaltet. Tatsächlich aber dürfte es sich nicht um zwei Schriften handeln, sondern um zwei Rezeptionsweisen des *einen* Zeichens. Aus dieser Perspektive ist die Zugehörigkeit des Obristen zu den Scharnasts in der Journalfassung der »Mappe« ebenso konsequent wie die Tilgung dieses Zusammenhangs seit den »Studien«. So wird hier die Struktur des Zeichens bestimmend für die Struktur der Texte selbst. Ja, sie greift, um genauer zu sein, über den Einzeltext hinaus und verwebt ihn, einen engen Werkbegriff auflösend, mit einem anderen Text. Das erzählerische Prinzip der Opposition tendiert nicht nur dazu, mit seinen Brechungen, seinen Überlagerungen der beiden Pole und deren wechselseitigen Einschlüssen eine geschlossene Sinneinheit der Texte aufzulösen; es tendiert auch zur Auflösung der formalen Einheit des Textes, der mit anderen zu einer Art »Megatext« zusammengeschlossen wird und nur in der Zusammenschau seine Pointen preisgibt.

Daß die beiden Erzählungen zusammen die *eine* gemeinsame Problematik der Schrift, und zwar von der Lektüreseite her, entfalten, mag schon durch die Überlegungen zu Stifters Semiotik plausibel sein, läßt sich aber auch durch seine Sicht der Schriftstellerei im besonderen, und nicht nur der autobiographischen, untermauern. Die hier auseinandergelegte Ambivalenz der Schrift begegnet *als* Ambivalenz nicht nur etwa im »Waldsteig«, wie schon kurz angedeutet, sie läßt die Schriftstellerei generell als ein zutiefst zwiespältiges Gewerbe erscheinen. Es dürfe, schreibt Stifter im Aufsatz »Ueber Stand und Würde des Schriftstellers« von 1848, »beinahe als ein Gesetz der Natur gelten [...], daß, je himmlischer eine Himmelsgabe ist, desto furchtbarer ihr Mißbrauch sich rächt« (PRA 16, 16). Der wahre Schriftsteller wird auf das »Wesen aller Dinge« verpflichtet (8), und das bedeutet zweierlei. Erstens muß er dieses erfassen können, das heißt, er muß die »Dinge in ihrer objectiven Giltigkeit (nicht in einseitigen Beziehungen zu unsern Leidenschaften)« kennen und zu diesem Zweck »Schein

und Wesen trennen« (7). Der Schriftsteller hat mithin die Dinge nicht in ihrer bloßen vorfindlichen Materialität zu nehmen, sondern sie auf eine »Hinterwelt«, eine Essenz hin zu durchblicken. Diese muß er zweitens in einem Medium auszudrücken wissen, so daß sich jenes erste Durchsichtigwerden der Dinge in der Erkenntnis nun in seinem Schreiben wiederholt. »Wenn es wahr ist, daß sich die Seele ihren materiellen Körper nach ihrer Eigenthümlichkeit selber baut, so baut sie sich jenen anderen Körper, den der Rede und Schrift, noch viel mehr, so daß sie in jedem Theilchen und Faserchen sitzt und herausleuchtet« (8f.). Das ist die Bedingung der versittlichenden Kraft der Dichtung. Von dieser poetischen Norm, klagt Stifter, habe sich die zeitgenössische Realität entfernt. Schlechte Schriftsteller trieben ihr Unwesen, die selbst von Leidenschaften beherrscht seien und nur auf die »Begierden und Leidenschaften der Menschen« wirken wollten und könnten (15ff.). Diese Körperfixierung hat ihr semiotisches Korrelat und zugleich Resultat darin, daß das Werk solcher Autoren ein »Leib ohne Seele« sei (17): Außer seiner sinnlichen Oberfläche läßt es nichts erkennen. In Umkehrung des entsinnlichenden Wahrnehmungstrainings, das die Lektüre der Dinge als Zeichen und der Zeichen als Repräsentanten eines Unkörperlichen bewirkt und das hier nicht stattfindet, kommt es zu einer Fixierung aufs Materielle und Körperliche. So liegt das Himmlische wie das Höllische der Schrift in ihrem Zeichencharakter, in Transparenz oder Opazität. Ein Drittes gibt es nicht. Wo die Schrift nicht den Blick vom Körper abzieht und dem Wesentlichen zuwendet, hält sie ihn zwangsläufig an sinnlichen Oberflächen fest. Darum ist die Kunst nicht nur »das Höchste«, sondern auch das Gefährlichste, da »die schlechten Künstler und Dichter ihre Zeit wieder herabbringen und verderben können, wovon gerade unsere Tage Zeugniß geben; denn die Kunst [...] kann mißbraucht werden, und dann wirkt sie in der Hand des lasterhaften Menschen durch den Reiz, der ihr doch noch inne wohnt, viel verderblicher, als alles Andere, macht den Menschen *sinnlich*, leichtfertig, *oberflächlich* und stürzt ihn, wenn er handeln soll, in das Ungereimte und Grausame«. ⁹ Sie produziert mithin Narren.

9 Die Kunstschule [1849], PRA 16, 178. Ähnlich heißt es im Nachruf

Die Ambivalenz der Schrift tritt aber auch in der »Narrenburg« selbst zutage. Den verfehlten Lektüren der Familienpapiere kontrastiert Heinrichs Lektüre des Buchs der Natur. »Wie du in deinen Büchern liesest«, sagt Heinrich zu Anna, »so lese ich im Buche Gottes, und die Steine und die Blumen, und die Lüfte und die Sterne sind seine Buchstaben« (HKG 1.1, 331). Diesem Buch entnimmt der »Naturforscher« die systematischen Zusammenhänge, Regelmäßigkeiten und Gesetze der Natur, all das also, was Jodok in den Büchern der Ahnen nicht zu erkennen vermag. Wenn allerdings die Natur eine Schrift ist, dann kann es kaum verwundern, deren Problematik auch in ihr wiederzufinden, wie ja bereits am »Hochwald« deutlich geworden ist. Dessen Ansätze zu einem semiotischen Pessimismus beeinträchtigen jedoch in der Folge nicht grundsätzlich die Bemühungen um Entzifferung der Natur, die Stifters Figuren vornehmen. Sie scheinen sich eher – und mit ihnen die im »Hochwald« noch als Möglichkeit der Weltdeutung insgesamt präsente ›Unvernunft des Seins‹ – in einem bestimmten Bereich der Natur zusammenzuziehen, während andererseits die im »Hochwald« gleichfalls aufscheinende Möglichkeit einer lesbaren gesetzhaften Ordnung der Natur vorzugsweise in einem anderen Bereich in Erscheinung tritt. Kurzum: Die *durchgängige* Ambivalenz der »Hochwald«-Natur legt sich tendenziell in zwei Phänomenkomplexe auseinander, und es sei hier die Hypothese formuliert, daß diese Zweiteilung der Natur, die vor allem Stifters mittleres Werk beherrscht,¹⁰ ebenso in der Zeichenstruktur gründet wie die Differenz der beiden Schriften in der »Narrenburg« und der »Mappe«.

Am deutlichsten läßt sich das in der Vorrede zu den »Bunten Steinen« von 1853 beobachten. Bekanntlich werden hier die kleinen unauffälligen, stets wiederkehrenden und immer gleichen Vorgänge der Natur gegen die vermeintlich großen, spektakulären, eruptiven und gewaltsamen Ereignisse gesetzt, die in Stifters mittleren Erzählungen seit der »Studien«-»Mappe«, besonders aber in den »Bunten Steinen« selbst eine beträchtliche Rolle spielen. Wissenschaftsgeschichtlich mag es sich hier um einen etwas versetzt argumentierenden Ausläufer der Neptunismus-Vulkanismus-Debatte handeln und ästhetikgeschichtlich um eine stark bearbeitete Neuauflage der Unterscheidung des Schönen und des Erhabenen, grundlegend für diesen Gegensatz scheint jedoch immer auch ein semiotischer ›Befund‹ zu sein. Das scheinbar Kleine, das in Wahrheit ein Großes ist, zeichnet sich durch Transparenz aus: Für das vom »leibliche[n] Auge« unterschiedene »geistige« Auge des Forschers, dem es um das »Ganze und Allgemeine« geht (HKG 2.2, 11), wird in ihm das »sanfte Gesetz«, das allem Leben erzeugend und erhaltend zugrunde liegt, »*ersichtlich*« (14). Das Kleine designiert das, was von der in jedem Sinne äußersten Bedeutung ist, und es stellt dieser Lektüre nichts in den Weg. Anders verhält es sich beim landläufig als groß Angesehenen. Gewitter, Stürme, Vulkane und Erdbeben sind lediglich »augenfälliger« als das Kleine und »reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich« (10), den Blick jener also, die offenbar nur über ein *leibliches*, nicht aber das geistige Auge verfügen. Im Gegensatz zum Kleinen wird das Große leiblich und als Leib wahrgenommen, es neigt dazu, den Blick des Betrachters an seine Erscheinung zu fesseln und dort zum Stillstand zu bringen.

Das hat neben seinem auffälligen Äußeren noch einen weiteren und prinzipielleren Grund. Denn das Große ist nicht in derselben Weise Zeichen wie das Kleine. Natürlich ist Stifter naturwissenschaftlich zu gut geschult, um geradewegs zu behaupten, es sei nicht selbst Wirkung und damit Index von Naturgesetzen. Vielmehr betont er mehrfach die Einbindung der spektakulären Ereignisse in Kausalzusammenhänge. Zu denken gibt allerdings, wenn er bemerkt: »ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor, und sind die Ergebnisse

auf die Schauspielerin Julie Rettich von 1866 über das Theater, »daß die Schaubühne ein Tempel der Größe und Gesittung sein kann«, daß aber auch, »so sie dieses Ziel nicht erreicht, sie eine Schule des Lasters und der Verderbniß zu werden vermag« (PRA 16, 378).

¹⁰ Vgl. zum Problem Kurt Mautz, Das antagonistische Naturbild in Stifters »Studien«, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, S. 23–56. – Michael Kaiser, Adalbert Stifter. Eine literaturpsychologische Untersuchung seiner Erzählungen, S. 60ff.

einseitiger Ursachen« (10). *Nur Wirkungen, nur auf einzelnen Stellen, Ergebnisse nur einseitiger Ursachen?* Solche Formulierungen bauen eine seltsame Differenz auf. Sie tun so, als ließe sich nicht exakt dasselbe vom »Wehen der Luft«, dem »Rieseln des Wassers« oder dem »Wachsen der Getreide« sagen, als seien diese Vorgänge zum einen nicht Ergebnisse einseitiger, sondern irgendwie allgemeiner Ursachen oder als seien sie zum anderen nicht bloße Wirkungen, sondern gewissermaßen dieses Allgemeine selbst. Man hat zu Recht auf die logischen Sprünge und die kategoriale und terminologische Verwirrung in der Vorrede hingewiesen, und die zitierten Sätze tragen kräftig dazu bei. Die Tendenz der Argumentation aber ist klar. Das Kleine wird in eine weit unmittelbarere Beziehung zum Allgemeinen gesetzt, wenn nicht mit diesem identifiziert, es ist Ausdruck und Vollzug des sanften Gesetzes, und das ist das Große nicht. Auch dieses mag lesbar sein, sofern man sich von seiner beängstigend-schönen Schauseite losreißen und es mit dem geistigen Auge betrachten kann. Es designiert aber nur Mittelbares und Abgeleitetes, nicht jedoch das, was Stifter als den letzten Grund der äußeren und inneren Natur angesehen haben möchte. Wie die mißlungenen Werke der schlechten Autoren »bedeutet« es wenig mehr als sich selbst und läßt einen »höheren« Sinn nicht erkennen. Es fällt zwar aus dem gesetzhaften Nexus der Natur nicht heraus, ist aber doch nur dessen insignifikantes Nebenprodukt und trägt daher zum Verständnis der wesentlichen Natur nicht bei. Mit Blick auf das sanfte Gesetz ist es gewissermaßen anomisch. So geht von diesen Phänomenen eine tiefe Irritation nicht nur aufgrund ihrer physischen Bedrohlichkeit aus, sondern auch aufgrund ihrer schlechten semiotischen Integrierbarkeit in die von Stifter beschworene und stilisierte Ordnung der Natur. Immer wieder versucht Stifter daher, sie in seinen Erzählungen an die stetigen Abläufe der gesetzhaften »sanften« Natur anzubinden und ihnen damit jene »tiefere Bedeutung« zuzuschreiben, die die Vorrede nicht in ihnen zu sehen vermag. Nur wo das, beispielsweise mit Resten des Theodizeegedankens wie in der »Studien«-«Mappe« oder in »Kazensilber«, gelingt, vollzieht sich eine Aufhebung des mehr oder weniger latenten Schreckens und der Katastrophik der wilden Natur.

So sind im Bereich der Natur das Wilde, das Schreckliche und das Unleserliche ebenso miteinander verknüpft wie das Gute, das Bedeutungsvolle und das Lesbare. Ohne daß hier die Zeichenstruktur einseitig zum alleinigen Erklärungsgrund gemacht werden soll, ist doch festzuhalten, daß sie sich der Zweiteilung der ambivalenten Natur einschreibt. Und da das Oszillieren des Naturbildes, wie an der »Narrenburg« beobachtet werden konnte, ein maßgeblicher Faktor der Strukturierung des Textes ist, zeigt sich hier aufs Neue, daß Stifters Zeichenbegriff sich in den Strukturen seiner Erzählungen ausprägt.

7. Kapitel

Abarbeitung und Wiederkehr des Ichs.
Aporien und Interferenzen in „Brigitta“

Zu den Besonderheiten des Autors Stifter gehört die Konsequenz, mit der er Themenkomplexe fortschreibt und sie als Problemfelder entfaltet. Er erspart dabei weder sich noch seinen Lesern die Mühe, alle Doppeldeutigkeiten, Brechungen und Aporien mitzuvollziehen, die diesen Problemfeldern inhärieren. Stifter, der Pedant, schreibt alles auf, selbst wo es sich gegen die Konzepte wendet, die er intentional verfolgt oder doch zu verfolgen vorgibt. Seine Texte erreichen auf diese Weise, selbst wo sie das Betuliche streifen, einen Grad von Komplexität, der nicht nur in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts selten ist, sondern auch die Analyse und Beschreibung vor beträchtliche Schwierigkeiten stellt. »Brigitta«, als zehnte Erzählung Stifters zuerst in »Gedenke Mein! Taschenbuch für 1844« veröffentlicht und 1846 für den Anfang 1847 erschienenen vierten Band der »Studien« umgeschrieben,¹ setzt die Arbeit der Schrift im thematischen Spannungsfeld einer Kritik des Ichs und einer prekären Gegenbildlichkeit fort, die unter einem Begriff von Natur zu stehen scheint. Erstmals wird hier die Desubjektivierung, und das macht einen wichtigen Unterschied gegenüber der »Narrenburg« aus, als ein *Vorgang* gezeigt, ein Prozeß der Erziehung und der Selbsterziehung – erstmals, denn die 1841/42 publizierte früheste »Mappe meines Urgroßvaters« arbeitet zwar bereits mit dem Modell einer biographischen Entwicklung, deutet deren Ablauf und ihre Faktoren aber eher an, als sie eigentlich zu erzählen; die noch früheren Texte kommen in diesem Zusammenhang ohnehin nicht in Betracht.

In »Brigitta« unterziehen sich alle drei Hauptfiguren, Brigitta und der Major nicht anders als der Ich-Erzähler selbst,

einer Bearbeitung ihrer subjektiven Innenwelt, deren anfangs mehr oder weniger radikale Dominanz über das Außen den Anschluß an die Problematik der Scharnasts und der frühesten Helden Stifters herstellt. Wie schon vorher im »Condor« oder im »Abdias« und wie später im »Prokopos« wird hier die in der »Narrenburg« entfaltete dialektische Beziehung von Einschluß ins Ich und imaginärem Ausgriff in die Unermeßlichkeit des Raums gewissermaßen in eine männliche und eine weibliche Komponente zerlegt und auf die verschiedenen Figuren verteilt, die erst zusammengenommen und zusammengesehen das ganze Syndrom des Subjektivismus darstellen. Dessen erfolgreiche Überwindung bezeugt sich im Aufbau einer vorbildhaften Welt richtigen Lebens, die schon »nachsommerliche« Züge trägt. Auf diese Weise verändert sich daher gegenüber der »Narrenburg« auch der Charakter des Gegenbilds. Die auf der Oberfläche eher statische Gegenüberstellung von Verfehltem und Richtigem dynamisiert sich gewissermaßen; sie reichert sich mit dem Moment einer Prozessualität der Entwicklung an, die selbst schon gegenbildlich ist und in deren Zuge das Gegenbild erst hergestellt wird. Dabei wiederholen sich allerdings, prägnanter und offenkundiger vielleicht, alle Dilemmata der »Narrenburg«. Nicht das geringste unter diesen ist, daß im Zentrum der desubjektivierten Welt genau das wiederkehrt, was doch abgearbeitet werden sollte: das Ich.

Im Rückblick beschreibt sich der Ich-Erzähler von »Brigitta« als einen unsteten jungen Mann, dessen schweifende »Kreuz- und Querzüge« durch die Welt (HKG 1.5, 416) das Symptom innerer Halt- und Orientierungslosigkeit sind (412, 466). Seine Selbstbefangenheit zeigt sich deutlich in einer Verschränkung von Innen- und Außenwelt. In der Weite der ungarischen Pusta, einem nahezu leeren Raum, ja einem »Nichts«, wie es einmal heißt, wird die Wahrnehmung überfordert und »kehrte in sich zurück«, das innen Gesehene dabei in die Bilder der Außenwelt blendend; darin schließt die Darstellung direkt an die Charakterisierung der frühen phantasiebezogenen Subjektivisten Stifters an: »und wie die Sonnenstrahlen spielten, die Gräser glänzten, zogen verschiedene einsame Gedanken durch die Seele, alte Erinnerungen kamen wimmelnd über die Haide« (413).² Die Hy-

1 Im Falle von »Brigitta« gehe ich davon ab, der Analyse wie bisher die Journalfassung zugrunde zu legen. Die hier zur Debatte stehenden Zusammenhänge lassen sich deutlicher an der »Studien«-Fassung verfolgen, die daher zitiert werden soll.

2 Vgl. in diesem Zusammenhang noch einmal zwei bereits zitierte

pertrophie des Ichs, die in diesem die Differenz zwischen Bildern gänzlich unterschiedlicher Herkunft tendenziell einziehenden Vorgang erkennbar ist,³ wird später noch einmal unterstrichen, wenn sich der Erzähler bezieht, er habe sein Herz »höchstens von der trüben Lohe der Leidenschaft ergreifen« lassen (474) – ein Vorwurf, der im Text keinerlei Grundlage hat und nur belegt, wie untrennbar sich die projektive Icherweiterung und die Leidenschaft bei Stifter im Begriff einer verfehlten Subjektivität amalgamieren.

In ähnlicher Weise wird die Vergangenheit des Majors charakterisiert, auch wenn dieser schon in seiner Jugend durchaus auch positive Züge aufweisen mag. Deutlicher noch als beim Erzähler steht bei ihm die Lebensform des Reisens in der romantischen Tradition der wandernden Helden etwa Tiecks oder Eichendorffs. Wie bei diesen entspringt die ruhelose Bewegung im Raum aus einem Überschwang der Imagination und des Begehrens. »Schwärmerei« wird dem Major zugeschrieben, besonders wenn der bald Fünfzigjährige »von

Textstellen: »Dieses Fortspinnen derselben düster schönen Gedanken [...] verließ mich nicht mehr fast auf dem ganzen Spaziergange und zog die sanften Fäden planlosen Fantasirens um mein Haupt, und über die große stille Landschaft vor mir – ich ging herum ins Weite und Breite und ließ von Gedanken und Fantasieen kommen, was da wollte« (»Feldblumen«, HKG 1.1, 42). »[S]o weit das Auge gehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder noch weiter, und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen, und je länger er saß, desto dichter kamen sie, so, daß er oft am Ende selbst ohnmächtig unter dem Netze steckte [...] wenn recht weit und breit kein menschliches Wesen zu erspähen war, und nichts als die heiße Mittagsluft längs der Haide zitterte, dann kam erst recht das ganze Gewimmel seiner innern Gestalten daher, und bevölkerte die Haide« (»Das Haidedorf«, HKG 1.1, 167f.).

3 Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts*, S. 293, bemerkt zu dieser Stelle, daß »der Gesamtduktus der Erzählung die geschilderte Promiskuität von Subjektivem und Objektivem als ein bedrohliches Verfehlen der zur Norm erklärten Wirklichkeit« ausweise. Wenig überzeugend scheint es mir, hier von einer »Besinnung auf sich selbst« zu sprechen: Albert Meier, *Diskretes Erzählen. Über den Zusammenhang von Dichtung, Wissenschaft und Didaktik in Adalbert Stifters Erzählung »Brigitta«*, in: *Aurora* 44 (1984), S. 213–223, hier S. 215.

allerlei Wünschen und Träumen junger Herzen redete« (439). In dem stets als unbefriedigend erfahrenen Gegebenen hatte er »das Rechte nicht [...] finden können« (415) und daher das »Glück [...] immer in der einen oder der andern Entfernung gesucht« (437). Das entspricht genau dem Schema der romantischen Sehnsucht: Die Wunschproduktion übersteigt und entwertet das Vorgefundene und projiziert das Begehrte in eine verklarte Ferne, die den Reisenden anlockt, bei der Ankunft aber enttäuscht und so den ganzen Prozeß erneut in Gang setzt.⁴ Dieser Vorgang hat beim Major – und auch dafür lassen sich romantische Vorbilder benennen, E.T.A.Hoffmanns »Don Juan« beispielsweise – eine stark erotische Komponente. »Mit aller Lieblichkeit, die ihm jedes Herz gewann und das der Erkornen mit siegreicher Wonne füllte, benahm er sich bis zu Ende, dann nahm er Abschied, machte eine Reise, und kam nicht wieder« (414). Kolportiert diese Schilderung nur ein unsicheres Gerücht, so wird sie doch durch das bestätigt, was der Leser vom Scheitern der Ehe Stephan Murais mit Brigitta erfährt. Dezent, aber unzweideutig macht der Text klar, daß es unbefriedigter Eros, die »trübe Lohe der Leidenschaft« also, ist, der Stephan an die schöne Gabriele bindet,⁵ seine

4 Vgl. zu diesem Thema: Hans Jürgen Skorna, *Das Wanderermotiv im Roman der Goethezeit*, Diss. Köln 1961, S. 101ff., 108ff. – Theodore Gish, »Wanderlust« and »Wanderleid«. The Motif of the Wandering Hero in German Romanticism, in: *Studies in Romanticism* 3 (1963/64), S. 225–239. – Heinz Hillmann, *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, S. 64ff., 131ff., 228ff. – Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs, Frankfurt / Main 1979, S. 361ff., 397ff. – Christian Begemann, *Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: *DVjs* 64 (1990), S. 54–95, hier S. 63–70.

5 Die zum Verschweigen bzw. zur erzählerischen »Objektivierung« psychischer Vorgänge tendierende »Studien«-Fassung der Erzählung begründet die Attraktion Gabrieles mit dem Reiz einer nur äußeren Schönheit (HKG 1.5, 458, 473). Der sexuelle Anteil an diesem enthüllt sich schon darin, daß Stephan dem schönen Mädchen ausgerechnet beim Jagen begegnet, einem traditionellen und bei Eichendorff etwa geradezu epidemisch werdenden Topos erotischer Beutesuche. Die so verstandene Jagd läßt sich un-

Ehe zerbrechen läßt und jenen Iterationsprozeß anstößt, der ihn durch die Welt treibt und schließlich – wiederum romantischem Schema folgend – an seinen Ausgangspunkt zurückführt.

Drückt sich die Befangenheit in Innenwelten beim Erzähler und dem Major im Ausgriff in den Raum aus, so zeigt sie sich bei der jungen Brigitta in einem radikalen Einschluß. Das Schweifen in »die weite Welt« und das Dasein »ganz allein« (460) sind nur verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten desselben Sachverhalts. Als Kind von der Lieblosigkeit ihrer Eltern in einen fast autistischen Zustand getrieben, brütet Brigitta »eine fantastische verstümmelte Welt in ihr Herz hinein«. Sie lebt in ihrer Phantasie, »redete nicht« und schließt sich von jeder Gesellschaft aus (446ff.). »Weil sie stets allein gewesen war, hatte sie auch allein ihre Welt gebaut« (455), und in deren Zeichen geht sie schließlich auch die Ehe ein: Der absolute Anspruch, den sie an die Liebe Stephan Murais stellt und der seinerseits nicht unschuldig am Zerbrechen ihrer Ehe ist, wird später von ihr selbst als »Sünde des Stolzes« verworfen (473).

In einer bestimmten Phase ihres Lebens zeigen also alle drei Figuren mit je verschiedenen Akzentsetzungen dasselbe Syndrom von Ichbezogenheit und Weltlosigkeit, von Leidenschaft und projektiver Überformung des Außen, und dieses Syndrom trägt Züge der Wildheit (448, 450). Alle drei durch-

schwer auf die Bemerkung beziehen, Brigitta sei »stark und keusch, wie kein anderes Weib« (455, vgl. 453) – eine Bemerkung, die zeigt, daß diese tendenzielle Asexualität in der Logik des Textes mit Brigittas androgynen Zügen, ihren ausgeprägt männlichen Anteilen (»stark«) zusammenhängt (vgl. 418, 447, 448, 461 u.ö.). Deutlicher noch drückt sich die Erstfassung aus. Sie spricht von Abnützerserscheinungen in der Ehe (HKG 1.2, 242), vom Zauber »sinnliche[r] Schönheit« (ebd. 243) und bemerkt bei Stephans Begegnung mit Gabriele, den Bezug auf Brigittas Keuschheit und Sprödigkeit noch krasser hervortreibend: »ein Taumel rasenden Entzückens sagte ihm in jenem Augenblicke, was er bisher entbehrt« (ebd. 244). – Zum Thema vgl. die von Verzerrungen nicht freie Arbeit von Claude Owen, Zur Erotik in Stifters »Brigitta«, in: Österreich in Geschichte und Literatur 15 (1971), S. 106–114. Owen konzentriert sich auf den Versuch, an der Figur des Majors eine latent homosexuelle Veranlagung nachzuweisen.

laufen aber auch – teils in der Vorgeschichte, teils innerhalb der erzählten Zeit selbst – eine Entwicklung, deren entscheidende Zäsuren durch Todesmetaphern markiert werden, die auf einen Identitätswechsel hindeuten.⁶ Daß die Figuren am Ende ins Vorbildliche veredelt erscheinen, verdanken sie einer Lebensform, die diese Entwicklung zugleich bewirkt und ausdrückt: Es ist der Landbau, die Kultivierung der Natur. Darin scheint eine seit dem »Hochwald« über das Mittglied der »Narrenburg« sich vollziehende Verschiebung des positiven Gegenbilds von ursprünglicher Natur bzw. dem Zusammenleben mit ihr zu bearbeiteter Natur zum Ausdruck zu kommen. Oder handelt es sich dabei am Ende gar nicht um eine kategoriale Veränderung? In diesem Lebensentwurf jedenfalls verschlingen sich verschiedene »therapeutische« Motive. Da ist die Wendung von Innen nach Außen, da ist die »Süßigkeit des Schaffens«, d. h. der ethische Wert der Arbeit, den Stifter in der Tradition anthropologisch-diätetischer Konzep-

6 Am deutlichsten ist das beim Erzähler. Am Ort von Galgen und Galgeneiche, wo sich der Bach ringelt »wie eine tote Schlange«, betritt er im buchstäblichen und übertragenen Sinne den Weg des Majors (421f.). Wie die Hinrichtungsstätte die Grenze zwischen dem amorphen Raum der Steppe und der kultivierten Natur des Gutes darstellt, so trennt die erste Nacht auf diesem das alte vom neuen Leben des Erzählers, auf den die entscheidende Etappe seiner Erziehung wartet. Es ist sehr bezeichnend, daß dabei gerade die Wünsche und Sehnsüchte des jungen Mannes – Inbegriff seines Subjektivismus – dem Tod preisgegeben werden. »Dann entschlummerte ich, und alles war tot, was schon in meinem Leben gewesen ist, und was ich sehnhchst wünschte, daß noch in dasselbe eintreten möchte« (426). Ähnliches läßt sich bei den anderen Figuren beobachten. Nach der Trennung von Brigitta denkt Stephan Murai an Selbstmord (460), und seine Wiederannäherung an Brigitta beginnt mit deren »Todeskrankheit« (474, 444). Die endgültige Zusammenführung der Eheleute erfolgt schließlich nach der tödlichen Bedrohung durch die am Galgenort einbrechenden Wölfe (468). Der Tod strukturiert die Biographien, und die Mortifikation ist die Gewähr eines neuen und »besseren« Lebens. Deutlich steht dieses Motiv im Zusammenhang mit Stifters Erstarungs-, Stein- und Statuenthematik, die schon anhand der »Narrenburg« ins Blickfeld dieser Untersuchung getreten ist. Bereits die »Feldblumen« exponieren dieses Thema.

tionen des 18. Jahrhunderts betont (466), und da ist schließlich der dezidierte Zug zu Selbstbegrenzung und Integration. Der Major etwa wird »auf einem einzigen winzigen Punkte dieser Erdkugel« seßhaft (412), statt auf dieser ortlos herumzuschweifen, und fügt sich dabei zugleich in die Bedingungen dieses Punktes, statt sich von seinen transgredierenden Wünschen treiben zu lassen. Der Text legt größtes Gewicht auf die Manifestationen solcher Integration. So lebt der Major »in der Mitte [s]einer Leute«, teilt deren Sitten und zeigt sich überhaupt »zu der ganzen Umgebung stimmend« (437, 427). Ebenso verhält es sich mit dem Erzähler. Während seines Aufenthalts auf den Ländereien des Majors wird er allmählich zu einem »Theil jenes einträchtigen Wirkens« (466) und adaptiert, ebenso wie einst der Major »Thätigkeit und Wirken« von Brigitta gelernt hat (461), nun seinerseits dessen ominöses »Ziel« (412, 430, 437), das in nichts anderem besteht, als eben im Aufbau einer das Ich überschreitenden Lebensform und im Gewinn von Identität durch tätige Entäußerung. Eine große Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Motiv der Kleidung. Hatte sich Brigitta in ihrer Jugend ihre Kleidung nach eigenen Entwürfen selbst geschneidert (449, 450), darin ihre Weigerung bekundend, sich einen sozialen Körper zu geben, so wird umgekehrt betont, daß der Major die Landestracht trägt (427, 437), die auch der Erzähler bald nach seiner Ankunft anlegt (427). Der integrative Impetus fundiert schließlich auch die Formen der Gemeinschaftsbildung, die der Text zeigt: die Gründung des Bundes der Grundbesitzer (441f.), die Resozialisation der »Herumstreicher« (428) und nicht zuletzt die Restitution der Ehe und Familie von Brigitta und Stephan Murai.

So schlicht sich dieser Sachverhalt präsentiert und so schlicht er zumeist dargestellt wird, so sehr stehen seine einzelnen Faktoren in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander, das weitreichende Konsequenzen hat. Unverkennbar ist zunächst seine ›Doppeldeutigkeit‹, die Überlagerung nämlich einer metaphorischen und einer buchstäblichen Bedeutung vor allem im Bereich der Natur und ihrer Kultivierung – eine Überlagerung, die noch deutlich an die Darstellungstechniken des »Condors« erinnert. Einerseits läßt sich sagen, die Bearbeitung der äußeren Natur stehe für die der inneren Natur.

Hatte die Erstfassung die Erzählung noch dezidiert als Darstellung von ›abgründigen‹ Konstellationen der »menschliche[n] Seele« eingeleitet (HKG 1.2, 211ff.), so zeigt die »Studien«-Fassung innere Vorgänge fast ausnahmslos nur noch in vergegenständlichter Form. Sie macht darin mit den frühen Metaphern von den »endlose[n] Gebieten« und dem »seltsame[n] Land« der Seele Ernst (HKG 1.2, 211), hält aber zugleich noch den Parallelismus von Innen und Außen über den Gebrauch der Metaphorik explizit. Mit Bezug auf Brigittas inneren Zustand heißt es einmal: »So ward die Wüste immer größer« (HKG 1.5, 447), und wenn später gesagt wird, »ihr Geist fing an, die Oede rings um sich zu bearbeiten« (461), dann ist evident, daß darin zugleich von einer Selbstbearbeitung die Rede ist.⁷ In gleicher Weise verbildlicht die Steppe den inneren Zustand auch des Majors und des Erzählers, wie sich leicht zeigen ließe. Dasselbe gilt von jenen Wölfen, die Brigitta in einer aufwendigen Suchaktion aus dem von ihr angelegten Garten vertreiben und durch Rehe ersetzen läßt (463f.), mit deren Augen ihr anfangs als »wild« bezeichneter Blick (440) schließlich verglichen werden kann (464). Diese metaphorische Dimension der Natur ist von der Stifter-Forschung

⁷ Derartige explizite Parallelismen, die die Berechtigung zu einer metaphorischen Lektüre der Naturbeschreibungen geben, sind sehr häufig im Text. So steht, um nur einige Beispiele zu nennen, die Beschreibung der Vulkanlandschaft, in der der Erzähler den Major zuerst trifft, in klarer Beziehung zu der Feststellung, dessen Seele sei »das Glühendste [...], was mir bis dahin vorgekommen ist« (415). Ebenso verweist der »Fels des eigenen Herzens«, in den Brigitta aus Mangel an Mutterliebe ihre »Würzlein« schlagen mußte (447), auf das »öde Steinfeld«, das sie später bearbeitet und in eine blühende Oase verwandelt (461). Und dies wieder korrespondiert mit dem Bild von der »Blume der Liebe« (473), die in Brigitta und Stephan aufgrund ihrer Selbsterziehung erwachsen konnte. – Über derartige Bildverknüpfungen hinaus hat Traude-Marie Nischik emblematische Bildstrukturen in »Brigitta« nachzuweisen versucht: Umhegter Garten und blankes Siegel. Emblematische Bildlichkeit in Adalbert Stifters Erzählungen »Brigitta« und »Das alte Siegel« (1844), in: Aurora 38 (1978), S. 85–112. Nischik folgt dabei Hinweisen von Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, S. 147f., 342ff.

schon frühzeitig erkannt worden. Man hat von der Landschaft als »Mittel indirekter Darstellung seelischer Sachverhalte« (Irscher) gesprochen und diese Funktion in den Begriffen von »Ausdrucks-« und »Stimmungslandschaft« einerseits sowie »Daseinslandschaft« andererseits differenziert, wobei die ungarische Steppe in »Brigitta« dem letzteren Begriff zugeordnet wurde.⁸

Kaum einem der zahlreichen Interpreten der Erzählung ist überdies entgangen, daß die Natur und ihre Bearbeitung hier doppelt denotiert sind, daß also die *cultura agri* die *cultura animi* nicht nur ›bedeutet‹, sondern daß sie in einem buchstäblichen Sinn deren hauptsächliches *Mittel* darstellt. Indem das Ich sich der objektiven Welt der Dinge tätig zuwendet, tritt es aus seiner verschlossenen Subjektivität mit ihren leidenschaftlichen Verirrungen heraus. So schreibt z. B. Albert Meier, darin eine Art Forschungskonsens formulierend, »daß die Kultivierung des Landes Hand in Hand geht mit der

8 Zu diesen Begriffen vgl. Frank Matzke, *Die Landschaft in der Dichtung Adalbert Stifters*, Eger 1932, S. 98ff. – Susanne Baumann, *Die Landschaft in den Erzählwerken Adalbert Stifters und Gottfried Kellers. Studien zur Auffassung und dichterischen Darstellung der Landschaft*, Diss. masch. Hamburg 1954, S. 173ff. – Hans Dietrich Irscher, *Adalbert Stifter*, S. 140, 144f. – Die metaphorische Dimension der Natur ist – meist unter dem Titel einer symbolischen – ebenso häufig bemerkt worden wie der ›pädagogische: Zug der Erzählung in der Schilderung der Entwicklung der Figuren und wie die Rolle des Landbaus. Ich nenne dazu noch die schwerpunktmäßig das Verhältnis von Unbegrenztem und Gestaltlosem einerseits und bis zur Erstarrung getriebener Gestaltgebung andererseits umkreisende Arbeit von Eleonore Frey, *Dinge und Beziehungen: Zu Stifters Brigitta*, in: *Orbis litterarum* 24 (1969), S. 52–71. – Vgl. neben den im folgenden noch zu nennenden Untersuchungen auch die beiden Gesamtinterpretationen anstrengenden Arbeiten von Jakob Lehmann, *Adalbert Stifter: Brigitta*, in: ders. (Hg.), *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Interpretationen für den Deutschunterricht*, Bd. 1, Königstein 1980, S. 227–253 (mit umfangreicher Bibliographie) und Rosemarie Hunter-Lougheed, *Adalbert Stifter: Brigitta (1844/47)*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1983, S. 354–385.

Entwicklung und Vervollkommnung der Menschen, die diese Arbeit leisten.«⁹ Um so auffälliger ist, daß die argumentativen und strukturellen Verwicklungen, die in diesem Sachverhalt liegen, bisher so gut wie immer harmonisiert und geglättet, faktisch also unterschlagen wurden.¹⁰ Albert Meiers Schlußfolgerung etwa müßte um einen entscheidenden Zusatz ergänzt werden. »Letztlich bezeichnet damit die Arbeitsform, die der Erzähler in Ungarn erfährt, den Übergang von einem egoistischen und affektbestimmten Naturzustand zu einem harmonischen, weil sittlichen Gesellschaftszustand, in dem sich jeder einzelne als Glied eines Ganzen versteht [...] Damit dementiert die Erzählung die Hauptthese Rousseaus von der notwendigen und sich zunehmend vergrößernden Kluft zwischen Zivilisation und Humanität.«¹¹ Diese Feststellung ist nicht falsch, sie reduziert jedoch den Text um diejenige Dimension, die seine ›weltanschauliche‹ Einsinnigkeit aufbricht. Es läßt sich nämlich zugleich auch Gegenteiliges beobachten. Zum einen besteht der »egoistische und affektbestimmte Naturzustand« immer auch in einem Abschluß von Natur, wie sich gut an Brigitta zeigen läßt, die »sich allein ihre Welt gebaut« hat und daher in einem »merkwürdige[n], nur ihr angehörende[n] Reich« lebt: der Imagination. Zum anderen soll der »sittliche Gesellschaftszustand« nicht jenseits der Natur stehen, sondern selbst Natur sein bzw. allererst realisieren – leicht ablesbar an der häufigen Verwendung des Attributs »natürlich« für Sachverhalte, die mit dem ›richtigen Leben‹ in Verbindung stehen (z.B. 427, 445, 475). Insofern wird sich schwerlich aufrechterhalten lassen, daß Stifter Rousseaus wiederum einigermaßen reduktionistisch gefaßte

9 Albert Meier, *Diskretes Erzählen*, S.217.

10 Paradigmatisch für diese beschönigende Tendenz ist etwa Benno von Wiese Interpretation: »Im leidenschaftslosen Zusammenleben des Menschen mit einer leidenschaftslosen Natur erfährt diese ihre Veredelung und er selbst seine Bergung. Natur in solchem Sinne ist eine sittliche Aufgabe, die den Menschen auch das rechte Maß für sein Inneres gewinnen läßt.« Adalbert Stifter, *Brigitta*, in: Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf 1956, S. 196–212, hier S. 197.

11 Meier, S. 217.

»Hauptthese« dementiere. Viel eher kann man sagen, in Stifters Texten reproduziere sich die Supplementierungsstruktur Rousseaus.¹²

Dem Versuch, die Textoberfläche der Erzählung zu beschreiben, ohne ihr die Komplexität auszutreiben, bietet sich die Vorstellung einer Interferenz verschiedener Bild- und, wenn man bei einem literarischen Text so sagen darf, Argumentationsbereiche an: Es handelt sich um die der Öffnung und Integration einerseits und der Produktion andererseits. Ihre Überlagerung führt zu Rücknahmen, Aufhebungen, Durchkreuzungen des Gesagten und Gezeigten. Insofern die Figuren anfangs in ihrer Subjektivität befangen und verschlossen sind, sind Erziehung und Reifung Prozesse einer Öffnung auf die objektive Außenwelt im allgemeinen, die Natur im besonderen. Und insofern Abschluß immer auch eine Isolation des Ichs darstellt, ist die Öffnung zugleich ein Vorgang der Integration. Stifter steht in diesem Punkt ganz in der Nachfolge Goethes und der therapeutischen Ratschläge, die dieser seinen am »Werther-Syndrom« krankenden Zeitgenossen zu geben pflegte. Die Plessing-Episode aus der »Campagne in Frankreich« kann dafür als exemplarisch gelten. Plessing, der in Goethes Beschreibung mit ihrer strikten Dichotomie von Innen und Außen die Problematik der Stifterschen »Narren«, Sonderlinge und Subjektivisten genau vorwegnimmt, hatte »von der Außenwelt niemals Kenntnis genommen, dagegen sich durch Lektüre mannigfach ausgebildet, alle seine Kraft und Neigung aber nach innen gewendet [...] Da ich an mir und andern schon glücklich erprobt hatte, daß in einem solchen Fall eine rasche gläubige Wendung gegen die Natur und ihre grenzenlose Mannigfaltigkeit das beste Heilmittel sei, so wagt' ich alsobald den Versuch, es auch in diesem Falle anzuwenden«. Er empfiehlt, man werde sich aus einem derartigen krankhaften »Seelenzustande nur durch Naturbeschauung und herzliche Teilnahme an der äußern Welt retten und befreien. Schon die allgemeinste Bekanntschaft mit der Natur, gleichviel von welcher Seite, ein tätiges Eingreifen, sei es als

¹² Vgl. dazu Jacques Derrida, *Grammatologie*, S. 293ff., 307f., 316f. u.ö.

Gärtner oder Landbebauer, als Jäger oder Bergmann, ziehe uns von uns selbst ab«.¹³

In »Brigitta« wird nun allerdings die eminente Hochwertung der Natur als Maßstab des richtigen Lebens, die sich durch Stifters gesamtes Werk hindurch verfolgen läßt,¹⁴ dadurch subvertiert, daß diese Natur selbst allererst kultiviert werden muß, und zwar von ebenjenseitigen Subjekten, die doch der Korrektur durch die Natur so dringend bedürfen. Denn Steppe, Sümpfe und Wölfe sind in der doppelten Ordnung des Textes ja nicht nur Inbilder einer »wilden« inneren Natur, sondern eben auch reale Elemente der äußeren. Ihre Bearbeitung ist infolgedessen nicht nur Bild und Mittel zugleich der Selbsterziehung, sondern auf einer dritten Ebene auch ein Vorgang praktischer Selbstbehauptung. Die Natur ist mithin nicht nur in diesem Sinne doppeldeutig, sie ist auch ambivalent, insofern sie einerseits unhintergehbare Norm ist, andererseits bedrohlich, in sich selbst in irgendeiner Weise defizient, jedenfalls der Bearbeitung und »Verbesserung« bedürftig. Und der Text läßt keinen Zweifel, daß diese wiederum der Natur zu gehorchen habe, fiele sie doch andernfalls unter den

¹³ Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 10, S. 331.

¹⁴ Der normative Charakter der Natur bei Stifter ist so offensichtlich, daß er hier nur aufgrund der intrikaten Konstellation, in die er eintritt, belegt sei. Stellvertretend für vieles andere weise ich nur auf Alfred Mussars Rede in »Zwei Schwestern« hin: »Freilich ist die Natur im Ganzen [...] das Höchste« (HKG 1.6, 357; vgl. dazu auch unten); sowie auf Walchon im späten »Kuß von Sentze«: »Nur die Naturdinge sind ganz wahr« (PRA 13.2, 378). Derartige Äußerungen finden sich auch in Stifters Briefen und Aufsätzen in großer Zahl. Vgl. unter anderem: »Erst spät kamen die Menschen dahin, auch in der Welt des außer ihnen Erschaffenen das Walten des Göttlichen zu erkennen, in der Pracht der Wälder, der Berge, der Wüsten, des Meeres, des Sternenhimmels [...] Ja, in dem kleinsten Geschöpfe sieht der Forscher den göttlichen Finger und bewundert ihn« (Ueber Beziehung des Theaters zum Volke [1867], PRA 16, 382). »An der Welt im Großen habe ich Ekel. Die Natur und einzelne Menschen sind noch Freude für mich« (an Heckenast, 26.4.1859, PRA 19, 152). »Ich fühle seit meiner Kindheit auf das Lebhafteste das Göttliche im Menschen und in der Natur, der sichtlichen Offenbarung Gottes« (an Carl von Hippel, 13.2.1867, PRA 22, 108).

Verdacht, selbst wiederum nur subjektive Willkür zu sein. Unversehens finden wir uns also in demselben Zirkel wieder, der schon an der »Narrenburg« beobachtet werden konnte.

Im Gegensatz zur »Narrenburg« ist es in »Brigitta«, so möchte man meinen, nicht sonderlich schwer, die Ambivalenz der Natur und die aus ihr resultierende Zirkularität mit dem Instrumentarium der traditionellen Naturphilosophie zu entflechten, deren Bestände der Text mancherorts bemüht. Wenn etwa der Major mit Hilfe seiner naturwissenschaftlichen Studien den »Grund« und den »Kern« der Sache, die er betreibt, erkennen möchte (432), dann kommt darin eine »Hinterwelt« der sinnfälligen Natur zur Sprache, die freilich immer nur andeutungsweise konkretisiert wird. »Kern« und »Grund«: das sind Umschreibungen des von Stifter ständig – und auch hier – beschworenen »Wesens der Sache« (436), zu dem auch die Naturgesetze gehören.¹⁵ Man könnte überdies an eine von der vorfindlichen *natura naturata* unterschiedene *natura naturans* denken. Weitaus deutlicher sind demgegenüber jedoch Züge eines entelechetischen Naturbegriffs.¹⁶ Von den ersten Eindrücken des Erzählers an wird die Natur in eine Spannung von Ursprung und Telos gestellt. Mit all ihrer »Wildheit« und »Ueppigkeit« weist die Steppenlandschaft »so viel Anfang und Ursprünglichkeit« auf, »jedes in dem Lande zeigt« aber zugleich »auf kommende Zeiten« (417). Was das für die Natur heißt, gibt eine spätere Textstelle zu erkennen. »Welcher Blüthe und Schönheit«, sagt der Major, »ist vorerst noch der Körper dieses Landes *fähig*, und beide *müssen hervorgezogen werden* [...] Diese Haiden sind der feinste schwarze Ackergrund, in diesen Anhöhen voll glitzernden Gesteins [...] schläft der feurige Fluß des Weines, und dämmert von Erde umflort der Glanzblick des Metalles. Zwei sehr edle Ströme

ziehen durch unser Land, über ihnen ist so zu sagen, die Luft noch todt, und harret, daß unzählige bunte Wimpel in ihr flattern« (436f.). In ihrem »Anfang« und ihrer »Ursprünglichkeit« scheint die Natur nicht bei sich selbst zu sein. Sie enthält in sich den Antrieb zur Überschreitung ihres Ursprungs, drängt über diesen hinaus in Richtung eines Besseren und Schöneren – mit Blick auf »Wildheit« und Wölfe kann man auch sagen: eines Sanfteren und Friedlicheren –, das als Potenz in ihr liegt und auf das sie als bloßer Signifikant »zeigt«. Der üppige schwarze Grund etwa bezeichnet, indem er sich als fruchtbar erweist, sein eigenes Telos, das der Mensch entbergen, dem er zur Realität verhelfen muß. Darin wird ein Absentes, ein Schlafendes, ja Totes – das Signifikat – allererst zum Leben und zur Präsenz gebracht. Damit die ursprüngliche Natur zu sich selbst kommen kann, d.h. zu dem, was sie von sich aus werden will und soll, muß etwas zu ihr hinzutreten, das sie vervollständigt. Dieses Supplement¹⁷ ist die menschliche Arbeit, die Kultur, ohne die die Natur nichts wäre als wild. Die gewissermaßen selbst naturgeschichtliche »Bestimmung des Landmannes« – wenn nicht des Menschen überhaupt –, von der kurz darauf die Rede ist (437), bestünde dann darin, die ursprüngliche Natur zu dem zu machen, was als Telos in ihr liegt. Damit ist zugleich auch ein Kriterium gegeben, das die Unterscheidung einer guten von einer verfehlten Kultur erlaubt, wie man sie von Jodoks indischem Garten kennt. So gesehen veranschaulicht der Landschaftsraum in »Brigitta« mit seiner Spaltung in die Steppe einerseits und die üppig gedeihenden Ländereien um die Güter andererseits den idealen Gang der Naturgeschichte selbst. Praktisch wie semiotisch liegt nun freilich in dieser Gedankenbewegung eine klare Entwertung des »Körpers« (436) der Natur, wie der Mensch ihn vorfindet. Stifters vielzitierte »Ehrfurcht vor den Dingen« (PRA 8.1, 83) gilt keineswegs diesen in ihrem materiellen Dasein, sondern nur ihrer »Wesenheit«, ihrem Telos, ihrer Bedeutung. Diese Entwertung kommt indirekt, aber unverkennbar auch im Erzählablauf im Großen zum

15 Stifters Begriff der »Wesenheit der Dinge« wird, vor allem mit Blick auf den »Nachsommer«, behandelt bei Wilhelm Dehn, *Ding und Vernunft*, S. 15–23.

16 Andeutungen in diese Richtung bei Hermann Kunisch, *Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit. Studien zu seinem klassischen Stil*, Berlin 1950, S. 80. – Hans Dietrich Irmscher, *Adalbert Stifter*, S. 104, 115. – Peter Märki, *Adalbert Stifter. Narrheit und Erzählstruktur*, S. 29.

17 Zum Begriff des Supplements vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, S. 249ff. u.ö.

Ausdruck, der ja vorführt, wie aus dem »Nichts« eines quasi leeren Raums (413) überhaupt erst Etwas wird. So baut die Erzählung einen Gegensatz von Kultur und gegebener Natur auf, der zugleich in der Unterordnung der Kultur unter eine ›wesentliche‹ Natur ausgelöscht wird.

Wenige Sätze später scheint sich jedoch dieses Problem- und Sprachfeld umzuorganisieren. »Wie schön und ursprünglich,« dachte ich, ›ist die Bestimmung des Landmannes, wenn er sie versteht und veredelt. In ihrer Einfalt und Mannigfaltigkeit, in dem ersten Zusammenleben mit der Natur, die leidenschaftslos ist, gränzt sie zunächst an die Sage von dem Paradiese« (437). Wie Stifters abstrakte Aussagen zumeist, haben es auch diese Sätze in sich. Dem ersten Blick dürften sie wohl den Eindruck erwecken, sie seien entgleist. Man könnte vermuten, Stifter habe etwas anderes sagen wollen, als er tatsächlich sagt. Statt aber nach der Intention des Autors zu suchen und sie an die Stelle des Textes zu setzen, tut man gut daran, diesen selbst beim Wort zu nehmen. Auch wenn er im intentionalen Sinne mißlungen sein sollte – eine Kategorie, die die Analyse nicht zu interessieren braucht, weil sie sich mit Texten und nicht mit deren Beziehung zum Willen ihres Urhebers befaßt –, auch dann also setzt sich in ihm etwas durch, schreibt sich in ihm etwas, das die Textstrukturen bei Stifter auch sonst bestimmt. Ein derartiges ›Mißlingen‹ wäre kein Scheitern, sondern ein Triumph auf anderer Ebene. Die Qualität der Stifterschen Texte liegt nicht zuletzt darin, daß in ihnen die ›ideologischen‹ Konzepte, denen ihr Autor folgen will und folgt, bis an den Punkt fortgeschrieben werden, an dem sie sich (selbst) zersetzen und kollabieren.

Offenkundig sind auch die zuletzt zitierten Sätze bemüht, die »Bestimmung des Landmannes« einem Begriff von Natur anzugliedern. Die Art, in der dies geschieht, bestätigt jedoch nicht nur das bisher Gesagte, sondern durchkreuzt es auch in gewisser Hinsicht. Hatte sich oben die Kultur als notwendiges Supplement der ursprünglichen Natur erwiesen, so erscheint sie jetzt ihrerseits als »ursprünglich«, als *erstes*, ans Paradies grenzendes Zusammenleben mit der Natur. Das Supplement usurpiert den Status des Ursprungs, dessen Begriff sich in diesem Vorgang aus einem implizit Negativen oder doch Defizienten ins eindeutig Positive verschiebt – was gäbe es

schon Anfänglicheres und Erstrebenswerteres als das Paradies? Nun ist aber dieses Ursprüngliche selbst das Ergebnis einer Supplementierung: »Ursprünglich« ist die Bestimmung des Landmannes mitsamt ihren Attributen nur unter der Bedingung ihrer Veredelung – der Kultur mithin.¹⁸ Das Erste, Ursprüngliche, Paradiesische entsteht allererst als Erzeugnis der Melioration eines Vorgängigen, das insofern noch ›ursprünglicher‹ wäre, diesen Titel aber anscheinend nicht zugesprochen bekommen soll. Der Text operiert also mit einer Doppelstrategie: So wenig seine Formulierungen verbergen, daß der Landmann ein zweites, ja ein künstliches Paradies schafft, so deutlich ist das Bestreben, diesen Sachverhalt zu annullieren: Das kulturell gestiftete Paradies, die zweite Natur *soll* als die erste Natur, als Ursprung gelten. In diesem Zusammenhang ist es sehr bezeichnend, daß der Erzähler die »Bestimmung des Landmannes« euphemistisch als »erstes Zusammenleben mit der Natur« umschreibt, wird darin doch das geradezu konstitutive Moment der Arbeit an der Natur verschwiegen.¹⁹ Die Kultur wird nicht einfach als Vollenderin

18 Derselbe Vorgang zeigt sich auch bei den Personen. Erst nach langen Jahren der Selbsterziehung können Brigitta und der Major ihre gescheiterte Ehe im Zeichen von Unschuld und Kindlichkeit erneuern: »Eine Freude, wie man sie nur an Kindern findet, war an ihnen – in dem Augenblicke waren sie auch unschuldig, wie die Kinder« (473). Auch hier zeigt sich, daß Landbau und menschliche Entwicklung in analoger Weise imaginiert werden.

19 Etwas komplizierter verhält es sich mit dem Bezug auf das Paradies. Walter Haußmann, Adalbert Stifter, Brigitta, in: Der Deutschunterricht 3 (1951) H.2, S. 30–48, hier S. 38ff., hat auf die zahlreichen und dichten Bezüge der zitierten Stellen zu Vergils »Georgica« hingewiesen und die »Sage von dem Paradiese« als Anspielung auf das Goldene Zeitalter verstanden. Während aber das Goldene Zeitalter nach Vergils 4. Ekloge (V. 18ff., 40ff.) ganz dezidiert keine Arbeit kennt, ergeht an den Menschen im Garten Eden der Auftrag, daß er diesen »bawet und bewaret« (Gen. 2, 15 nach der Übersetzung Luthers). Es besteht also im biblischen Paradies ein Arbeitsgebot. Andererseits ist diese Arbeit gegenüber der mühevollen und quälenden nach dem Sündenfall (»Im schweis deines Angesichts soltu dein Brot essen«, Gen. 3, 19) derart gemäßigt, daß für sie, von der Agrikultur des 19. Jahrhunderts aus gesehen, von einer Aufhebung des Arbeitscharakters der Ar-

der Natur gefeiert, sondern zugleich in ihrer Bestimmung, die Natur zu transformieren, verleugnet. Sie wird der Natur unterstellt, doch so, daß sie an diese scheinbar gar nicht Hand anlegt.²⁰ Auch in diesem Punkt schließt sich »Brigitta« an die »Narrenburg« an.

Man darf vielleicht vermuten, daß darin eine Unsicherheit zum Ausdruck kommt, die dem ganzen Programm von Kultur und Bildung zugrunde liegt: Die potentiell gegenläufigen Bewegungen einer Öffnung des Ichs auf die vorgegebenen Ordnungen des Außen bzw. seiner Integration in sie einerseits und der Notwendigkeit der Kulturation dieses Außen andererseits sind nämlich nur scheinbar in einer entelechetischen Konzeption von Natur zu vermitteln. Bietet diese prinzipiell die Möglichkeit, die Bearbeitung, ja die völlige Umgestaltung der Natur als Eingliederung eines sich desubjektivierenden Ichs in eben die Natur zu begreifen, so verflüchtigt sich diese Möglichkeit im gleichen Maße, wie sich die ›Wesenheit‹ und das Telos der Natur der Erkenntnis entziehen. Damit nämlich verliert die Kulturarbeit den natürlichen Maßstab, der sie überhaupt erst legitimiert. Und das ist hier offenbar der Fall. Wie alle metaphysischen Begriffe Stifters ist der des Telos von äußerster Brüchigkeit, und diese Brüchigkeit überträgt sich auf den Text als Ganzen. Die zitierten Sätze des Majors über die Potentialität und den Willen der Natur zu ihrer eigenen Vervollkommnung unterstellen implizit die Erkenntnis der

beit gesprochen werden könnte. – Zum Problemhintergrund vgl. Werner Conze, Arbeit, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 154–215, hier S. 155ff., 158.

20 Die Arbeit von Barbara Osterkamp, die auf einige von der Forschung vernachlässigte Momente der Erzählung aufmerksam macht (Geschichte und Tradition, Darstellung der Knechte, Differenz von Öffentlichem und Privatem etc.), hat ihren Schwerpunkt im Verhältnis von Arbeit und Ich-Identität und versucht den bürgerlichen Charakter der Arbeit hervorzuheben. Das Verhältnis von Arbeit und Natur kommt dabei etwas zu kurz, und der zuletzt genannte Aspekt findet gar keine Berücksichtigung: Arbeit und Identität. Studien zur Erzählkunst des bürgerlichen Realismus, Würzburg 1983, zu »Brigitta« S. 107–151.

verborgenen Wesensseite der Natur. Als Quelle solcher Erkenntnis kommt im Text nur die Wissenschaft in Frage, in der der Major früher »träumend« und »herum dichtend« dilettiert hatte (436), die er jetzt aber »vom Grunde aus« betreibt und zum Leitfaden seiner Praxis macht (432). Um sich die Schwierigkeiten dieses Vorgangs zu vergegenwärtigen, muß man sich kaum der Worte des Freiherrn von Risach erinnern, der im »Nachsommer« feststellt, »daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft [...] der des Sammeln ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen, *das wir noch nicht kennen*. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus.«²¹ Wissenschaft existiert also im strengen Sinn noch gar nicht. Sie steht in der Gegenwart genauso aus wie die we-

21 PRA 6, 133. Vgl. Alexander von Humboldt, *Kosmos*, Bd. 3 (1850), S. 23ff.: »Es ist allerdings eine glänzende des menschlichen Geistes würdige Aufgabe, die ganze Naturlehre von den Gesetzen der Schwere an bis zu dem Bildungstrieb in den belebten Körpern als ein organisches Ganzes aufzustellen; aber der unvollkommene Zustand so vieler Theile unseres Naturwissens setzt der Lösung jener Aufgabe unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Die Unvollständigkeit aller Empirie, die Unbegrenztheit der Beobachtungssphäre macht die Aufgabe, das Veränderliche der Materie aus den Kräften der Materie selbst zu erklären, zu einer unbestimmten. Das Wahrgenommene erschöpft bei weitem nicht das Wahrnehmbare. [...] Neue Stoffe und neue Kräfte werden entdeckt werden. [...] Wo demnach der Causal=Zusammenhang der Erscheinungen noch nicht hat vollständig erkannt werden können, ist die Lehre vom Kosmos oder die physische Weltbeschreibung nicht eine abgesonderte Disciplin aus dem Gebiet der Naturwissenschaften. Sie umfaßt vielmehr dieses ganze Gebiet [...] aber sie umfaßt sie unter dem einzigen Gesichtspunkte des Strebens nach der Erkenntnis eines Weltganzen. Wie bei der Darstellung des Geschehenen in der moralischen und politischen Sphäre der Geschichtsforscher nach menschlicher Ansicht den Plan der Weltregierung nicht unmittelbar erspähen, sondern nur an den Ideen errathen kann, durch die sie [!] sich offenbaren« [Wilhelm von Humboldt]; so durchdringt auch den Naturforscher bei der Darstellung der kosmischen Verhältnisse ein inniges Bewußtsein, daß die Zahl der welttreibenden, der gestaltenden und schaffenden Kräfte keinesweges durch das erschöpft ist, was sich bisher aus der unmittelbaren Beobachtung und Zergliederung der Erscheinungen ergeben hat.«

senhafte Natur, die sie erforschen will. Die Enthüllung des natürlichen Maßstabs der Kultur ist von ihr ebensowenig zu erwarten wie eine Sicherheit der Erkenntnis, die etwa der Glaubensgewißheit der christlichen Metaphysik gleichkäme und deren Verfall kompensieren könnte. Bereits die Vorrede zu »Brigitta« läßt daran kaum einen Zweifel: Sie spricht zwar nicht von der Naturwissenschaft, sondern von eher die »Seelenkunde« betreffenden Phänomenen, macht aber unmißverständlich klar, wie begrenzt Stifters Vertrauen in die Reichweite der menschlichen Erkenntnis, jedenfalls aber ihren aktuellen Stand ist.²² Was hier gesagt wird, gilt zweifellos auch für jenes Wissen, das der Major seiner Arbeit zugrunde legt, um die Natur zu ihrem Telos zu führen. »Wir glauben daher, daß es nicht zu viel ist, wenn wir sagen, es sei für uns noch ein heiterer unermesslicher Abgrund, in dem Gott und die Geister wandeln. Die Seele in Augenblicken der Entzückung überfliegt ihn oft, die Dichtkunst in kindlicher Unbewußtheit lüftet ihn zuweilen; aber die Wissenschaft mit ihrem Hammer und Richtscheite steht häufig erst an dem Rande, und mag in vielen Fällen noch gar nicht einmal Hand angelegt haben« (HKG 1.5, 411f.). Aus semiotischer Sicht begegnet hier ein aus Stifters Texten inzwischen gut bekanntes Problem: Gesetz, Wesen und Telos gehören der »Hinterwelt« der Signifikate an, die von den realen Naturphänomenen als ihren natürlichen Signifikanten nur vermittelt werden, an sich selbst aber nie präsent sind. Ob daher die Phänomene die unterstellte »Bedeutung« haben, ob sie überhaupt Zeichen sind, steht deshalb dahin.

Wenn nun freilich mit dem Telos der Natur auch die Objektivität einer »Bestimmung des Landmannes« prekär wird, die doch allein den Landbau vom Verdacht bloß subjektiver Willkür, wie sie etwa in Jodoks Gartenanlagen am Werk ist, befreien und ihn zum Mittel einer Desubjektivierung des Ichs machen könnte, wenn überdies das resümierende Diktum vom »arme[n] fehlende[n] Mensch[en] hienieden« (472) wenig Optimismus hinsichtlich der Fähigkeit des Menschen zur Realisierung

seiner Bestimmung erkennen läßt, dann scheint das ganze agrarisch-pädagogische Doppelprogramm ins Offene zu laufen. Wieder sind es die Strukturen und die Metaphern, die verraten, daß sich in ihm keineswegs das »Wesen« der Natur realisiert, sondern daß hier vielmehr genau jenes Ich wiederkehrt, das doch überwunden werden sollte. Es ist nichts anderes als menschliche Setzung, was der vorgeblich naturnahen Kultur zugrunde liegt. Betrachtet man die beiden Güter mit ihrer erhöhten Lage (419, 424), mit ihren »Wächterhäuschen« (428), ihren hohen Mauern (422, 463), vielfach betonten Gittern und den entsprechenden Akten des Auf- und Zusperrns (421ff.), schließlich der Markierung der Grenze zur wilden Natur durch den Ort der Strafe und des Todes, so ist uns schwer festzustellen, daß sie exakt dieselbe Form räumlicher Exponiertheit und insularen Abschlusses aufweisen, die an nahezu allen Subjektivisten und Sonderlingen Stifters beobachtet werden kann, an der Narrenburg und ihren Bewohnern nicht anders als am Hagestolz der gleichnamigen Erzählung. Das »merkwürdige, nur ihr angehörende Reich« der Imagination, in dem sich Brigitta anfänglich einkapselt und von der unempathischen, lieblosen, ja feindseligen Außenwelt isoliert (455), hat dieselbe formale Gestalt wie ihr späteres Gut Maroshely, das wie eine Oase, wie eine »Fabel« (420) in der Wüste liegt.²³ Der Text zeigt die Kultur und die von ihr konstituierte Natur als subjektförmig, als anthropomorph.

Sicherlich, so ließe sich sagen, geht das zum Teil auf die wirkliche oder vermeintliche Bedrohung des Menschen durch die Natur zurück, die Strategien einer Selbstbehauptung hervortreibt, die mit der Tendenz zur Abarbeitung des Ichs deutlich interferieren. Von Anfang an ist es nicht nur die eigene Verfehlung, es ist auch die Beschaffenheit des Außen, die

23 »Das ganze hob sich wunderbar von dem Steinfeld ab, das ich heute durchwandelt hatte, und das jetzt in der Abendluft draußen lag und in den rötlich spinnenden Strahlen heiß und trocken herein sah zu dieser kühlen grünen Frische. [...] In der That war es eine Wüste, in die wir jenseits der Weinberge geriethen, und die Ansiedlung war wie eine Fabel darinnen. Eigentlich war die Wüste wieder mein altes Steinfeld, und zwar sich selber so gleich geblieben, daß ich wählte, wir reiten denselben Weg zurück, den ich gekommen bin [...]« (419f.).

22 In Stifters Werk ist ein breiter Strang der Erkenntniskepsis nachweisbar. Neben den genannten Stellen erinnere ich an die Vorrede zu »Abdias«, an »Zwei Schwestern« (HKG 1.6, 357) oder das autobiographische Fragment.

das Ich nach Innen treibt. Sümpfe, Öde und Leere des Raums etwa *bezeichnen* nicht nur bildhaft eine bestimmte Form des Subjektivismus, sondern rufen sie in gewisser Hinsicht selbst hervor. Angesichts des »Nichts« der Pußta, das das Auge überschwemmt und »übersättigt«, beginnt dieses »zu erliegen« und kehrt »in sich zurück«, erst in der Folge dann das Außen mit den »wimmelnd[en]« Erinnerungen überformend (413). Diese Bewegung trägt Züge der älteren Erhabenheits-erfahrung, markiert aber zugleich deutlich Stifters Abstand von deren ›klassischer‹ theoretischer Fassung am Ende des 18. Jahrhunderts. Im »Erliegen« des Auges begegnet noch einmal jener Schwindel, der im 18. Jahrhundert verschiedentlich als Reaktion auf den unermeßlichen Raum beschrieben wird, bei Haller etwa oder Mendelssohn.²⁴ Im »Condor« befällt er Cornelia vor der »Erhabenheit« des kosmischen »Abgrunds«: »Mir schwindelt«, sagt sie endlich, nachdem sie den Blick mehrfach zurückziehen mußte (HKG 1.1, 22). Diese Reaktionsgleichheit bestätigt die interessante These Michael Kaisers, die Steppen und Hochgebirge Stifters, die öden Striche der unbelebten Erdoberfläche also, seien »Reduktionsformen der kosmischen Erscheinungen, an deren Stelle sie zum Teil treten«²⁵ – eine Feststellung, die wohl nicht nur für die Entwicklung von Stifters Werk zutrifft, sondern auch für den Gang der Bewußtseinsgeschichte, wie er sich an der Diskussion um das Erhabene ablesen läßt.²⁶ Man darf daher vermuten, daß das narzißtische Trauma der Separation von den Dingen, das in Cornelias kosmischem Erschrecken sichtbar geworden war und – Hartmut und Gernot Böhme zufolge – dem kosmischen Erschrecken überhaupt ontogenetisch zugrunde liegt, noch in der Erfahrung der Steppe in »Brigitta« insgeheim am Werk ist. Die Reaktion des Erzählers auf den Raum der Pußta, die

Rückkehr ins Ich und die darauf folgende Gleichsetzung von Innen- und Außenraum, aus dem ihm seine »alten Erinnerungen« (!) wimmelnd entgegenzukommen scheinen, trägt jedenfalls deutlich genug primärnarzißtisch-regressive Züge. Allerdings sind diese Züge gegenüber dem Frühwerk stark erodiert – Folge jenes Prozesses der ›Entromantisierung‹ und Desubjektivierung, dem Stifter nicht nur seine Figuren, sondern auch sein eigenes Schreiben immer radikaler unterwirft, das nun die subjektivistischen Verirrungen seiner Figuren nur noch in Andeutungen zur Sprache bringt. Zugleich erinnert die Rückkehr ins Ich vor dem unermeßlichen Raum von ferne an die entscheidende subjektive Wendung der Erhabenheitstheorie bei Kant und Schiller, wie sich ja das erhabene Ich, das den kosmischen Schrecken im Rekurs auf seinen intelligiblen Kern bewältigt, auch als transformierte und sublimierte Form des narzißtischen Größen-Selbst interpretieren läßt. Gab es im »Condor« in Gestalt des jungen Lords noch eine Position des Erhabenen, die sich wenigstens in ihren Grundstrukturen auf die elaboriertesten Theorien des 18. Jahrhunderts beziehen ließ, so vereitelt jedoch inzwischen Stifters prinzipielles Mißtrauen gegen das Subjekt seinen Anschluß an Kant und Schiller. Im Gegensatz zu diesen wird Subjektivität hier nicht im Sinne theoretischer und praktischer Vernunft begriffen, sondern erscheint als Akt individueller Willkür, der Indikator eines verfehlten Verhältnisses zur Wirklichkeit ist.²⁷

27 Zur Zersetzung der traditionellen Kategorie des Erhabenen bei Stifter vgl. Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter, S. 163: »Die Kategorie des Erhabenen, mit deren Hilfe es den Dichtern des 18. Jahrhunderts noch gelungen war, die Schrecken des unendlichen Alls zu bannen und dem Menschen seine bevorzugte Stellung in ihm zu retten, beginnt [...] für Stifter, obwohl er zunächst hartnäckig an ihr festhält, ihren Charakter als spannungsvolle Einheit zu verlieren. Es gelingt ihm nicht mehr, im Menschen jenen intelligiblen Kern zu entdecken und aufzurufen, der als ›herrlich Bewegtes‹, ›moralisches Gesetz‹, ›Freiheit‹ oder Gottebenbildlichkeit dem All das Gleichgewicht zu halten vermöchte. Dieses verwandelt sich immer häufiger in das bloß noch Furchtbare [...]«. Erst nach Drucklegung dieses Buches ist erschienen: Hans Dietrich Irmscher, Phänomen und Begriff des Erhabenen im Werk Adalbert Stifters, in: VASILO 40 (1991) H. 3/4, S. 30–58.

24 Vgl. dazu und zum folgenden noch einmal oben das »Condor«-Kapitel, S. 111f., 117ff.

25 Michael Kaiser, Adalbert Stifter. Eine literaturpsychologische Untersuchung seiner Erzählungen, S.83, vgl. auch 73ff.

26 Die neue Erfahrung des unendlichen kosmischen Raums im 18. Jahrhundert überträgt sich auf die Wahrnehmung grenzenloser Räume wie Meer und Gebirge überhaupt. Vgl. dazu Christian Begemann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, S. 118f.

Mit gewissen Verschiebungen bestätigt sich auch an einem anderen Aspekt des Landschaftsraums die nach innen treibende Kraft des Außen und ihre Verflechtung mit einer subjektivistischen ›Innerlichkeit‹. Wenn der Erzähler sich nach mancherlei Erfahrungen »durch die vielen Gesichtstäuschungen dieses Landes belehrt« findet (418), dann scheinen Trugbilder als fester Bestandteil der Steppe, der Natur selbst zuzugehören, die sozusagen objektiv-phantasmagorische Züge erhält: der Gipfel der Desorientierung. Gesichtstäuschungen sind nicht dasselbe wie Projektionen, können diesen aber gewissermaßen entgegenkommen und mit ihnen bis zur Ununterscheidbarkeit verschmelzen. »[...] die blaue Dunstschicht der Ferne«, heißt es z. B. einmal, »spiegelte sich mir zum Trugbilde der pomptinischen Sümpfe« (416). Das Bemerkenswerte an diesem scheinbar schlichten Satz, der tatsächlich aber mit seiner Verwischung jeder klaren Kontur ein Paradebeispiel des in »Brigitta« – wie schon früher im »Condor« und im »Hochwald« – zu beobachtenden »transitorische[n] Sprechens«²⁸ ist, besteht darin, daß sich in ihm drei Aspekte aufs engste verknüpfen: Zum einen ist es der ›blaue Dunst‹ der Ferne, der dem Erzähler etwas vorgaukelt, was gar nicht da ist. Zum andern jedoch handelt es sich bei diesem Vorgang um die Spiegelung eines Inneren im Außenraum, der Erinnerung nämlich an den Italienaufenthalt mit dem Major; auch hier sind deutlich narzißtische Nachklänge zu vernehmen. Schließlich aber ist die Steppe tatsächlich von Sümpfen, wenngleich keinen »pomptinischen«, durchzogen, die zu den hauptsächlichen Verursachern der vielberedeten halluzinogenen »Fieberluft der Ebene« (429) gehören dürften – ein Motiv, das sich vom

Irrlicht in der »Mappe meines Urgroßvaters« bis zu den späten »Nachkommenschaften« durch Stifters Werk zieht. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß einerseits der Major – nicht anders als der »sanftmütige Obrist« der »Mappe« und der alte Roderer der »Nachkommenschaften« – gerade der Trockenlegung der Sümpfe, die als Inbild einer betrügerischen Seite der Natur figurieren, größten Wert beimißt (428, 431, 434) und daß andererseits mit einer fast panisch grundierten Insistenz darauf gedrungen wird, die Subjekte hätten ihre Körper durch hochgeschlossene Kleidung und Pelze von den schädlichen Einflüssen eines derartigen Außen zu isolieren (420, 422, 429, 465). Daß diese legitime prophylaktische Maßnahme in ihrer Einschlußbewegung nun freilich alles andere als unproblematisch ist, zeigt sich an ihrer Identität mit dem zwanghaften Bekleidungswahn, dem der hypochondrische »Narr« Tiburius Kneigt im »Waldsteig« erliegt, der, »gegen die Luft mit einem sehr dicken Anzuge verwahrt« (HKG 1.6, 158), zugeknöpft und abgedichtet bis zu den Ohren, gerade darin seinen verhängnisvollen Abschluß von der Natur zu erkennen gibt.²⁹ Ob dieses Verhalten als Exempel lächerlicher Selbstbefangenheit gezeichnet oder als berechtigte Notwehr affirmiert wird, ist abhängig von der jeweiligen Perspektive auf die Außenwelt. So sehr ›die Natur‹ unhintergebar Maßstab ist, so sehr bleibt das Verhältnis zu ihrer kruden Tatsächlichkeit in »Brigitta« von einer kaum noch latenten Angst und ihren Sedativen – Pelzmänteln, Mauern, verschlossenen

28 Werner Thomas, Stifters Landschaftskunst in Sprache und Malerei. Versuch einer wechselseitigen Interpretation in der Novelle »Brigitta«, in: Der Deutschunterricht 8 (1956) H. 3, S. 12–28, hier S. 18: »Bild und Trugbild, Wirklichkeit und Spiegelung, Mensch und Landschaft, Erinnerung und Gegenwart, Anschauung und Gedanke fließen ineinander über.« Von derartig irritierenden Sachverhalten ausgehend, wäre es wohl erforderlich, die metaphorische oder ›symbolische‹ Dimension der Stifterschen Texte mit neuer Terminologie und differenzierter als bisher zu beschreiben. Das kann hier nicht geleistet werden.

29 Der »Waldsteig« spielt die Opposition von Einschluß ins Ich vs. Öffnung zur Natur dementsprechend auch am Kleidungsaspekt durch. Die Gegenüberstellung von Tiburius und seinem therapeutischen Widerpart, dem kleinen Doktor, nimmt sich folgendermaßen aus: »der eine in einem Strohhute und in einem grobleinenen Anzuge, daß ihm der Wind bei den Oeffnungen hinein ging und durch alle Glieder strich: der andere mit einer Filzkappe auf dem Haupte, die er bis über die Ohren herab zog, mit einem langen Roke, der fast die Erde kehrte, über die andern Kleider zusammen geknöpft war, und oben unter dem Kragen noch ein großes zusammengebauchtes Tuch sehen ließ, daß der Hals warm sei, und endlich mit großen weiten Stiefeln, in denen er doppelte Strümpfe an hatte, daß sich die Füße nicht erkälten« (HKG 1.6, 160).

Gittern, Wächterhäuschen – bestimmt, einer Angst, in deren Hintergrund die ursprüngliche Separation von den Dingen steht. Diese Angst aber macht sich starr und igelt sich ein: Sie restituiert immer wieder genau jene Ichstruktur, die sogar im selben Text als Verfehlung der Wirklichkeit erscheint. Auch wo das beängstigende Außen durch Arbeit gezähmt und verschönert wird, geschieht dies aus einem Raum der Geborgenheit heraus, der langsam expandiert.

In allen diesen Beispielen, dem ›halluzinogenen‹ Rückzug ins Ich angesichts der Weite des Raums, der Einkleidung gegen die Fieberluft und der Bearbeitung der Natur vom eingegegneten Raum aus, liegt also im Prinzip derselbe Vorgang zugrunde. Damit soll keineswegs die Differenz geleugnet werden: In der vorbildlichen Sphäre von Uwar und Maroshely wird die Fremdheit und Bedrohlichkeit der Dinge nicht mehr subjektiv durch projektive Aneignung entmächtigt, sondern objektiv im Akt der Arbeit. Es ist aber kaum zu verkennen, daß die tätige Wendung zur Natur nicht nur im Gegensatz zum in sich kreisenden Subjektivismus steht, den sie therapieren soll; es liegt auch nicht allein eine bloß zufällige Strukturhomologie zwischen beiden vor. Diese verweist vielmehr auf eine Kontinuität: Die immer auch als desubjektivierende Maßnahme propagierte Kulturation der Natur steht hinsichtlich ihrer Abschluß- wie ihrer Ausgriffsbewegung in der Nachfolge des narzißtischen Subjektivismus. Wenn Brigittas Ländereien wie eine »Dichtung«, wie ein »Heldenlied« in der Steppe liegen (HKG 1.5, 461), dann könnte man eine subjektivistische Konnotation dieser Metaphern noch mit dem Hinweis auf den im Laufe der erzählten Vorgänge sich wandelnden Dichtungsbegriff leugnen; als »Fabel« im Steinfeld aber (420) rückt die Kulturarbeit in die Nähe der Projektionen des Erzählers in den Raum der Steppe.³⁰ Der Landbau, so legt die Metapher

³⁰ Diese Metaphern werfen ein Licht auf die Poetologie der Erzählung selbst. Zwei Dichtungsbegriffe lassen sich in ihr unterscheiden. Der eine ist in jenem Schwärmerisch-Dichterischen des Majors vor seiner Wandlung impliziert (415, 439), das, wie gesagt, noch deutlich ›romantische‹ Züge trägt. Der andere spricht sich gerade in der desillusionierten Absage des Majors an den ersten aus: »Einmal [...] habe ich geglaubt, ich werde ein Künstler oder

nahe, realisiert de facto eine subjektive Erdichtung und ›Erfin-

Gelehrter werden. Ich habe aber eingesehen, daß diese ein tiefes ernstes Wort zu der Menschheit sagen müssen, das sie begeistert und edler und größer macht [...] In beiden Fällen aber ist es notwendig, daß ein solcher Mann zuerst selber ein einfaches und großes Herz habe« (438f.). Es ist offenkundig diese letztere Konzeption von Literatur, die dem Vergleich von Landbau und Dichtung, aber wohl auch dem pädagogischen Programm der Erzählung selbst intentional zugrunde liegt. Stifter hat diesen Vergleich auch sonst geschätzt. In einem Brief an Louise von Eichendorff vom 23.3.1852 etwa bezeichnet er als »Grundlage meiner Schriften« eine Haltung, wie sie die landwirtschaftliche Tätigkeit der Maria in den »Zwei Schwestern« fundiert, einer mit Brigitta aufs engste verwandten Figur also (PRA 18, 110). Andererseits ist die Trennlinie zwischen den beiden Dichtungsbegriffen in »Brigitta« keineswegs so undurchlässig, wie es scheinen könnte. Die Metapher vom »Heldenlied« etwa läßt durchaus noch subjektive Größenphantasien durchblicken, die Idee einer heroischen Unterwerfung, die sich schlecht mit der Behauptung von einem »ersten Zusammenleben mit der Natur« reimt. Der Text bietet übrigens noch weiteres Material, um die Vorstellung vom »Heldenlied« zu füllen. Auch der Major (!), in dessen Gästezimmern Waffen und in früheren Zeiten erbeutete Kleidungsstücke martialisch die Wände zieren (HKG 1.5, 425), dichtet eine Art Heldenlied vor sich hin, wenn er sich als den angebeteten Führer seiner Knechte, ja ganzer Völker phantasiert: »Diese würde ich sogar zum Blutvergießen führen können, sobald ich mich nur an ihre Spitze stellte. Sie sind mir unbedingt zugethan. [...] Wie müßte es sein, so Hunderttausende zu leiten, und sie zum Guten zu führen; denn meistens, wenn sie vertrauen, sind sie wie Kinder, und folgen zum Guten, wie zum Bösen« (438). Die Vermutung, hier lebten narzißtische Größenphantasien fort, erhält dadurch weitere Nahrung, daß die Überlegungen des Majors in äußerster Nähe zu den Herrschafts- und Prophetenträumen des Hirtenjungen Felix im »Haidedorf« stehen, in deren alttestamentlicher Gestalt ein in jeder Hinsicht raumgreifendes Ich zum Ausdruck kommt, das keine Form der Selbsterhöhung ungenutzt läßt: »Von seinem Schlosse oder Königssitze aus herrschte er über die Haide und über alle ihre Wäsen [...]. Theils durchzog er sie weit und breit [...] und so weit das Auge gehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder noch weiter, und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen [...] nicht selten stieg er dann auf die Steinplatte, und hielt sofort eine Predigt und Rede – unten standen die Könige und Richter und das Volk und die Heerführer

« – eben jene nur supponierte objektive Bestimmung der Natur. Insofern ist das Kulturland eine Art materialisierter Projektion. Der ›romantische‹ transformiert sich in einen sozusagen praktischen Anthropomorphismus, der aber metaphorisch immer wieder an jenen angebunden wird. Am deutlichsten zeigt sich das an der Verwendung der Augenmetaphern, die auf der Textebene noch einmal praktiziert, was Stifter seinen Figuren immer strenger untersagt: die Anverwandlung der Natur ans Ich durch Inversion des Blicks. Heißt es anfangs, daß das Steinfeld der Pußta in kaum verhüllter Bedrohlichkeit »heiß und trocken herein sah zu dieser kühlen grünen Frische« (419), so kontrastiert dem später der domestizierte Blick des bearbeiteten Landes: »hie und da auf der öden blinden Haide schlug sich ein menschlich freies Walten, wie ein schönes Auge auf« (461).³¹ Solche Bilder dementieren immer wieder den Anspruch der Figuren, ihre Kulturationsarbeit den Absichten der Natur selbst zu unterstellen. Sie zeigen vielmehr nicht die Natur, sondern den Menschen samt seinen Bedürfnissen, samt dem, was er für ›schön‹ und ›natürlich‹ hält, als den tatsächlichen Maßstab der Kultur. Es verhält sich hier nicht anders als in der »Studien«-Fassung der »Mappe meines Urgroßvaters«, in der der »sanftmütige Obrist« keinen Hehl daraus macht, daß es das Ziel der Naturbearbeitung ist, aus einem »schlechten Grunde [einer Sumpfwiese übrigens] ein schönes, gezähmtes menschliches Erdenstück zu machen« (HK 1.5, 67).

[...] er beschrieb ihnen das gelobte Land, verhieß, daß sie Heldenthaten thun würden, und wünschte zuletzt nichts sehnlicher, als daß er auch noch ein Wunder zu wirken vermöchte. Dann stieg er hernieder, und führte sie an [...] zeigte ihnen nun das ganze Land der Väter, und nahm es ein mit der Schärfe des Schwertes. Dann wurde es unter die Stämme ausgetheilt, und jedem das Seinige zur Vertheidigung angewiesen« (HKG 1.1, 167f.).

31 Die untrennbare Verbindung von Naturbearbeitung und Ichbearbeitung reflektiert sich auch darin, daß dieselbe Wandlung des Blicks an Brigitta beobachtet werden kann. S. 459: »Sie [...] sah ihn bloß mit den trockenen entzündeten Augen an«. S. 464: »Ihre Augen [...] waren noch schwärzer und glänzender, als die der Rehe, und mochten heute besonders hell strahlen, weil der Mann an ihrer Seite ging, der ihr Wirken und Schaffen zu würdigen verstand«.

Aber nicht nur um die Wiederkehr eines bereinigten und objektivierten Anthropomorphismus handelt es sich in »Brigitta«, in diesem setzen sich überdies auch Züge einer Anthropozentrik durch, die noch im »Nachsommer« fundamental kritisiert wird (PRA 6, 239). Daß die Figuren der Erzählung häufig in der »Mitte« ihres »Kreises«, ihrer inselförmigen Besitzungen lokalisiert werden (HKG 1.5, 433, 437, 466, 475), kann zunächst auch als Moment der Integration verstanden werden – etwa wenn der Major »in der Mitte [s]einer Leute« lebt (437) –, betont aber doch ihre exponierte Stellung.³² Und im Falle Brigittas, die in Maroshely in der »Mitte ihrer Schöpfung« wohnt (475), werden dem gutsherrlichen »Landmann« geradezu Züge eines zweiten Gottes verliehen. Wenn sich der »Himmel des Erschaffens« in die Personen senkt (461), wenn das gepriesen wird, »was ein gegenwärtig Gutes *setzt*« (466), wenn gar auf dem Steinfeld »fast Wunder gewirkt« werden (443), dann fällt nicht nur das sakrale Vokabular auf, es zeigt sich auch, daß die Natur unter dem heroischen Pathos der Schöpfung eines Neuen und »Guten« nach Maßgabe des Menschen klammheimlich suspendiert wird.³³

32 Herbert Seidler hat die Mitte als Motiv und Kompositionsprinzip bei Stifter, vor allem im »Nachsommer« untersucht, ist dabei aber nicht auf das Verhältnis zwischen der tatsächlich auffälligen Betonung von Zentren einerseits und dem Impetus des Abbaus von Anthropozentrik seit dem Frühwerk andererseits eingegangen: Die Bedeutung der Mitte in Stifters »Nachsommer« [1957], in: Herbert Seidler, Studien zu Grillparzer und Stifter, S. 185–217, zu »Brigitta« S. 209. Seidlers Darstellung scheint mir eine für die ältere Stifter-Forschung nicht untypische Glättung und Verharmlosung: Stifters Menschen »fügen sich in die Gesetzmäßigkeiten des Ganzen und der Dinge ein, sie hegen das Gegebene und ermöglichen so, daß sich aus ihm alles entfaltet, was in ihm angelegt ist. Am schönsten läßt das Stifter in der Arbeit des Landmannes erkennen [...] Durch dieses Hegen wird der Mensch trotz oder gerade wegen seiner Eingefügtheit ins Ganze doch auch wieder dessen Mitte« (S. 215).

33 Daß es sich bei dieser Konstellation um keinen Einzelfall bei Stifter handelt, kann ein Seitenblick auf die »Studien«-Fassung der »Zwei Schwestern« zeigen. Der Innerlichkeit und selbstzerstörerischen Introversion der Geigerin Camilla wird hier der Landbau ihrer Schwester Maria entgegengesetzt. Alfred Mussar, der junge

Mit großer Konsequenz enthüllt die Erzählung die Implikationen dieses Sachverhalts, den sie doch zugleich verleugnen

Lehrer Marias in Sachen Agrikultur, liefert zu dieser eine Art theoretischer Begründung und unterstellt ihr eine höhere Notwendigkeit. Als hätte er einen Blick in die Zukunft getan, sagt Alfred, von den verschiedenen Getreidearten ausgehend, die er nicht nur anbaut, sondern auch in einem »Ährenzimmer« seines Hauses sammelt: »Sie werden einmal den bunten Schmelz und die Kräutermischung 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 Amazonasstrome steht, folgen und verschwinden wird. Es gibt unendliche Wandlungen auf der Welt, alle werden sie nötig sein, und alle werden sie, eine auf die andere, folgen« (HKG 1.6, 352). Aus Wiesen werden Felder, aus Bäumen Tempel, aus Natur Kultur. Die karge Rechtfertigung für diesen mit leise mitschwingender Skepsis gezeichneten Vorgang, es werde schon alles so seine Notwendigkeit haben, wird kurz darauf einem noch umfassenderen historischen, genauer vielleicht: naturgeschichtlichen Konzept angegliedert, das sich an Herder anlehnt (vgl. den »Studien«-Kommentar von Ulrich Dittmann in HKG 1, Ms. S. 427f.). Alfred entwickelt eine »Abstufung der Dinge« der Natur bis hinauf zum Menschen, der selbst ein »Glied« der Natur und ihrer Stufenleiter ist. Gegenüber den Tieren ist es dem Menschen vorbehalten, sich mittels »Geist und Kraft [...] empor zu schwingen und eine stätige Vervollkommnung einzuleiten« (HKG 1.6, 357). In der Natur selbst scheint mithin das Prinzip ihrer Selbstvervollkommnung zu liegen, und mit diesem Gedanken läßt sich die leere Legitimation der kulturellen Veränderung der Natur auffüllen: Was der Mensch an der Natur tut, ist in deren Plan schon einbegriffen. Genau an diesem Punkt aber setzen auch schon wieder die Schwierigkeiten ein, die aus der Zeichenhaftigkeit der Natur resultieren. »Freilich ist die Natur im Ganzen, wozu indeß der Mensch auch als Glied gehört, das Höchste. Sie ist das Kleid Gottes, den wir anders als in ihr nicht zu sehen vermögen, sie ist die Sprache, wodurch er einzig zu uns spricht, sie ist der Ausdruck der Majestät und der Ordnung; aber sie geht in ihren großen eigenen Gesetzen fort, die uns in tiefen Fernen liegen, sie nimmt keine Rücksicht, sie steigt nicht zu uns herab, um unsere Schwächen zu theilen, und wir

zu wollen scheint. Wenn in der Kultur, die sich vermeintlich ganz der Bestimmung der Natur unterstellt, ständig das Ich präsent ist, diesem aber wiederum eine fatale Nähe zur Wildnis und zu den Wölfen nachgesagt wird, dann kann es nicht verwundern, im Kulturraum selbst Züge des Wilden wiederzufinden. So schwankt der Erzähler beispielsweise auffällig, wie er den von einer hohen Mauer umzogenen Garten des Majors beschreiben soll: Scheint er zunächst »eher [...] Urwald, als [...] Garten« zu sein (423), so wird er kurz darauf mit einer Bunda, einem ungarischen Kleidungsstück, einem Artefakt also, verglichen (425), um dem Leser schließlich als

können nur stehen und bewundern« (357). Gerade weil die Natur aus Zeichen besteht, ist sie zugleich völlig opak und dem menschlichen Begreifen unzugänglich. Angesichts dieses Sachverhalts ist, wie ja schon ihre Formulierung verrät, die Behauptung, alle kulturellen Veränderungen der Natur seien »nötig«, nichts als eine Unterstellung, ein Ausdruck menschlichen Begehrens. Die Kulturation soll offenbar der Natur gehorchen, weiß aber faktisch gar nicht anzugeben, in welchem Sinne dies zu geschehen habe, weil sie nicht weiß, was »in Wahrheit« naturgemäß ist. Und von hier aus gesehen, erklärt sich nicht nur die untergründige Skepsis gegenüber der Kulturarbeit (»Ich weiß nicht, wie es dann sein wird«), es erklärt sich auch die Struktur des bearbeiteten Landes, das sich »wie eine Insel« aus der »Allgemeinheit des Ganzen« heraushebt (298) – eine Raumform, deren Implikationen inzwischen geläufig sind. Mehr noch: Wo es aufgrund der Ferne und schweren Verständlichkeit der latenten »Ordnung« der Natur, deren »Ausdruck« der Mensch einzig greifen kann, fraglich wird, ob alles kulturelle Tun auch tatsächlich in dieser Ordnung seinen Platz hat, taucht der Verdacht auf, die Arbeit an der Natur könne bloße Gewalt sein. Darauf weist die Metaphorik hin: Die vielerlei Getreide sind das »unbezwinglichste Heer der Welt, die sie unvermerkbar und unbestreitbar erobern«, wobei sie die ursprüngliche Natur »verdrängen«, und Alfreds Ausstellung aller landwirtschaftlichen Geräte ist »gleichsam ein friedlicher Waffensaal der Erde« (353). Liegt also die Kultur doch im Krieg mit der Natur? Deutlich ist jedenfalls, daß Stifter eine Art doppelter Buch-Führung betreibt. Die Strukturen und Metaphern werden von einer Schicht seines Schreibens gesteuert, die das, was »uns der Autor sagen will«, in Zweifel zieht und dementiert, wobei letzteres wiederum jene Metaphern zu entschärfen sucht (»friedlicher Waffensaal«).

eine »freundliche Wildniß« präsentiert zu werden (428). Ähnliches liegt vor, wenn es ausgerechnet »Wolfshunde« sind, die im Dienst der Menschen auf die wirklichen Wölfe losgelassen werden (469). In beiden Fällen, ließe sich einwenden, wird die ursprüngliche Natur doch wirklich ganz im Sinne der »Mappe« ›zu Freundlicherem gezügelt und gezähmt‹ und damit zum »Schönsten« gemacht, »das es auf Erden gibt« (HKG 1.5, 63). Tatsächlich aber ist – und hier wiederholt sich derselbe Vorgang wie im Falle des Subjektivismus und Narzißmus – diese Zähmung keine Eliminierung, sondern eher eine Umpolung und damit Konservierung der ›wilden‹ Energien, die in mancher Hinsicht an den Prozeß der Über-Ich-Bildung erinnert, wie ihn Freud im »Unbehagen in der Kultur« beschreibt. Beim Einbruch der Wölfe, der bezeichnenderweise exakt auf der Grenze des Kulturraums erfolgt, heißt es vom Major, er habe sich den Raubtieren »fast selber wie ein Raubthier« entgegengeworfen, »wie ein Meteor«, ein Himmelskörper aus jenem Raum also, mit dem sich Stifters frühe Subjektivisten so gerne identifizieren: »der Mann war fast entsetzlich anzuschauen« (HKG 1.5, 468). Dieser heroische Akt verrät, was sonst verschwiegen wird: In der Bearbeitung und Beherrschung der Natur wirken dieselben Kräfte, gegen die sie aufgeboten werden.³⁴ Wo die Natur sich den menschlichen Vorstellungen von ihrem Telos nicht freiwillig fügen will, brechen sie unverstellt hervor. Die gleichermaßen ihr Objekt wie ihr Subjekt befriedende Kultur des Landbaus, die Stifter dem verfehlten Leben als Gegenbild vorhält, zeigt sich in seinen Texten selbst als Derivat all dessen, was auf intentionaler Ebene der Kritik verfällt, tatsächlich aber in ihr aufgehoben bleibt.

Wenn sich somit in »Brigitta« die normgebende Natur unterschwellig als eine diskursive Setzung, als Kulturprodukt, ja als bloß subjektive Erfindung erweist, so liegt darin eine auf-

³⁴ Hierher gehört natürlich auch, daß sich nach allen Programmen der Zähmung, Zügelung und Entleidenschaftlichung die Wiedervereinigung der Gatten »mit maßloser Heftigkeit« vollzieht (472). Daß diese dann selbst noch unter die Vorstellung von heiliger »Gattenliebe« im Gegensatz zur »trüben Lohe der Leidenschaft« gefaßt werden kann (474), bestätigt noch einmal das oben Gesagte.

fällige Parallele zu einer grundlegenden Konstellation in Stifters Schreiben überhaupt. Wie bereits an den Wien-Aufsätzen und für den Bereich der Dichtungstheorie an der Vorrede zu den »Bunten Steinen« deutlich geworden ist, folgen Stifters Texte dem programmatischen Postulat, Ordnungen der Außenwelt zu ent-decken und mimetisch abzuschreiben. In diesem Punkt weisen sie dieselbe Orientierung auf wie die idealen Landwirte vom Schläge des Majors. Analog sind auf beiden Seiten aber auch die Komplikationen und Konsequenzen, die sich daraus ergeben, daß die vorfindliche Natur als schwer lesbares Zeichensystem begriffen wird. Die vermeintlich nur reproduzierende Versinnlichung bzw. Verwirklichung einer Tiefenordnung der Dinge enthüllt sich daher immer wieder als Akt der, sei es dichterischen, sei es agrarischen *Produktion*. So deutlich sich in Uwar und Maroshely eine Wiederkehr des eskamotierten Ichs beobachten läßt, so unverkennbar werden Stifters Erzählungen und Romane ab einem bestimmten Zeitpunkt nur noch ihre eigene Ordnung präsentieren – ohne freilich jemals den Anspruch preiszugeben, ›objektiv‹ fundiert zu sein. So wiederholt und vertritt das Verhältnis von Kultur und Natur auf der Inhaltsebene der Texte deren eigene Grundproblematik. Kaum etwas könnte treffender sein als die doppelseitige Metapher vom Landbau als Dichtung und von der Dichtung als Landbau (PRA 18, 110). In seinen Landleuten tritt uns der Schreiber selbst gegenüber.

8. Kapitel Die verwischte Grenze. Differenz und Differenzlosigkeit in Stifters mittlerem und spätem Werk

In gewisser Weise hat sich ein Kreis geschlossen. Stifters textuelle Arbeit ist konsequent, sie hat eine klare Verlaufsrichtung, und keineswegs führt sie zu seinen literarischen Anfängen zurück. Weit stärker aber, als man zunächst glauben möchte, bleiben diese in den späteren Werken aufbewahrt. Das gilt nicht für die Erzählweise und die Sprachform, wohl aber für Strukturmomente, die sichtbar machen, was Stifter ansonsten zu verheimlichen strebt. Aus Gründen, die unter anderem mit dem unaufhebbaren doppelten Frontverlauf (nach innen und nach außen) in seinen Werken zu tun haben, bleibt der bisher untersuchte widerspruchsvolle Strukturierungsprozeß zumindest bis zum »Nachsommer« weithin resistent gegenüber den tiefgreifenden Veränderungen, denen Stifter sein Schreiben unterwirft. Zweifellos ist nicht zuletzt gerade er es, der jene Veränderungen provoziert und gewissermaßen notwendig werden läßt, doch scheint jeder Versuch, seine immanente Aporetik zu beseitigen, diese nur immer wieder zu reproduzieren. Diese Verstrickung soll anhand exemplarischer Texte nachgezeichnet werden.

Relativ genau läßt sich der Zeitpunkt angeben, an dem Stifter die strukturelle Gleichförmigkeit in der Darstellung seiner sonderlinghaften Subjektivisten auf der einen und der vorbildlichen kulturellen Ordnungen der Natur auf der anderen Seite zum erzählerischen Problem geworden zu sein scheint. Betrachtet man jedenfalls unter diesem Aspekt die Buchfassung der Erzählung »Der beschriebene Tännling«, die erstmals 1846 publiziert und zwischen Mitte 1847 und Mitte 1848 für die »Studien« umgearbeitet wurde, so stellt sich der Eindruck ein, »gleich einem, der es zur Entscheidung bringen wollte« (HKG 2.2, 214), treibe Stifter hier das Problem auf den Punkt seiner größten Sichtbarkeit und entwickle es bereits in Richtung seiner erzählerischen »Lösung« weiter. Bestätigt wird dieser Eindruck auch durch die Feststellung, daß die im sel-

ben Zeitraum überarbeiteten »Zwei Schwestern«, die ebenso wie der »Tännling« 1850 im 6. Band der »Studien« erschienen, es mit der gleichen strukturellen Problematik zu tun haben, wenn auch in weniger dezidierter Form. Auch ohne eingehende Analyse ist leicht ersichtlich, daß die Schwestern Camilla und Maria einerseits, wie bereits erwähnt, ein »Gegenbild« konstituieren, die Polarität nämlich einer musikalisch-melancholischen Introversion, die sich in heimlicher Leidenschaft verzehrt, und einer als Bebauung der Natur sich äußernden Extraversion, daß aber andererseits dieser Gegensatz in einer Strukturhomologie aufgehoben ist. Einem bei Stifter geläufigen Bildgebrauch gemäß erscheint die Geigerin Camilla in fast allegorischer Weise verbunden mit einem alle anderen Felsen des Schauplatzes überragenden schwarzen Stein,¹ der auf seinem Gipfel eine verdorrte Fichte trägt; über ihm kreist ein Adler – vielleicht ein versteckter Hinweis auf den »Condor« (HKG 1.6, 259, 264). Gegenüber diesem Inbild von Einsamkeit, Abschluß und Erhebung ist das benachbarte Gebiet, in dem sich Marias kleiner Musterhof befindet, eine »Talebene, gleichsam eine Niederung von der Haide aus in den Gebirgskörper hinein geschnitten« (264). Das kulturierte Land wiederum zeigt sich darin als eine üppig grüne »Insel« in der »Allgemeinheit des Ganzen« (298). So sehr der räumliche Gegensatz von hoch und niedrig den Gegensatz der Schwestern illustriert und bildlich anreichert, so sehr wird dieser zugleich durch das gemeinsame Moment der scharfen Grenze gegen das Außen nivelliert. Marias geglückter Lebensentwurf, der der melancholischen Selbstverfallenheit der Schwester entgegengehalten wird, zeigt sich im Bereich der Bildlichkeit mit dieser verwandt. Die Gegenpole werden aufs engste aneinanderggeführt und kontrastiert, um sie schließlich in einem irgendwie »substantiellen« Bereich zur Deckung zu bringen.

Der »Beschriebene Tännling«, eine Erzählung, die sich radikaler noch und augenfälliger als die anderen Texte der Sammlung des Mittels der Strukturhomologie bedient, geht über den Befund von »Brigitta« und »Zwei Schwestern« ein

1 Vgl. dazu den kleinen Exkurs bei Hans Dietrich Irmscher, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, S. 342ff.

gutes Stück hinaus, indem er die in ihm liegende Irritation aufnimmt und austrägt. Es ist wohl kein Zufall, daß man in diesem Text zugleich auch die stärksten stilistischen und erzählerischen Annäherungen an das Spätwerk Stifters innerhalb der »Studien« beobachten kann.² Anders als der Erstdruck gehört die »Studien«-Fassung des »Beschriebenen Tännlings« zu den Erzählungen Stifters, die mit einem topographischen Überblick einsetzen. Nach einem Blick auf die Karte des Herzogtums Krumau und einem auf den titelgebenden Tännling »mitten in dem stillen Walde« ist die Rede von einem weiteren Schauplatz des Geschehens: »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). An der tiefen Ambivalenz dieser Beschreibung läßt sich kaum vorbeisehen. Die Kulturräumung der Natur geht auf einen Akt menschlicher Selbstbehauptung zurück, auf ein Wechselverhältnis von Gewalt und Gegengewalt. Auf das Leiden an der Natur und die Bedrohung durch sie reagiert der Mensch mit ihrer so klar wie distanziert formulierten Ausrottung, und doch ist das Ergebnis dieser Prozedur »sanft«, »hell« und »licht« gegenüber dem zweideutig »dunkelnden« Wald. Dieses Verhältnis von Natur und Kultur drückt sich in einer Grenze zwischen beiden aus, die wie mit dem Messer gezogen scheint – ein Bild, das eine Beziehung herstellt zwischen dem Kulturland des Tals und den gleichfalls kulturellen »Zeichen«, »Namen« und Schriftzügen, die in die Rinde des

2 Vgl. in diesem Sinn die Beobachtungen bei Marianne Ludwig, Stifter als Realist. Untersuchung über die Gegenständlichkeit im »Beschriebenen Tännling«, Basel 1948, vor allem S. 30ff. und 75ff. Es ist bezeichnend, daß auch Joseph Peter Stern den »Tännling« wählt, um das zu entfalten, was er als »ontologischen Stil« bezeichnet: Adalbert Stifters ontologischer Stil, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, S. 103–120.

Tännlings »eingeschnitten« sind (382) und wiederum auf die »Namen« auf der Landkarte verweisen, von denen gesagt wird, sie dienten der Orientierung in der weglosen Weite des Waldes. Die Kultur, die offenkundig eine »Schrift-Kultur« ist, erweist sich als ebenso notwendig wie gewaltsam. Ihre Gestalt ist die eines Schutzraums, in dem die ursprüngliche Wildnis eliminiert und durch die anthropogene Natur der »Wiesen und Felder« ersetzt ist. Obwohl das Oberplaner Tal realiter nur im Westen und Süden durch den Böhmerwald begrenzt ist, erweckt die Beschreibung den Anschein, es handle sich um eine Insel im Raum der unberührten Natur: »Sonst sieht man von dem Kreuzberge aus nichts; denn ringsum schließen den Blick die umgebenden blaulichen dämmernden Bänder des böhmischen Waldes« (383). Damit begegnen wir hier erneut einer Formierung des Kulturraums, wie sie aus »Brigitta« oder »Zwei Schwestern« bekannt ist.

Die enge Verbindung, die zwischen den Schauplätzen und den Personen, die sie bevölkern, besteht, deutet sich einige Seiten später in einer auktorialen Bemerkung an, die die Ordnung des Erzählens zum Gegenstand hat: »Nachdem wir nun den Schauplatz beschrieben haben, gehen wir zu dem über, was sich dort zugetragen hat« (389). Zunächst wendet sich der Text dem Mädchen Hanna zu, einer der beiden Hauptpersonen. Stifters minimalistischer Andeutungsstil, in dessen Perfektionierung der »Tännling« einen Schritt vorwärts markiert, gibt von Hanna nur Außenansichten wieder, Gesten, Verhaltensweisen und direkte Rede. Auffällig ist zum einen, daß Hanna primär Innenräumen zugeordnet wird, zum anderen, daß sich die Hinweise auf räumliche und soziale Separation und mangelnde Integration häufen (390f., 402). Diese im Wortsinn »sonderlingshaften« Züge transportieren keinerlei romantische Anklänge mehr, beinhalten jedoch in gewisser Weise die Transformation eines »romantischen« Syndroms. Besteht bei Stifters frühen »romantischen« Figuren – sehr deutlich etwa bei Jodok – eine dialektische Beziehung zwischen Einschluß im Innen und grandiosem Ausgriff in den Außenraum, so erweist sich Hannas »Innerlichkeit« in einem anderen, aber doch verwandten Sinn als »Äußerlichkeit«. Hannas erster Beichttag zeigt sie im Gegensatz zum Initiations- und Unterwerfungscharakter dieses Ereignisses auf ihre subjektive

Wunschwelt, stifterisch gesprochen: auf ihre Leidenschaften fixiert, die ihrerseits auf ›Äußeres‹ zielen, auf Schönheit, Glanz, Geltung – Qualitäten mithin, in deren Zentrum das besondere, sich wichtig nehmende, narzißtische Ich steht. Während die anderen Mädchen die Jungfrau Maria allenfalls um soziale und moralische Integration bitten (»gute Aufführung« und »guten Lebenswandel«), ansonsten aber wunschlos sind und darin ihr Einverständnis mit dem Gegebenen ausdrücken, zielt Hannas Begehren auf die kostbare Kleidung der Marienstatue und damit auf den Schmuck des »Leib[es]« (394, 396) – von »Wien und die Wiener« her gesehen ein Fall von Versessenheit auf den Signifikanten. Dieses Begehren nimmt überdies Züge einer Vision an, blendet sich also in die Fakten der Außenwelt. Ein scheinbar harmloser Satz wie der folgende: »Im Innern saß Hanna in einem reinen schimmernden Gewande« läßt sich daher mit negativen Konnotationen auf, die so nachdrücklich wie schwer, nämlich nur kontextuell greifbar sind. In den Augen der »Leute« gilt Hanna denn auch als »stolz« (402).

So arbeitet das erste Kapitel der Erzählung eine bemerkenswerte Strukturhomologie zwischen dem Raum der Kultur und dem in sein Inneres eingeschlossenen und seinem Begehren verfallenen Ich heraus. Was sich in »Brigitta« etwa nur im Vergleich mit anderen Texten erschlossen hat, wird hier wie in den »Zwei Schwestern« eingeführt und zur Erscheinung gebracht. Vom insularen Subjekt fällt ein zweideutiges Licht zurück auf die insulare Kultur, und das wird später noch einmal unterstrichen durch eine weitere Parallele: den mit Netzen eingehetzten »Jagdraum«, den die in das dörfliche Leben und die Natur eingebrochene Adelsgesellschaft »sehr künstlich« anlegen läßt, um, ganz ihrem »Vergnügen« hingegeben, die darin zusammengetriebenen Tiere ebenso auszurotten (410ff.), wie das einstmals mit den Bäumen des Oberplaner Tals der Fall war.³ Ein dichtes Geflecht von Linien verbindet den Jagd-

raum sowohl mit der anfänglichen Schilderung des Waldtals als auch mit Hanna, die schließlich in die glänzende, wohlgekleidete und üppig geputzte Gesellschaft überwechselt, darin ihr innerstes Begehren zur Erfüllung bringend. Auf dem Wege erzählerischer ›Parallelaktionen‹ wird so die Kultur der scharfen Grenze immer dezidiert ins Negative gerückt.

Diese retrospektiven Einschreibungen scheinen nachgerade zu einer textuellen Umorganisation der Kultivierung der Natur zu zwingen, sofern sie als legitim erscheinen soll. Diesen Eindruck gewinnt man jedenfalls, wenn man den Beginn des zweiten Kapitels betrachtet. Nach der Schilderung des Schauplatzes und einer ersten Begegnung mit den Figuren kehrt der Text noch einmal zur Topographie zurück, unterzieht deren Beschreibung jedoch einer bezeichnenden Revision. Hatte sich nämlich die Grenze zwischen Natur und Kultur aus der Vogelperspektive des ersten Kapitels als ein Schnitt dargestellt, so zeigt sie sich jetzt in einer Art Nahaufnahme als ein fließender Übergang: »Wenn man von Pichlern durch die Felder westwärts geht, und das Dorf Pernek hinter sich hat, so beginnen schon die Wälder. Es steht hinter Pernek der Hausberg, der mit all' den folgenden Wäldern zusammen hängt. Aber auf ihm stehen zarte Birken und andere gesellige Gruppen von Bäumen auf Rasenplätzen, die man einst gereutet hat, damit die Rinder dort weiden können. Weiter aufwärts sind die Wälder schon dichter und in dem Innern ihrer großen Ausbreitungen hegen sie die Holzschläge« (397). Ohne daß die qualitative Differenz zwischen Wald und Kulturland beseitigt würde, wird die Grenze zwischen ihnen aufgelöst und unmerklich gemacht. Was vorher ein Schnitt war, ist jetzt ein Zusammenhang, der sich über verschiedene Vermittlungsstufen herstellt. Im Grenzbereich gehen die Felder zunächst in lockere Gruppierungen von Bäumen über, hinter denen eine allmähliche Verdichtung des Waldes stattfindet, wobei die Eigenschaft des Geselligen, die in einem späten Anthropomorphismus den Baumgruppen zugeschrieben wird, zugleich auch auf die Qualität des Zusammenlebens von Mensch und Natur hindeuten dürfte. In längst konsolidierten Landschaftsformationen scheint das Kriegsbeil zwischen beiden begraben zu sein.

Paradoxerweise gilt das selbst da, wo es in einem buchstäblichen Sinne noch am Werk gezeigt wird: in den Holz-

3 Im Tone moralischer Entrüstung wird die Netzjagd untersucht bei Gunter H. Hertling, Adalbert Stifters Jagdallegorie »Der beschriebene Tännling«. Schande durch Schändung, in: VASILO 29 (1980), S. 41-65. Vgl. auch Johann Lachinger, Adalbert Stifters Erzählung »Der beschriebene Tännling«, in: Adalbert Stifter heute, hg. von Johann Lachinger u.a., S. 101-120, vor allem S. 111ff.

schlagen, von denen in der Folge ausführlich die Rede ist (397ff.). Auf den ersten Blick wiederholt sich hier noch einmal das anfängliche Raummodell im kleinen, und dabei wird mit der Metapher des Schnittes Ernst gemacht. Holzschläge sind Vorposten der Kultur, und sie zeigen diese in statu nascendi. Unzweideutig handelt es sich um die ›Ausrottung‹ der Bäume, von der anfangs die Rede war, um die gewalttätige Zerstörung einer »schöne[n] Wildniß« (400), die mit den von ihr hinterlassenen verdorrten Ästen, die »Fuchsfelle[n]« gleichen und daher »Füchse« genannt werden, überdies auch Züge des Jagdraums vorwegnimmt. In einem scharf abgegrenzten Bereich wird ein Kahlschlag vorgenommen, der eine »leer[e]« »Halde« hinterläßt, auf der die Restvegetation »zertrüftet und welkend herum hängt[t]« (399). Könnte man aufgrund der Beschreibung wie auch der genannten Strukturhomologien zu dem Schluß gelangen, im Raum der Rodung bilde sich nur die gewalttätige Willkür und das verfehlte subjektive Begehren des Menschen ab, so tut der Erzähler alles, diesen negativen Eindruck zugleich zu verwischen, handelt es sich doch beim Holzschlag im Gegensatz zur Netzjagd offenbar um eine im Interesse menschlicher Selbsterhaltung notwendige Maßnahme. Abgesehen von den »dichterischen Reizen« der Holzhauerei (397), die unter anderem noch beim Verfeuern der Holzreste entstehen – »schöne[r] blaue[r] Rauch« steigt auf – ist im Holzschlag »Leben, Regung und scheinbare Verwirrung« – *scheinbar*, weil das Chaos der »verwirrt« durcheinanderliegenden Stämme zwar in das »Wirrsal der Scheite«, dann aber in die »langen Reihen und Ordnungen« der Holzstöße übergeht. Und diesen gegenüber tritt eine sprachliche Strategie in Kraft, die bereits aus der »Narrenburg« bekannt ist: Sie befinden sich nämlich in einem ständigen metaphorischen Oszillieren zwischen Natur und Kultur, das die scharfe Grenzlinie zwischen beiden verwischt. »Diese Stöße stehen oft in langen Reihen und Ordnungen da, daß sie von ferne aussehen, wie *Bänke* von röthlich und weiß blinkenden *Felsen*, die durch die Waldhöhen hinziehen« (398).⁴ Mit ähnlicher Ten-

4 Das Bild der Felsbänke selbst verdankt sich dabei nicht allein dem visuellen Anschein. Es verweist darüber hinaus auf den Tännling, an dessen Fuß sich »mehrere regelmäßige Steine« befin-

denz hatte es auch in der zitierten Textstelle geheißt, die Wälder *hegten* in ihrem Innern die Holzschläge – als gebe es etwas wie Zustimmung zur Rodung von seiten ihres Objekts. Durch sprachliche Mittel wird so aus Tod zugleich Leben, aus Chaos Ordnung, aus Zerstörung Schönheit und aus Kultur Natur. Wird derart die Rodung metaphorisch naturalisiert, so zeigt überdies ein Ausblick in die Zukunft des Holzschlags das Transitorische des Zustandes chaotischer Destruktion. Einerseits kann sich der Holzschlag durch die unausrottbare Regenerationskraft der Natur wieder in die »Pracht des Waldes« zurückverwandeln, andererseits kann er zu Kulturland werden. Daß dafür ausgerechnet der »Hausberg hinter Pernek«, mit dem die Beschreibung begonnen hatte, als Beispiel gewählt wird, zeigt, daß auch im Zusammenhang der Rodung noch einmal auf die Übergänglichkeit von Kultur und Natur hingewiesen werden soll (400).⁵ So überlagern sich in der Darstellung des Holzschlags die Raumgestalt, die Stifter seinen »Narren« zuordnet, mit der Inselform einer positiv besetzten Agrikultur, die jedoch bereits in den Prozeß einer Auflösung und Öffnung eingetreten ist.⁶

den, »die wohl zufällig dort liegen mögen, die aber wie zum Sizen hingelegt scheinen« (382). Dieses Motiv scheint Stifter wichtig zu sein; später wiederholt er es noch einmal: »An dem Fuße des Stammes lagen einige Steine, als wären sie zum Sizen und Ausruhen her gelegt worden« (427). Auffällig ist hier nicht nur, daß die Natur dem Menschen entgegenzukommen und auf ein »geselliges« Zusammenleben mit ihm ausgerichtet scheint, wie es ja auch an den Baumgruppen des Hausbergs bei Pernek schon beobachtet werden konnte (397), sondern vor allem, daß auf dem Umweg solcher textueller Verweisungen noch die Resultate der Rodung der behaupteten Geselligkeit von Mensch und Natur integriert werden können.

5 Dieselben Konstellationen ließen sich auch an der Gestalt des Holzhauers Hanns nachweisen, der nicht nur räumlich und durch seine Tätigkeit, sondern auch mittels der Metaphorik aufs engste mit dem Holzschlag verbunden ist. An Hanns zeigt sich exakt dasselbe Changieren zwischen Zügen subjektiver Besonderung, ja Überhebung und Integration in die Ordnungen des Gegebenen.

6 Die meines Erachtens konstitutive Ambivalenz der Darstellung, in der diese Überlagerungsbewegung sich niederschlägt, bleibt unbeachtet in der Analyse der Erzählung bei Stefan Gradmann, To-

Insgesamt zeichnet sich hier, in Fortführung früherer metaphorischer Techniken Stifters, aber doch weit über diese hinausgehend, ein neues Kulturmodell ab, das die potentiellen negativen, weil auf Subjektivität deutenden Konnotationen des inselartigen Kulturraums zu umgehen vermag. Das Frappante an der Erzählung vom »beschriebenen Tännling« ist, daß sie diesen »Paradigmenwechsel« und seine immanenten Begründungsfaktoren gleichermaßen in den Bereich des Sichtbaren zu rücken versteht. Auch Stifters folgende beziehungsweise gleichzeitig entstandene Erzählungen stehen im Zeichen dieses Vorgangs, wie sich etwa an den »Bunten Steinen«, Stifters zweiter, 1853 erschienener Erzählungssammlung, ablesen läßt. Dabei muß allerdings zunächst vor einer allzu homogenisierenden Betrachtung der »Bunten Steine« gewarnt werden. Zum einen nämlich bleibt die Zugehörigkeit der Erzählungen zu verschiedenen Werkstufen teilweise noch in der Umarbeitung der Journalfassungen für die Sammlung sichtbar. »Bergmilch« etwa, 1843 als »Wirkungen eines weißen Mantels« erstmals publiziert, reicht wahrscheinlich noch in die Zeit vor 1840 zurück, »Der heilige Abend«, das spätere »Bergkristall«, wurde Ende 1845 veröffentlicht.⁷ So sehr Stifter selbst mit seinen Überarbeitungen, der Titelgebung und der programmatischen Vorrede den Gedanken an eine Einheit des Werks nahelegen scheint, so wenig befriedigend sind die bisherigen Versuche, die »Bunten Steine« als »zyklisches Kunstwerk« zu betrachten.⁸ Zum anderen werden auch die einzelnen Erzäh-

lungen bei näherer Betrachtung einem hermeneutischen Bedürfnis nach Sinneinheit kein rechtes Genüge tun. Gerade die hier verfolgte Fragestellung kann das deutlich machen. Die »Bunten Steine« kommen hinsichtlich der Umorganisation des Verhältnisses von Natur und Kultur nicht an irgendeinem gesicherten Punkt an, sondern sind selbst das Zeugnis eines Arbeitsprozesses, der sich in ihnen mit all seinen Offenheiten, Brüchen und Verwerfungen, aber auch in seinem »Fortschreiten« und seiner eigentümlichen »Logik« abbildet. Angesichts der hohen Komplexität der Texte – »Granit«, »Bergkristall« und »Kazensilber« gehören bei aller scheinbaren Schlichtheit zu den undurchdringlichsten Erzählungen Stifters – kann es im folgenden nur um den Aufweis einiger Grundlinien gehen.

»Bergkristall«, wie gesagt, eine der ältesten Erzählungen der Sammlung, deren Überarbeitung Stifter bereits im März 1846 plante (PRA 17, 158), markiert die früheste Stufe unter den drei genannten Texten auch hinsichtlich der Raumstrukturen: Die wilde Hochgebirgslandschaft, in die die beiden Kinder sich verirren, wird in zunächst allerdings ganz konfliktfreier Weise dem benachbarten Tal gegenübergestellt, das einen »längliche[n] Kreis« bildet, vom Dörfchen Gschaid zentriert wird und aufgrund seines Abschlusses »eine eigene Welt« mitsamt all ihren prekären Implikationen darstellt (HKG 2.2, 185f.). Ein Blick auf die Landschaft von »Kazensilber«, der einzigen nur für die »Bunten Steine« verfaßten Erzählung, zeigt den Unterschied. Derartige Unterschiede auf die Verschiedenheit konkreter geographischer Vor-Bilder zurückführen zu wollen, ginge am Wesen literarischer Konstitution von Landschaft vorbei.⁹ »Um das Haus liegen, wie es in

pographie / Text, S. 31; zum »Tännling« insgesamt S. 24–37. Dasselbe gilt für Gunter H. Hertling, Adalbert Stifters Jagdallegorie, S. 53ff.

7 Für die Entstehungsgeschichte der »Bunten Steine« sei bis zum Erscheinen von Walter Hettches Kommentarband in der historisch-kritischen Gesamtausgabe auf die Einleitung von Franz Egerer und Adolf Raschner zu PRA 5.1, S. VII–XCV, verwiesen.

8 Vgl. den im übrigen lesenswerten Aufsatz von Paul Requadt, Stifters »Bunte Steine« als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, S. 139–168. Zur Problematik einer Gesamtinterpretation der »Bunten Steine« vgl. auch Eve Mason, Stifters »Bunte Steine«: Versuch einer Bestandsaufnahme, in: Adalbert Stifter heute, hg. von Johann Lachinger u.a., S. 75–85.

9 Mit Blick auf den »Nachsommer« und die Forschung zu ihm hat Horst Albert Glaser alles Nötige zu diesem Thema gesagt: »Als eines der wichtigsten Indizien dient [...] die Feststellung, daß die Stiftersche Landschaft geographisch lokalisierbare Züge trägt. [...] Es ist [...] für die meisten der Schauplätze geglückt, mehr oder minder genaue geographische Entsprechungen aufzufinden. Doch der Eifer, das Kunstwerk auf diese Weise zu konkretisieren, bleibt banausisch, da in ihm nicht auf die Veränderung reflektiert ist, welche die Naturgegenstände im Bereich ästhetischen Scheins erfahren. Diese Veränderung bestimmt den Realitätsgehalt der

jenem Lande immer vorkömmt, in nähern und fernern Kreisen Hügel, die mit Feldern und Wiesen bedeckt sind, manches Bauerhaus manchen Meierhof zeigen und auf dem Gipfel jedes Mal den Wald tragen, der wie nach einem verabredeten Geseze alle Gipfel jenes hügligen Landes besetzt. Zwischen den Hügeln, die oft, ohne daß man es ahnt, in steile Schluchten abfallen, gehen Bäche ja zuweilen Giesbäche, über welche Stege und in abgelegenen Theilen gar nur Baumstämme führen. [...] Das ganze Land geht gegen Mitternacht immer mehr empor, bis die großen düsteren breitgedehnten Wälder kommen, die den Beginn der böhmischen Länder bezeichnen. Gegen Mittag sieht man die freundliche blaue Kette der Hochgebirge an dem Himmel dahin streichen« (244). Eine Menge hat sich hier gegenüber den früheren Landschaften Stifters geändert. Die Proportion von Natur und Kultur scheint sich umgekehrt zu haben. Zwar ist noch von »Kreisen« die Rede, doch bezieht sich dies auf die panoramatische Perspektive vom Hügel aus, nicht mehr auf die Gestalt des domestizierten Landes. Dieses erstreckt sich bis zum Horizont, an dem mit Böhmerwald und Hochgebirge die buchstäblich marginalisierte wilde Natur beginnt. Irritiert wird der Anschein völlig befriedeter Natur allenfalls von den jetzt ihrerseits zu Inseln gewordenen Einsprengseln von Wald und ungeahnten Schluchten. Das weist auf das weitere Geschehen voraus, bleibt vorerst aber latent.

Ein Weiteres kommt hinzu. Im Gegensatz zu den expandierenden Inselkulturen in »Brigitta«, »Zwei Schwestern«, »Pro-

Landschaft. Es erweist sich nämlich gerade in den Detailuntersuchungen der Stifterschen Landschaft, daß sie im Gegensatz zur Präsuumtion des Realismus im Einzelnen gar nicht so realistisch notiert ist [...] Notiert sind vom Roman einzig partiale Aspekte der Totalität der Natur. [...] Im autonomen Bereich ästhetischen Scheines gehen die vom partialen Aspekt reproduzierten Naturteile einen neuen Zusammenhang ein, der verschieden ist von ihrem alten in der Totalität des empirischen Naturganzen. In diesem Zusammenhang des Scheins setzen die Teile sich um zu einer anderen, eigenen Totalität. So hat Natur sich in der Landschaft des Romans zur fiktiven transsubstantiiert.« Die Restauration des Schönen. Stifters »Nachsommer«, Stuttgart 1965, S. 8f.

kopus« oder dem »Beschriebenen Tännling« scheint es, als habe sich der Kulturraum in »Kazensilber« konsolidiert und seine endgültige Gestalt erreicht. Das prekäre Moment menschlicher Arbeit *schafft* nicht mehr allererst die kulturelle Ordnung, sondern erhält und verbessert sie nur noch (243f.). In bezug auf den einzelnen, der nicht mehr ihr Subjekt, sondern lediglich ihr subiectum ist, ist sie vorgängig und prästabiliert. Die anthropogene Natur gewinnt so tendenziell Züge einer unvordenklichen ›objektiven‹ Entität. Der Versuch, alle Spuren von Subjektivität und menschlicher Willkür aus der Kultur zu tilgen, führt in der zitierten Beschreibung so weit, daß noch die sichtbare Landschaft selbst aller Züge von Besonderheit entkleidet und an ein transsubjektives Allgemeines (»immer«, »jedes Mal«, »oft« usw.), ja Gesetzmäßiges angekoppelt wird (»wie nach einem verabredeten Geseze«). Konsequenterweise handelt die Erzählung auf der Inhaltsebene von der (allerdings scheiternden) Integration eines Kindes und endet mit dem Einrücken der Kinder des Hofbesitzers in die vorgegebenen genealogischen Rollenmuster (315). Das Thema der Integration oder Reintegration von Kindern verbindet »Kazensilber« mit den anderen »Bunten Steinen«,¹⁰ vor allem mit »Bergkristall«, »Granit« und »Turmalin«, aber auch viele der genannten Aspekte der Landschaftsbeschreibung finden sich dort wieder. Nicht nur in Gschaid bleibt immer alles »beim Alten« (187), auch in »Granit«, wo die Präsenz des Waldes noch eine wichtige Rolle spielt, zeigt die Einweisung des Kindes in den Raum, oder genauer: die gegenseitige Bestätigung der topographischen und kulturellen Ordnung durch Großvater und Enkel, eine friedliche agrukulturell konstituierte Landschaft, die für das Kind immer schon da ist. Ihr Ursprung aus der Rodung des Waldes, der den Horizont einnimmt (33ff., 45), ist ihr nicht anzusehen und muß erst durch die historischen Mitteilungen des Großvaters ins Bewußtsein gehoben werden (34).

Dem Verschwinden des Subjekts aus der sichtbaren Gestalt der Kultur entspricht die völlige Naturförmigkeit der kultu-

10 Vgl. dazu die Bemerkungen von Helga Bleckwenn, Adalbert Stifters »Bunte Steine«. Versuche zur Bestimmung der Stellung im Gesamtwerk, in: VASILO 21 (1972), S. 105–117, hier S. 108.

rellen Lebensweise. Dieser Zug findet sich schon in Stifters Frühwerk, etwa der »Narrenburg«, er wird aber erst jetzt auf der Ebene des Dargestellten wie der Darstellung selbst zur alles bestimmenden Strategie. Das Leben der Familie in »Kazensilber« scheint ganz den Rhythmen der Natur zu folgen. Die erzählte Zeit ist die Zeit der Natur. Zeitangaben werden durch Hinweis auf den Stand der jahreszeitlichen Abläufe und der Vegetationsperiode gegeben, und zwar mittels eines stereotypen sprachlichen Musters. »Da es nach und nach tief in den Herbst gegangen war, da keine Nüsse mehr an den Zweigen hingen, da die Zweige sich schon mit Gelb färbten, die geakerten Felder der Ferne schon das Grün der Winterstaaten angenommen hatten und die Tage kurz waren, daß man bald nach Hause gehen mußte [...]« (259f.), heißt es etwa, und diesem Beispiel ließen sich viele weitere an die Seite stellen (vgl. 283f., 285 u.ö.). Häufig ist dabei auch der Satzbeginn mit einem konjunktiven »und«: »Und wie der Sommer immer vorrückte, wie das Getreide reifte [...] und wie der Haber goldig da stand« (293), oder: »Und wie der Haber endlich von den Feldern verschwunden war, wie die Haselstauden sich entfärbten, und die Blätter sich runzelten und rollten« (ebd.) und so weiter. Geschildert werden in diesen und anderen Textstellen nicht einzelne *Zeitpunkte*, sondern *Phasen*, *Zeiträume*, die durch das »und« des Satzbeginns imaginär an vorangegangene angeschlossen werden und dadurch den Eindruck eines großen Kontinuums hervorrufen – als wollte der Text den naturgeschichtlichen Grundsatz »natura non facit saltus« in den alltäglichen Naturvorgängen nachweisen.¹¹ Wird derart

11 Man versteht von hier aus vielleicht besser manche Besonderheiten der Stifterschen Interpunktion, oder genauer: deren eigenwillige Reduktion. Gerade bei der Benennung der Naturvorgänge, die für Stifter das »sanfte Gesetz« zum Ausdruck bringen, ist der völlige Verzicht auf Kommata bemerkenswert, das heißt der Verzicht auf jede Zäsur des Satzes, die den Eindruck eines stetigen »Strömens« der Naturprozesse unterbrechen würde: »Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß«, heißt es, um dann aber bezeichnenderweise, das Stakkato der Singularitäten auch interpunktorisch zur Erscheinung bringend, fortzufah-

alles Isolierte und Augenblickshafte ausgeblendet, so wird der »allgemeine« Charakter des Geschehens auch dadurch unterstrichen, daß es jeweils ganze Bündel gleichzeitiger und gleichgerichteter Verläufe sind, die die Zeitangabe ausmachen. Der einzelne Vorgang, das Reifen des Hafers etwa, ist nichts Singuläres, sondern Teil eines umfassenden kontinuierlichen Prozesses, der zudem regelmäßig wiederholt, was »im vergangenen Jahre war« (295). In diesen ist alles eingebettet, was von den Menschen berichtet wird. Die Sprache der Darstellung selbst vollzieht mit ihrem anaphorischen Satzbau, ihren monotonen Wiederholungen und der Wiedergabe der immer gleichen Vorgänge eine Mimikry der Natur, die durch sie hindurch sichtbar werden soll. Vorzugsweise schildert sie das, was sich gleichbleibt oder immer wiederkehrt, wie sich unter anderem gut an den zahlreichen »Immer wenn«-Konstruktionen ablesen läßt.¹² So überträgt das Erzählen die Zeitform der Naturprozesse auf das Leben der Menschen und macht darin die normative Qualität der Natur für dieses wie für den Text überhaupt sichtbar.

Ähnliches läßt sich an den Spaziergängen der Kinder auf den Nußberg beobachten. Nicht nur gehören sie zu jenen immer wiederholten Vorgängen, auch die Bewegung durch den Raum selbst unterliegt der gleichen sprachlichen Strukturierung wie die Abläufe der Natur. »Sie gingen an den Haselstauden abwärts, sie gingen über die Steine, sie gingen über das Bächlein [...], sie gingen über den Rasen, sie gingen durch den Wald, sie gingen in dem Felsen in dem Gebüsch und in der Sandlehne nieder, und kamen von den Glashäusern auf

ren: »das prächtig einherziehende Gewitter, den Bliz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuer-speienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen« (10). Diese Opposition wird unterstrichen durch die von Parataxe und Hypotaxe.

12 »So erzählte die Großmutter, und wenn sie aufgehört hatte, so standen sie auf, und gingen wieder weiter« (249). »Und wenn sie recht viel in das Land gesehen hatten, erzählte ihnen die Großmutter [...]« (252). »Wenn die Kinder nach Hause gingen, so ging das braune Mädchen immer mit ihnen [...] Wenn es Nacht war, und wenn die Kinder an dem Tische mit den Lichtern sassen [...]« (283) und öfter.

dem Rasen gegen den Hof vorwärts« (253, vgl. 280f., 293 u.ö.). Die Anapher, die gleichförmig die Gleichförmigkeit der Bewegung betont und sprachlich simuliert, verbindet die wechselnden verschiedenen Örtlichkeiten zu einem raumzeitlichen Kontinuum, das sich vom Garten der Eltern bis zum Nußberg erstreckt, also in die freie Natur. Unter der Feder des Erzählers nimmt diese Bewegung dabei überdies Züge einer naturkundlichen Einweisung an: In Gruppen, häufig Dreiergruppen, systematisiert, passieren Insekten, Vögel, Bäume und anderes den Blick der Kinder, als würde ein leibhaftiges Lehrbuch aufgeschlagen.¹³ Es bestätigt sich hier noch einmal, was bereits an dem panoramatischen Landschaftsblick zu Beginn der Erzählung beobachtet werden konnte: Gezeigt wird eine mit dem Menschen harmonisierende Natur, in die die kultivierten Räume des Hauses, des Gartens und der Felder ebenso unmerklich übergehen, wie sich auch die Bewegungen der Menschen den natürlichen Vorgängen angleichen. Grenzlilien werden verwischt und entziehen sich präziser Fixierung. Die Differenz von Natur und Kultur wird so zwar nicht zum Verschwinden gebracht, aber doch minimiert.

In völlig analoger Weise vollzieht sich die Sozialisation des braunen Mädchens. Ist Sozialisation grundsätzlich ein Akt der Enkulturation, so gilt das hier in besonderer Weise, denn das braune Mädchen, das »aus dem Gebüsch« auftaucht (258), erweist sich nicht nur durch seine grüne Kleidung, sondern auch durch seine geradezu magische Vertrautheit mit den

13 »Sie gingen an den Gebüsch der Schlehen und Erlen dahin: da waren die Käfer die Fliegen die Schmetterlinge um sie, es war der Ton der Ammer zu hören oder das Zwitschern des Zaunkönigs und Goldhähnchens. [...] Dann kamen sie zu den weißen Birken, die die schönen Stämme haben, von denen sich die weißen Häutchen lösen, [...] und sie kamen endlich zu den Eichen, die die dunkeln starren Blätter und die knorrigen starken Äste haben, und sie kamen zuletzt in den Nadelwald, wo die Föhren sausen, die Fichten mit den herabhängenden grünen Haaren stehen, und die Tannen die flachzeitigen glänzenden Nadeln auseinander breiten. [...] Sie pflückten keine Beeren [...] weil schon der Sommer so weit vorgerückt war, daß die Heidelbeere nicht mehr gut war, die Himbeere schon aufgehört hatte, die Brombeere noch nicht reif war, und die Erdbeere auf dem Erdbeerenberge stand« (249f.).

Naturprozessen (261ff., 275) als ein »Waldgeschöpf« (274), ein Stück ursprünglicher Natur.¹⁴ »Kazensilber« erzählt von der langsamen Eingliederung des Mädchens in die Familie des Hausherrn, von einem Weg aus dem Wald ins Haus, aus der Natur in die Kultur. Dieser Weg aber wird selbst in den Erscheinungsformen der Natur gezeigt, und darin darf er wohl als paradigmatisch für die Verfahren der Kultur überhaupt gelten, wie sie hier zur Erscheinung kommen. Er erscheint als ein stetiges und bruchloses »Hineinwachsen«, in dem dieselben Prinzipien am Werk sind, die der Text permanent als die der Natur präsentiert: Wiederholung und Kontinuität. In einem über Jahre sich erstreckenden Prozeß nähert sich das braune Mädchen schrittweise erst den Kindern, dann dem Garten, dem Haus, zuletzt den Eltern als den eigentlichen Kulturträgern, bis es zum ersten Mal im Innern des Kulturraums übernachtet, um sich schließlich ganz dort zu integrieren. Es handelt sich um die Wiederholung der immer gleichen Annäherungsbewegung, die nur jedesmal einen unmerklichen Schritt vorangetrieben wird, bis diese Schritte gewissermaßen den Raum zwischen Nußberg und Haus ausfüllen. Die Zeitform der Sozialisation ist identisch mit der Zeitform der Natur.

Charakteristisch für diese Naturalisierung der Kultur sind überdies intentionale Simulationsakte der Erwachsenen. Zwei Beispiele: Der »Bildungsweg« des Mädchens drückt sich auch in der Kleidung aus. Das knabenhafte Gewand aus ärmellosem grünem Wams und grünen Hosen, das es dem Mädchen erlaubt, sich »wie ein Hirsch« zu bewegen (258, 274), wird am

14 Dieser Aspekt ist verschiedentlich diskutiert worden. Vgl. Eric Blackall, Adalbert Stifter. A Critical Study, S. 272: »The »braunes Mädchen« [...] is a living embodiment of the mysterious, unfathomable poetry of Nature.« – Paul Requadt, Stifters »Bunte Steine« als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk, S. 160: »Wie der Ausgang der Geschichte zeigt, erscheint im braunen Mädchen die letzthinnige Integrität der Natur, doch ist es zugleich Poesie«. – Abweichend: Eve Mason, Stifter's »Katzensilber« and the Fairy-Tale Mode, in: The Modern Language Review 77 (1982), S. 114–129, vor allem S. 124f. – Christine Oertel-Sjögren, Myths and Metaphors in Stifter's »Katzensilber«, in: Journal of English and Germanic Philology 86 (1987), S. 358–371.

Ende durch »weibliche Kleider« ersetzt, die die Enkulturation ausdrücken und sowohl in psychischer wie leiblicher Hinsicht habitualisieren: »Da es weibliche Kleider trug, war es scheuer, und machte kürzere Schritte« (312). Dazwischen aber liegt eine Stufe kultureller Simulation der Naturkleidung: Die Mutter schenkt dem Kind Stoffe, »um es recht schön zu kleiden«, wobei diese »neuen Kleider [...] dem Schnitte nach wie die alten gemacht waren« (311). Eine andere Stelle zeigt die Mutter, wie sie, um das Vertrauen des fremden Mädchens zu gewinnen, sich einem ihrer Kinder, die dem Mädchen und damit auch der Natur näherstehen, gleichmacht. Zugleich zeigt diese Stelle noch einmal das scheinbar der Natur abgelassene Verfahren des Erzählers, durch anaphorische Wiederholungen einen Raum homogener Bewegungen abzustecken, der die Subjekte mit unausweichlicher Konsequenz ergreift und gleichmacht. Vermutlich liegt darin die Wurzel von Stifters späterer Vorliebe für ritualisierte Abläufe, wie sie den »Witiko«, den »Kuß von Sentze« oder den »Frommen Spruch« beherrschen werden. Der Erzähler jedenfalls schlägt sich hier klammheimlich auf die Seite der sozialisierenden Tätigkeit der Mutter. »Die Mutter ging bei solchem Anlasse öfter durch das Zimmer, aber sie näherte sich dem braunen Mädchen nicht, und sprach nicht zu ihm. Sie hatte ein blasses Kleid angethan, wie Schwarzköpfchen eines an hatte, ihre Loken waren in den Naken gekämmt, wie Schwarzköpfchen hatte, so daß sie ihm in allem glich, und ein großes Schwarzköpfchen war. In dieser Weise brachte sie einmal auf einem Teller viele große schöne Erdbeeren [...] Sie ging zu dem Tellerchen Blondköpfchens, that mit einem Löffel Erdbeeren auf dasselbe, und Blondköpfchen begann zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Schwarzköpfchens, tat Erdbeeren darauf, und Schwarzköpfchen fing an zu essen. Sie ging zu dem Tellerchen Braunköpfchens, that Erdbeeren darauf, und Braunköpfchen aß sie. Sie ging zu dem Tellerchen des braunen Mädchens, legte Erdbeeren darauf, und das braune Mädchen begann zu essen« – wie könnte es auch anders (291).¹⁵

¹⁵ Genau die Systematik, die das braune Mädchen hier unentrinnbar erfaßt, wird es später ausschließen. Denn in der apriorischen Ordnung der Familie, wie sie sich in den Haarfarben spiegelt, ist

Unzweifelhaft ist der größte Teil der sinnfälligen Natur in »Kazensilber« Gegenstand und Produkt menschlicher Bearbeitung. Die Natur muß gegenüber ihrem Ursprungszustand zivilisiert, verändert, verbessert und verschönert werden. Damit sich in diesem Vorgang nicht der schlichte ›Eigen-Sinn‹ der Subjekte, die doch strikter Desubjektivierung unterliegen sollen, abbildet, muß die Kultivierung der Natur mit einer Naturalisierung der Kultur zur Deckung kommen, und das ist, wie man gesehen hat, in »Kazensilber« allenthalben der Fall. Anders aber als etwa in »Brigitta« findet solche Naturalisierung nicht lediglich auf der inhaltlichen Ebene der Konzeption menschlicher Arbeit statt, sondern prägt weit stärker die erzählerische Darstellung selbst. Die Verlaufsrichtung dieser tendenziellen Aufhebung von Differenz hat sich dabei gegenüber den Größenphantasien und subjektivistischen Projektionen der frühen Stifterschen Helden genau umgedreht: Nicht mehr wird die Außenwelt vom Ich absorbiert, sondern dieses scheint mitsamt seinen Arbeitsprozessen ganz in Natur aufzugehen. Der äußerste Fluchtpunkt dieser Haltung ist in der Person des Karpfarrers in »Kalkstein« verkörpert, einem In-

ließlich gar kein ›systematischer Ort‹ für das fremde Kind. Das zeigt ausgerechnet der Versuch seiner Integration in die Farbskala. »Es waren nun drei Schwarzköpfchen. Da die Mutter ihre dunkeln Haare noch immer schön und glänzend bewahrt hatte, war sie das eine, Clementia war das zweite und das braune Mädchen das dritte. Blondköpfchen waren der Vater und Emma. Braunköpfchen war Sigismund allein. Auch ein Weißköpfchen war unter den Kindern vorhanden – die Großmutter« (312). Was zunächst wie ein ›organisches‹ absteigendes Zahlenschema – drei, zwei, eins – aussieht, läßt in seiner Darstellung als familiäre Farbpypamide das braune Mädchen herausfallen.

	Großmutter weiß	
	Mutter schwarz	Vater blond
Clementia schwarz	Sigismund braun	Emma blond

bild der Selbstlosigkeit in jeder Hinsicht: »gleich darauf sahen wir ihn durch die Kornfelder dahin wandeln, den Hügel, der das Dorf gegen Sonnenuntergang begrenzte, hinan steigen, und dort gleichsam in die glänzende Nachmittagsluft verschwinden. [...] Eines Abends [...] sah ich meinen armen Pfarrer auf einem Sandhaufen sitzen. Er hatte seine großen Schuhe fast in den Sand vergraben, und auf den Schößen seines Rokes lag Sand« (66ff.). Auf die Probe gestellt wird diese Haltung dann, wenn die Natur dem Menschen nicht freundlich und harmonisch entgegenkommt, gleichsam zu ihrer eigenen Verbesserung auffordernd, sondern sich in jähren Ausbrüchen als Widerstand, als feindliche, ja vernichtende Macht erweist. Das geschieht in den »Bunten Steinen« immer wieder: im Gewitter in »Kalkstein«, im Schneefall und in der Eiswüste des Hochgebirges in »Bergkristall«, im Einbruch der Pest in »Granit« und im Hagelwetter und der Feuersbrunst in »Kazensilber«. Schroff bricht hier erneut die verleugnerte und verschliffene Differenz von Natur und Kultur auf und macht jetzt auch in der Landschaft sichtbar, worüber der Blick des Erzählers unterschlagend hinweggeglitten war. Nachdem die Kinder in »Kazensilber« auf dem Nußberg, im Raum der Natur also, vom Hagel ereilt und fast getötet worden sind, ist auch das harmlose »Bächlein«, das sie auf dem Weg nach Hause überqueren müssen, in einen jener reißenden Gießbäche verwandelt, die die anfängliche Landschaftsschau beiläufig erwähnt hatte. Die latente und ignorierte Grenze zwischen Natur und Kultur hat sich wieder manifestiert und wird selbst zum lebensbedrohlichen Hindernis. Kehrt daher im Impetus der Selbstbehauptung auch hier die Ichstruktur wieder, und ist damit das Programm einer durchgehenden Naturalisierung der Kultur gescheitert?

In der einen oder anderen Weise arbeiten die »Bunten Steine« an diesem Problem. In »Kazensilber« bleibt das Unwetter in eigentümlicher Weise folgenlos. Eben noch hat es die Landschaft, den Garten und das Haus bis zur Unkenntlichkeit verwüstet – »[d]er Garten war verschwunden« (271) –, da soll schon gar nichts mehr geschehen sein. Der Text verfährt mit der Katastrophe, wie er von Anfang an mit der Grenze zwischen Natur und Kultur verfahren ist: Er leugnet sie. In schöner Parallelität beheben Mensch und Natur den Schaden, und

schon im nächsten Frühjahr ist es, »als ob nie ein Schaden angerichtet worden wäre.« Im Gegenteil: »An den verstümmelten Bäumen wuchsen zahlreiche kleine Zweige hervor, die so schön waren, und so lebhaft wuchsen, als wäre das Abschlagen der Zweige kein Unglück gewesen, sondern als hätte ein weiser Gärtner dieselben beschnitten, daß sie nur desto besser empor trieben« (286, 289). Und natürlich ist auch das prekäre Bächlein wieder »so lieb wie immer« (293); erneut ist die Grenze verschwunden. Der Text illustriert darin die Maximen der Vorrede zu den »Bunten Steinen«, unterminiert sie aber zugleich damit. Eruptive Naturvorgänge können zwar nicht in ihrer Existenz, wohl aber in ihrer Bedeutung geleugnet werden. Sie sind nur punktuell und transitorisch, sie finden statt, aber danach geht alles seinen üblichen sanften und stetigen Gang weiter, der das ist, was an der Natur als »wesentlich« gelten soll. Da auf diese Weise jedoch die angerichteten Verwüstungen selbst nicht behoben sind, werden sie mit Hilfe von Resten des Theodizeegedankens nachträglich umgedeutet: Sie sind nur Mittel, daß alles immer besser wird, Elemente einer sinnvollen Ordnung, die nicht zerstört, sondern erhält,¹⁶ und damit werden noch die exzessiven »Einzelheiten« dem »Allgemeinen« der Natur, dem »welterhaltenden« sanften Gesetz (HKG 2.2, 10f., 15), unterstellt. Die in der Vorrede gepflegte Zweiteilung der Natur wird fraglich. Ergo müßte jede Abgrenzung von der Natur noch in ihrer vernichtenden Gestalt nichts sein als bloße Verfehlung.

»Granit«, nach der Erstfassung von 1847/48 (»Die Pechbrenner«) im Frühjahr 1852 für die »Bunten Steine« fertiggestellt, geht in dieser Folgerung wohl am weitesten. »Granit« ist die Geschichte zweier Katastrophen und eines Trostes, und beides geht in einander über. Die erste Katastrophe ist eine ungerechte Bestrafung, die über den Ich-Erzähler als kleinen Jungen hereingebrochen ist und ihm seine häusliche Welt zer-

16 Dasselbe Argument findet sich bereits in der 1847 im 3. Band der »Studien« erschienenen »Mappe meines Urgroßvaters« im Zusammenhang mit dem verheerenden Eisbruch: »Die Bäume belaubten sich sehr bald, und wunderbar war es, als hätte ihnen die Verwundung des Winters eher Nutzen als Schaden gebracht« (HKG 1.5, 130).

rissen hat. Diesen Schock beantwortet der gütige Großvater, indem er auf einem Spaziergang mit dem Jungen nicht nur die Ordnung des Landschaftsraums rekapituliert, sondern ihm auch eine Geschichte erzählt: die Geschichte der zweiten Katastrophe, der Pest, die mehrere Generationen zuvor die Bevölkerung desselben Landstrichs ausgelöscht hatte. Im Gegensatz zum Hagelwetter aus »Kazensilber« ist die Pest eine »merkwürdige Tatsache«, deren Einbruch, obwohl Stifter ihn, in Anlehnung vielleicht an Thukydides, möglicherweise auch an Boccaccio,¹⁷ zugleich als Umstürzung aller menschlichen Ordnungen beschreibt (37f.), in nichts aus dem normalen Lauf der Natur herauszufallen und im gleichmäßigen Sprechduktus des Erzählers geradezu »sanfte« Züge zu tragen scheint: »Es war einmal in einem Frühlinge, da die Bäume kaum ausgeschlagen hatten, da die Blütenblätter kaum abgefallen waren, daß eine schwere Krankheit über diese Gegend kam [...] Man weiß nicht, wie sie gekommen ist: haben sie die Menschen gebracht, ist sie in der milden Frühlingsluft gekommen, oder haben sie Winde und Regenwolken daher getragen: genug sie ist gekommen, und hat sich über alle Orte ausgebreitet, die um uns herum liegen. Über die weißen Blütenblätter, die noch auf dem Wege lagen, trug man die Todten dahin, und in dem Kämmerlein, in das die Frühlingsblätter hinein schauten, lag ein Kranker, und es pflegte ihn einer, der selbst schon krankte« (36f.).¹⁸ So bindet die Sprache das tödliche Unheil an die naturale Normalität an.

17 Vgl. die Schilderung der Seuche bei Thukydides, Geschichte des Peloponnesischen Krieges, eingeleitet und übertragen von Georg Peter Landmann, 2. Aufl. Zürich / München 1976, II. Buch, Abschn. 49ff., vor allem 51ff., S. 150ff. Vgl. auch die Darstellung der Pest im einleitenden Rahmenteil von Giovanni di Boccaccio, Das Decameron, dt. Übersetzung von Albert Wesselski, 2 Bde., Frankfurt / Main 1974, Bd. 1, S. 9ff.

18 In diesem Zusammenhang begegnen auch genau die Satzbauformen, die in »Kazensilber« beobachtet werden konnten: »Da die Büsche des Waldes ihre Blüten bekommen hatten, weiße und rothe, wie die Natur will, da aus den Blüten Beeren geworden waren, da die Dinge, welche der Pechbrenner in die Walderde gebaut hatte, aufgegangen und gewachsen waren, da die Gerste die goldenen Barthaare bekommen hatte, da das Korn schon weißlich

In Analogie zu »Kazensilber« wird der Pest durch die Worte des Großvaters überdies ein Ort im göttlichen Heilsplan angewiesen. Schon deshalb gilt der Versuch des Pechbrenners, sich und seine Familie durch Ortswechsel zu retten, als Schuld. Es ist also nicht etwa die brutale Art, mit der der Pechbrenner sich potentielle Überträger der Krankheit vom Leibe halten will und in der Journalfassung auch tatsächlich hält, es ist bereits seine pure Intentionalität, die den Stab über ihm bricht. »Dieser Pechbrenner [...] wollte sich in der Pest der allgemeinen Heimsuchung entziehen, die Gott über die Menschen verhängt hatte. Er wollte in den höchsten Wald hinauf gehen, wo nie ein Besuch von Menschen hinkömmt [...]« (46); »es hat aber alles nichts geholfen, und es war nur eine Versuchung Gottes« (50). Der einzige Überlebende der Familie ist bezeichnenderweise der kleine Sohn, der seine Rettung nachträglich dadurch verdient, daß er sich der Pest furchtlos aussetzt, indem er ein fremdes Mädchen, das »die Krankheit« hat, selbstlos pflegt.

Es ist eine seltsame Beruhigung, die von dieser Schauergeschichte auf ihren kindlichen Hörer ausgeht, der nach dem Weg mit dem Großvater wieder in seine anfangs zerrüttete Familiensphäre zurückfindet. Man muß den Sachverhalt nicht sonderlich pointieren, um festzuhalten, daß die tröstende und reintegrative »Lehre« der großväterlichen Erzählung für den Enkel nur darin liegen kann, die eigene häusliche Katastrophe in einer Art Radikalstoizismus als den Lauf der Dinge zu akzeptieren. Die Binnenerzählung verdoppelt die Katastrophe des Rahmens durch eine zweite, der ein Sinn unterstellt wird, dessen bloße Annahme auf Verdacht zum Standhalten auch um den Preis des Lebens verpflichtet – einem Standhalten, das mit nichts anderem begründet wird als der Faktizität des Faktischen.¹⁹ Die zwei Katastrophen markieren jene beiden

wurde [...] waren alle Leute des Pechbrenners, er selber und seine Frau bis auf einen einzigen kleinen Knaben, den Sohn des Pechbrenners, gestorben« (50).

19 Wieder mag man hier an den Karpfarrer aus »Kalkstein« denken: »Der Pfarrer sagte, daß es seine Gewohnheit sei, bei nächtlichen Gewittern ein Kerzenlicht auf den Tisch zu stellen, und bei dem Lichte ruhig sitzen zu bleiben, so lange das Gewitter dauere. Bei

Punkte, die bekanntlich eine Linie festlegen: die Linie des »Allgemeinen« (10ff.). Was doppelt geschieht, kann nichts Besonderes sein, es kann nicht ›unwahr‹ sein, sondern muß irgendwie der ›Wesenheit der Dinge‹ entspringen. Darin gründet die Manie der Wiederholung, der Verdoppelung und der Tautologie beim späten Stifter.²⁰ Auf andere Weise als »Kazensilber« unterläuft so auch »Granit« zugleich die Zweiteilung der Natur in Sanftes und Gewalttätiges, Allgemeines und Besonderes, wie sie die Vorrede zu den »Bunten Steinen« vornimmt.

Freilich ist das Problemfeld noch deutlich komplexer strukturiert. Wie die Pest in »Granit« ist der »unerhörte Schneefall« (228) in »Bergkristall« trotz dieser Bezeichnung in paradoxer Weise unspektakulär. In ununterbrochener Bewegung steigert er sich vom ersten Fallen einzelner Schneeflocken bis zu je-

Tage size er ohne Licht bei dem Tische. [...] Ich hatte selten ein solches Gewitter erlebt. Der Pfarrer saß ruhig und einfach an dem Tische des Stübchens, und das Licht der Talgkerze beleuchtete seine Gestalt« (76, 78).

20 Vgl. dazu Albrecht Koschorke und Andreas Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung »Der fromme Spruch«*; allgemein zum Problem: Friedbert Aspetsberger, *Stifters Tautologien*, vor allem S. 38ff. Aspetsberger geht von der These der »Tautologie als Beschränkung auf die Wirklichkeit« aus (38); »an der Grenze des Sagbaren spricht in der Tautologie das Ethos der Welt Stifters. In der Reduzierung des Sinnes eines Satzes auf den bloßen Satzvollzug drückt er das Dasein selbst aus. Mit ›es ist so, wie es ist‹ wird eine letzte Sinnmöglichkeit verwirklicht, die sich zur Motivation aus sich selbst erhebt; darüber hinaus ist keine sinnvolle Aussage mehr möglich. [...] Wie schon in den einleitenden Worten gesagt, gründet diese Auffassung auf der Vorstellung einer besten Welt aus der Hand Gottes. [...] Unter der Voraussetzung einer Schöpfung nur wird das Vorhandene anerkannt [...] Das junge zu den Sternen greifende Schwärmen der ›Feldblumen‹ hat sich mit der Wirklichkeit abgefunden, aber in einer Weise, die die Welt zu einem Bekenntnis erhebt bzw. eine Welt aus dem Glauben an sie konstruiert. Von ihm aus wird das Weltgeschehen [...] toleriert. Vor dem Wirklichen, das in einem großen Sinnzusammenhang gesehen wird, verstummt die erklärende Spekulation« (41ff.). Ob sich diese metaphysische Voraussetzung halten läßt, wird noch zu bedenken sein.

nem »stumme[n] Schütten«, in dem alles in einer »weiße[n] Finsterniß« erlischt (213, 216). Bemerkenswert ist, daß der Schneefall in mehrfacher Hinsicht die Sphären der Natur und der Kultur, die in »Bergkristall« ja zunächst noch deutlich getrennt scheinen, miteinander verbindet. In räumlicher Hinsicht vermittelt er zwischen den bewohnten und bebauten Tälern einerseits und der bedrohlichen Eis- und Felslandschaft des Berggipfels, in die sich die Kinder verirren, indem er einen unmerklichen Übergang herstellt. In struktureller Hinsicht ist er aufs engste an die Lebensform der Bewohner des Tals von Gschaid angeschlossen. Trotz ihrer verdächtigen Isolation führen diese ein Leben ganz im Zeichen der Natur. »Sie sind« nämlich, so heißt es, »sehr stettig und es bleibt immer beim Alten. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhafte Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert« (187). Es fällt nicht schwer, darin die Eigenschaften wiederzuerkennen, mit denen Stifter in der Vorrede den Begriff des »sanften Gesetzes« füllt. Tatsächlich sind die Gschaidler denn auch ganz auf die Natur, genauer den Berg orientiert, den sie immer vor Augen haben und dem die naturzeitliche Immergleichheit ihres Lebens nachgebildet scheint. Eine ausführliche Darlegung der »Jahresgeschichte des Berges« (188f.) stellt diesen Bezug her: »So spinnt es sich ein Jahr um das andere mit geringen Abwechslungen ab, und wird sich fort spinnen, so lange die Natur so bleibt, und auf den Bergen Schnee und in den Thälern Menschen sind. Die Bewohner des Tals heißen die geringen Veränderungen große, bemerken sie wohl, und berechnen an ihnen den Fortschritt des Jahres. Sie bezeichnen an den Entblößungen [des Berges] die Hize und die Ausnahmen der Sommer« (189). Es sind exakt dieselben Prinzipien der Stetigkeit, Gleichförmigkeit und Kontinuität, die auch den Schneefall bestimmen, dessen weiß-finsteres Schütten ihn überdies mit den »herrlichen Strömen des Lichtes« verbindet, in denen sich der Himmel in der grandiosen Lichterscheinung ergießt, die die Kinder in der Christnacht auf dem Berg beobachten (228). Diese Verweisungsvielfalt macht eines deutlich: Die Prinzipien der Kultur sind die der Natur noch in ihrer vernichtenden Potenz, und die Prinzipien des Unerhörten und der Katastrophe sind die

der Ordnung. So wird auch in »Bergkristall« die Verwischung von Grenze und Differenz betrieben.²¹

In diesem Vorgang bleibt allerdings ein erhebliches Potential der Verunsicherung wirksam, das sich sozusagen mitschreibt, zumal hier ein explizites religiöses Fundament in der Art, wie es in die Konstruktion von »Granit« und »Kazensilber« eingezogen wird, fehlt. Gerade mit Blick auf »Bergkristall« kann kaum von einer Verharmlosung dessen die Rede sein, was den Kindern zustößt. Die Bedrohung und buchstäbliche Ausweglosigkeit bleiben in dem ruhigen und unpräntösen Fortgang der Darstellung vielmehr derart präsent, daß man eher von den Schrecken der Stetigkeit sprechen möchte, die hier zur Erscheinung kommen – und dasselbe gilt für »Granit«. So hätte der Prozeß der Aufhebung der Differenz zwei Seiten: Die Eliminierung des Katastrophencharakters der Katastrophe einerseits und die Aufladung des explizit favorisierten »Sanften«, Stillen und Stetigen mit einem heimlichen Grauen. Aber müßte das dann nicht auch Konsequenzen für die sanften, stillen und stetigen Vorgänge der Kultur haben? Tatsächlich scheint es kaum anders denkbar, als daß das Hineinnehmen des Katastrophischen in jenen natürlichen Ordnungszusammenhang, der die Norm der Kultur ist, Rückwirkungen auf deren Beschaffenheit haben müsse. Vielleicht darf man vermuten, daß die zweite Katastrophe in »Kazensilber«, die Feuersbrunst, die im Gegensatz zum Hagelwetter auf dem Nußberg im Inneren des Hofes selbst stattfindet, genau dies sichtbar macht. Es begegnet hier ein ähnlicher »Rückkoppelungseffekt«, wie er in »Brigitta« beobachtet werden konnte. Dort hatten sich in der Kultur, die der Natur zu fol-

gen vorgab, tatsächlich aber auf die Setzung des Ichs zurückging, eben darum selbst Züge der Wildnis gezeigt. In »Kazensilber«, das in Reaktion auf dieses Dilemma eine noch radikalere Desubjektivierung der Kultur betreibt, indem es alle Naturbearbeitung zu strikter Naturförmigkeit verpflichtet, ist es nun genau diese letztere, die noch die zerstörerische Gewalt der Elemente ins Innerste der Kultur hineinträgt. In der Scheune, wo das Heu, ein Produkt der kulturierten Natur, lagert, bricht das Feuer aus, das das ganze Haus ergreift. Abgesehen davon, daß hier erneut das Prinzip der Verdoppelung am Werk ist, gehört es freilich zu dieser Denkbewegung, daß auch diesmal wieder gar nichts geschehen sein soll. Der Ausbruch des Elements im Innern seiner Kontrollinstanz scheint nur ein Mittel zu sein, daß alles immer besser werde. »Der ganze Sommer verging mit Bauen, und als der Herbst gekommen war, stand das Haus stattlicher und schöner da, als es je gewesen war« (310). Nicht ausdrücklich, aber implizit schließt das an die Vorstellung vom planenden »weisen Gärtner« an, der nach dem verheerenden Hagelschlag in die Erklärungs Bresche springen mußte. Das ist auch durchaus notwendig, denn was wären Unwetter und Feuersbrunst ohne einen solchen höheren Sinn?

Hier aber liegt eine neuerliche Schwierigkeit, ist doch der metaphysische »Schlußstein«, der die an der Theodizee orientierte argumentative Architektur zusammenhalten soll, alles andere als stabil. Die Rede vom »weisen Gärtner« wird in »Kazensilber« durch ein signifikantes »als ob« relativiert (286). Und wenn die Großmutter, die die Zeichen der Natur verkannt hat und auch für die tödliche Gefährdung des kleinen Sigismund während des Feuers mit verantwortlich ist, in nachgerade fatalistischer Wendung alles und jedes dem Plan und der Vorsehung Gottes unterstellt, dann trägt das deutliche Züge einer Exkulpation des eigenen Versagens und wird von der Mutter mit den zweideutigen Worten quittiert: »»Amen, theure Schwiegermutter [...] das ist ein trostreicher herzgliedernder Glaube«« (277). Ähnlich, wie es von der Feuersbrunst heißt, daß ihre Entstehung »nicht ergründet werden« konnte (310), nur radikaler, spricht denn auch »Bergkristall«, die weihnachtliche Rettungsgeschichte, die alle metaphysischen Aussagen und Hindeutungen dermaßen perspekti-

21 Um diesen Aspekt müßte, so scheint mir, die »Bergkristall«-Interpretation von Ulrich Johannes Beil erweitert werden; vgl. den Exkurs »Die Erfahrung des ›Anderen‹ in Adalbert Stifters ›Bergkristall‹«, in: Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, Frankfurt / Bern / New York / Paris 1988, S. 492–511; vgl. etwa S. 508: »Die Kinder erfahren das ›Andere‹ [...] in entschiedener DIFFERENZ zu ihrem bisherigen Leben. [...] Der Berg stellt sich der gewohnten Kontinuität mit ungeahnter Macht in den Weg. Das Signum dieser Erfahrung ist daher der Bruch [...]«.

viert, daß von einem Heilsgeschehen kaum die Rede sein kann, explizit von der »unergründlichen Natur« (228).²² Dem

22 Daß das Nordlicht, das die Kinder auf dem Berg sehen, während im Tal Weihnachten gefeiert wird, von dem Mädchen Sanna als Erscheinung des »heiligen Christ« gedeutet wird, scheint etlichen Interpreten Grund genug, sich dieser Deutung anzuschließen. Der Erzähler ist darin weit zurückhaltender. Er faßt das Nordlicht als einen Naturvorgang: »Hatte sich nun der Gewitterstoff des Himmels durch den unerhörten Schneefall so gespannt, daß er in diesen stummen herrlichen Strömen des Lichtes ausfloß, oder war es eine andere Ursache der unergründlichen Natur. Nach und nach wurde es schwächer« (228). Sannas Interpretation wird demgegenüber deutlich relativiert: »Mutter, ich habe heute Nachts, als wir auf dem Berge sassen, den heiligen Christ gesehen.« / »O du mein geduldiges, du mein liebes, du mein herziges Kind«, antwortete die Mutter, »er hat dir auch Gaben gesendet, die du bald bekommen wirst« (239). Implizit stellt die Mutter die Erscheinung Christi und seine Gaben, die natürlich von den Eltern stammen, auf dieselbe Ebene. Von dem Zusammenhang beider ist schon in der Einleitung der Erzählung die Rede, und so schließt der zitierte Dialog einen Kreis und einen Deutungsrahmen. Zu Beginn von »Bergkristall« ist es geradezu die freundliche Täuschung der Kinder über die Herkunft der Weihnachtsgeschenke, die einem »visionären« Moment Vorschub leistet. »Man pflegt den Kindern die Geschenke zu geben, die das heilige Christkindlein gebracht hat, um ihnen Freude zu machen. [...] Die Kinder dürfen nicht eher kommen, als bis das Zeichen gegeben wird, daß der heilige Christ zugegen gewesen ist, und die Geschenke, die er mitgebracht, hinterlassen hat. [...] Wenn sie dann zuweilen in ihre Träume hinein die Glockentöne der Mitternacht hören [...] dann mag es ihnen sein, als zögen jetzt die Englein durch den Himmel, oder als kehre der heilige Christ nach Hause, welcher nunmehr bei allen Kindern gewesen ist, und jedem von ihnen ein herrliches Geschenk hinterbracht hat« (184). Ähnlich relativierend ist eine Aussage in einem Brief Stifters an Heckenast, in dem er sich über die mißlungenen Vignetten Ludwig Richters zu den »Bunten Steinen« beschwert: »Ist dies das zutrauliche hingebende Ding, das im Nordlichte den heiligen Christ zu sehen glaubte?« (30.11.1852, PRA 18, 138f.). Wie man auf dieser Basis eine religiöse Deutung der Erzählung entwickeln kann, bleibt ebenso unergründlich wie Stifters Natur. »Metaphysisch« in diesem Sinne verfahren unter anderem: Roman S. Struc, *The Threat of Chaos*. Stifter's »Bergkristall« and Thomas Mann's »Schnee«, in: *Modern Language Quarterly* 24

aber, was als unergründlich angesehen wird, können ein Sinn und eine metaphysische Beglaubigung nicht ohne weiteres zugesprochen werden, hieße das doch gerade sein Ergründetsein vorauszusetzen. Die Irritation, die diese Gegenströmung den Texten einschreibt, führt zu einem dauernden Irisieren, einem Poröswerden der von ihnen angebotenen Optionen. Wenn das metaphysische Argument nicht trägt, dann bricht die nachträgliche Umdeutung der bedrohenden Naturereignisse zusammen, die Katastrophe wird wieder katastrophal und die Natur wieder fremd. Davon sind dann auch die anderen Strategien der Einbindung des Exorbitanten in die natürliche Ordnung betroffen. Die unaufhebbare Fremdheit der Natur bleibt in »Kazensilber« immer zugleich mit ihrer praktischen und konzeptuellen beziehungsweise textuellen Eingemeindung in

(1963), S. 323–332. – Hugo Schmidt, Eishöhle und Steinhäuschen. Zur Weihnachtssymbolik in Stifters »Bergkristall«, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 56 (1964), S. 321–335. – Mit einer ähnlich zweifelhaften Metaphysik hat man es in »Granit« zu tun. Zu den diskursiven Elementen der Erzählung gehört die immer wieder aufflackernde Erörterung der Schuld, die die Figuren an dem haben, was ihnen zustößt. Wird im Falle des mütterlichen Strafgerichts im Rahmen die Schuld der Beteiligten völlig diffus (31, 58f.), so verhält es sich mit der göttlichen »Heimsuchung« (46) nicht viel anders. In Variation dieser Deutung wird einmal gesagt, die Leute seien an der Pest »wie an einem Strafgerichte« dahingestorben (37), der Text aber gibt sich keine erkennbare Mühe, diese Behauptung plausibel zu machen. Neben vielem anderen, was sich mit einer religiösen Begründung nicht reimt, fällt vor allem auf, daß es das »Strafgericht« der Pest selbst ist, das Fehlverhalten und Schuld der Menschen allererst hervorbringt (37f.). Dezidiert ausgesprochen, als er es formuliert, konnte Stifter diesen Gedanken bei Thukydides, vielleicht einem »Gewährsmann«, finden: »Überhaupt kam in der Stadt die Sittenlosigkeit erst mit dieser Seuche richtig auf. [...] Da war keine Schranke mehr, nicht Götterfurcht, nicht Menschengesetz; für jenes kamen sie zum Schluß, es sei gleich, fromm zu sein oder nicht, nachdem sie alle ohne Unterschied hinstorben sahen, und für seine Vergehen gedachte keiner den Prozeß noch zu erleben und die entsprechende Strafe zu zahlen; viel schwerer hänge die über ihnen, zu der sie bereits verurteilt seien [...]« Geschichte des Peloponnesischen Krieges, II. Buch, Abschn. 53, S. 153.

den Märchen und Sagen der Großmutter präsent (247ff.).²³ Diese berichten lakonisch und deutungslos über rätselhafte Geschehnisse und unergründliche Verhaltensweisen von Wesen, die einer geheimnisvoll mythischen Natur entstammen, und sind bezeichnenderweise im Landschaftsraum der (Rahmen)Erzählung selbst angesiedelt. Daß die Sagen hier nicht, wie etwa im »Hochwald«, lediglich eine überholte Bewußtseinsstufe repräsentieren, sondern einen spezifischen ›Wahrheitsgehalt‹ haben, geht daraus hervor, daß sie in den Hauptstrang der Erzählung quasi hineinreichen. Das »Waldgeschöpf« nämlich, das braune Mädchen, taucht nicht nur ebenso unverhofft und hilfreich auf und verschwindet in derselben unbegreiflichen Weise wie etwa das Wichtelchen aus der Sage oder die Magd Sture Mure, es scheint auch deren Tochter zu sein (248, 313). Lokalität, Verhalten und Genealogie tragen den Mythos in die Realität ein. Nach einem jahrelangen Sozialisationsprozeß kehrt das braune Mädchen dorthin zurück, woher es gekommen war. Gegen alle textuellen Sinnzuschreibungen an die katastrophischen Geschehnisse kehrt darin die völlige Opazität der Natur in der Erzählung wieder. Im unerklärten und unerklärlichen Mißlingen der Sozialisation des Mädchens deutet sich die letztliche Unvereinbarkeit von Natur und Kultur an, es zeigt sich das Scheitern des mit größtem erzählerischen Aufwand betriebenen Projekts einer naturalisierten Kultur der Natur, in der es keine Grenzen mehr geben soll.

Vielleicht kann man sagen, daß es in der eisigen Hochgebirgslandschaft von »Bergkristall« ein frappantes Bild dieser textuellen Doppelbewegung von Auslöschung und Wiederkehr der Grenze gibt. Nachdem die Kinder von dem alles verschleiernden Schneefall über die Schwelle des Berges geführt worden sind, schließt sich gewissermaßen hinter ihnen die Grenze. Ihr Weg ist eine Einbahnstraße, aus der Eis- und Felslandschaft gibt es keinen Rückweg für sie, und nur eine Reihe

23 Zu den Sagen und Märchen vgl. Eve Mason, Stifter's »Katzensilber« and the Fairy-Tale Mode. – Christine Oertel-Sjögren, Myths and Metaphors in Stifter's »Katzensilber«. – Hanns-Peter Mederer, Sagenerzählungen und Sagenerzähler im Werk Adalbert Stifters, S. 88, 104ff.

glücklicher Zufälle sorgt schließlich für einen guten Ausgang. Die Landschaft aber, in die sie sich verirren, trägt in manchem die Züge eines bösen Zerrbilds der romantischen Sehnsuchtslandschaften, in denen sich der Horizont perpetuierlich vor dem wandernden Betrachter hinauschiebt. »Allein sie kamen an keinen Rand, und sahen nicht hinunter. Schneefeld entwickelte sich aus Schneefeld, und am Saume eines jeden stand alle Male wieder der Himmel« (230). »Und so ging es immer fort« (232). ›Hinter der Grenze‹ entwickelt sich, diese gleichzeitig aufrechterhaltend und annullierend, ein grenzenloser Raum, der »alle Male« gleichförmig bis zum Horizont reicht – Inbild einer beim Wort genommenen ›Aporie‹, in die die Kinder und der Text gleichermaßen verstrickt sind. Und die Erzählung benennt in gewisser Weise auch den Grund dieser paradoxen Struktur. Nachdem die Kinder an einen Eiswall gekommen sind, jenseits dessen sie wieder hinunterklettern wollen, sticht ein Satz ins Auge, der hervorgehoben ist, weil er einen eigenen Absatz bildet. Deutlich weist er über seine buchstäbliche, nämlich räumliche Bedeutung hinaus und wird damit zu einem Kassiber in Stifters scheinbar permanent die Metaphysik bemühender, tatsächlich aber im selben Atemzug auch in Frage stellender Welt: »Aber es gab kein Jenseits« (220).

So kommt auch in den »Bunten Steinen« die strukturbildende Problematik, der sich Stifters Erzählungen seit den frühen 1840er Jahren verschrieben haben, zu keiner ›Lösung‹. Man darf vielleicht behaupten, die Prägnanz der Texte liege nicht zuletzt gerade darin, daß sie, sich durchaus auch den Intentionen ihres Urhebers widersetzend, das Problemfeld selbst entfalten und in seinem ganzen Facettenreichtum, aber auch seiner Aporetik festhalten. Die interferierenden Bewegungen, die hier beobachtet werden konnten, bleiben in vieler Hinsicht auch für den 1857 erschienenen »Nachsommer« bestimmend, wenngleich in geglätteter, bereinigter und verdeckter Weise. Am »Nachsommer« arbeitete Stifter, zunächst noch unter dem Titel »Der alte Vogelfreund«, vermutlich seit 1852, wo erstmals der Plan zu einem größeren Roman auftaucht (an Heckenast, 3.2.1852, PRA 18, 106; vgl. 114), doch reicht der Stoff in frühere Jahre zurück. »Der alte Vogelfreund« ist seinerseits nur ein neuer Titel für das ältere Pro-

jekt »Der alte Hofmeister«, eine im Herbst 1847 begonnene, weder vollendete noch publizierte und nur in Bruchstücken überlieferte Erzählung, die eindeutig als die Keimzelle des »Nachsommers« zu identifizieren ist (PRA 25, 160d-166) – genauer wäre wohl zu sagen: als die stoffliche Keimzelle, denn in motivischer und struktureller Hinsicht ist die Vorgeschichte des »Nachsommers« weit verzweigt. Als erste Vorstufe des Rosenhauses kann man die »Schönheitswelt« des Tusculum am Traunsee in den »Feldblumen« betrachten (HKG 1.1, 65), die sich ganz der subjektiven Imagination ihres späteren Erbauers verdankt. Nicht weniger als diese prekäre Hypothek geben die zahlreichen Züge zu denken, die den Freiherrn von Risach mit der Figur des »Hagestolzes« verbinden.²⁴ Insbesondere aber lassen sich zwischen »Brigitta« und dem »Nachsommer« so viele und gerade auch strukturelle Übereinstimmungen entdecken, daß man versucht ist, den Roman als eine Art ›Remake‹ der »Brigitta«-Problematik zu lesen. Nicht anders als Uwar und Maroshely steht auch das Rosenhaus Risachs zwischen den beiden Fronten des Innen und Außen. Wie allerspätstens aus Risachs »Rückblick« auf seine Vergangenheit hervorgeht, ist die Welt des Rosenhauses und letztlich die des Romans überhaupt eine einzige grandiose Veranstaltung zur Abwehr und Bearbeitung jener Leidenschaften, die einstmals Risachs Lebensglück zerstörten. Das besondere Subjekt mit seinen willkürlichen Wünschen, Strebungen und Affekten wird – bis hin zum »unscheinbar[en]« Aussehen Risachs (PRA 6, 47) und der über drei Bände hin aufrechterhaltenen Namenlosigkeit des Ich-Erzählers – mit einer Radikalität verabschiedet, die allenfalls noch vom »Witiko« überboten wird. Konnte sich der »alte Hofmeister«, Risachs Vorläufer, noch in dem »kleinen lieben Kreise [...], den er um sich gezogen« (PRA 25, 166), bescheiden, so ist es jetzt genau diese auch die Mustergüter in »Brigitta« kennzeichnende Struktur, die der Roman zu vermeiden sucht.

24 Parallelen zwischen »Hagestolz« und »Nachsommer« sind verschiedentlich beobachtet, aber noch nicht analysiert worden. Vgl. Herbert Seidler, Adalbert Stifters Novelle »Der Hagestolz«, in: ders., Studien zu Grillparzer und Stifter, S. 257–281, hier S. 259, 263. – Peter Märki, Adalbert Stifter. Narrheit und Erzählstruktur, S. 58.

Dabei kommt ihm allerdings die ins Große und Prinzipielle gehende Gegenbildlichkeit seines Programms in die Quere. Ein Gegenentwurf ist die nachsommerliche Welt ja, wie man weiß, nicht nur hinsichtlich des subjektiv verfehlten Vorlebens ihrer Protagonisten, ein Gegenentwurf ist sie als Revision der vorfindlichen Realität schlechthin, sei es der äußeren Natur, die zu ihrem Optimum veredelt wird, sei es der geschichtlichen Welt der Politik, Gesellschaft und Ökonomie, aus der sich Risach weithin zurückzieht, um dasjenige richtige Leben aufzubauen, das in dieser Sphäre nicht möglich scheint. Was Risach mit dem Rosenhaus, möchte Stifter, wie aus seinen programmatischen Briefen bekannt ist (vgl. PRA 18, 312ff.; PRA 19, 94ff.), mit seinem Roman realisieren. Zu Recht hat daher die Forschung den »Nachsommer« in die Tradition der Idylle und der Utopie, nicht zuletzt der Raumutopien des 18. Jahrhunderts gestellt.²⁵ Mit der ›utopisch‹ grundierten Abgrenzung Risachs von der gegebenen Wirklichkeit aber müßte, so möchte man meinen, genau die Grenze wiederkehren, die doch im Konzept der Desubjektivierung und Entindividualisierung mit dem Postulat einer Einfügung in die Ordnung der Dinge zum Verschwinden gebracht werden soll. Das würde den »Nachsommer« sowohl mit »Brigitta« verbinden

25 Die Frage nach Utopie und – allerdings weniger ausgeprägt – Idylle gehört zu den zentralen Aspekten der »Nachsommer«-Forschung. Vgl. u.a. Walther Killy, Utopische Gegenwart. Stifter: »Der Nachsommer«, in: ders., Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts, München 1963, S. 83–103. – Horst Albert Glaser, Die Restauration des Schönen, passim. – Klaus-Detlef Müller, Utopie und Bildungsroman. Strukturuntersuchungen zu Stifters »Nachsommer«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 90 (1971), S. 199–228. – Dieter Borchmeyer, Stifters »Nachsommer« – eine restaurative Utopie?, in: Poetica 12 (1980), S. 59–82. – Uwe-K. Ketelsen, Adalbert Stifter: »Der Nachsommer«. Die Vernichtung der historischen Realität in der Ästhetisierung des bürgerlichen Alltags, in: Horst Denkler (Hg.), Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen, Stuttgart 1980, S. 188–202. – Peter Uwe Hohendahl, Die gebildete Gemeinschaft: Stifters »Nachsommer« als Utopie der ästhetischen Erziehung, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, 3 Bde., Frankfurt/Main 1983, S. 333–356.

als auch eine Strukturhomologie zu den »Bunten Steinen« herstellen, auch wenn es im »Nachsommer« weniger die bedrohliche Natur zu sein scheint, die die Restitution der Grenze begründet, sondern die unzulängliche Beschaffenheit der faktischen Realität überhaupt.

Risachs »Mitteilung« macht das Dilemma dieser Konstellation explizit und verschleiert es zugleich. Auf der einen Seite bestärkt Risach selbst den Verdacht, seine Opposition gegen das Faktische sei lediglich Ausdruck und Resultat subjektiver Besonderung. Sein Ausscheiden aus dem Staatsdienst und den Aufbau eines künstlichen Paradieses in der Abgeschiedenheit des ländlichen Lebens begründet Risach mit einer Haltung, die in anderem Zusammenhang bei Stifter das Generalverdikt über ihr Subjekt besiegen würde. »Ich war [...] gerne der Herr meiner Handlungen. Ich entwarf gerne das Bild Dessen, was ich thun sollte, selbst und vollführte es auch gerne mit meiner alleinigen Kraft. Daraus folgte [...], daß man mich als Knaben und Jüngling ungehorsam und eigensinnig nannte, und daß man in meinen Männerjahren mir Starrsinn vorwarf. [...] Ihr seht, daß mir zwei Hauptdinge zum Staatsdiener fehlen, das Geschick zum Gehorchen, was eine Grundbedingung jeder Gliederung von Personen und Sachen ist, und das Geschick zu einer thätigen Einreihung in ein Ganzes [...] Ich wollte immer am Grundsätzlichen ändern und die Pfeiler verbessern, statt in einem Gegebenen nach Kräften vorzugehen, ich wollte die Zwecke allein entwerfen und wollte jede Sache so thun, wie sie für sich am besten ist, ohne auf das Ganze zu sehen, und ohne zu beachten, ob nicht durch mein Vorgehen anderswo eine Lücke gerissen werde, die mehr schadet, als mein Erfolg nützt.« (PRA 8.1, 76ff.). Diese Selbstdarstellung scheint mit der Abkunft des Rosenhauses vom Tusculum und Risachs vom Hagestolz Ernst zu machen. Es ist daher nicht erstaunlich, daß Risachs ›Eigensinn‹ im folgenden eine Begründung erfährt, die ihn geradezu auf den Kopf stellt und darin legitimiert. »Die Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind, war bei mir so groß, daß ich bei Verwicklungen, streitigen Ansprüchen und bei der Nothwendigkeit, manche Sachen zu ordnen, nicht auf unsern Nutzen sah, sondern auf Das, was die Dinge nur für sich forderten, und was ihrer Wesenheit gemäß war, damit sie Das wieder werden, was sie wa-

ren, und Das, was ihnen genommen wurde, erhalten, ohne welchem sie nicht sein können, was sie sind.« (83). Der ›Eigensinn‹ wird so zur wahren Ehrfurcht vor den Dingen, aber nicht den Dingen, wie sie faktisch, sondern wie sie »an sich«, das heißt in ihrer »Wesenheit« sind. Auf einer höheren Ebene ist der ›Eigensinn‹ also gar keiner, denn tatsächlich ist es vielmehr die eigene Epoche, die sich von den Dingen in ihrer wahren Bedeutung, diese deprivierend, abgewendet hat. Der Vorwurf des Eigensinns wird an seinen Absender zurückgegeben. Es käme mithin gerade darauf an, der aktuellen Mißachtung und Verfälschung der Dinge zu opponieren und diese in ihrem Ansichsein zu restituieren beziehungsweise zu restaurieren. Man sieht hier, daß das Thema der »Restauration des Schönen« (Glaser) sehr weit in einer Grundsicht des Prinzipiellen im Roman verwurzelt ist. Aus Risach wird in dieser Konstellation eine Art ontologisch nobilitierter Sonderling,²⁶ der gerade durch seine Abgrenzung vom »Gegebenen« seine Integration ins Wesentliche unter Beweis stellt.

Zwei Probleme ergeben sich daraus, die die Erzählstrategien in dieselbe Richtung lenken. Zum einen muß die abstrakte Konstellation, sofern sie nicht allein im Rasonnement der Figuren zugänglich sein soll, im Text sinnfällig werden. Der Roman bewerkstelligt das, indem er die Einordnung ins Wesentliche als Einordnung ins Faktische zur Anschauung bringt, allerdings in einem speziellen Sinn. Dieser heikle, ans Paradox streifende Zug wird zum anderen durch die bereits im Zusammenhang mit »Brigitta« erörterte Schwierigkeit bestärkt, die Einordnung ins Wesentliche als solche auch wirklich auszuweisen. Welche Instanz vermöchte im Widerstreit zwischen dem Subjekt und der von ihm verklagten und es wieder verklagenden historischen Realität zu entscheiden? Und wer garantiert dann, daß Risachs Haltung nicht lediglich der Eigen-Sinn *ist*, als der sie, von außen gesehen, *erscheint*?

Der Text kann diese tiefe Unsicherheit nicht beheben, beantwortet sie jedoch mit Strategien der Darstellung, die darauf zielen, all das aus dem Text zu eliminieren, was auf Eigenwillen, Besonderung, Subjektivität hindeuten könnte – das

26 Vgl. dazu auch Herman Meyer, Der Sonderling in der deutschen Literatur, S. 185f., 188f.

aber ist zunächst genau die kritisch-oppositionelle Haltung gegen das Faktische, die der Gründung der idealen Rosenhauswelt ja überhaupt zugrunde liegt. Wohl kaum ein zweiter ›utopischer‹ Roman arbeitet mit solcher Akribie daran, die Spuren seiner auslösenden und grundlegenden Konflikte hinter sich zu verwischen. So kommt es zu der eigenartigen Situation, daß der utopische Impetus gerade die Differenz auszulöschen sucht, der er sich verdankt. Da der Widerstand gegen die zeitgenössische Realität nicht nur als Eigensinn erscheinen, sondern es auch wirklich sein könnte, wird diese mit einer Dezens der Anspielung behandelt, die ihrer Eskamotierung aus dem Roman gleichkommt. Das ›Bild‹ zum ›Gegenbild‹ verblaßt bis an die Grenze des Verschwindens. Offene Konflikte im Bereich des Sozialen, Politischen oder Ökonomischen finden ebensowenig statt wie bedrohliche Ereignisse in der äußeren Natur.²⁷ Selbst für den Staat, dem Risach, der »Ehrfurcht vor den Dingen« folgend, nicht mehr dienen wollte, finden sich im Kontext solcher Austilgung von Konflikten doch noch überraschend freundliche Worte: »wenn auch im gegenwärtigen Staatsdienste Veränderungen notwendig sein sollten [...], so hat der gegenwärtige Zustand doch in den allgemeinen Umwandlungen, denen der Staat, so wie jedes menschliche Ding und die Erde selbst unterworfen sind, sein Recht, er ist ein Glied der Kette und wird seinem Nachfolger so weichen, wie er selber aus seinem Vorläufer hervor gegangen ist« (PRA 8.1, 79).

Der Vertuschung der für das Romangeschehen *konstitutiven* und in der »Mitteilung« ja auch als solche sichtbar gemachten Grenze korrespondieren wahre Zelebrationen von Einverständnis, Zustimmung und Integration, wie man sie, bis zur Selbst-Verleugnung getrieben, besonders an der namenlosen Muster-, weil Un-Person Heinrich Drendorfs verfolgen kann.

27 Vgl. dazu auch Christoph Buggerts interessante These von einer im »Nachsommer« stattfindenden Reharmonisierung der Wirklichkeit im Text und als Text, einer Reidealisierung, die allerdings nicht vollständig gelingt, sondern in der immer in Spuren sichtbar bleibt, wogegen sie aufgeboten wird: Figur und Erzähler, S. 153–203, 270–284.

Beide Strategien hat man als Ausdruck einer affirmativen Grundhaltung des Romans beziehungsweise mißdeutet. Affirmation allerdings gilt ausschließlich den vermeintlich ›wesenhaften‹ Ordnungen der Dinge, wie sie im Rosenhaus und in verwandten Lebenskreisen errichtet oder restituiert sein sollen. Das generalisierende Mißverständnis liegt freilich in der Darstellung selbst begründet, läßt diese doch die kleine ideale Welt derart ausstrahlen, daß alles an ihrem Horizont Befindliche zum bloßen Schemen wird, der nur noch ahnen läßt, daß es ein Außen gibt. In diesem Punkt geht der »Nachsommer« ein gutes Stück über die »Bunten Steine« hinaus.

Zu den textuellen Verfahren der Auslöschung des subjektiv Besonderen aus dem gegenbildlichen Konzept gehört schließlich und vor allem der Versuch, die ›Setzung‹ der Rosenhauswelt, die doch unzweideutig auf Risachs »Schaffungslust« zurückgeht (PRA 8.1, 81), wenn nicht unsichtbar zu machen, so doch aufzuheben. Ein ganzes Bündel von Strategien dient der Anbindung aller Züge von Risachs radikal künstlicher Schöpfung an vorgegebene ›wesenhafte‹ Strukturen. Das gegenüber der vorfindlichen Wirklichkeit Neue, Andere und Bessere soll sich darin als begründet und gerechtfertigt zeigen. Jeder Verdacht von Willkür muß vermieden werden. Diesen Aspekten soll im folgenden die Aufmerksamkeit gelten.

Zweifellos ist das Rosenhaus ein ›besonderer‹ Bezirk. Deutlicher als der Hof in »Kazensilber« sind Risachs Anlagen durch Hügellage exponiert und durch ein Gitter einerseits und eine verschließbare Planke andererseits »von der Umgebung getrennt« (PRA 6, 66). Das trägt nicht nur in Restbeständen dem gegenbildlichen Charakter der glücklichen Insel Rechnung, sondern könnte nach den ambivalenten Resultaten der textuellen Arbeit der »Bunten Steine« fast wie eine Rückkehr auf die Stufe von »Brigitta« aussehen, wäre es nicht andererseits so, daß die Grenze kaum mehr differente Räume trennt. Kornfelder, deren Betrachtung Anlaß ist zur Erörterung der jahrtausendealten sanften Kontinuität der bearbeiteten Natur (69ff.), umgeben den Garten, also gleichfalls Kulturland, das überdies Risach selbst gehört und in anderes Kulturland übergeht; Spazierwege verbinden beide Bereiche. So gibt es über die Grenze hinweg eine Kontinuität, die sie relativiert und bewirkt, daß die Hervorhebung des idealen Lebensraums

kaum noch auffällig ist.²⁸ Gleichwohl muß sie im Auge behalten werden.

Ähnliche Vernetzungen der getrennten Sphären lassen sich auch bezüglich der Innenräume des Hauses feststellen. Verschiedentlich hat man auf die Bedeutung der Fensterblicke bei Stifter hingewiesen, insbesondere auf den auch im »Nachsommer« mehrfach zu beobachtenden Vorgang, daß eine Person die Zimmertür hinter sich verschließt, um dann ans Fenster zu treten und sich einen Überblick über den umliegenden Raum zu verschaffen. Mühelos erkennt man darin den Reflex der Ambivalenz der Natur, die ein doppeltes Verhalten des Subjekts bedingt. »Das Fenster erlaubt es dem Menschen, die Wirklichkeit zu sehen, ohne Gefahr zu laufen, von ihr berührt zu werden und seine Selbständigkeit an sie zu verlieren«, schreibt Hans Dietrich Irscher: »Worauf es ankommt, ist ein prekäres Gleichgewicht zu erhalten zwischen Beisichbleiben und Offensein für das Eigensein der Dinge.«²⁹ Festzuhalten bleibt in unserem Zusammenhang, daß die Grenze durchbrochen wird, sich zugleich aber restituiert. Angesichts des bisher Ausgeführten scheint es allerdings fraglich, ob sich mit Irscher von dem »unausgesetzten Zwei-Fronten-Krieg«,³⁰ in dem sich Stifters Individuen befinden, sagen lasse, er komme in einem Gleichgewicht zum Stillstand, einem Kompromißfrieden sozusagen auf halbem Wege. Sicherlich gibt es in den polymorphen Bedeutungsfeldern, als die sich Stifters Texte erwiesen haben, solche Momente der Balance, und der Fensterblick aus dem verschlossenen Zimmer scheint dazuzugehören. Es fragt sich jedoch, ob es sich nicht auch hier um eine Art

28 Auch in der Werkgenese läßt sich diese Grenzverschleifung beobachten. Das bedenklich »hochroth« gestrichene Gitter, das Garten und »Rosenhäuschen« des »alten Hofmeisters« umgibt (PRA 25, 160f.), weicht im »Nachsommer« einem grünen, also pflanzenfarbenen Gitter (PRA 6, 46).

29 Hans Dietrich Irscher, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, S. 245, 247, vgl. überhaupt das Kapitel über »Das Haus als Einheit von offenem und geschlossenem Raum«, S. 242ff. Vgl. dazu auch Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts, S. 284ff.

30 Koschorke, ebd. S. 286.

›strukturellen Knoten‹ handelt, in dem sich *gegenläufige* Linien punktuell verknüpfen, ohne deswegen ihre unterschiedliche Bewegungsrichtung aufzugeben und in irgendeiner Weise zu einer »Einheit« zu gelangen. In diese Richtung weist jedenfalls die Vielzahl von Strategien, die darauf zielen, das Innen gemäß einem Außen zu modellieren, Abschlußstrukturen also gerade aufzulösen.

›Eintragungen‹ des Äußeren ins Innere finden in einigen Zimmern des Rosenhauses in einem buchstäblichen Sinn statt. Im ersten Zimmer etwa, in dem sich Heinrich länger aufhält, dem »Ausruhezimmer« (PRA 6, 51ff.), dessen Boden aus »lauter Holzgattungen in ihren natürlichen Farben zusammengesetzt« ist, bemächtigt sich denn auch des Gastes die »seltsame Empfindung [...] als sitze ich nicht in einem Zimmer, sondern im Freien, und zwar in einem stillen Walde«. Das liegt nicht nur an der Öffnung des Raums, durch die die »reine Luft« und der Gesang der Waldvögel aus dem Garten eindringen können, sondern nicht zuletzt am Fehlen aller Innengeräusche: Selbst im häuslichen Innenraum drängt sich kein ›Inneres‹ in die Eindrücke des Draußen. Was hier auf der Ebene des Akustischen liegt, wird in Mathildes kleinem Kabinett optisch realisiert. Heinrich nennt es »die Rose« (245) und formuliert damit auch schon das Programm. »Es war ganz in sanft rosenfarbener Seide ausgeschlagen [...] Die Seide [einer Polsterbank], grau in Grau gezeichnet, hob sich licht und lieblich von dem Roth der Wände ab, es machte fast den Eindruck, wie wenn weiße Rosen neben rothen sind. Die grünen Streifen erinnerten an das grüne Laubblatt der Rosen. [...] Der Fußboden war mit einem feinen, grünen Teppiche überspannt [...] Es war gleichsam der Rasenteppich, über dem die Farben der Rosen schwebten« (184f.). In diesem Interieur spiegelt sich nicht nur das Arrangement des Sandplatzes vor dem Haus (151), es wird auch dessen mit Rosen überwachsene Außenseite gewissermaßen nach innen gestülpt. So wird der Innenraum naturalisiert, wobei das Faktum, daß dies nach Maßgabe einer selbst schon kulturierten und ästhetisch zugerichteten Natur geschieht, im Namen des Zimmers als dem Begriff eines Naturgegenstandes verdeckt wird.

Abstrakter sind demgegenüber andere Formen der Anbindung des Innen ans Außen. Heinrichs erster Rundgang durch

das Rosenhaus belehrt ihn darüber, daß hier eine ebenso strenge Ordnung herrscht wie in seinem Elternhaus. Von diesem heißt es gleich zu Beginn des Romans: »Ueberhaupt durfte bei dem Vater kein Zimmer die Spuren des unmittelbaren Gebrauches zeigen, sondern mußte immer aufgeräumt sein, als wäre es ein Prunkzimmer. Es sollte dafür aber aussprechen, zu was es besonders bestimmt sei. Die gemischten Zimmer, wie er sich ausdrückte, die Mehreres zugleich sein können, Schlafzimmer, Spielzimmer und dergleichen, konnte er nicht leiden. Jedes Ding und jeder Mensch, pflegte er zu sagen, könne nur Eines sein, dieses aber muß er ganz sein« (3). Auch im Rosenhaus wird auf die strikte Entmischung der Funktionen von Räumen gesehen. Ölgemälde finden sich ausschließlich im »Bilderzimmer« und Bücher nur im »Bücherzimmer«, in dem nicht gelesen und gearbeitet werden darf, während im dazu bestimmten »Lesegemach« keine Bücher aufbewahrt werden (94f., 239f.). Ebenso sind alle Gebrauchsspuren sorgsam getilgt. »Obwohl der alte Mann gesagt hatte, daß dieses Zimmer sein Arbeitszimmer sei, so waren doch keine unmittelbaren Spuren von Arbeit sichtbar. Alles schien in den Laden verschlossen oder auf seinen Platz gestellt zu sein« (92). Hinter dieser Pedanterie steht die Absicht, daß »das Zimmer die ihm zugehörige Gestalt behalte« (57). Die »Gestalt« eines Zimmers besteht nicht lediglich in seiner einmal festgesetzten Einrichtung, vielmehr ergibt sich diese aus der bruchlosen Identität des Raums mit seiner Bestimmung. Daß Spuren von Arbeit selbst in einem Arbeitszimmer störend wirken, liegt daran, daß sie ein Moment der Kontingenz darstellen, das auf ein besonderes Individuum und seine Tätigkeit verweist und einen »Überhang« von Beliebigkeit über die bloße Funktion bildet. Die Zimmer sollen also nicht weniger und nicht mehr als mit ihrem reinen Begriff zur Deckung kommen und bilden als Ensemble eine Begriffsordnung ab.³¹

31 Vgl. dazu wie zum Problem des Raums im »Nachsommer« überhaupt auch die überaus anregende und innovative Arbeit von Thomas Keller, *Die Schrift in Stifters »Nachsommer«*. Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes, Köln / Wien 1982, vor allem S. 116ff.; »der Raum ist ein Schaubild des Namens« (117). Wenig plausibel scheint es mir von daher, den Innenräumen eine

Sie sind klar voneinander unterschieden, gehören aber als Teile zu einem übergeordneten Ganzen, in dem sie ihren systematischen Ort haben und das ihren Zusammenhang als eine Funktions- und Lebenseinheit herstellt. Überdies scheint ihre Funktionsteiligkeit ein Naturprinzip zu imitieren, das Risach bei der Führung durch den Garten an den verschiedenen Aufgaben der Vögel illustriert.³² So liegt die besondere »Bedeutung« (82), die Heinrich dem Rosenhaus zuspricht, gerade darin, daß alle Hinweise auf die subjektive Setzung der idealen Lebenswelt in deren Verankerung in überpersonalen Ordnungen getilgt sind.

Der »systematische« Zug, der im Rosenhaus herrscht, wird nicht nur explizit ausgesprochen,³³ sondern schließlich auch durch die »Sammlungen« unterstrichen, die in seinen Räumen untergebracht sind. Von dem Marmor im Marmorsaal über die Mineralien, Hölzer und anderen Naturalien im »Zimmer mit wissenschaftlichen Vorrichtungen« (93), die Bilder im Bilderzimmer und die Bücher im Bücherzimmer, die alten Möbel und die Abbildungen historischer Bauwerke bis hin zu den Kakteen und sogar den Ananas gibt es in Haus und Garten kaum etwas, das nicht Teil einer »Sammlung« wäre. Das gilt

»Individualität« zuzusprechen: Herbert Seidler, *Gestaltung und Sinn des Raumes in Stifters »Nachsommer«* [1968], in: ders., *Studien zu Grillparzer und Stifter*, S. 218–240, hier S. 219, 224.

32 »Wie sehr diese Thiere für das Ungeziefer geschaffen sind [...] zeigt sich aus der Beobachtung, daß sie die Arbeit unter sich teilen. Die Blaumeise und die Tannenmeise entdeckt die Brut der Ringelraupe und anderer Raupengattungen an den äußersten Spitzen der Zweige, wo sie unter der Rinde verborgen ist [...] die Kohlmeise durchsucht fleißig das Innere der Baumkrone, die Spechmeise klettert Stamm auf Stamm ab und holt die versteckten Eier hervor, der Finke [...] läuft den Gängen der Käfer und Dergleichen nach, und ihn unterstützen oder übertreffen vielmehr die Ammerlinge, die Grasmücken, die Rothkehlchen, die auf der Erde unter Kohlpflanzen und in Hecken ihre Nahrung suchen und finden« (171).

33 »Selbst daß man jedes Buch nach dem zeitlichen Gebrauche wieder in das Bücherzimmer an seinen Platz tragen muß, erschien mir jetzt gut; es vermittelt den Geist der Ordnung und Reinheit und ist gerade bei Büchern, wie der Körper der Wissenschaft, das System« (240).

auch und, so muß man hinzufügen, *gerade* von den Rosen, in denen für Risach und Mathilde das Glücksversprechen und die affektiven Verfehlungen ihrer Vergangenheit sedimentiert sind. Auch die Rosenwand des Hauses ist eine »Sammlung«, die in einem »Verzeichnisse« verbucht (PRA 7, 207f.) und der Herrschaft des Begriffs unterworfen ist: »An jedem Stämmchen hing der Name der Blume auf Papier geschrieben und in einer gläsernen Hülle hernieder«, die ihn »gegen den Regen« schützt, gegen die Fluten also, die die Schrift des Begriffs und der Ordnung auslöschen (PRA 6, 158, vgl. 61). Das Einzelne wird zum Exemplar einer Gattung und zum Indikator einer Systemstelle innerhalb einer Taxonomie, die nicht nominalistisch, sondern ›realistisch‹ gedacht scheint. Solche Verfahren der Aufhebung des Besonderen ins ontologisch qualifizierte Allgemeine beherrschen den »Nachsommer« nicht nur dort, wo es um die Aufarbeitung von Biographien geht, sondern sind generell zu beobachten, zum Beispiel auch in der Beschreibung von Landschaften.³⁴ Sammlungen dienen, so gese-

34 Im (freilich nur scheinbaren) Gegensatz zu Risachs Höherwertung dessen, was »sinnlich wahrnehmbar« ist, gegenüber den »bloß[e]n] Beziehungen und Verhältnisse[n]« und der »Abziehung von Begriffen« (PRA 8.1, 80) herrscht im »Nachsommer« ein entschiedener Zug zur Abstraktion. Heinrichs Naturdarstellung: »Ich hatte immer bei dem Zeichnen von Pflanzen und Steinen nach großer Genauigkeit gestrebt und hatte mich bemüht, durch den Schwarzstift die Wesenheit derselben so auszudrücken, daß man sie nach Art und Gattung erkennen sollte« (PRA 6, 105). Risachs Naturkundeunterricht: »Er beschrieb eine Erscheinung, er machte die Erscheinung recht deutlich [...] Wenn er Dieses vollendet hatte, that er das Gleiche mit einer zweiten, verwandten Erscheinung. Und wenn er nun einen Kreis von zusammengehörigen Erscheinungen [...] ausgeführt hatte, dann hob er Dasjenige, was allen Erscheinungen gleichartig ist, hervor und stellte die Grunderscheinung oder das Gesetz dar« (PRA 6, 236). »Grunderscheinungen« dominieren auch die Landschaftsbeschreibungen: »Jedermann kennt die Vorberge, mit welchen das Hochgebirge, gleichsam wie mit einem Uebergange, gegen das flachere Land ausläuft. Mit Laub= oder Nadelwald bedeckt, ziehen sie in angenehmer Färbung dahin, lassen *hie und da* das blaue Haupt eines Hochberges über sich sehen, sind *hie und da* von einer leuchtenden Wiese unterbrochen, führen *alle* Wässer, die das Gebirge liefert, und die

hen, der Schulung der Wahrnehmung, leisten darüber hinaus jedoch auch anderes: So unvollständig sie in aller Regel sein mögen und auch hier sind, so implizieren sie doch zumindest tendenziell und prospektiv den Anspruch auf Abbildung von Totalität: In einzelnen Repräsentanten, systematischer Ord-

gegen das Land hinaus gehen, zwischen sich, zeigen *manches* Gebäude und *manches* Kirchlein und strecken sich nach allen Richtungen, in denen das Gebirge sich abniedert, gegen die bebaute- ren und bewohnten Theile hinaus« (PRA 6, 42). »Wir fuhrten *oft* mit unserm Gespann langsam bis auf die höchste Spitze eines Berges empor, [...] umfuhrten *oft* in Windungen abwärts die Dachung des Berges, [...] veränderten *recht oft* unsere Richtung und sahen die Hügel [...] von verschiedenen Seiten. Wir erblickten *oft* von einer Spitze das ganze flache, gegen Mittag gelegene Land [...] *Oft*, wenn wir uns einem Gegenstande gleichsam auf einer Ebene nähern zu können schienen, war plötzlich eine tiefe Schlucht [...]« (307f.). In der Konsequenz solcher Darstellungsverfahren bevorzugt Stifter zunehmend ›analytische‹ statt ›synthetischer‹ Attribute: »der rothe Mohn und die blauen Kornblumen« (PRA 7, 220) – sofern nicht die litaneiartig aufgezählten Begriffe allein im Raum stehen: »Der Himmel, die Wolken darin, das Getreide, die Bäume, die Gesträuche, das Gras, die Blumen« (218). »[I]ch ging zwischen den Feldern hin, auf denen die ungeheure Menge des Getreides steht, ich ging an manchem Strauch hin, den der Rain enthält, ich ging an manchem Baume vorbei, der in dem Getreide steht.« (217). Zu dieser Tendenz der Darstellung hat sich Horst Albert Glaser prägnant geäußert, mit dessen an Einsichten gerade auch in Stifters Landschaftsdarstellung reichem Buch es sich die Stifter-Forschung entschieden zu leicht gemacht hat: »Nicht konkrete Beschaffenheit tritt hervor, sondern die gemeinsamen Merkmale des Typus. [...] Gleich geworden mit allen anderen und identisch jeweils mit ihrem ganzen Typus, konvergieren die Naturgegenstände, wie auch alle anderen des Romans [...] in letzter Instanz mit ihren Namen. [...] Bar aller Prädikate selbst des Typus stehen an extremen Stellen des Textes statt der Gegenstände die Namen selber in der Landschaft« (Die Restauration des Schönen, S. 15). In diese Richtung weisen bereits die treffenden Bemerkungen bei Fritz Novotny, Adalbert Stifter als Maler, S. 51. Vgl. hier auch noch einmal Martin Selges Ausführungen zum Prinzip der »kategorialen Objektivität« bei Stifter: Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, S. 70–89. Zum Prinzip der Litanei vgl. Martin Swales, Litanei und Leerstelle. Zur Modernität Adalbert Stifters.

nung und überschaubarer Form nehmen sie die ›Welt‹ ins Haus und seinen Umkreis hinein, das deren Museum wird.

Verknüpft wird das Rosenhaus in verschiedener Hinsicht auch mit der Vergangenheit. Ebenso wie die Anbindungen an die Außenwelt, die Natur, die ›objektiven‹ Ordnungen der Begriffe dient das dem Ziel, das Moment des Neuen und Eigenen zu verschleiern, das Risachs Schöpfung in den Verdacht selbstmächtiger Willkür bringen könnte. Haus und Garten haben, entsprechend den beiden Protagonisten, einen klaren Rückbezug auf unvollkommenere Vorstufen: Von seiten Risachs folgt sein Gut in vielen Punkten dem Vorbild Heimbachs, des Landsitzes von Mathildes Familie, wo es bereits ein »Rosenhaus« gegeben hatte (PRA 8.1, 113ff., 119), während Heinrich im Asperhof eine Verlängerung seines Elternhauses sehen kann;³⁵ Elternhaus und Rosenhaus folgen auf verschiedenen Niveaus denselben Grundsätzen und bestätigen sich damit gegenseitig nach dem Prinzip der Verdoppelung. Risachs Garten bedient sich überdies der vorgefundenen Vegetation und der landschaftlichen Gegebenheiten in einer Weise, die sich als vervollkommnende Kontinuität bezeichnen läßt: »Ich muß sagen: Ich habe [den Garten] neu angelegt, und ich muß sagen: Ich habe ihn nicht neu angelegt« (PRA 6, 134f.). Bei den Möbeln im Haus handelt es sich entweder um alte Stücke, die in ihrer ursprünglichen Gestalt und Schönheit restauriert sind, oder um neue, deren Abweichung vom Zeitgenössischen durch ihre Verbindung mit der Geschichte kompensiert wird. »Diese neuen Gegenstände wurden aber nicht in der Gestalt gemacht, wie sie jetzt gebräuchlich sind, sondern wie wir sie für schön hielten. Wir lernten an dem Alten; aber wir ahmten es nicht nach, wie es noch zuweilen in der Baukunst geschieht [...] Wir suchten selbstständige Gegenstände für die jetzige Zeit zu verfertigen mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten. Haben ja selbst unsere Vorfahrer aus ihren Vorfahrern geschöpft, diese wieder aus den ihrigen, und so fort, bis man auf unbedeutende und kindische Anfän-

ge stößt. Ueberall aber sind die eigentlichen Lehrmeister die Werke der Natur gewesen« (102, vgl. 322) – eine Feststellung, die auch mit Blick auf die Architektur mehrfach wiederholt wird (105, 108). Das Neue, das Risach verfertigen läßt, steht in der lückenlosen und stetigen Kontinuität historischer Entwicklung, und es bringt diese Traditionsverbundenheit in seiner Gestalt zur Erscheinung. Was sich dabei in ihm abbildet, sind jedoch nicht nur die Spuren konkreter Vorbilder und zugleich – durch alle geschichtlichen Vermittlungen hindurch – die Spuren der Natur als der ursprünglichen Lehrmeisterin,³⁶ es ist indirekt auch das Prinzip der Geschichte selbst, das ja gerade in der Kontinuität zu bestehen scheint. Und auch auf dieser Ebene stößt man zuletzt wieder auf die Natur, denn die Kontinuität der Geschichte und der Kunst, die ihr folgt, steht in einem zumindest homologen, wenn nicht derivativen Verhältnis zu der reinen und weisen »Allmählichkeit« der Schöpfung, zu der Tatsache also, daß die Natur keine Sprünge macht: »In der Kunst, wenn man bei so kleinen Dingen [wie Möbeln] von Kunst reden kann, ist eben so wenig ein Sprung möglich, als in der Natur. Wer plötzlich etwas so Neues erfinden wollte, daß weder den Theilen, noch der Gestaltung nach ein Aehnliches da gewesen ist, der würde so thöricht sein, wie der, der fordern würde, daß aus den vorhandenen Thieren und Pflanzen sich plötzlich neue nicht dagewesene entwickeln« (322).

Wie man an den Zitaten sieht, sind die kleinen Dinge des Hauses und des Gartens Gegenstand dauernder Reflexionen, die sie in einen Horizont des Grundsätzlichen stellen. Unter anderem kommt die Sprache auch auf das Verhältnis von Teil und Ganzem, Werk und Epoche, Epoche und Geschichte, und das ist hier deshalb von Bedeutung, weil sich in diesem Be-

36 Das betrifft nicht nur die Tatsache, daß »Naturdinge« ihrer äußeren Gestalt nach »Vorbilder« für Artefakte waren oder sind (105), vorbildlich ist auch das ›natürliche‹ Verhältnis der Teile, das ›organische Prinzip‹ sozusagen. Von den Möbeln im Sternenhof sagt Heinrich: »Es waren an ihnen sehr viele Holzarten vermischt [...], es waren Holzarten, die man sonst nicht gerne zu Geräthen nimmt, aber sie schienen mir so zu stimmen, wie in der Natur die sehr verschiedenen Geschöpfe stimmen« (321).

35 Vgl. dazu, besonders unter dem Aspekt des Interieurs: Ruth K. Angress, *Der eingerichtete Mensch: Innendekor bei Adalbert Stifter*, in: GRM 36 (1986), S. 32–47, zum »Nachsommer« S. 44f.

noch statt, um das Bestehende zu erhalten, also natürliche Veränderungen zu revidieren, oder um minimale Vervollkommnungen vorzunehmen; die Expansion der Kulturformationen aber, wie man sie etwa in »Brigitta« in actu beobachten kann, ist abgeschlossen.

Im Rosenhaus scheint der schöne Augenblick zu verweilen, die Zeit ist als »ein Einerlei, welches so erhaben ist, daß es als Fülle die ganze Seele ergreift und als Einfachheit das All umschließt« (243), zum Stillstand gekommen – darin gründet die Langeweile, die seit Hebbels vielzitiertem »Nachsommer«-Verriß immer wieder an Stifters Werken und vor allem dem »Nachsommer« konstatiert worden ist.³⁷ Genauer noch wäre wohl zu formulieren: Die historische Zeit ist wieder zur Naturzeit geworden. Wenn eine Handlung nicht schon von vornherein als »Sitte«, »Gebrauch« oder »Gewohnheit« eingeführt wird, so wird sie spätestens bei ihrem zweiten Auftreten als solche deklariert,³⁸ und dieses zweite Auftreten ist unausweichlich. Denn im Rosenhaus und im Sternenhof geschieht in schönem Wechsel immer dasselbe. »Man wiederholte vielleicht oft gesagte Worte, man zeigte sich Manches, das man schon oft gesehen hatte, und machte sich auf Dinge aufmerksam, die man ohnehin kannte« (PRA 7, 129). Nach Heinrichs erstem Besuch beginnt ein Prozeß der Ritualisierung, der Abläufe festlegt und durch Wiederholung alle Singularität tilgt. Zu den feststehenden »Gewohnheiten« gehört dabei vor allem das Abschreiten der bekannten Wege, durch das sich das Subjekt immer neu dem organisierten Raum integriert und sich der Beständigkeit der Ordnung vergewissert. »Der zweite Tag verging, wie der erste. Ich hatte die Bilder wieder angesehen, ich war in den Zimmern mit den alterthümlichen Geräthen gewesen und hatte den Gängen, Gemächern und Abbildungen des oberen Stockwerkes einen Besuch gemacht« (272). Eine solche Strukturierung der Zeit aber folgt, wie Hannelore und Heinz Schlaffer mit Recht hervorheben, dem Vorbild der Na-

37 Vgl. Moriz Enzinger (Hg.), Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit, Wien 1968 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, Bd. 256), S. 228ff.

38 Vgl. PRA 6, 56f., 196, 200, 268, 280; PRA 7, 11, 44, 206, 227f., 235, 317; PRA 8.1, 56 u.ö.

tur: »Wiederkehr des Gleichen [...] ist nicht das Wesen der Geschichte, sondern der Natur. Sie wiederholt und erneuert sich im Wechsel der Jahreszeiten.«³⁹ Noch der Begriff der Veränderung selbst wird von dieser ewigen Gleichförmigkeit aufgesogen und ihr adaptiert: »Wie hat sich *Alles verändert*,« sagte ich zu dem Besitzer [...], »da ich im Frühlinge von hier fort ging, war noch Alles öde, und nun blättert, blüht und duftet Alles hier beinahe in solcher Fülle, wie im vorigen Jahre zu der Zeit, da ich zum ersten Male in dieses Haus herauf kam« (PRA 6, 253).

Wie die Abläufe der Natur wird bei solcher Naturalisierung und Stillstellung des Lebens auch alles andere, was in der Rosenhauswelt geschieht, prognostizierbar. Hat Risach in der vor dem Erzähleinsatz liegenden Zeit Veränderungen des Gegebenen noch vorgenommen, so bietet sich Heinrich die ideale Lebenswelt bereits in fertigem Zustand dar. Im Gegensatz zu Risach muß er sie nicht mehr gründen, sondern sich dem Gegründeten nur noch integrieren, und von diesem Imperativ ist seine Entwicklung weithin bestimmt. Zum wesentlichen Teil besteht Heinrichs »Bildungsgang« in der Reifung zum Verständnis, zur Anerkennung und zum Nachvollzug dessen, was Risach errichtet hat und vorlebt. Der Erfolg dieses Weges wird dadurch besiegelt, daß Heinrich an seinem Ende zum »Nachfolger« Risachs designiert wird.⁴⁰ Von diesem Telos scheint Heinrichs Geschichte mit einer derart unerbittlichen Konsequenz gewissermaßen apriorisch imprägniert zu sein, daß es subjektive Abweichungen, affektive Ausrutscher und biographische Irrwege nicht einmal ansatzweise gibt, wie

39 Exkurs: Die Restauration der Kunst in Stifters »Nachsommer«, in: diess., Studien zum ästhetischen Historismus, S. 114; vgl. dort S. 114f. überhaupt die Bemerkungen zum Zeitverlauf im »Nachsommer«.

40 PRA 8.1, 174, 177. Charakteristischerweise soll sich dann auch in Zukunft nichts ändern. Nach ihrer Hochzeit wollen Heinrich und Natalie ihrem väterlichen Freund versprechen, daß »wir, wenn Du uns dereinst in dieser Welt früher verlassen solltest, als wir Dich, keine Veränderung in Allem, was sich in dem Hause und in der Besetzung vorfindet, machen wollen, damit Dein theures Andenken bestehe und fort erbe« (235f.).

viele Interpreten mit Befremden festgestellt haben. Aufgrund der Darstellungsweisen, die den Gegenpol der Gegenwelt marginalisieren, entsteht der Anschein, diese habe sich im Sinne jenes erhabenen »Einerleis«, das »das All umschließt«, (weitgehend) totalisiert und greife auf den Lebensweg ihres Adepten aus, der in den Bann der ihr eigenen ›Gesetzmäßigkeit‹ gerät. Jede Form von Kontingenz wird so von vornherein ausgeschlossen.⁴¹ Für den Leser, der mit Heinrich alles vorfindet, stellt sich der Eindruck einer ›Prästablierung‹ der Ordnung ein, die Risach zugleich »angelegt« und »nicht angelegt« hat und der nun (fast) alles eingemeindet scheint. Musterhaft und völlig geradlinig schreitet Heinrich den abgesteckten und gebahnten Weg ab. Wie im Grimmschen Märchen vom Hasen und Igel stehen am anderen Ende immer schon Risach oder der Vater, die dort auf Heinrichs Ankunft »gewartet« haben.⁴² In Heinrichs Biographie gibt es nichts Neues. Nicht anders als beim Wetter, mit dessen präziser Vorhersage der alte Mann den jungen bei ihrer ersten Begegnung beeindruckt (PRA 6, 47ff., 122ff.), sieht Risach auch hier genau voraus, was eintreten wird, und das verleiht dem gesamten Ablauf etwas gleichsam Naturgesetzliches. »Ich habe mir es gleich so gedacht« (315) wird im Lauf des Romans fast zur stehenden Wendung: bei der ersten »Beherbergung« (65, 186), bei Heinrichs scheinbar »naturwüchsigem« Übergang von der wissenschaftlichen zur malerischen Abbildung der Natur,⁴³ bei seiner ›Entdeckung‹ der Marmorstatue (PRA 7, 76) und sogar bei der Entstehung seiner Liebe zu Natalie: »›Als Ihr zum ersten Male an

41 Im Gegensatz etwa zu Kellers fast gleichzeitig entstandenem »Grünen Heinrich« (1. Fassung 1854/55), in dem der Zufall eine bestimmende Rolle für den Lebensweg des Helden spielt. Vgl. S. 664 u.ö.

42 »Die Hochachtung für den Vater, [...] der geduldig auf den Sohn gewartet hatte, ob er auf dem Wege zu ihm stoßen werde, war nicht die einzige Frucht dieses Tages« (PRA 7, 172). »›Dieß setzte ich bei Euch voraus, und darum wartete ich sehr gerne auf Euch« (76). »›Wir warteten auf die Entwicklung« (PRA 8.1, 174).

43 PRA 7, 31: »›es war zu erwarten, daß Ihr nicht bloß bei Eurem Sammeln von Steinen und Versteinerungen bleiben werdet, es ist so in der Natur, und es ist so gut.«

dem Gitter meines Hauses standet, und ich Euch sah, dachte ich: ›Das ist vielleicht der Gatte für Natalien.«⁴⁴

Bei näherer Betrachtung läßt sich allerdings nicht darüber hinwegsehen, daß diese Strategien vielerorts von Gegenströmungen unterlaufen werden. Das gilt für die beiden männlichen Hauptpersonen des Romans. Im Fall Heinrichs – um es hier nur anzudeuten – ist man geneigt, eine Desubjektivierung und Entindividualisierung zu konstatieren, die in der Gattung ›Bildungsroman‹ einmalig ist. Tatsächlich erscheint der Ich-Erzähler weniger als Subjekt denn als subiectum eines Reifungsprozesses, der sich durch ihn hindurch geradezu unausweichlich vollzieht. Auffällig ist jedoch, daß es hinsichtlich des pädagogischen Milieus, das diesen Prozeß ermöglicht und absichert, deutliche Unterschiede in der Behandlung Heinrichs und der Gustavs, des anderen Adoleszenten im Roman, gibt. Während Gustav sorgfältig erzogen und unterrichtet wird, im übrigen aber sozusagen auf eigenes Risiko an den Gesprächen der Erwachsenen teilnimmt, stellt sich retrospektiv heraus, daß sich um Heinrich eine ganze Sphäre der Rücksichtnahme mit einem alle Gespräche umfassenden geheimen Konversationsreglement gebildet hatte. Bei den über mehrere Jahre wiederholten langen Aufenthalten Heinrichs in Rosenhaus und Sternenhof hat man auf ihn in dem Sinne »gewartet«, daß alle Gesprächsthemen, die ihn auf seinem aktuellen Entwicklungsstand überfordert und damit möglicherweise seine ›natürliche‹ Reifung beeinträchtigt hätten, strikt vermieden worden sind. Faktisch ist Heinrich, ohne es zu intendieren, zum Zentrum der ganzen, diätetisch um ihn besorgten

44 PRA 8.1, 173, 178f., 219. Welche Relevanz diese Lebensprognostik hat, zeigt sich daran, daß sie nicht nur in verbalen Feststellungen zutage tritt, sondern auch auf der Ebene der Motive und Handlungselemente von langer Hand vorbereitet und parallelgeführt wird. So wird beispielsweise die schöne Marmorplatte aus dem Gebirge, die Heinrich einmal Risach mitbringt (PRA 6, 255f.) und deren Verschwinden ihn in der Folgezeit mit einer gewissen Indignation – sofern man davon im Roman überhaupt sprechen kann – zu erfüllen scheint (PRA 7, 119), Heinrich bei seiner Hochzeit, zum Tisch verarbeitet, zurückerstattet (PRA 8.1, 229f.). Offenbar hat Risach sie von Anfang an für diesen Zweck reserviert.

Gesellschaft geworden.⁴⁵ Die radikale Integration des (Erzähler-)Ichs wird supplementiert durch die indirekte Bestimmung des sozialen Milieus durch ebendieses Ich – eine Denkfigur, die inzwischen geläufig ist.

Es wäre zweifellos übertrieben, wollte man in diesem insgesamt eher unscheinbaren Aspekt Restbestände narzißtischer Imaginationen vermuten, wäre nicht Vergleichbares auch bei Risach zu beobachten, der neben dem Ich-Erzähler, dessen Perspektive der Leser zwangsläufig teilen muß, zweiten ›Identifikationsfigur‹. So sehr sich Risach ausdrücklich gegen

⁴⁵ Man beachte die Vorzugsbehandlung Heinrichs: »Ich machte also jetzt die Erfahrung, daß man in früherer Zeit, da ich mein Augenmerk noch weniger auf Gemälde und ähnliche Kunstwerke gerichtet hatte [...], mich geschont habe, daß man nicht eingegangen sei, in meiner Gegenwart von den in dem Hause befindlichen Kunstwerken zu sprechen, um mich nicht in einen Kreis zu nöthigen, der in jenem Augenblicke noch beinahe außerhalb meiner Seelenkräfte lag. Mir kam jetzt auch zu Sinne, daß in gleicher Weise mein Vater nie zu mir auf eigenen Antrieb von seinen Bildern gesprochen habe [...] Sie haben also sämmtlich einen Gegenstand vermieden, der in mir noch nicht geläufig war [...]« (PRA 7, 125). Aus pädagogischer Sicht müßte für Gustav genau dasselbe gelten, was aber nicht der Fall ist. Vielmehr tritt ein neues pädagogisches Modell auf den Plan. »Es wurde von den verschiedensten Dingen gesprochen, am meisten aber von der Kunst [...] Es mochte wohl Vieles vorkommen, was Gustav nicht verstand, er sprach auch sehr wenig mit; aber es mochte doch das Gespräch ihn mannigfaltig fördern, und selbst das Unverständene mochte Ahnungen erregen, die weiter führen oder die aufbewahrt werden und in Zukunft geeignet sind, feste Gestaltungen, die sich fügen wollen, einleiten zu helfen. Ich wußte Das sehr wohl aus meiner eigenen Jugend und selbst auch aus der jetzigen Zeit« (PRA 8.1, 54f.). Schlichtweg wird hier die eigene Vergangenheit umgeschrieben. Es ist unverkennbar, daß die pädagogischen Maximen, denen Heinrich viel verdankt, im Roman genau zu dem Zeitpunkt suspendiert werden, an dem *Heinrichs* Entwicklung ihrer nicht mehr bedarf, oder genauer: an dem sich ein latenter Interessenkonflikt zwischen der Bildung Heinrichs, der inzwischen die Kunst entdeckt hat und sich ihrer auch diskursiv bemächtigen will, und der Entwicklung Gustavs abzeichnet. Die Pädagogik der Rosenhauswelt ›muß‹ an diesem Punkt revidiert werden, weil ihr Einsatz zugunsten Gustavs Heinrich behindern würde, der sich daher als ihr primärer Gravitationspunkt erweist.

jene erklärt, »welche aus ihrem Ich nicht heraus zu schreiten vermögen« und »das All nur [für] de[n] Schauplatz dieses Ichs« halten (PRA 6, 239), so sehr müssen gerade in diesem Zusammenhang die genannten Tendenzen einer imaginativen Ausweitung der Rosenhauswelt ins Auge stechen, Darstellungsweisen also, die das Außen der Risachschen Idealwelt zwar nicht leugnen, aber seine Präsenz im Roman minimalisieren. In Risachs Rede von dem erhabenen »Einerlei«, das »als Einfachheit das All umschließt«, mag man eine kaum verlarvte Darstellung seiner eigenen Lebenssphäre und deren heimlichen Imaginationsgrund erkennen, zumal der Erzähler ihn noch den Satz anfügen läßt: »Es sind erwählte Menschen, die zu diesem [Einerlei] kommen und es zur Fassung ihres Lebens machen können« (PRA 7, 243). Nichts anderes geschieht ja im Asperhof. Im Sinne der narzißtischen Dialektik von Einschluß im Inneren und imaginärem Ausgriff ins All, von Subjektzentrismus und All-Einheitsphantasien, die in Stifters frühen Erzählungen beobachtet werden konnte und hier von Risach explizit ausgesprochen wird, kann es nicht verwundern, im Rosenhaus neben den Spuren des kosmischen Einerleis auch dessen Komplement aufzufinden: die Struktur des abgeschlossenen Subjekts. Das läßt sich am besten in Risachs Gartenanlagen verfolgen, die bisher weitgehend ausgespart wurden.

Nicht anders als Haus und Lebensweise trägt auch der Garten ideale Züge. Größte Schönheit und üppigstes Gedeihen der Vegetation zeichnen ihn aus, und eine Vielzahl von Vögeln findet hier Lebensraum, darunter seltene Waldvögel. Die Menschen leben friedlich und liebevoll pflegend mit der Natur zusammen, die sozusagen zu ihrer höchsten Form, zur »Vollkommenheit« nämlich (PRA 6, 153, 62), aufläuft und darin zu sich selbst zu kommen scheint. Das aber verdankt sie dem Menschen. Denn der Garten ist ganz und gar Artefakt, seine Schönheit und Üppigkeit beruhen auf einem ausgetüftelten System ineinandergreifender Maßnahmen, die aber – wie alles andere im Rosenhaus auch – nicht etwa als »künstliches Mittel«, sondern als »in der *Natur* gegründet« erscheinen (156, 158). Ja, diese Eingriffe, die im wesentlichen darin bestehen, der Natur »zu geben, was [ihr] Not thut, und [ihr] zu nehmen, was [ihr] schadet« (159), liegen in der *Absicht* der

Natur selbst. So spricht Risach etwa von einer besonderen Maßnahme, einem »Mittel, das außer seiner Wirksamkeit auch noch sehr schön ist und also zum Nutzen einen Genuß beschert, durch den uns die Natur gleichsam zu seiner Anwendung leiten will« (162). Der Mensch also als bloßer Ausführungsgehilfe der Natur, die durch ihn als ihr Medium zu ihrer Vollkommenheit gelangen will? Und die Schönheit als das Echtheitssiegel der Naturgemäßheit der menschlichen Kulturarbeit? Nach den Ausführungen zu »Brigitta« braucht nicht mehr betont zu werden, wie labil solche Gedankenkonstrukte sind. Risach selbst muß einräumen, daß »wir nicht wissen, welches denn der letzte Grund des Gedeihens lebendiger Wesen überhaupt ist« (154), schließlich stehen ja auch die Wissenschaften, die allenfalls Begriffe wie Absicht, Ziel oder »Grund« der Natur stichhaltig füllen könnten, vorerst noch auf dem »Standpunkt [...] des Sammeln« und verdienen, genau genommen, den Namen einer »Wissenschaft« noch gar nicht (133).

Das theoretische Dilemma, die eigenen handlungsleitenden Maximen der Natur zu unterstellen, ohne noch über diese hinreichende Klarheit zu haben, schreibt denn auch Risachs gärtnerischer Praxis seine Konsequenzen ein. Betrachten wir daraufhin einmal genauer jenes Mittel, auf das uns gleichsam die Natur selbst leiten will. Es besteht darin, gegen den Raupenfraß, der im ganzen Land für größte »Zerstörungen« sorgt (157, 161, vgl. 62), Vögel als die natürlichen Feinde der Raupen anzulocken, denn, so weiß Risach: »Zu dieser Arbeit ist von Gott das Vogelgeschlecht bestimmt worden« (169). Diese Migration der Vögel wird durch ein genau berechnetes Fütterungssystem bewirkt, das den Tieren den neuen Lebensraum einerseits attraktiv macht, sie aber andererseits derart unterversorgt läßt, daß sie gegen die schädlichen Raupen nicht gleichgültig werden (162ff.). Wenn sich Risach allerdings darüber beschwert, daß sein als vorbildlich und natürlich gedachtes Prinzip »nicht überall angewendet« werde (158), so tut er daran sehr unrecht, denn dieses Prinzip ist überhaupt nicht verallgemeinerungsfähig, beruht es doch ausdrücklich auf der Schaffung einer »Mehrheit« (162) von Vögeln in seinem Garten, also auf der Institutionalisierung eines Ungleichgewichts. Mehrheit hier bedeutet Minderheit dort, und ist das

Umland ohnehin schon vom Raupenfraß geplagt, so wird es in der Folge des Risachschen Gartenbaus der Zerstörung noch weiter ausgesetzt. Der Grad der Üppigkeit des Rosenhausgartens entspricht dem Grad der Entlaubung seiner Umgebung. Die Verschönerungsarbeit ist auf ihrer Kehrseite ein Destruktionsprozeß.

Dieselbe Textfigur zeigt sich auch in einem anderen Punkt. Das Anlocken der Vögel hat die Nebenwirkung, daß sich nicht nur solche einstellen, die sich in Risachs regulatives Programm einfügen, sondern auch »unnütze Glieder« und regelrechte »Feinde«, wie der »Rotschwanz«, der sich statt an die schädlichen Raupen an die nützlichen Bienen hält und daher »ohne Gnade mit der Windbüchse« getötet werden muß (181f.). In der Logik des Textes müßte also die Natur selbst im Interesse ihrer Vervollkommnung die Austilgung einer der Arten wünschen, die sie hervorgebracht hat. Da man nun nicht alle Rotschwänze mit der Windbüchse vernichten kann, wird diese Maßnahme dadurch flankiert, daß man »im Meierhofe und anderen entfernteren Orten« die Wespenester, die sonst zerstört werden, bestehen läßt, »damit sie diese Vögel hinziehen« (182). Der Meierhof und die anderen entfernteren Orte werden so zum negativen Spiegelbild des Rosenhauses: Während sich hier die Nützlinge tummeln, akkumulieren sich dort Raupen, Wespen und Rotschwänze; Bienen wird man dort nicht halten können, und vielleicht gehören jene entfernteren zu den »warmen und stillen Orten«, an denen Heinrich »Aepfelbäume [...] fast ganz entlaubt gesehen« hat (161). Was sich auf den ersten Blick wie das Prinzip einer ökologischen Praxis ausnehmen mag – die Bearbeitung der Natur nur mit Mitteln der Natur selbst und überdies in deren eigenem »Interesse« –, erweist sich als drastische Produktion von Ungleichgewichten, die auch eine räumliche Gestalt annehmen. In schlimmen Jahren mit »ungeheurem Raupenfraß« wie ein Jahr fünf zuvor kommt sie zur vollen Erscheinung: »Die Bäume in Rohrberg, in Regau, in Landegg und Pludern standen wie Fegebesen in die Höhe, und die grauen Fahnen der Raupenester hingen von den entwürdigten Aesten herab. Unser Garten war unverletzt und dunkelgrün, sogar jedes Blatt hatte seine natürliche Ränderung und Ausspitzung« (181). Der Hügel mit dem Rosenhausgarten

konturiert sich scharf als eine üppig grüne selige Insel inmitten von Chaos und Zerstörung (vgl. 62, 257f.). Ähnliches kommt zum Vorschein, wenn Risach sagt, mit der Metaphorik dabei in seinem Naturverhältnis einen unerwarteten Akzent setzend: »Wir haben an unserem Garten einen ungeheueren Käfig ohne Draht, Stangen und Vogelthürchen« (172, vgl. 165).

Erneut zeigt sich die dekonstruktive Prägnanz der Stifterischen Texte, die sich so weit auf ihre Gegenstände einlassen, daß sie präzise noch das verbuchen, was die Risach gegenüber affirmative Intention ihres Autors subvertiert. Wie alle Räume in Stifters Welt, die strukturell auf merkwürdig verquere Weise eine hohe Stringenz entfaltet, ist auch die räumliche Gestalt der Anlagen Risachs kein Zufall, sondern ein signifikantes Faktum. So sehr Risach als Person durch Bescheidenheit, Milde und Rücksichtnahme ausgezeichnet ist, so sehr verbindet ihn die Kontur seiner Schöpfung mit Stifters frühen Subjektivismen und deren Wiederkunft in »Brigitta«. ⁴⁶ Der Subjektivismus prägt sich also weniger in der Charakteristik der Figuren aus, wo er bis auf Spuren verschwunden ist, als in der Struktur. Diese aber entwickelt ihre volle argumentative Kraft, indem sie zeigt, daß im Innersten von Risachs vermeintlich ökologischer Kulturation der Natur wieder nur das Subjekt am Werk ist, das sein eigenes Begehren der Absicht der Natur selbst unterschiebt. Der Text ›weiß‹ das – besser vermutlich als sein Autor. Im Garten mit seinen kulturell gesetzten Ungleichgewichten wird sichtbar, wie treffend die mit geheimem Hintersinn sich nun gegen ihr eigenes Subjekt wendende Selbsteinschätzung Risachs ist, der sich doch nach Ausweis des gesamten Romans strikt an die Ordnungen des

46 In diesem Kontext erhält auch das Prinzip der Mitte seine Bedeutung, auf das Herbert Seidler nachdrücklich hingewiesen hat: Die Bedeutung der Mitte in Stifters »Nachsommer«, in: ders., Studien zu Grillparzer und Stifter, S. 185–217; ebenso: Gestaltung und Sinn des Raums in Stifters »Nachsommer«, ebd., S. 218–240, hier S. 228ff. Seidler übersieht allerdings die Ambivalenz dieses Moments, die aus seinem Zusammenhang mit der Ichstruktur resultiert und dazu führt, daß Zentralität in einer komplexen Textformation einerseits ihren Ort hat, andererseits aber beständig ausgelöscht wird. Vgl. dazu noch einmal PRA 6, 239.

Realen und besonders der Natur anschließt und in sie eingliedert: »Ich wollte immer am Grundsätzlichen ändern und die Pfeiler verbessern, statt in einem Gegebenen nach Kräften vorzugehen, ich wollte die Zwecke allein entwerfen und wollte jede Sache so thun, wie sie für sich am besten ist, ohne auf das Ganze zu sehen, und ohne zu beachten, ob nicht durch mein Vorgehen anderswo eine Lücke gerissen werde, die mehr schadet, als mein Erfolg nützt« (PRA 8.1, 77f.).

Andere Beobachtungen bestätigen die Präsenz des Subjekts inmitten der Vorkehrungen zu seiner Abschaffung. Nicht nur hat Risach Wein- und Pfirsichspaliere angelegt, die der Örtlichkeit unangemessen sind und nur durch Maßnahmen ermöglicht werden, die verdächtig an Jodoks pseudoidischen Garten in der »Narrenburg« erinnern;⁴⁷ vor allem in der Rosenwand, einem der Zentralsymbole des Romans, steckt ein konzeptueller Sprengsatz. Denn entgegen dem Grundsatz der Naturgemäßheit der Kultur und entgegen der daraus folgenden Maxime, »daß man nie einen Baum an eine Stelle setze, auf der er nicht leben kann« (159), haben die Rosen »eigentlich die ungünstigsten Bedingungen« (151) und können nur mit Hilfe »bedeutender Anstalten« (153) gedeihen, die Züge von »Zwang« tragen (151). So befremdlich erscheint Heinrich diese Anlage bei all ihrer Schönheit, daß er später

47 »Auf diesem Wege sah ich nun, daß der Besitzer des Gartens auch Weinreben in demselben zog, obwohl das Land der Pflege dieses Gewächses nicht ganz günstig ist. Es waren eigene, dunkle Mauern aufgeführt, an denen die Reben mittelst Holzgittern empor geleitet wurden. Durch andere Mauern wurden die Winde abgehalten. Gegen Mittag allein waren die Stellen offen. So sammelte er die Hitze und gewährte Schutz. Auch Pfirsiche zog er auf dieselbe Weise [...]« (PRA 6, 77). Vgl. dazu noch einmal die »Studien«-Fassung der »Narrenburg«, in der Jodoks Garten einer der Indikatoren seiner subjektivistischen Verfehlung und faktischen Naturferne ist: »Ich zog schwarze Mauern und Terrassen, um die Sonnenhitze zu sammeln; ich warf Wälle auf, um den Winden zu wehren [...] dann ließ ich kommen, was ihr [Chelion] theuer und vertraut war: die schönsten Blumen ihres Vaterlandes, die weichsten Geräuche, die lieblichsten Vögel und Thiere – aber ach, den dunkelblauen Himmel des Himalaia konnte ich nicht kommen lassen [...]« (HKG 1.4, 415).

noch einmal nachfragen zu müssen glaubt, »warum Ihr denn gerade vorzugsweise an dieser Wand Eures Hauses die Rosen zieht, wo ihr Standort doch nicht so ersprießlich ist, und wo man solche Anstalten machen muß, um ihr völliges Gedeihen zu sichern.« Risachs Antwort belegt, daß es hier mitnichten um Natur, sondern ausschließlich um das Subjekt geht, das in der Natur nur seine eigene Geschichte in einem memorativen Zeichen niederlegt: »Ich habe die Rosen an die Wand des Hauses gesetzt [...] weil sich eine Jugenderinnerung an diese Blume knüpft und mir die Art, sie so zu ziehen lieb macht. Ich glaube, daß mir einzig darum die Rose so schön erscheint, und daß ich darum die große Mühe für diese Art der Pflege verwende.« (155f.). Diese Jugenderinnerung ist die an die leidenschaftliche Liebe zu Mathilde.

Ein hervorstechendes Charakteristikum der Raumstruktur des »Nachsommers«, das man als das Prinzip der verwischten Grenze bezeichnen kann, entsteht so aus der Überlagerung komplexer textueller Abläufe. Auf der einen Seite, so hatte sich gezeigt, geht die Tendenz der Darstellung dahin, die Grenze zwischen Kultur und Natur, oder anders gewendet: zwischen Ich und Außenwelt im Zeichen des Generalverdachts gegen das Subjekt zu schleifen. Auf der anderen Seite bleibt die Grenze bestehen, und zwar sowohl aufgrund der – allerdings fast völlig latent gewordenen und nur aus der Werkentwicklung zu konjizierenden – Bedrohlichkeit der Natur als auch im Rahmen der gegenbildlichen Konzeption, in der die Abgrenzung des Subjekts vom schlechten Gegebenen konstitutiv ist, wenngleich wiederum nur unter der Bedingung strenger Ausrichtung auf die Dinge in ihrer »Wesenheit«. Schon diese Konstellation müßte zu einem ständigen Pulsieren und Oszillieren zwischen Grenzsetzung und Grenzverwischung führen. Nun fällt jedoch darüber hinaus gerade innerhalb des elaborierten Apparats von Desubjektivierungsstrategien eine Wiederkehr von Ichstrukturen auf, wie man sie bereits aus »Brigitta« kennt. Reste von Subjektzentrismus und Spuren eines narzißtischen Größen-Selbsts lagern sich gewissermaßen in die überspielten und verdeckten Grenzlinien ein und lassen sie erneut manifest werden. Das ist nicht ohne eine gewisse Konsequenz. Denn tatsächlich läßt sich ja behaupten, daß im Postulat der Entäußerung des Ichs und der

Integration in die übersubjektiven Ordnungen der Wirklichkeit die narzißtischen Impulse des Frühwerks in umgepolter, transformierter und verschwiegener Form weiterleben. Es sind die Metaphern und die Strukturen, die dies zur Erscheinung bringen. Im Gegensatz zur weltanschaulich-ideologischen Schicht von Stifters Schreiben bleibt in ihnen ein Bündel heterogener Motivationen wirksam. In Stifters Textstrukturen geht gewissermaßen nichts verloren.

In mancher Hinsicht stellt der »Nachsommer« einen nicht mehr überschreitbaren Endpunkt in Stifters Schreiben dar und markiert damit zugleich eine Wende. Der Versuch, der konzeptuellen und strukturellen Problematik der »Bunten Steine« durch die äußerste Marginalisierung alles »Anderen«, alles Fremden, aller bedrohlichen Kräfte der äußeren und der inneren Natur beizukommen, begründet sowohl den idyllischen Charakter als auch den Eindruck der extremen Artifizialität von dargestellter Rosenhauswelt wie darstellendem Roman. In dieser Richtung weiter zu gehen, als der »Nachsommer« es tut, scheint kaum möglich und war wohl auch für Stifter selbst nicht mehr wünschenswert. Sei es aus einem eigenen Unbehagen heraus, sei es aufgrund der zunehmend unfreundlicher werdenden Reaktionen auf seine Werke – bereits während der Arbeit an den »Bunten Steinen« und am »Nachsommer« sieht Stifter die Notwendigkeit, »nicht immer solche idyllische Sachen« zu machen (an Heckenast, 20.3.1850, PRA 18, 40). »Etwas Handlungsreiches und mit etwas erschütternden Lagen Erfülltes muß jezt von meiner Feder kommen, daß des Idyllischen nicht zu viel wird« (an Heckenast, 29.2.1856, ebd., 314). Stifter annonciert hier eine Zäsur in seinem Schaffen, und »Witiko« soll sie verwirklichen. Die Wendung zum Handlungsreichen und Erschütternden, zur Geschichte also, beinhaltet die Abkehr von den Exzessen der Konfliktlosigkeit, von den Strategien des Verschweigens und Aussparens, die den »Nachsommer« charakterisieren. Mit dem »Witiko« und den spätesten Erzählungen, vor allem dem »Kuß von Sentze«, kehren die gewalttätigen Mächte der inneren Natur ins Werk zurück, und die letzte »Mappe« sollte auch den dramatischen »Eisfall« der »Studien«-Fassung enthalten (PRA 20, 189). Es wäre allerdings ein kapitaler Irrtum, wollte man glauben, daß damit eine Verabschiedung auch der

nachsommerlichen Tendenz zu einer ›grenzenlosen‹, einer ›totalen‹ Ordnung verbunden sei. Im Gegenteil geht das Bestreben der späten Werke dahin, gerade das, was früher für größte Irritation gesorgt hatte, einer umfassenden Ordnung zu subsumieren und zu integrieren, einer Ordnung, die freilich ebensowenig wie die des »Nachsommers« noch eine Außenreferenz, eine mimetische Komponente aufweist, sondern ausschließlich die Ordnung des Textes selbst ist. Nur in der Schrift gibt es das, was Stifter der Wirklichkeit abzulesen behauptet. Die vielfältigen Schreibstrategien, die dies bewirken, sind eine eigene Untersuchung wert und können hier nicht analysiert werden.⁴⁸ Daß auch das Spätwerk das Programm der Totalisierung eines integrierten Natur-Kultur-Raums und damit die für den »Nachsommer« konstitutive Problematik keineswegs preisgibt, sei lediglich an einem Beispiel, dem markantesten vielleicht, belegt.

Erst in seinem letzten Text, der zum Roman ausgewachsenen vierten Fassung der »Mappe meines Urgroßvaters«, an der Stifter seit dem August 1867 arbeitete, kommt er einer Harmonie, ja einer Versöhnung von Natur und Kultur so nahe wie nie zuvor. Die Rede ist von dem »wundervollen Garten« um den »braunen Hof« des Fürsten von Braunenberg (PRA 12, 244), dessen Beschreibung sich gute fünfzig Seiten vor jenem Satz findet, den Johannes Aprent ans Ende des Manuskripts geschrieben hat: »Hier ist der Dichter gestorben« (338). Wie bei nahezu allen Lokalisationen in Stifters Werk hat man auch hier nach einem realen Vorbild der fiktiven Anlage gefahndet und es im Park des in der Nähe von Krummau gelegenen Sommerschlosses Rotenhof der Fürsten von Schwarzenberg gefunden. In der Tat mag man nicht zuletzt mit Blick auf die Namensgebung zu dem Schluß kommen: »Stifters Erfindungsgabe war begrenzt und leicht erschöpflich.« Diese Feststellung aber ist so richtig wie falsch. Der positivistische Ansatz nämlich, dessen Vorstellungsgabe seinerseits so begrenzt ist, daß er den textuellen Raum nur als Abbildung eines realen begreifen kann, übersieht darin methodisch und systematisch den konstitutiven Fiktionalisierungsprozeß, dem ›Vorbilder‹ unterliegen, sobald sie in den Text-

48 Eine solche Untersuchung vom Verfasser ist in Vorbereitung.

raum eintreten.⁴⁹ Bei näherer Betrachtung zeigt sich indessen schnell, daß es einen Park wie den der letzten »Mappe« realiter gar nicht geben kann. Und das macht gerade seine Stärke in dem Problemkontext aus, in dem Stifter schreibt. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch festzustellen, daß die vierte »Mappe« einen charakteristischen Schritt über ihre letzte Vorstufe, die zwischen Januar und Oktober 1864 verfaßte und gleichfalls Fragment gebliebene dritte Fassung, hinausgeht.⁵⁰

Die Besichtigung des fürstlichen Landschaftsgartens, die der Doctor Augustinus eines Tages vornimmt, beginnt auf bezeichnende Weise. Augustinus trifft nicht etwa auf einen Gärtner, sondern auf einen Arbeiter, der ein Kohlfeld hackt, und fragt ihn nach dem Weg in den Park. »Ihr seid ja schon drinnen«, antwortet der Mann (PRA 12, 271), und läßt den Fragenden begreifen, daß der Park vom umliegenden Land nicht abgehoben ist. Im Gegenteil gehen die Sphären des Gartens und der Landschaft des früher einmal als »wild« und »unwirthbar« bezeichneten Böhmerwaldes (61) derart ineinander über, »daß man meinte, man könne, wenn man in dem Garten immer fort gehe, endlich zu dem Walde gelangen, der Wald gehöre zu dem Garten, und der Garten sei ungeheuer groß. Der schöne Wald, in welchem mein Wohnort liegt [...] ist so herein gezogen worden, daß man ihn bald hier bald da erblickt, daß sein Blau über dem Grün der Bäume dahin zieht

49 Der zitierte Satz stammt von Franz Hüller und steht in der Einleitung zu PRA 12, S. LXXIII. Bei Hüller finden sich auch identifizierende Formulierungen, wie sie leider noch heute in der Stifterforschung nicht selten sind: »Der ganze weite Umkreis von Friedberg und der Ruine Witikohaus bei St. Thoma ist der Schauplatz der Dichtung [...] Der Braune Hof des Fürsten von Braunenberg ist das Somschloß Rotenberg [...]«. Kaum etwas trifft den Sachverhalt weniger.

50 Die Handschrift der dritten Fassung ist erstmals 1988 ediert worden: Adalbert Stifter, Die Mappe meines Urgroßvaters. Faksimileausgabe der Dritten Fassung, Transkription und Kommentar von Alois Hofman, Leipzig 1988 (= Manu scripta. Faksimileausgaben literarischer Handschriften, hg. von Karl-Heinz Hahn, Bd. 3); zur Entstehungsgeschichte vgl. Kommentarheft S. 15ff. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text unter der Sigle MU III zitiert; Seitenangaben beziehen sich dabei auf den Transkriptionsband.

[...] und daß man sich mit ihm verbunden wähnt, wenn er auch weit entfernt ist« (275f.). Wald im weiteren Sinne, ja, wie die dritte Fassung schreibt, gar ein »riesige[r] Wald« (MU III, 207), befindet sich aber auch tatsächlich innerhalb des Parks, desgleichen ein Försterhaus (PRA 12, 276). So steht der Garten »in Eintracht« mit der ursprünglichen Natur (279), deren Bearbeitungsstufe er nicht nur implizit als Garten *ist*, sondern die er auch in Form von Feldern und ländlichen Häusern ausdrücklich darstellt (272f.). In diesen, die keineswegs bloße Staffage sind, werden die nach dem Vorbild des »Hameau« in Versailles errichteten künstlichen »Dörfchen« und »Meiereien«, die man im späten 18. Jahrhundert schätzte,⁵¹ gewissermaßen renaturalisiert und ihrer eigentlichen Bestimmung zurückgegeben. Ob die »Dörfer und Kirchtürme«, die Augustinus in der Ferne erblickt, noch zum Park gehören, ist nicht auszumachen. Der »Gedanke, der hier leitete« (278), ist offenbar der einer Synthese von freier Natur, agrikulturell genutztem Land und eigentlicher Parkanlage, einer Synthese also von Natur und Kultur, Draußen und Drinnen, in der die einzelnen Sphären nicht mehr unterscheidbar sind.⁵² Auch die Vegetation verdeutlicht das: »Ich ging durch Nadelwald, Buchenbestände, an sehr schönen großen Kirschbäumen vorüber, und kam auf eine Wiese mit einer Einhegung von Rosen und Hollunder. Dann waren wieder Baumabtheilungen, Ahorne, Birken, Tannen, Linden. Dann kam wieder eine Wiese mit einem klaren Teiche, an dem eine Wucht von Lilien stand. Dann ging ein Abhang sanft hinunter mit zerstreuten Waldbäumen und Fruchtbäumen. Dann waren wieder Felder mit Saaten« (275).

Zweifellos ist der Park ein Artefakt, schließlich ist er erst von dem gegenwärtigen Fürsten »angelegt« worden (270). Aber genau mit diesem Angelegtsein hat es eine eigenartige

51 Beispielsweise im Park von Schönbusch bei Aschaffenburg.

52 Vgl. dazu auch die zutreffenden, aber doch etwas vereinfachten Bemerkungen von Michael Böhler, Die Individualität in Stifters Spätwerk. Ein ästhetisches Problem, in: DVjs 43 (1969), S. 652–684. Der Park unterliege »den ökologischen Gesetzen der ihn umgebenden Natur und damit ihren Zwecken«, er sei »total den Gesetzen der Natur unterworfen« und habe »eine rein dienende Rolle gegenüber der Natur« (654f.).

Bewandtnis. Einige Besucher meinen, so erläutert der Fürst dem Doctor, »es sei nicht viel geschehen, andere sagen, es sei sehr viel umgeändert worden; aber *es sei Alles gar nicht anders als natürlich, und wie es immer um den braunen Hof gewesen ist, und wie es gegen den Wald hinein ist*« (280). Sofern also überhaupt etwas geschehen ist, ist wieder nichts geschehen. Denn das viele Umändern, das selbst nichts Künstliches hat, sondern »natürlich« sein soll, hat doch nur den Effekt, daß alles einerseits so wird, wie es schon immer war, und daß damit andererseits eine Angemessenheit des Parks an den umruhenden Landschaftsraum gewahrt bleibt. Das entspricht auch ganz der Theorie, die der Fürst zu seiner Gartenpraxis entwickelt. Diese nämlich darf sich vom Vorfindlichen nicht entfernen. »Wie der braune Hof zu dem Walde, der doch hier eigentlich beginnt, immer in Eintracht stand, so sollte der Garten zu Hof und Wald in Eintracht stehen. [...] Darum kann nur in der schönsten Landschaft der schönste Garten sein, darum ist in der gestaltarmen Ebene ein mittelmäßiger schön, ein sehr schöner eher peinigend« (279), und zwar, wie die dritte Fassung hinzufügt, weil er uns »mit seinem *Gegensatz*« irritiert (MU III, 208). Diese Sätze bestätigen den Eindruck des Doctors. Eine Differenz zwischen dem Vorgefundenen und dem durch Arbeit Entstandenen, zwischen Landschaft und Garten, Außen und Innen soll nirgends in Erscheinung treten, ja sie soll gar nicht existieren.

Die kategorialen Probleme, die daraus erwachsen, werden in derselben Weise behandelt: Sie werden verwischt. Mühsam ringt Augustinus nach Worten, um dem Fürsten seinen Eindruck zu umschreiben: Der Garten habe »viel mehr als Wohlgefallen gefunden. Es war so wie von einem Buche, oder von einem schönen Hause, oder von einer Stadt, oder von Musik, oder von einem Gebirge.« / »Sagt, von einem Kunstwerke,« erwiderte der Fürst« (PRA 12, 277f.). Wenn das das Resümee aus den tastenden Versuchen des Doctors sein soll, dann sind die Natur des Gebirges und das planlose »Wachstum« der Städte ebenso Kunst wie Literatur und Musik, während umgekehrt die Kunst selbst Natur ist: »Es ist wie mit einem Kunstwerke, von dem Menschen sagen, es sei gar kein Kunstwerk, sondern nur natürlich, und zu dem sie immer wieder gehen, es anzuschauen. Durch ihre Handlung sprechen sie

das größte Lob aus« (281). Dann freilich gibt es auch im Begrifflichen keine Differenz mehr zwischen – ja, was? Obwohl der Park entschieden ein Kunst-, und das heißt Menschenwerk ist, minimiert und naturalisiert sich so der Anteil der menschlichen Arbeit an ihm bis zum völligen Verschwinden.⁵³ Seine Entstehung kann daher auf einen fast tautologischen Vermittlungsprozeß zurückgehen. Ein Künstler hat die Landschaft gezeichnet, wie sie ist, und nach diesen Zeichnungen ist der Park angelegt worden. Gemäß der Maxime, ein Lustgarten müsse, »die Schönheit, welche die Gegend, in der er ist, überhaupt hat, zu der allerschönsten Gestaltung bringen, wodurch die Annehmlichkeit, die die Gegend gibt, zur Vervollendung geführt wird«, verschönert der Künstler im Zeichnen »aber die Landschaft immer mehr, bis sie endlich zwar dieselbe blieb, aber doch eine weit schönere wurde« (279). Die Differenz zum Vorgefundenen, die im Moment seiner Verschönerung liegt – wenngleich sie kaum noch unter diesen Begriff fällt, ist doch die hergestellte Schönheit den gegebenen Dingen gewissermaßen immanent –, diese Differenz wird, kaum ausgesprochen, sofort wieder eingezogen: In der Verschönerung und durch sie hindurch bleibt doch wieder alles beim alten. So scheint das Subjekt völlig aus dem Schaffensprozeß zu verschwinden.

Dies reflektiert sich im Park selbst. Auf der Höhe über dem braunen Hof steht ein Turm, der letzte in Stifters Werk, in dem Türme immer wieder Inbilder der Subjektstruktur waren. An diesem Turm fallen im kleinen noch einmal die Prinzipien auf, die den Landschaftsgarten überhaupt strukturieren. Als Geschichtsdenkmal ist er so »in das Granitgestein gebaut [...],

53 Vgl. dazu Friedbert Aspetsberger, *Die Aufschreibung des Lebens*, S. 30: »Der Garten des Fürsten führt Kunst als zu ihrer Identität gebrachte Natur vor [...] Kunst, die, weil sie Natur zu ihrer Identität bringt und daher in einem gewissen Sinn auch Natur wird, als Natur empfunden wird und ›benützt‹ wird, erzielt eine Wirklichkeit, die des Begriffs der Kunst entraten könnte, eben weil sie (vollendete) Wirklichkeit ist.« Zum Problem vgl. auch Horst Hömke, *Der Landschaftsgarten in der letzten Fassung von Adalbert Stifters »Die Mapped meines Urgroßvaters«*. Ein pädagogisches Vermächtnis, in: *Pädagogische Provinz* 21 (1967), S. 536–557, besonders S. 546ff.

als wäre er mit ihm verwachsen«, und bei seiner Betrachtung scheint es Augustinus, »als sei es immer so gewesen«, obwohl sich, anders als früher, der Schutt im Inneren zu einer nicht unbequemen Treppe an die obere Brüstung fügt (273ff.). In diesem Inneren aber ist nicht nur »Alles leer«, von einem Inneren kann genau genommen nur noch mit Blick auf einen aufgelösten vergangenen Zustand die Rede sein. Denn der Turm ist eine Ruine, von der nur noch eine Seite intakt ist. Wo »einst geglätteter Steinfußboden gewesen sein mochte«, wächst jetzt Gras, die Natur ragt ebenso ins Innere hinein, wie dieses nur noch zu einer »Ausschau« in den umliegenden Landschaftsraum dient. Die Türme des Ichs sind zerfallen, sie sind leere und offene Räume geworden und gehen wieder in Natur über.

Hinzuzufügen ist allenfalls noch, daß hier nichts anderes gilt als im »Nachsommer: In der Auflösung des Ichs restituert dieses sich als Größen-Selbst. Der Park, aus dem die Spuren seines Schöpfers getilgt sind, wird mit der größeren Schöpfung der Natur eins. Wenn in der dritten Fassung der Doctor dem Fürsten die Meinung einiger Besucher kolportiert, die behaupten, »es sei gar nichts geschehen, und man gehe von dem braunen Hofe durch den Wald zu dem alten Thurme mit der großen Aussicht empor, wie man immer gegangen ist, und wie der liebe Gott die Sache erschaffen hat«, dann kontert der Fürst ironisch, »daß die Leute, die den Tadel aussprechen, immer wieder kommen, und durch den Wald, den der liebe Gott erschaffen hat, zu dem Thurme empor steigen. Es muß ihnen also doch die Schöpfung des lieben Gottes angenehm sein« (MU III, 213). Park und Wald aber sind vom Fürsten angelegt worden. Das Subjekt, das ganz in der Schöpfung Gottes aufzugehen scheint, wird zum zweiten Gott.

Obwohl diese Stelle in der vierten Fassung getilgt ist, bleibt der Sachverhalt im wesentlichen doch derselbe. Er wird nur weiter verschleiert, und gerade das kennzeichnet die Tendenz der Überarbeitung. Ist schon der Park der dritten »Mappe« gegenüber dem »Nachsommer« in der dargestellten Richtung »fortgeschritten«, so unterscheidet er sich von dem der letzten Fassung noch in einem bezeichnenden Aspekt. Ob schon bereits er die Grenzen und Differenzen schleift, wird doch gerade das Moment gänzlicher Umgestaltung noch ins

Blickfeld gerückt.⁵⁴ Entsprechend wird von jenem Künstler berichtet, er habe zwei Abbildungen gemacht: »so machte er Zeichnungen und Gemälde von dem *Vorhandenen*, und entwarf Zeichnungen und Gemälde von dem, *was aus dem Vorhandenen werden sollte*« (MU III, 208). In der Konsequenz geht es nur noch darum, diesen Abstand auf dem Wege der Illusion zu annullieren. Der Garten der dritten »Mappe« ist ein Werk des Scheins. Nach dem fürstlichen »Grundsatz« ist ein Stück seiner Gegend, aus der er nicht heraus geschnitten sein soll [!], er soll das schönste Stück der Gegend sein, er soll *täuschen*, als ginge diese Schönheit in all das Übrige fort, und er soll hinwider auch durch die Größe und Weite der Umgebung gewinnen, als sei diese sein Eigenthum« (ebd.). So ist das Ziel in erster Linie, daß die menschliche Arbeit an der Natur, die Leistung des Subjekts, kurz: daß »die Willkür nicht erkannt werden« könne.⁵⁵ Damit steht der Park der

54 »Ich sah, daß, wenn ich auch den Garten eigentlich einen Garten nicht nennen konnte, doch diese Gegend, in welcher ich in früheren Jahren sehr oft gewesen war, sich gänzlich umgestaltet hatte« (MU III, 207). »Wie viele Erde mußte weggeschafft, wie viele angehäuft, wie viele Wässer mußten gesucht, hieher gelockt, und mit den hiesigen in Wege geleitet, wie viele Steine mußten aus ihrer Lage gebracht, an andere Stellen gefördert, angehäuft oder vertheilt werden. Die Bäume, die hier brüderlich beieinander stehen, als wären sie vom Anbeginne so gewachsen, und als hätte Gott ihre Mischung so entstehen lassen, waren meist an Stellen, die oft weit voneinander entfernt waren, und die Stämme, wenn sie zu denken vermöchten, würden nie vermuthet haben, einmal in Gesellschaft mit ihren jezigen Nachbarn zu stehen.« (213ff.).

55 MU III, 213. Vgl. ebd., S. 212: »Ich habe anfangs die Absicht gehabt,« sagte der Fürst, »dort, wo sich in diesen Anlagen Wege von einander abzweigen, Tafeln errichten zu lassen, auf denen die Richtung der Wege angezeigt wäre; aber mein guter Gartenmeister war so entschieden dagegen, daß ich die Sache aufgab. Er sagte, diese Einrichtung wäre dem Wesen der Anlagen, die wir errichten wollten, so sehr entgegen, daß dadurch sogleich in die Augen gehen würde, es sei hier ein von Menschenhänden Gemachtes vorhanden, nicht ein zu ruhiger Schönheit ursprünglich Gewordenes. Darum mußten auch Ruhebänke, wie sie in Gärten und Lustwaldanlagen gerne sind, hier wegbleiben [...] Zum Niedersitzen und gelegentlichem Ausruhen wurden solche Anstalten

dritten Fassung noch deutlich in der Tradition der Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts, deren Anleger bekanntlich den Plan verfolgten, »den Garten durch Verbergen der Grenzen als einen Teil der gesamten Welt der Natur erscheinen zu lassen.«⁵⁶ Von dem Fürsten ließe sich wohl dasselbe sagen, was Horace Walpole über den berühmten Landschaftsgärtner Lancelot »Capability« Brown geschrieben hat: »Sein Genius war von solcher Art, daß er über seinen Schöpfungen, die ihn zum erfolgreichsten Menschen machten, vergessen wurde. Er ahmte die Natur so genau nach, daß seine Werke Gefahr liefen, mit ihr verwechselt zu werden.«⁵⁷

Aber das ist eben nur Schein. Der entscheidende Schritt der vierten »Mappe« besteht darin, aus diesem Schein fiktionale Wirklichkeit zu machen. Es ist nicht mehr nur der Fürst, der den Eindruck erwecken will, es gebe keine Grenzen zwischen Innen und Außen und keine Differenz von Natur und Kultur, es ist der Text selbst, der mit seinen darstellerischen und begrifflichen Nivellierungsstrategien an diesem Eindruck arbeitet. Er versucht in der Sprache zu realisieren, was es in der Wirklichkeit nur als Illusion geben kann. Der frappante Kunstgriff, in dem all diese Bemühungen zusammenlaufen, besteht darin, daß aus den *zwei* Zeichnungen des Malers eine einzige wird.⁵⁸ In dieser aber kommen das Ursprüngliche und das kulturell Vervollkommnete zur Deckung. »Er verschöner-

getroffen, daß die Gegenstände, welche dazu dienen sollten, wie vom Anbeginne der Gegend dazu liegen scheinen müßten.«

56 Derek Clifford, *Geschichte der Gartenkunst*, 2. Aufl. München 1981, S. 286.

57 Zit. ebd., S. 341. Man mag hier auch an die Anlagen in Goethes »Wahlverwandtschaften« denken. »Niemand fühlt sich in einem Garten behaglich, der nicht einem freien Lande ähnlich sieht; an Kunst, an Zwang soll nichts erinnern«, sagt Charlotte; der Park ist so gestaltet, daß ein Besucher »was man daran getan, von dem, was die Natur geliefert, kaum zu unterscheiden wußte.« Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 418, 429.

58 Um genau zu sein: Es gibt auch hier *zwei* Zeichnungskonvolute, aber nichts deutet darauf hin, daß das zweite irgendwie vom ersten abweicht: »Der Mann antwortete, er wolle ihm die Zeichnungen *noch einmal* und dazu viel *ausgedehntere* Mappen machen« (PRA 12, 279).

te [...] die Landschaft immer mehr, bis sie endlich zwar dieselbe blieb, aber doch eine weit schönere wurde« (279). Das ist Stifters Ideal der Kultur. Nichts soll geschehen und alles sich verändern. Kultur präsentiert sich als Identität von Identität und Differenz. »Es gibt seltsame Gaben«, sagt Augustinus mit Blick auf den unbekanntesten Künstler. »Und darum hat der Garten auch keine Begrenzung.« Und der Fürst antwortet: »Er kann keine haben« (280). Ein solcher Garten aber ist in Wahrheit weder Natur noch Kultur, er ist ausschließlich Text.

Teil III Kunst

9. Kapitel

Die Zeichen der Kunst.

Zur Rekonstruktion der Stifterschen Kunstreflexion

Der Schriftsteller und Maler Adalbert Stifter hat sich sein Leben lang um einen Begriff seiner Arbeit bemüht. Schon das literarische Werk ist, wie sich bereits gezeigt hat, in vielen Punkten selbstreflexiv: In mehr oder weniger verdeckter Form schreibt es seine eigenen Prinzipien mit auf. Darüber hinaus hat Stifter sein Werk mit einer Vielzahl von Rasonnements umstellt, die die unterschiedlichsten Aspekte des künstlerischen Prozesses betreffen, immer wieder aber und besonders den Auftrag und die Legitimation der Kunst umkreisen. Eine Theorie der Erzähltexte, eine Reflexion auf die in der bisherigen Analyse zutage getretenen Textstrukturen wird man in diesen Ausführungen jedoch vergeblich suchen. Im Gegenteil mag man ihren betulichen, ängstlich auf moralische und religiöse Linientreue bedachten Duktus für wenig innovativ halten und als neuerlichen Beleg für Stifters eher bescheidene theoretische Qualitäten verbuchen. Eine solche Sicht wäre allerdings ebenso unergiebig wie ihre von der germanistischen Forschung jahrzehntelang gepflegte affirmative Umkehrung, die Stifters Aussagen zur Kunst zum Ausdruck seiner Intentionen und diese zum Interpretament seines Erzählwerks machen zu können glaubte. Zu einem wesentlichen Teil mögen die ästhetischen Reflexionen Stifters für die lange Zeit vorherrschende Verharmlosung seines Werks verantwortlich sein. Sowenig aber wie etwa die Erzählung vom Juden Abdias eine ›Umsetzung‹ ihrer einleitenden Passagen ist, sowenig geht das literarische Werk überhaupt in der Rede vom »sanften Gesetz«, von der Kunst als dem »Göttlichen im Kleide des Rei-

zes« oder vom sittlichen Auftrag der Dichtung auf.¹ Wenn aber gegen derartige erbauliche Mißverständnisse die Differenz von ästhetischer Theorie und poetischer Praxis bei Stifter zu markieren ist, so muß andererseits auf ihrer engen Verbindung insistiert werden. Stifters Kunstreflexionen sind kein »Bauplan«, und sie sind nur in einem sehr eingeschränkten Sinne die theoretische Basis seiner literarischen Texte, bei genauerem Zusehen jedoch zeigen sie sich in geradezu frappanter Weise durch dieselben Strukturen wie diese bestimmt. Ein dichter Konnex beider Bereiche besteht, ist jedoch auf einer anderen Ebene zu suchen, als man bisher angenommen hat. So mag es lohnend erscheinen, sich mit Texten zu befassen, um die die avanciertere Stifter-Forschung einen Bogen geschlagen hat – lohnend auch, weil in ihnen noch einmal der Zusammenhang der beiden Problemkomplexe aufscheint, die in dieser Arbeit hauptsächlich verhandelt wurden: des semiotischen und des strukturell-dekonstruktiven.

Die Quellenlage auf diesem Feld ist unübersichtlich. Stifters Reflexionen zur Kunst sind zum einen über die etwa tausend erhaltenen Briefe aus mehr als drei Jahrzehnten verstreut und füllen zum anderen eine Reihe von Aufsätzen. Neben den wenigen Literatur- und Theaterrezensionen fällt hier vor allem ein Block von Texten ins Auge, die sich mit Malerei befassen: die Berichte über Ausstellungen des oberösterreichischen Kunstvereins in Linz (PRA 14, 5–231).² Dieser wurde 1851 ge-

1 Von einem »Mißverhältnis zwischen einer kunsttheoretischen Doktrin und der eigenen künstlerischen Tätigkeit« hat schon Fritz Novotny im Kapitel »Malerei und Dichtung« seines Werks über »Adalbert Stifter als Maler« gesprochen (S. 40–68, hier S. 43). Novotnys Ausführungen befassen sich jedoch leider nur am Rande mit Stifters Kunsttheorie. Dasselbe gilt für Walter Weiss, Zu Adalbert Stifters Doppelbegabung, in: Wolfdietrich Rasch (Hg.), Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt/Main 1970, S. 103–115.

2 Vgl. dazu die als Materialorganisation sehr nützliche, analytisch jedoch nicht sonderlich ergiebige Arbeit von Knut E. Pfeiffer, Kunsttheorie und Kunstkritik im neunzehnten Jahrhundert. Das Beispiel Adalbert Stifter, Bochum 1977. – Vgl. ferner die Einleitung von Gustav Wilhelm in: PRA 14, XVII–XLVIII.

gründet, und Stifter gehörte in den Jahren 1854 bis 1862 als stellvertretender Obmann zu seinem Vorstand. 1854 wurde unter maßgeblicher Beteiligung Stifters die Landesgalerie in Linz gegründet. Über die Ausstellungen des Kunstvereins hat er seit 1851 vor allem in der »Linzer Zeitung« berichtet und sich dabei mit über 260 Malern vor allem aus Österreich, aber auch aus dem sonstigen deutschsprachigen Raum, aus Holland und aus Belgien befaßt – teils nur benennend, teils in einläßlicherer Auseinandersetzung. Die bekanntesten Künstler sind hier der von Stifter besonders geschätzte Carl Rottmann, Ferdinand Georg Waldmüller, Heinrich Bürkel, Moritz von Schwind, Carl Spitzweg und Wilhelm von Kaulbach. Die meisten anderen dürften heute von höchstens noch historischer Bedeutung sein, doch ist das für die grundsätzliche Frage nach Stifters Kunstbegriff ohne Belang. Wo Stifter sich auf konkrete Werke der bildenden Kunst bezieht, profitieren die Texte in gewisser Weise vom Blick des Malers, als der er sich lange Zeit verstand: Noch 1844, im Jahr, in dem der erste Band der »Studien« erschien und eine stattliche Reihe von Erzählungen in Einzelveröffentlichungen vorlag, hat Stifter ein »Gesuch um Aufnahme in den Witwen- und Waisenspensionsfond bildender Künstler in Wien« mit »Adalbert Stifter, Landschaftsmaler« unterschrieben (PRA 17, 132). Stifters Blick auf Kunstwerke ist bis zur Pedanterie minutiös; mit augenscheinlicher Sachkenntnis werden alle Details auf ihre Korrektheit und ihre Stimmigkeit im Ganzen hin gemustert. Das gilt auch für Stifters restauratorischen Ehrgeiz, der sehr signifikant für seine Kunstauffassung ist und sich vom Sammeln und Instandsetzen alter Möbel bis zu seiner Tätigkeit als Conservator für Oberösterreich zwischen 1853 und 1868 erstreckt. Aus dieser Arbeit sind wiederum einige Texte hervorgegangen, die Berichte an die »k. k. Centralcommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale« etwa oder Stifters Abhandlung über den spätgotischen geschnitzten Altar der Kirche zu Kefermarkt, dessen Restaurierung er engagiert betreut hat; aus dem »Nachsommer« kennt man ihn als den Altar in Kerberg.

Wo Stifter sich grundsätzlich zu Fragen der Kunst äußert – und er tut dies gern und ausgiebig –, da herrscht gegenüber solcher Konkretion ein offenkundiger Zug ins Stereotyp. Eine

geschlossene Kunsttheorie hat Stifter nicht hinterlassen, wohl aber finden sich vereinzelt Entwürfe dazu, beispielsweise ein 1847 entstandenes und nur wenige Seiten umfassendes »Gesuch um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik« (PRA 14, 303–309), die Stifter an der Wiener Universität halten wollte – nicht zuletzt um seine chronisch zerrütteten Finanzverhältnisse zu sanieren. Die Bedeutung dieses Textes liegt wohl am ehesten in den Ansätzen einer freilich durchaus unoriginellen anthropologischen Grundlegung der Ästhetik, die auf den an der Wiener Universität gebräuchlichen Lehrbüchern Johann Ritter Peitners von Lichtenfels basiert.³ Abgesehen von diesem Entwurf zur Ästhetik im allgemeinen, ließen sich für die Literaturtheorie der unter dem Eindruck der Revolution von 1848 entstandene Aufsatz »Ueber Stand und Würde des Schriftstellers« (PRA 16, 5–18) sowie ein Text aus dem Nachlaß »Ueber die Behandlung der Poesie in Gymnasien« (PRA 16, 301–318) nennen. Schreibt sich Stifter in seinen irisierenden Erzähltexten bis in die Nähe moderner Verfahren, so scheint in seinen gesinnungsfesten theoretischen Aussagen, besonders wo sie, wie in den zuletzt genannten Aufsätzen, einen gewissermaßen offiziösen Charakter haben, eine weithin konventionelle Programmatik mit stark moralistischem und religiösem Einschlag zu dominieren, die ihrer Unterschätzung Vorschub leistet. Man mag für diese Diskrepanz äußere Gründe verantwortlich machen, wie etwa die von nahezu allen Wienreisenden beklagte strenge Zensur vor allem der Metternichschen Ära,⁴ die in kaum einem der frühen Briefe Stifters an seinen Verleger Heckenast unerwähnt bleibt und der ge-

3 Zu nennen wären hier wohl besonders: Grundriß der Psychologie, als Einleitung in die Philosophie, Innsbruck 1825; Grundlinien der philosophischen Propädeutik, 2. Abt.: Grundlinien der Psychologie, Wien 1834; Lehrbuch der Psychologie, Wien 1843/44.

4 Vgl. beispielsweise [Adolf Glassbrenner,] Bilder und Träume aus Wien, Bd. 1, S. III f., 34 f., Bd. 2, S. 20 ff. (»Censur«), 133 ff. u. ö. – Karl Gutzkow, Wiener Eindrücke [1845], in: Gutzkows Werke. Bd. 11, S. 235, 241 f., 247 ff. – Vgl. auch Anastasius Grün, Spaziergänge eines Wiener Poeten [1831], in: ders., Sämtliche Werke in zehn Bänden, hg. von Anton Schlossar, Leipzig 1907, Bd. 5, S. 132 f. (»Dem Zensor«).

genüber sich auch andere Autoren zu Tarnstrategien veranlaßt gesehen haben. Immerhin hat Stifter es verstanden, sein Kunstprogramm und seine Selbstdeutungen mit einer solchen Beharrlichkeit und einer immer rigideren Formelhaftigkeit zu vertreten, daß sie ihm schließlich nicht nur aus den Briefen seiner Freunde, sondern auch aus den Gutachten staatlicher Stellen zurückschallten.⁵ Trotz unzweideutiger Hinweise auf eine derartige bewußte Rezeptionslenkung wird man insgesamt allerdings eher von einer weitgehend verinnerlichten Selbstzensur Stifters ausgehen müssen, der vor den Konsequenzen seiner Texte immer wieder zurückgeschreckt zu sein scheint; ich erinnere nur an das auffälligste Beispiel, die Dekonstruktion metaphysischer Argumentationen, die theoretisch affirmiert und literarisch durchkreuzt werden – in »Wien und die Wiener« etwa, im »Hagestolz«, im »Beschriebenen Tännling« oder in »Bergkristall«.

Es ist bemerkenswert, daß es in Stifters Kunstreflexion relativ frühzeitig zu einer gewissen Konsolidierung kommt. Während sich das literarische Werk bis zu den letzten Erzählungen in einer ständigen Dynamik, einer fortschreitenden sprachlichen und artistischen Radikalisierung befindet, sind im Bereich des ästhetischen Denkens und der Kunstbetrachtung bei Stifter ungefähr seit der Mitte der 1840er Jahre die Positionen abgesteckt und keine nennenswerten Veränderungen mehr auszumachen. Damit sollen Umakzentuierungen nicht geleugnet werden, wie sie besonders im Gefolge der Revolution von 1848 feststellbar sind, die in Stifters Augen der dramatische Beweis für die Notwendigkeit einer erzieherischen Leistung der Kunst war; sowohl an den »Bunten Steinen« wie an der Konzeption des »Nachsommers« ist dies ab-

5 So kehren etwa Formulierungen Stifters aus einem Brief vom 21.10.1865 an Franz X. Freiherrn von Spiegelfeld, den Statthalter von Oberösterreich, in dem er um weiteren Urlaub und eine Pension bittet (PRA 21, 47) – Formulierungen, die völlig auf der Linie der sonstigen Selbstdarstellungen des Dichters Stifter liegen –, fast wörtlich im Vortrag des Staatsministers Graf Belcredi über die »Versetzung des Schulrathes Adalbert Stifter in den Ruhestand« vom 12.11.1865 wieder (PRA 25, 385). Derartige Feedbacks sind bei Stifter bzw. seinen Rezipienten verschiedentlich zu beobachten.

lesbar. An den grundlegenden Prinzipien der Kunstreflexion ändert sich dadurch jedoch nichts Wesentliches. Diese Konsolidierung auf der Ebene des Prinzipiellen schließt einen großen thematischen Facettenreichtum nicht aus. Es wäre nicht unergiebig, Stifters Kriterien der Beurteilung von Kunstwerken nach Zeichnung, Farbe und »Composition« genauer als bisher zu mustern, seinen an Winckelmann anschließenden Klassizismus und dessen Stellung zu einem nicht minder ausgeprägten Historismus zu untersuchen oder im Anschluß daran die Probleme einer Periodisierung und Bewertung der Kunstepochen sowie das Verhältnis von Normativität und historischem Blick, von Nachahmung und künstlerischer Eigenständigkeit ins Auge zu fassen. All dies soll hier jedoch ebensowenig in Angriff genommen werden wie das Problem der Differenzierung und Hierarchisierung der Künste bei Stifter. So klar Stifter nämlich zwischen bildender Kunst und Dichtung unterscheidet und letztere aufgrund der tendenziellen ›Immaterialität‹ ihrer Signifikanten vorzieht,⁶ so sehr findet

6 »Der Dichter«, schreibt Stifter 1861 (PRA 14, 180), »bringt mit dem unsichtbaren Worte leichter die Seele, schwerer den Körper; aber er muß ihn bringen, der Maler mit der sichtbaren Linie leichter den Körper, schwerer die Seele; aber wir fordern sie auch von ihm.« Was hier auf den ersten Blick wie eine ausgeglichene Bilanz von Soll und Haben erscheint, birgt tatsächlich in sich den Maßstab einer Vorrangigkeit der Literatur – eben aufgrund ihrer größeren Entfernung zur Materie. Im »Nachsommer« heißt es dazu: »Und wenn auch alle Künste dieses Göttliche in der holden Gestalt bringen, so sind sie an einen Stoff gebunden, der diese Gestalt vermitteln muß: die Musik an den Ton und Klang, die Malerei an die Linien und die Farbe [...] sie müssen mehr oder minder mit diesem Stoffe ringen; nur die Dichtkunst hat beinahe gar keinen Stoff mehr, ihr Stoff ist der Gedanke in seiner weitesten Bedeutung, das Wort ist nicht der Stoff, es ist nur der Träger des Gedankens [...] Die Dichtkunst ist daher die reinste und höchste unter den Künsten« (PRA 7, 35). Obwohl hier auch von der Musik die Rede ist, spielt diese in Stifters Überlegungen eine eher untergeordnete und insgesamt zweideutige Rolle: Ihr gegenüber liegt bei Stifter der Verdacht einer romantischen Entgrenzung und einer Überantwortung an die Mächte der Innerlichkeit nahe, wie sich paradigmatisch etwa in den »Zwei Schwestern« zeigt. Gänzlich unterschlagen wird dieser Verdacht zugunsten der Betonung von Stifters biographisch nachweisbarer »inniger Verbundenheit«

eine Gleichbehandlung wiederum auf der Ebene des Prinzipiellen statt. Das ist für die folgende Untersuchung wichtig, denn diese Ebene soll ihr hauptsächlichlicher Gegenstand sein. Die relative Verfestigung, in manchen Fällen möchte man fast sagen: Verkrustung der ästhetischen Grundsätze Stifters ist kein Argument gegen ihre Analyse. Denn was da allmählich zum Stereotyp gerinnt, ist zusammengesesehen keineswegs so schlicht, wie es sich dem ersten Blick präsentiert und wie es in aller Regel auch rezipiert worden ist. Vielmehr zeigen sich in Stifters Kunstreflexion bei genauerer Betrachtung dasselbe Oszillieren, dieselben Brüche und Verwerfungen, die an seinem literarischen Werk beobachtet werden konnten. Mangelnde Konsistenz fällt an Stifters kunsttheoretischen Aussagen nicht nur aufgrund ihrer jeweiligen Kontext- und Situationsgebundenheit auf, die Stifter zur Akzentuierung des einen oder anderen Aspekts bewogen haben mag; hinter ihr stehen grundsätzlichere Probleme.

Für die literaturwissenschaftliche Forschung galt es lange Zeit als ausgemacht, daß sich sowohl die Entwicklung des Autors Stifter wie die seiner fiktiven Figuren mit deren eigenen Worten begreifen lasse: als Entwicklung zur »Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind«, von der der Freiherr von Risach spricht (PRA 8.1, 83), oder zur Unterordnung unter die Forderung der Dinge, auf die Witiko sein Leben auszurichten vorgibt (HKG 5.3, 173f.). Eine Stütze scheint diese Behauptung, deren Problematik die Analyse von Stifters literarischen Texten erwiesen hat, in seinen kunsttheoretischen Äußerungen zu finden. Der hohe Stellenwert, den die ›Wirklichkeit‹ für die dem aristotelischen Gebot der Mimesis unterliegende Kunst bei Stifter einnimmt, steht außer Frage. Einschlägige Literaturgeschichten sehen Stifter denn auch als Vertreter des ›Realismus‹.⁷ »Die Künste ahmen die Natur

mit der Musik bei Franz Schaffranke, Adalbert Stifters Verhältnis zur Tonkunst, in: VASILO 9 (1960), S. 49–54.

7 Maßgeblich Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848 – 1898 [1962], 4. Aufl. Stuttgart 1981, S. 499–556. Vgl. auch Horst Albert Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit. Realismus 1848 – 1880, Reinbek bei Hamburg 1982, passim.

nach, die menschliche und außermenschliche«, heißt es etwa in den »Winterbriefen aus Kirchschatz« (PRA 15, 284). Vom Künstler wird daher »Liebe zur Objectivität« (PRA 14, 31) verlangt, »treuestes Studium der Natur« (ebd. 95) und ein tiefes »Eindringen in die Wirklichkeit und Nothwendigkeit der Dinge« (ebd. 140). Diesen Maßstab anlegend, mustert Stifter Gemälde und Zeichnungen »linienweise [...] und gleichsam mit dem Vergrößerungsglase« auf etwaige Verstöße gegen die Naturwahrheit (PRA 19, 87). Besonders unerbittlich ist er, wenn es um Illustrationen zu seinen eigenen Werken geht, wie eindrücklich sein erboster Verriß der Vignetten Ludwig Richters zu den »Bunten Steinen« belegt.⁸ Unter demselben Postulat steht die Literatur, die bei aller verbalen Abstraktheit durch Quellen- und Lokalstudien sachhaltig gemacht werden muß: Am Anfang des zweiten »Witiko«-Bandes sei, schreibt Stifter am 16.3.1865 an Heckenast, »alles so unbestimmt so allgemein, daß es nicht lebt und daher erkaltet. Ich muß die Stadt [Prag] und die Gegend sehen, daß ich alles genau bezeichnen und mit der Feder malen kann, dann wird die Schilderung warm wahr und lebend werden« (PRA 20, 271).⁹

8 »Der Künstler hat nach einer eingelernten Manier gearbeitet nicht nach der Natur [...] Die Kleider sind nicht studirt, sondern oberflächlich als Gemeinplatz behandelt. [...] Die Haare sind eine Baumwollperücke. [...] Der Künstler kennt die Trachten der Gegend nicht. [...] Wird das pestkranke Kind den Fuß [d.h. das Bein] so aufstellen, daß er bei dem Knie einen Winkel macht (welcher Fuß übrigens fortgesetzt fast am Nabel den Körper treffen wird) Solche Mäntelchen, wie dieses Kind hat, tragen bei uns nur durchreisende Soldatenkinder; aber diese Mäntel werfen dann natürlichere nicht so filzartige Falten. [...] Sie sehen, daß nichts klappt und trifft. [...] Die Umgebung des Gletschers ist absolut unwahr. Der Künstler hat keinen Gletscher auch nicht einmal im Bilde gesehen so falsch ist alles – oder er versteht das Sehen gar nicht« usw. usw. (an Heckenast, 30.11.1852, PRA 18, 137ff.).

9 Vgl. PRA 20, 305. – Der Vorwurf eines Rezensenten, den der Freund Sigmund von Handel kolportiert, Stifter habe »arge Verstöße gegen die Kulturgeschichte« begangen, »indem Du z.B. Witiko im J. 1138 mit Messer und Gabel speisen liebest« (PRA 24, 72), muß daher besonders geschmerzt haben. Grundsätzlich, kann Stifter nicht umhin zu antworten, sei er »der Meinung [...], daß solche Dinge im Kunstwerke durchaus nicht stattfinden dürfen«

Der Gegenbegriff zu solcher Realitätsnähe ist der der »Manier«, den Stifter in Anlehnung an Goethes Aufsatz »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil« zu gebrauchen scheint, jedoch deutlicher ins Negative verschiebt – aus den gleichen Gründen übrigens, die ihm den Begriff des »Stils« suspekt erscheinen lassen: Die Manier ist die Folge des vom Zeitgeist diktierten Trends, immer »besonders sein zu wollen« (PRA 17, 250); in ihr führen subjektive »Willkühr« und die höchst fragwürdige und daher immer zu domestizierende Phantasie das Wort und den Pinsel und entfernen sich von der Wahrheit der Natur und des Wirklichen.¹⁰

(PRA 21, 5). Derselben Meinung war schon Heinrich Drendorf. Gleich zu Beginn seiner Wendung zur »schönen Literatur« legt er diese auf strikte Naturnähe fest; es ist unwahrscheinlich, daß sich dieses Postulat im »Nachsommer« durch seine Stellung in Heinrichs Bildungsweg relativiert. »Unter den Büchern waren auch solche, in denen Schwalbe enthalten war. Sie gaben die Natur in und außer dem Menschen nicht so, wie sie ist, sondern sie suchten sie schöner zu machen und suchten besondere Wirkungen hervor zu bringen. Ich wendete mich von ihnen ab. Wem das nicht heilig ist, was ist, wird Der Besseres schaffen können, als was Gott erschaffen hat? In der Naturwissenschaft war ich gewohnt geworden, auf die Merkmale der Dinge zu achten, diese Merkmale zu lieben und die Wesenheit der Dinge zu verehren. Bei den Dichtern des Schwulstes fand ich gar keine Merkmale, und es erschien mir endlich lächerlich, wenn Einer schaffen wollte, der nichts gelernt hat« (PRA 7, 28).

10 Zu diesen Aspekten vgl. unter anderem PRA 14, 84, 89, 127, 168, 172; PRA 16, 111 u.ö. Goethe definiert »Manier« in dem genannten Aufsatz folgendermaßen: Es verdrieße den Menschen, »der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande, den er öfters wiederholt hat, eine eigne bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern.« In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 30–34, hier S. 31. Bei Stifter gerät auch der Stilbegriff in den Sog des Mißtrauens gegen alles nur Subjektive: »Nach dem Gesagten ist uns Stil ein überflüssiges Wort, jedenfalls ist es ein gefährlich vieldeutiges, und Unzählige mögen sich darunter jene Darstellungsweise denken, die sie für schön halten, oder gar, an die sie sich gewöhnt haben« (PRA 14,

Diese aber ist die Norm. Drängt sich in der Manier ein subjektives Moment in die Darstellung ein, das den Blick auf sich zieht und damit vom Dargestellten ablenkt, so scheint die höchste Qualität eines Kunstwerks darin zu liegen, daß es sich quasi selbst aufhebt, sich verleugnet und pure Realität zu sein vorgibt. Schon im »Condor« heißt es in diesem Sinne über die Bilder Gustavs: »Es waren zwey Mondbilder – nein, keine Bilder, sondern w i r k l i c h e Mondnächte« (HKG 1.1, 29f.). Dem Ideal einer solchen ›Werkvergessenheit‹ bleibt Stifter – ähnlich wie manche seine ›realistischen‹ Zeitgenossen – zeit seines Lebens treu.¹¹ Die Illusion der Realität wird neben

219). – Die Einmischung des bloß Subjektiven in die Kunst, sei sie nun zur Manier verfestigt oder nur punktuell, scheint Stifter immer künstlerisch ruinös. Exemplarisch sei ein Brief an Heckenast zitiert, in dem Stifter von der Arbeit am »Witiko« berichtet, die sich als Prozeß der Disziplinierung und Eliminierung des Selbst zeigt: »Allein nachdem heiterer Himmel in meinem Gemüthe geworden war, sah ich, daß ich überreizte Arbeit gethan habe. Mein bewegtes nur in seinem eigenen Zustande berechtigtes Gefühl, kam in das Gedicht, und machte dort ein falsches Pathos, was im Epischen das Allergefährlichste ist [...] Zum Glücke kam ich dahinter, und gerade das Sachliche des Gedichtes machte mich eher klar mit mir. Ich nahm die Zügel wieder [...] und kehrte zur alten Einfalt zurück. [...] Im beginnenden Alter empfindet man es als ein ungemeines Glück, wenn man mit der Abwägung der Welt im Reinen ist, und die Dinge weder durch die eigenen Empfindungen noch durch die Darstellungen anderer in wechselnden Farben sieht. Dies schlägt auch den Dichtungen gut zu, sie werden wirklicher und höher« (31.10.–2.11.1861, PRA 20, 20).

¹¹ Eine beträchtliche Nähe ergibt sich in diesem Punkt etwa zu Spielhagens Romantheorie. Vgl. dazu Winfried Hellmann, Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens [1957], in: Richard Brinkmann (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, S. 86–159, hier S. 111f.: »Ziel ist eine Darstellung, die in der angesprochenen Phantasie des Lesers eine gleichsam handgreifliche Gegenständlichkeit des Dargestellten erreicht, die sich von der Realität und Gegenständlichkeit des empirisch Wirklichen möglichst wenig unterscheidet. Genauer: das Erzählte soll in der Phantasie, an die sich der Erzähler wendet, eine ebensolche Wirklichkeit haben. Die ›objektive Darstellung‹ möchte im Leser die Vorstellung wachrufen, ›daß das, was ihm als Kunstwerk geboten wird, etwas Wirkliches sei«

manchen anderen auch einem Bild von August Piepenhagen bescheinigt, einem Prager Maler, den Stifter besonders geschätzt hat und mit Rembrandt zu verwechseln geneigt war; an Piepenhagen schreibt er 1859: »Die Gegenstände sind mit solcher Sicherheit hingestellt, als wären sie nicht gemacht, sondern durch sich da, sie sind nicht gesucht, sondern naturnothwendig. Die Farbe ist so wahr, daß sie die Täuschung der Wirklichkeit hervorbringt« (PRA 19, 206).¹² Dasselbe Kriterium gilt fürs Theater, wie die »Lear«-Aufführung des »Nachsommers« zeigt: »von einem Schauspieler war schon längst keine Rede mehr, das war die wirklichste Wirklichkeit vor mir« (PRA 6, 212). Ebenso verhält es sich mit der Literatur, weshalb Stifter einmal an Louise von Eichendorff schreiben

[Käte Friedmann] [...] Es herrscht das Ideal einer Darstellung, die das Dargestellte ästhetisch so erscheinen lassen möchte, wie es real ist und es mittels Plastik und Anschaulichkeit zugleich so lebendig erscheinen lassen möchte, als ob es real sei. Es soll die reale Wirklichkeit abgebildet werden, und zudem will die ›Darstellung‹ dieser abgebildeten Wirklichkeit ein Sein vermitteln, durch das sie wenigstens in der Phantasie des Lesers wie die reale Wirklichkeit selbst gegeben zu sein scheint [...]«. Ähnlich auch Theodor Fontane in seiner Rezension von Gustav Freytags »Die Ahnen«: Der Roman solle »uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Häßlichen, eine Geschichte erzählen, an die wir glauben [...] er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen [...] lassen.« In: Theodor Fontane, Aufsätze. Kritiken. Erinnerungen, Bd. 1: Aufsätze und Aufzeichnungen, hg. von Jürgen Kolbe, Darmstadt 1969 (= Sämtliche Werke, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Bd. 11), S. 308–325, hier S. 316f. Vgl. dazu Ulf Eisele, Der Dichter und sein Detektiv, S. 35ff.

¹² Über eine »heimkehrende Schafheerde« von [Moritz] Lotze in München« heißt es 1852: Es »sind die einzelnen Schafe so wahr gemalt, daß man ihr Fließ fassen zu können meint, daß man ihr Blöcken beinahe zu hören glaubt, und gleichsam ihre Bewegungen sieht« (PRA 14, 18); und zehn Jahre später über Josef Munsch: »Wenn der junge Künstler die menschlichen Köpfe und Angesichter mit dieser Treue und innigsten Anhänglichkeit an die Gegenständlichkeit der Dinge wird gebildet haben [...], daß wir nicht gemalte [...] Gestalten zu sehen glauben, sondern wirkliche Menschen [...], dann wird er Meisterwerke schaffen« (ebd. 199f.).

kann: »Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert« (23.3.1852, PRA 18, 110). Der Künstler, so möchte man aus solchen Sätzen folgern, hat sich im Dienst seiner Sache soweit zurückzunehmen, bis er zur bloßen Durchgangsstation, zum transparenten Medium geworden ist, in dessen vermittelnder Hervorbringung sich der Gegenstand ohne alle Beimischung von Subjektivität als er selber zeigen kann. Die Tendenz also geht zum subjektlosen Schreiben und Malen, zu einer Art Selbstpräsentation der Realität. »Es schreibt sich« und »es malt sich« müßte man dann wohl richtiger sagen. Das allerdings ist ein Konzept, das sich in unterschiedlicher Weise füllen läßt – und Stifter tut es. Die Frage ist dabei zunächst vor allem, was hier unter dem »Vorhandenen«, unter Natur und Wirklichkeit zu verstehen sei.

Wenn die Kunst den Anschein des Wirklichen bis zur Täuschung evozieren soll, dann gelingt ihr das nicht auf dem Weg eines puren Abbildungsrealismus, wie man aufgrund der quasi naturalistischen Forderung, der Maler habe zu malen, »was er sieht«, meinen könnte.¹³ Plastisch geht das beispielsweise aus Stifters Reaktion auf das neue und provozierende Medium der Photographie hervor.¹⁴ Zwar verwendet Stifter verschiedentlich das Wort »photographisch« als Metapher für besonders exakte Wiedergabe, etwa wenn er ein Bildnis »fast photographisch treu« findet;¹⁵ durchgängig aber scheint ihm

die Photographie defizitär gegenüber dem, was sie abbildet. Es ist ein »Mangel an Leben«, den er moniert und zu erklären sucht (PRA 19, 35). Die Photographie ist nur der »Schattenstellvertreter« ihres Gegenstands (PRA 21, 280), und darin fällt sie bei weitem hinter die Möglichkeiten der Malerei zurück: »ich möchte alle, die ich liebe, in recht lebendigen farbigen Bildern und nicht in toten Photographien als Kunstfreund sehen.«¹⁶ Was deren Vorzug hinsichtlich präziser Wiedergabe aller wahrnehmbaren Details darstellt, wird ihnen gerade zum ästhetischen Verhängnis.

Tatsächlich muß die Kunst, um den ästhetischen Schein lebendiger Wirklichkeit herzustellen, diese nicht einfach abbilden, sondern bearbeiten oder, wenn man will, neukonstituieren. Über den »Witiko« schreibt Stifter im Januar 1861 an Hekkenast, hier sei »der Stoff ein [historisch] gegebener, die Personen und ihre Handlungen haben außer mir eine Berechtigung, sie sind wirklich gewesen, sind in einer ganz bestimmten Form gewesen, und war jene Form die der Wirklichkeit, so muß die, in welcher ich sie bringe, die der Kunst sein, welche *als Wirklichkeit erscheint, ohne es sein zu dürfen*; denn die wirklichste Wirklichkeit jener Personen wäre in der Kunst ungenießbar.«¹⁷ Daß die »wirklichste Wirklichkeit« – im Gegensatz zu der zitierten »Nachsommer«-Stelle meint dieser Begriff hier nicht den künstlerisch produzierten Anschein, sondern einen Teil aus dem Ganzen der vorfindlichen Welt selbst – nicht in ihrem schlichten Dasein Gegenstand der Kunst sein kann, indiziert ein eigentümlich gebrochenes Verhältnis zu ihr. Das bloße Faktum des Realseins gibt einer Sache noch nicht die Dignität eines künstlerischen Sujets. »Kunst«, schreibt Stifter im Aufsatz »Die Kunstschule« von 1849, »heißt die Fähigkeit, etwas hervorzubringen, was durch

13 Über den jungen Maler Ferdinand Axmann, den Sohn des Kupferstechers Joseph Axmann, der die meisten Vignetten in den Werken Stifters realisiert hat, äußert sich dieser lobend in einem Brief an seinen Halbbruder Jacob Mayer: »Der junge Mann hat ein großes Naturgefühl, er malte alles selbst das letzte Bändchen nach der Natur, und malt nur, *was er sieht*, wenn er so fortfährt, und wenn er immer mehr sehen lernt, und *fern von jeder Manier dem Gesehenen treu bleibt*, so steht ihm eine große Zukunft bevor« (31.10.1861, PRA 24, 207f.; vgl. PRA 21, 242f., 278f.).

14 Zur zeitgenössischen Diskussion um die Photographie, die zeigt, daß Stifter mit seinen Argumenten keineswegs allein steht, vgl. Gerhard Plumpe (Hg.), *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart 1985, S. 161–183; vgl. auch Plumpe's informative Einleitung, besonders S. 18f.

15 PRA 14, 239; vgl. PRA 21, 57; PRA 24, 221.

16 An Gräfin Anna Revertera de Salanda, 4.9.1862, in: Josef Buchowiecki (Hg.), *Adalbert Stifters Briefwechsel*, S. 50.

17 PRA 19, 265f. Dasselbe Argument aus einem anderen Blickwinkel: »Wie weit die sachliche Wirklichkeit in einem Kunstwerke zu geben ist, hat die Wissenschaft noch nicht ermittelt. Ganz darf sie nicht gegeben werden, sonst entstünde ein mathematischer Satz und kein sinnlich hervorspringendes Kunstwerk« (an Sigmund Freiherrn von Handel, 23.7.1865, PRA 21, 6).

außerordentliche Schönheit das Herz des Menschen ergreift, es emporhebt, veredelt, mildert.«¹⁸ Die Kunst hat es mit dem Schönen und nur mit ihm zu tun,¹⁹ und daran gemessen kann das Reale zu häßlich, zu brutal und zu gemein sein, um als künstlerisch ›genießbar‹ zu gelten. Von einer Generalaffirmation des Bestehenden kann bei Stifter entgegen anderslautenden Ansichten keine Rede sein. Erweist das Beispiel der Photographie, daß die lediglich treue Wiedergabe nicht hinreicht, um den Schein von ›Leben‹ zu erwecken, so zeigt sich jetzt überdies, daß ›realistische‹ Kunst zu einem guten Teil aus strikter Selektion der Elemente des Wahrgenommenen besteht. Die Photographie hat im Vergleich mit einer künstlerischen ›Abbildung‹ mithin etwas zu wenig und etwas zu viel. Ihr fehlt, was Stifter in einem anderen Zusammenhang als »künstlerische Wahrheit« vom ungefilterten »Darstellen der äußern Wirklichkeit« unterscheidet.²⁰ Nichts liegt Stifter, selbst wo er das Erhabene zu seinem Gegenstand macht, ferner als eine »Aesthetik des Häßlichen«, wie sie fast gleichzeitig Karl Rosenkranz, eine lange Tradition hegelianisch auf den Begriff bringend, entwirft.²¹ Das Häßliche, und das impliziert

18 PRA 16, 175, vgl. ebd. 302; vgl. PRA 14, 303ff.; PRA 21, 236f. u.ö.

19 Vgl. dazu die einläßliche Analyse von Michael Johannes Böhler, Formen und Wandlungen des Schönen. Untersuchungen zum Schönheitsbegriff Adalbert Stifters, Bern 1967.

20 Theater in Linz (1862), PRA 16, 374. Vgl. »Nachsommer«, PRA 7, 102f.: »Ich lernte einsehen, daß die alten Meister die Natur getreuer und liebevoller nachahmten, als die neuen [...] Wenn aber auch die Alten [...] sich der Wirklichkeit sehr beflissen und sich ihr sehr hingaben, so ging Das doch nicht so weit, als ich bei der Abbildung meiner naturwissenschaftlichen Gegenstände geschritten war, von denen ich alle Einzelheiten, so weit es nur immer möglich gewesen war, zu geben gesucht hatte. Dieß wäre, wie ich einsah, der Kunst hinderlich gewesen, und statt einen ruhigen Gesamteindruck zu erzielen, wäre sie in lauter Einzelheiten zerfallen. Die Meister [...] verstanden es, das Einzelne der Natur in großen Zügen zu fassen und mit einfachen Mitteln – oft mit einem einzigen Pinselstrich – darzustellen, so daß man die kleinsten Merkmale zu erblicken wähnte, bei näherer Betrachtung aber sah, daß sie nur der Erfolg einer großen und allgemeinen Behandlung waren.«

21 Karl Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853.

den größten Teil der zeitgenössischen sozialen, politischen und ökonomischen Realität, schließt Stifter strikt aus dem Bereich der Künste aus.²² »Dampfbahnen und Fabriken« haben selbst in einer »Erzählung aus unseren Tagen«, wie Stifter den »Nachsommer« im Untertitel nennen wollte, keinen Platz (PRA 19, 14); schon das begründet Stifters scharfe und affektgeladene Frontstellung gegen das »junge Deutschland«, das mit seiner Einmischung von »Tagesfragen, und Tagesempfindungen in die schöne Litteratur« den »Zweck« der Kunst als des Schönen grundsätzlich verfehlt (vgl. PRA 17, 138 u.ö.).

Noch in diesem Affront gegen die vorgefundene »unge-nießbare« Realität aber hält sich die Ausrichtung auf die »Wirklichkeit« überhaupt durch. Die Fortsetzung der eben zitierten Briefstelle zum »Witiko« lautet: »Gebe ich also meinem Stoffe die Form [d.h. die künstlerische Form], so ist sie doch von mir ganz unabhängig, und hängt nur von dem Stoffe ab, ich muß sie finden, nicht e r finden. [...] Meine Geschichte war längst da, ich entdeke sie nur« (PRA 19, 266, vgl. 283).²³ Nicht nur die Realform, auch die künstlerische Form eines Gegenstands soll also subjektunabhängig sein. Keineswegs, so möchte man hier annehmen, liefert die Wahrnehmung häßlicher und defizienter Seiten der Wirklichkeit einen Anstoß, sich von einer mimetischen Orientierung der Kunst abzusetzen und etwa die Rolle des Subjekts bei der Kunstschöpfung zu akzentuieren. Das künstlerische Subjekt scheint der Wirklichkeit strikt nachgeordnet und unterworfen zu bleiben.

Diese Annahme legt auch eine weitere Briefstelle nahe, die in anderem Zusammenhang bereits zitiert worden ist. Im

22 Das Bild einer alten Trinkerin von Ritter etwa »dürfte gerade durch die Wahrheit der Behandlung manches Gemüth anwidern. Die Kunst soll heben, und wo sie Gemeines darstellt, muß sie durch Humor die Negation des Gemeinen, also wieder Erhebung bringen« (PRA 14, 39).

23 Daß ›Finden‹ und ›Erfinden‹ erwartungsgemäß auch sonst in der realistischen Diskussion um die Gebundenheit des Dichters an und durch den Stoff einerseits und die poetische Freiheit der Phantasie andererseits Kernbegriffe darstellen, belegt etwa Friedrich Spielhagen schon im Titel eines seiner Aufsätze: Finder oder Erfinder? [1871], in: ders., Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, S. 1–34.

März 1860 nimmt Stifter, wiederum gegenüber Heckenast und wiederum im Zusammenhang mit dem »Witiko«, eine Selbstkritik an seiner frühen Erzählung »Der Hochwald« vor: »Der Unterschied zwischen einem Fantasiestoff und einem gegebenen ist für mich ungeheuer. [...] Im Hochwalde habe ich die Geschichte [d.h. die Historie!] als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer meiner Fantasie hinein gepropft. Ich schäme mich jetzt beinahe jenes kindischen Gebarens. Jetzt steht mir das Geschehene fast wie ein ehrfurchtgebietender Fels vor Augen, und die Frage ist jetzt nicht mehr die: ›was will ich mit ihm thun?‹ sondern: ›was ist er?‹ [...] Man muß eben in die Jahre kommen, in denen das Brausen des eigenen Lebens den großen ruhig wallenden Strom des allgemeinen Lebens nicht mehr überrascht, daß man dem großen Leben gerecht wird, und sein eigenes als ein sehr kleines unterordnet. Die Weltgeschichte als ein Ganzes [...] ist das künstlerischste Epos [...]« (PRA 19, 223f.). Das klingt nun in der Tat wieder ganz nach Selbstpreisgabe des Künstlers an das Leben als Ganzes, das sozusagen ohne subjektive Entstellung durch ihn hindurch auf das Papier fließen soll. Im weiteren aber schlägt der Text eine bezeichnende Volte. Die Verzerrung des Dargestellten durch die subjektive Phantasie nämlich erscheint nicht mehr nur als Phase im individuellen Entwicklungsgang, sondern als ein Epochenmerkmal: »Der Wille, vor der Wirklichkeit Ehrerbiethung zu haben, wäre wohl da; aber *uns Neuen* mischt das Ich stets einen Theil von sich unter die Wirklichkeit mit, und tauft ihn Wirklichkeit« (ebd.). Die Gegenwart ist nach Stifters Ansicht nicht nur durch einen kruden Materialismus gekennzeichnet, sondern auch durch einen Kult des Subjekts, eine »vordrängende Selbstsetzung der heutigen Ichs«, wie es schon in »Wien und die Wiener« hieß (PRA 15, 246). Indem Stifter also sein Programm einer Realitätsbindung der Kunst formuliert, stellt er sich gerade *in dezidierten Gegensatz zum faktischen Lauf der Geschichte*, der es sich als einem »großen ruhig wallenden Strom« doch unterzuordnen gälte. Wieder begegnen wir – auf einer anderen Ebene diesmal – derselben Denkbeziehung: Ausrichtung der Kunst auf die Realität überhaupt, aber nicht auf die tatsächlich vorgefundene Realität. Stifters ›realistisches‹ Programm steht zum Verlauf der Geschichte

ebenso quer wie die künstlerisch simulierte zur ›realen Realität‹.

Der mimetische Impuls der Kunst bezieht sich daher auf eine ›Wirklichkeit‹, die mit dem faktisch Vorfindlichen nicht oder nur teilweise identisch ist. Im Gegenteil: Die Kunst opponiert geradezu per definitionem dem Gegebenen, ohne daß dies offenbar in Stifters Augen ihrer Realitätshaltigkeit Abbruch täte. Denn Kunst hat einen gegenbildlichen Anspruch; sie hat nicht bloß alles Häßliche zu meiden, sie muß vielmehr das »gemeine rohe Leben« transzendieren und »vor uns vergehen« machen (PRA 16, 358) und ist damit dessen indirekte Kritik. In diesem Sinne äußert sich Stifter über seinen »Nachsommer«, der »etwas Höheres« darstellen solle, »das den Leser über das gewöhnliche Leben hinaus hebt« (PRA 18, 312), und bezeichnet damit zugleich sein literarisches Anliegen überhaupt: »Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die im Allgemeinen mit einigen Ausnahmen in den Staatsverhältnissen der Welt in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtkunst herrscht [...] Ich habe ein tieferes und reicheres Leben, als es gewöhnlich vorkommt, in dem Werke zeichnen wollen und zwar in seiner Vollendung.«²⁴ Im Rahmen derartiger Intentionen feiert dann noch einmal die poetische Gerechtigkeit Triumphe, etwa wenn die Darstellung von Leidenschaften nicht als Selbstzweck erlaubt sein soll, sondern ausschließlich um in ihrem Sturz die »Würde und Unverletzlichkeit des Sittengesetzes, gegen das Jeder vergeblich ankämpft, desto strahlender« darzutun. Darin allerdings liege dann »die größte tragische Schönheit«, wie es in einer Rezension von 1846 heißt, die damit fast schon das intentionale Programm des »Witiko« vorformuliert (PRA 16, 342).

24 PRA 19, 93f. – Vgl. auch folgende Briefstellen: »Sie fragen, ob mich die gegenwärtige Weltlage nicht in meinen Arbeiten stört. Nein. Weil die gegenwärtige Weltlage Schwäche ist, flüchte ich zur Stärke, und dichte starke Menschen, und dies stärkt mich selber. Sonst aber betrübt mich Europa sehr« (an Heckenast, 17.12.1860, PRA 19, 259). »Von dem roh stofflichen Treiben und Genießen unseres Zeitalters angewidert, dichtete ich mir Zustände, die vollkommen anders waren« (an Edmund Hoefler, 15.10.1861, PRA 20, 13).

An dieser gegenbildlichen Konstellation fällt manch Problematisches ins Auge. Nicht nur stellt man fest, daß das ideale Andere der vorgefundenen defizienten Welt selbst jenes wahrhafte »Leben« zu sein scheint, das die Sachbezogenheit und die Wahrheitstreue der Kunst nicht zuletzt, wenn nicht *allererst* begründet, so daß diese sich mithin immer auch auf eine Realität jenseits der Realität beziehen.²⁵ Vorausgesetzt scheint dabei allerdings eine Vermittlung solcher Bilder des Vollkommenen in die Welt der sinnfälligen Erscheinungen, von deren Prinzipien sich die Darstellung niemals entfernen darf. Aber fällt – insbesondere unter den Bedingungen einer im 19. Jahrhundert generell zu beobachtenden Reduktion des Mimesisbegriffs²⁶ – ein solches Programm als Ganzes wirklich noch unter einen Begriff von Naturnachahmung oder von Realismus? Festzuhalten ist dabei ja überdies, daß der Künstler, der sich dem großen Strom des »allgemeinen Lebens« und der Geschichte einzugliedern vorgibt, zugleich aber der aktuellen Geschichte aufs schärfste opponiert, sich in diesem Akt erneut als ein besonderes Subjekt setzt und damit genau die Struktur reproduziert, die er fundamental verwirft. Stifter fühlt sich daher »mitten in dem lärmenden Wien« wie »auf einer einsamen poetischen Insel« lebend (PRA 22, 187), wie ein Fels in der Brandung einer niederträchtigen Wirklichkeit. Damit imaginiert er sich in derselben Situation wie Stephan Murai und Brigitta, wie der Freiherr von Risach und nicht zuletzt – wie der eigensinnige Hagestolz.

25 Vgl. dazu auch die Bemerkung in Joseph Peter Sterns eher aphoristischem Aufsatz »Adalbert Stifters ontologischer Stil«, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, S. 106: »Das Dasein, dessen Darstellung sein tiefstes Interesse gilt, soll an dem ihm eigenen Ort dargestellt werden: hinter oder jenseits der gegebenen Weltwirklichkeit.«

26 Vgl. Plumpe (Hg.), Theorie des bürgerlichen Realismus, Einleitung, S. 17. Über die Geschichte des Mimesisbegriffs und seine Ausformungen unterrichtet knapp und präzise Wolfgang Riedel, Art. Mimesis, in: Walter Killy (Hg.), Literatur-Lexikon, Bd. 14, hg. von Volker Meid, Gütersloh / München 1993, S. 91–94. Vgl. auch Hermann Koller, Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954. Ferner: Gunter Gebauer und Christoph Wulf, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992.

Stifters Programm einer Wirklichkeitsbindung der Kunst ist, so zeigt sich, einer starken Dynamik unterworfen und erscheint durchaus uneinheitlich. Seine Referenzpunkte reichen vom Abbild zum Gegenbild, von dem, »was man sieht« (PRA 24, 207), zu dem, was man gerade *nicht* sieht noch außerhalb der Kunst sehen kann. So ist es nicht verwunderlich, daß Stifter die gesamte Problematik begrifflich zu präzisieren sucht: Eigentliche Kunst gehe aus dem Ergänzungsverhältnis eines eng, nämlich abbildlich gefaßten »Realismus« und eines »Idealismus« hervor. Für sich genommen, seien beide unzureichend und verfehlt und müßten daher vereinigt werden. Stifter überschreitet damit keineswegs die Grenzen, die seine dem »Realismus« verbundenen Zeitgenossen der Kunst setzen, sondern erfüllt sie vielmehr.²⁷ Was ihm als derartige Vereinigung vorschwebt, kommt in gewisser Hinsicht ganz mit jenem »poetischen Realismus« überein, den Arnold Ruge 1858 in einem Beitrag für das »Deutschen Museum« von einem »gemeinen Realismus« abhoben hatte.²⁸ Kaum ein anderer Autor indessen geht in der Ausnutzung der begrifflichen Möglichkeiten und der unfreiwilligen Entfaltung ihrer Problemstruktur so weit wie Stifter.

Über den von ihm hochgeschätzten Maler Johann Nepomuk Geiger, von dem die Vorlagen für die Titelvignetten fast aller Bücher Stifters stammen, heißt es in einem Brief von 1858: »Bei den meisten lebt [...] das Bild gar nicht [...] Bei Geiger lebt es das thatsächliche [Leben], und worüber man besonders jezt wieder so gerne streitet, Idealismus und Realismus, das ist bei Geiger so herrlich beseitigt. [...] Der Realist

27 Die zeitgenössische Diskussion um Realismus, Idealismus und ihre Synthese etwa in einem »Realidealismus« ist dokumentiert in: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880. Mit einer Einführung in den Problembereich und einer Quellenbibliographie hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger und Reinhard Wittmann, 2 Bde., Stuttgart 1975f., Bd. 2, S. 42–50, 111–121. – Gerhard Plumpe (Hg.), Theorie des bürgerlichen Realismus, S. 69–159.

28 Abgedruckt bei Plumpe (Hg.), Theorie des bürgerlichen Realismus, S. 132–134. Bekanntheit erlangte der Begriff des »poetischen Realismus« jedoch erst durch Otto Ludwig, vgl. ebd. S. 148ff.

und der Idealist ist verfehlt, wenn er nicht etwas Höheres ist, nemlich ein Künstler; dann ist er beides zugleich [...] Wie real sind Geigers Gestalten [...], und wieder von welcher idealer Tiefe« (PRA 19, 114f.). Das ist Stifters Grundbekenntnis, das verschiedentlich variiert wird, im wesentlichen aber unverändert bleibt. Der Plastizität halber sei noch etwas weiter zitiert. Ein Jahr zuvor, 1857, hatte Stifter mit leise an Kant anklingenden Formulierungen in einer Ausstellungsbesprechung geschrieben, »die Wirklichkeit« sei ein »nicht zu entbehrendes Grundmerkmal jeder Kunst«, erschöpfe diese aber nicht, »da zuletzt die geistige Idee es ist, welche das Kunstwerk als solches emporträgt, weßhalb in Kunstwerken die bloße Wirklichkeit ohne Idee dürr und leer bleibt, die bloße Idee ohne Wirklichkeit bodenlos ist. Die höchste geistige Idee soll im Kunstwerke herrschen, aber ihr Träger kann in demselben nur das Sinnliche sein« (PRA 14, 114). Noch zehn Jahre später liest man, wieder in einem Ausstellungsbericht: »Realismus (Gegenständlichkeit) wird so gerne geradehin verdammt. Aber ist nicht Gott in seiner Welt am allerrealsten? Ahmt die Kunst Theile der Welt nach, so muß sie dieselben den wirklichen so ähnlich bringen, als nur möglich ist, d. h. sie muß den höchsten Realismus besitzen. Hat sie *über ihn hinaus* aber nichts weiter, so ist sie nicht Kunst, der Realismus kann dann noch für die Naturwissenschaft Werth haben, für die Kunst ist er grobe Last. Idealismus ist eben jenes Göttliche, von dem ich oben sagte. Ist es in der Kunst dem größten Realismus als höchste Krone *beigegeben*, so steht das vollendete Kunstwerk da. Wie bloßer Realismus grobe Last ist, so ist bloßer Idealismus unsichtbarer Dunst oder Narrheit« (ebd. 218f.; vgl. PRA 21, 6).

Solche Formulierungen werfen mehr Probleme auf, als sie lösen, setzt doch Stifters Gedanke einer Vereinigung von Realismus und Idealismus das Programm einer Nachahmung der Natur erheblicher Spannung aus. Scheint nämlich dem Begriff des Idealismus zunächst die Funktion zuzufallen, das Oszillieren im Axiom der Wirklichkeitsbindung der Kunst quasi durch dessen Entlastung stillzustellen, keineswegs aber dieses Axiom grundsätzlich zu relativieren, so gerät er zusehends selbst ins Schillern, und zwar zwischen objektiver Idee in einem mehr oder weniger platonischen Sinn und subjektivem

Ideal. Nur im ersten Fall aber wäre der Idealismus einem mimetischen Konzept integrierbar.

Ein Beispiel dafür liefert der »Nachsommer«. Nach längeren Phasen präziser naturalistischer Wiedergabe von einzelnen Naturgegenständen und Möbeln zum Zwecke der Dokumentation entdeckt der schließlich auch in der Landschaftsmalerei dilettierende Heinrich eines Tages, es gehe eigentlich darum, »die Seele eines Ganzen« zu erfassen: »Es war ein gewaltiger Reiz für das Herz, das Unnennbare, *was in den Dingen vor mir lag*, zu ergreifen« (PRA 7, 30). Ähnliches liest man in den Briefen und Aufsätzen: Die »Seele der Natur« (PRA 20, 259), das »Gesetz«, von dem auch in der Vorrede zu den »Bunten Steinen« die Rede ist, das »Wesen« der Dinge (PRA 16, 7f.), das »Unnennbare« in ihnen²⁹ – das sind tastende und zweifellos

29 Der Begriff des »Unnennbaren« in den Dingen impliziert eine Bedeutungsschicht, die zu »ergreifen« wäre, sich dabei aber jeder Konkretisierung entzieht und im Diffusen einer bloßen Ahnung bleibt – Lektüreappell und Lektürevereitelung in einem. Daß dieser Begriff daher heikel ist, geht auch aus seiner Nähe zu jenem bedrohlichen Namenlosen hervor, das schon im Zusammenhang mit »Wien und die Wiener« behandelt wurde. Wilhelm Dehn, *Ding und Vernunft*, S. 15, bemerkt dazu: Stifters Dichtungen »realisieren eine Art Poetik des Unnennbaren [...], die hier gerade zu einer leidenschaftlichen Nenn-Bemühung auffordert. Sie richtet sich zunächst auf das, was er als die ›Wesenheit der Dinge‹ bezeichnet. Mit diesem Ausdruck vertieft und modifiziert er einen naiven Begriff von ›Wirklichkeit‹, den er jedoch synonym mit jener bevorzugten Wendung häufig gebraucht.« Vgl. zum Unnennbaren auch S. 49–59. – Hinsichtlich des »Gesetzes«, das in der Darstellung der Dinge aufscheinen soll, ist vor allem auf die Überlegungen zum historischen Roman hinzuweisen, die Stifter im Zusammenhang mit dem »Witiko« anstellt. »Mir haben unter Walter Scotts Romanen die am besten gefallen«, schreibt Stifter am 8.6.1861 an Heckenast, »in denen das Völkerleben in breiteren Massen auftritt wie z.B. in den ›Presbyterianern‹. Es erscheinen da bei dieser Art die Völker als großartige Naturprodukte aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, in ihren Schicksalen zeigt sich die Abwicklung eines riesigen Gesezes auf, das wir in Bezug auf uns das Sittengesetz nennen, und die Umwälzungen des Völkerlebens sind Verklärungen dieses Gesezes« (PRA 19, 282).

unscharfe Umschreibungen für eine ›Hinterwelt‹ der Dinge, die die Kunst wiederzugeben hat und die bei Stifter verschiedene begriffliche Anklänge birgt, deren Vereinbarkeit miteinander hier nicht untersucht werden soll: Essenz, Ursprung, Potentialität, Telos, Ordnung, Sinn. Auch der Begriff des Allgemeinen läßt sich hier anschließen, das für Stifter ja nicht lediglich eine logische Größe ist, sondern einen ontologischen Vorrang vor dem Besonderen zu haben scheint und daher auch für den Künstler den Fluchtpunkt seiner Darstellung wie seines Selbstverständnisses bildet.³⁰ Häufig springt in diesem Zusammenhang der Begriff des »Göttlichen« und seines »Waltens« in der äußeren Welt ein: Kunst sei, so wird Stifter in Erinnerung seiner Schulzeit in Kremsmünster nicht müde zu wiederholen, »die Darstellung des Göttlichen im Kleide des Reizes«.³¹ Mit Recht bemerkt Moriz Enzinger, bei diesem Grundsatz handle es sich letztlich »um die griechische *Kalokagathia* in christlicher Wendung«.³² Man möchte nun meinen, wenn die »Seele der Natur«, das »Wesen«, die göttliche Spur, oder wie immer Stifters Formeln lauten, »in den Dingen vor mir« liegt, dann werde die Kunst auf einen semiotischen Akt der Lektüre beziehungsweise der Entbergung verpflichtet, der in Analogie etwa zur Physiognomik ein ›Inneres‹ im sinnfälligen Äußeren entziffert. Sie müßte dann die Realität in ihrer Gegenständlichkeit exakt abbilden, in dieser jedoch zugleich die Dimension eines ›je ne sais quoi‹ aufspüren, die mit der Wahrnehmung vermittelt, was doch eigentlich unsichtbar

30 Vgl. PRA 16, 302f.; PRA 18, 275; PRA 19, 39, 52 u.ö.

31 Vgl. PRA 18, 77; PRA 14, 26, 218 u.ö. «Erst spät kamen die Menschen dahin, auch in der Welt des außer ihnen Erschaffenen das Walten des Göttlichen zu erkennen [...] und diese Dinge in die Offenbarungen ihrer Kunst einzuflechten. Ja, in dem kleinsten Geschöpfe sieht der Forscher den göttlichen Finger und bewundert ihn« (Ueber Beziehung des Theaters zum Volke, PRA 16, 382). – Zur Herkunft dieses Grundsatzes aus Kremsmünster vgl. den Brief an Gottlob Christian Friedrich Richter vom 21.6.1866, PRA 21, 236.

32 Adalbert Stifters Studienjahre, S. 205; vgl. hier überhaupt das Kapitel »Das Schöne und die Kunst«, S. 204–207. Auf die platonischen Züge von Stifters Kunstanschauung kommt Enzinger hier mehrfach zu sprechen, vgl. S. 204, 206.

ist. Dann freilich wäre der »Realismus« selbst schon der »Idealismus«, müßte also von diesem begrifflich gar nicht unterschieden werden, denn er würde nur den Ausdruck des Wesens in der Erscheinung der Dinge zu erfassen und nachzuahmen haben. Manches deutet in der Tat darauf hin. Auch und gerade in »der Natur und ihren Gestaltungen, als von Gott ausgegangen«, liege jenes Göttliche. »Es kommt nur darauf an, es zu fassen und zu bringen« (PRA 14, 218).

Aber das ist nur die eine Seite des idealistischen Komplexes. Tatsächlich nämlich kommt der Idealismus für Stifter offenkundig zum Realismus *hinzu*. Nimmt man seine Formulierungen ernst, dann entbirgt die Kunst nicht oder jedenfalls nicht nur den ideellen Kern des sinnfälligen Realen, sondern sie supplementiert dieses. Was dem Realen »beigegeben« wird, wie es oben hieß, ist ein Ideelles, das nicht in den Dingen, sondern *im Künstler* liegt. In einer solchen Vielzahl von Texten, daß es bei Stifters genereller Tendenz zur Abarbeitung von Subjektivität erstaunen muß, wird unmißverständlich deutlich, daß das Kunstwerk immer Ausdruck der Innerlichkeit seines Schöpfers sei, der seine Seele, sein »Herz«, sein Gefühl in ihm »verkörpert«. »Wenn es wahr ist«, schreibt Stifter 1848 in dem programmatischen Aufsatz »Ueber Stand und Würde des Schriftstellers«, »daß sich die Seele ihren materiellen Körper nach ihrer Eigenthümlichkeit selber baut, so baut sie sich jenen anderen Körper, den der Rede und Schrift, noch viel mehr, so daß sie in jedem Theilchen und Faserchen sitzt und herausleuchtet. ›Die ganze Innerlichkeit eines Menschen ist es zuletzt, welche seinem Werke das Siegel und den Geist aufdrückt.« (PRA 16, 8f.). Die Spannung, in der solche Feststellungen zu den desubjektiv-mimetischen Komponenten seiner Kunstreflexion stehen, scheint Stifter nicht wahrgenommen zu haben.³³ Gegenüber Piepenhagen lobt er zum Beispiel

33 Auch seine Interpreten nicht. Michael Böhlers zutreffende Ausführungen über die mit den Traditionen der Goethezeit brechende Tendenz des späten Stifter zur Beseitigung von Individualität und zur bruchlosen Unterordnung der Kunst unter die Natur etwa übersehen schlichtweg die ›idealistische‹ Gegenbewegung und ihre Konsequenzen für Stifters Kunstreflexion. Vgl. Die Individualität in Stifters Spätwerk, vor allem S. 654ff., 678ff.

einerseits, daß dieser in seinen Bildern »die Natur von ihrer seelenvollsten Seite« bringe, bezieht sich dabei aber nicht etwa auf die Innerlichkeit des Künstlers, sondern auf dessen Gegenstand: »Das werden Ihnen schon Mehrere gesagt haben, und das kann nur der nicht sagen, der die Seele der Natur nicht kennt, sondern nur Steine, Gras und Baumnadeln.« Auf der anderen Seite aber findet eine erstaunliche Vergleichgültigung und Subordination des Stoffs unter sein Subjekt statt: »Der Mensch, der die Landschaft gemalt hat, ist es, den wir verehren und lieben, und je mehr wir dies vermögen, d. h. je mehr er Herz in sein Bild gelegt hat, desto mehr Freude empfinden wir. Darum ist auch der Stoff so gleichgiltig, wenn nur der Mensch sein großes Innere dadurch zu entfalten vermag« (15.1.1865, PRA 20, 258f.). Bereits einige Jahre zuvor hatte Stifter – wiederum Piepenhagen gegenüber – das »Göttliche« selbst zu einer Qualität des künstlerischen Subjekts gemacht: »Der Künstler hat jenes Ding in seiner Seele, das alle fühlenden Menschen in ihrer Tiefe ergreift, das alle entzückt, und das keiner nennen kann. [...] ich möchte es wohl das Göttliche nennen, das große und leuchtende Menschen überhaupt offenbaren [...] Wer es besitzt, wen Gott damit gesegnet hat, der prägt es in allen Dingen aus, in allen Stoffen, er beseelt sie damit« (13.12.1859, PRA 19, 200). Der »Idealismus« im Sinne der »höchste[n] geistige[n] Idee«, die »im Kunstwerke herrschen« soll (PRA 14, 114), wäre in dieser Perspektive die Präsenz einer *subjektiven* Idee, eines Ideals, das der Künstler sich selbst von seinem Gegenstand entwirft, den er auf diese Weise beseelt. Die Kunst bringt »das Zauberbild des Lebens in Verklärung« (PRA 18, 353), dekretiert Stifter 1856 in einem Brief an Geiger, sie zeigt die Dinge in ihrem Sollzustand, wie diesen das große Subjekt imaginiert.

Aber vielleicht ist ja das Spannungsverhältnis zwischen dem ›objektivistischen‹ und dem ›subjektivistischen‹ Strang in der Stifterschen Kunstreflexion nicht so gravierend, wie es zunächst scheinen mag. Manche der zitierten Textstellen weisen in diese Richtung. Innerlichkeit nämlich ist nicht gleich Innerlichkeit. Stifters ganzes ästhetisches Programm, das auch die subjektive Isolation des Künstlers von seiner Epoche mit sich bringt, also eine Wiederkehr des Ichs, setzt die radikale Entindividualisierung und Desubjektivierung dieses Ichs voraus,

das insofern nun doch mit der kritisierten »Selbstsetzung der heutigen Ichs« nichts gemein hätte. So wiederholt sich auf dieser Ebene das Persönlichkeitsideal, dem Stifter die fiktiven Figuren seiner literarischen Texte auf dem Wege der Entwicklung anzunähern sucht. Die Innerlichkeit, die sich im Werk ausdrücken soll, ist ganz im Gegensatz zur »Manier« nicht die eines Ichs, das irgend »besonders« sein will (PRA 17, 250), sondern nähert sich selbst dem Allgemeinen und Objektiven an. Zum einen fordert Stifter vom Künstler, dessen Stoff Mensch und Natur, »also fast die ganze Welt« ist, daß er »in jeder Wissenschaft bestmöglichst erfahren« sei, und kommt in dieser Hinsicht auf das humanistische Ideal des *poeta doctus* zurück. Nur dann nämlich könne der Künstler in das »Wesen aller Dinge« eindringen und diese »in ihrer objectiven Giltigkeit (nicht in einseitigen Beziehungen zu unsern Leidenschaften)« erfassen, wie in »Ueber Stand und Würde des Schriftstellers« festgestellt wird (PRA 16, 7f.). Zum andern bedarf es einer umfassenden Charakterbildung und Bereinigung der Innerlichkeit des Malers oder Dichters, insbesondere einer Eliminierung von Leidenschaften, bestehen diese doch gerade im »rücksichtslose[n] Geltendmachen der eigenen Eigenthümlichkeit«, das den Zugang zur Objektivität verstellt (ebd. 15f.). Auf diese Weise wird der Künstler, um eine einschlägige Wortprägung aus der Vorrede der »Bunten Steine« aufzunehmen, »menschlich verallgemeinert« (HKG 2.2, 13): »Der wahre Künstler hat ein Herz und einen Geist empfangen, in denen sich die großen und ewigen Empfindungen der Menschheit spiegeln«, heißt es im Aufsatz »Ueber die Behandlung der Poesie in Gymnasien«. ³⁴ Dementsprechend kann auch das Schöne, auf dessen Darstellung der Künstler eingeschworen wird, nicht bloß »subjectiv« sein. »Am subjectivsten, mithin verworrensten wäre es, wenn man als höchsten Satz gelten ließe, daß Jeder sein eigenes Schöne habe, wie es eben sein Gefallen mit sich bringe. [...] etwas Allgemeines muß das Ge-

³⁴ PRA 16, 308. Im »Nachsommer« liest man, die Dichter seien »die Priester des Schönen und vermitteln als solche bei dem steten Wechsel der Ansichten über Welt, über Menschenbestimmung, über Menschenschicksal und selbst über göttliche Dinge das ewig Dauernde in uns und das allzeit Beglückende« (PRA 7, 35).

fallen, wie es sich in den einzelnen Persönlichkeiten darstellt, doch haben, welches der Grundzug des ganzen menschlichen Geschlechtes ist, und welches dann das Kennzeichen des Schönen sein wird. Dieses Allgemeine darf aber nicht ein zufällig Allgemeines sein [...], sondern es muß ein Allgemeines sein, welches in den Gesetzen der menschlichen Natur liegt«, und dieses kann nichts anderes als das »Sittengesetz« sein, das ergo zur Basis der Ästhetik wird (PRA 16, 302ff.; vgl. PRA 14, 304f.).

Es kehrt hier also dieselbe argumentative Konstruktion wieder wie im Falle der Realität. Wie diese nicht lediglich in ihrer kruden Materialität für die Kunst maßgeblich ist, sondern vielmehr in dem, was an Wesentlichem und Allgemeinem in ihr liegt, so ist auch die künstlerische Innerlichkeit, die sich im Werk aussprechen soll, auf ein Wesentliches und Überindividuelles hin purifiziert, ja geradezu mit diesem identisch. Nur darum wohl kann ihr das Attribut des »Göttlichen« beigelegt werden. Der »Idealismus« hätte sich dann selbst immer auch als eine Art »Realismus« zu verstehen: Das subjektive Ideal gibt sich als transsubjektiv, es beansprucht selbst einen objektiven Kern, ja konvergiert am Ende mit der objektiven Idee der Dinge. So zeichnet sich eine Vermittlung der begrifflich auseinanderstrebenden Positionen von Realismus und Idealismus, Wirklichkeitsbindung und Innerlichkeit, Objektivismus und Subjektivismus ab: Die Seele des Künstlers erhält ihre ästhetische Dignität gerade dadurch, daß sie sich strikt an der »Wesenheit« der »Dinge« im weitesten Sinn orientiert und diese wiederzugeben vermag, während umgekehrt dieses Wesen, das nicht unmittelbar sinnfällig ist, nur von der Innerlichkeit des Künstlers entziffert werden und in der Brechung durch sie zur Erscheinung kommen kann, in einer Subjektivität also, die sich gerade über ihren Objektivitätsbezug definiert.³⁵

³⁵ Mitunter beschreibt Stifter diese Vermittlung als eine Art tautologischer Wechselbeziehung. So wird etwa im »Nachsommer« über die Schönheit antiker Kunstwerke gesagt: »Die Künstler haben also große und einfache Schönheitsbegriffe gehabt, sie haben sich diese aus der Schönheit ihrer Umgebung genommen und diese Schönheit der Umgebung durch ihre Schönheitsbegriffe wieder

Behalten also jene Interpreten recht, die die Kunstreflexionen Stifters auf eine ›Synthese‹ von »Realismus« und »Idealismus« festlegen wollen?³⁶ Hermeneutisch mag diese naheliegende Lösung durchaus befriedigend sein, sie hat nur den Nachteil, allenfalls einen Teil des Sachverhalts zu treffen. Eine gewisse Geltung kann sie lediglich für den ›mittleren Bereich‹ der Stifterschen Formulierungen beanspruchen, deren ›äußerste Enden‹ nach wie vor schwer vereinbar scheinen. Widersetzen sich am einen Pol von Stifters ästhetischem Denken dessen naturalistisch-abbildliche Züge einer restlosen Einbindung in jene ›Synthese‹, so ist es hier der subjektive Faktor. Gewiß bemüht sich Stifter immer aufs neue um die objektivistische Rückbindung der künstlerischen Subjektivität. Die Integration des Ichs in das ästhetische Programm sozusagen auf dem Wege seiner faktischen Austreibung steht jedoch immer auf der Schwelle, eine neuerliche Wiederkehr des eskamotierten Subjekts freizugeben. Es handelt sich hier gleichsam um ein ›Entlaufen‹ des subjektiven Moments aus dem Bezirk seiner ›realistischen‹ Neutralisierung. Bereits einige der zitierten Formulierungen legen den Eindruck nahe, die Präsenz des Künstler-Ichs gehe nicht im Konzept einer Vereinigung von »Realismus« und »Idealismus« auf, sondern bilde gewissermaßen einen Überhang über dieses. Zum guten Teil steht da-

verschönert« (PRA 7, 169). Derselbe Vorgang liegt im Fall der Parkanlagen in der letzten »Mappe« vor.

³⁶ Auf eine solche »Synthese« ist die Forschung, zumeist alle damit verbundenen Probleme überspringend, immer wieder zielstrebig zugegangen. So etwa das Werk von Kurt Gerhard Fischer, Die Pädagogik des Menschenmöglichen, S. 485f.; vgl. dort überhaupt das Kapitel über »Stifters Ästhetik und seine Kunsterziehungslehre«, S. 477-515. Zumindest benannt werden die Widersprüche und Inkonsistenzen in Stifters Formulierungen in einem einschlägigen Exkurs zur »Synthese« von Idealismus und Realismus bei Karl Konrad Polheim, Die wirkliche Wirklichkeit. A. Stifters »Nachkommenschaft« und das Problem seiner Kunstanschauung, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, hg. von Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz, Hans Joachim Schrimpf, Berlin 1973, S. 385-417, hier S. 412ff. Vgl. auch die den Kern der Problematik anreißenden Bemerkungen bei Walter Weiss, Stifters Reduktion, in: Germanistische Studien, Innsbruck 1969, S. 199-220, hier S. 215.

hinter ein grundsätzliches Problem: Der Versuch nämlich, subjektives Ideal und objektive Idee als übereinstimmend zu denken, muß schon deshalb im höchsten Maße labil bleiben, weil sich das Ideelle im Subjekt in seiner objektiven Gültigkeit überhaupt nicht verifizieren läßt und daher immer wieder unter den Verdacht fällt, selbst nichts als eine Supposition, eine bloße Ausgeburt der Phantasie zu sein. Stifter hat ihn selbst ausgesprochen. »Ich bin«, schreibt er am 14.1.1860 an Balthasar Elischer, »seit meiner Kindheit dem Hohen nachgegangen, und habe es zu verwirklichen gestrebt. Ob es mehr oder minder gelungen, oder *ob nur ein fantastisches Ding gekommen ist*, wußte ich nie völlig sicher.«³⁷ Was wahrhaft ›real‹ ist, entzieht sich prinzipiell der Kenntnis des Subjekts, und darin schreibt sich nun auch der Kunsttheorie jener traumatische Bruch zwischen dem Ich und der Außenwelt ein, der Stifter seit seinen frühesten Werken beschäftigt. Klammheimlich schwindet so die behauptete programmatische Differenz Stifters zu seinen subjektivistischen Zeitgenossen, denen er sich *contre cœur* zu rechnen muß: »Der Wille, vor der Wirklichkeit Ehrerbiethung zu haben, wäre wohl da; aber uns Neuen mischt das Ich stets einen Theil von sich unter die Wirklichkeit mit, und tauft ihn Wirklichkeit« (PRA 19, 224).

Der Eigen-Sinn des »Idealismus«, der gerade auch dort, wo er mit dem Realismus verbunden werden soll, zur Verselbständigung, wenn nicht zur Verabsolutierung tendiert, geht indirekt auch aus einer literaturhistorischen Überlegung hervor, die Stifter verschiedentlich anstellt. Einer im 19. Jahrhundert nicht gerade unüblichen Unterscheidung folgend, sieht Stifter Goethe und Schiller als die Exponenten zweier Haltungen, in die das geistige Spektrum zerfällt, die aber miteinander

37 PRA 19, 216. Es handelt sich hier keineswegs um einen vereinzelt Anfall von Selbstzweifel. Ähnliches liest man auch in einem Brief an den Juwelier und Freund Joseph Türck vom 16.7.1852, PRA 18, 117: »Es ist möglich, daß in mir viele Blumen getödtet wurden, es ist aber auch möglich, daß sie vielleicht gar nie da waren. [...] Könnte ich den Umgang meiner Freunde und so manches bedeutenden Mannes [...] genießen, so dürfte vielleicht manches kleine Schöne sprießen, obwohl nicht jenes Große und Begeisterte, mit dem ich mich einst im Übermuthe trug, und das wohl nur eine *f a t a m o r g a n a* gewesen ist.«

der verbunden sein müßten. An Heckenast schreibt er am 21.6.1855, sein »größtes Glück wäre es, wenn ich in greisen Tagen noch erlebte, daß ein deutscher Dichter aufstünde, der Göthes und Schillers Geist vereinte, er wäre dann der größte aller bisherigen Zeiten, und da beide genannten Dichter so erschöpfend die zwei Pole deutschen Volkes darstellen Objectivität (die sich in allen unsern oft kindisch gründlichen wissenschaftlichen Arbeiten zeigt) und Idealflug (der in unsern oft edlen oft fantastischen Anstreben sich kundthut) so ist fast mit Nothwendigkeit zu vermuthen, ein Dichter werde einmal beides also ganz recht urdeutsch sein. Wenn ich dann in hohem Alter ein Werk von diesem Manne lesen könnte, würde ich gerne sterben, sagend: ›Bin ich auch tief unter diesem Manne, ein Vorläufer war ich doch‹« (PRA 18, 267). Idealismus erscheint hier als das Produkt bloßer Subjektivität, und dieser Eindruck erhärtet sich mit Blick auf weitere Äußerungen über Schiller. Während Stifter sich andernorts relativ eindeutig mit Goethe identifiziert,³⁸ was ja auch an seinem Werk vielfach abzulesen ist, geht er mit dem Lieblingsklassiker des 19. Jahrhunderts einigermaßen harsch ins Gericht: Schiller sei kaum in der Lage, etwas anderes als seine eigene Person darzustellen, die edel und groß sein mag, der aber doch etwas Entscheidendes fehlt.³⁹ Ein so verstandener »Idealflug« aber läßt sich nicht einfach dadurch kurieren, daß man ihn mit einer ebenso extrem als detailgenaue Mimesis gefaßten Objektivität »vereint«. Dem bisher Entwickelten zufolge käme es vielmehr darauf an, ihn ›menschlich zu verallge-

38 PRA 20, 298; PRA 18, 225; PRA 19, 93; PRA 24, 218.

39 Über den »Wallenstein« heißt es etwa: »Schiller ist so subjectiv, daß selbst in diesem bedeutenden Werke trotz aller Objectivität, die er hier anstrebte und mehr als in anderen Stücken erreichte, alle Personen *l a u t e r S c h i l l e r s i n d*, und mit seiner Sprache reden, nicht mit ihrer. Das sind modern denkende fühlende sprechende Figuren, keine des 30jährigen Krieges. [...] (Ich will darum nicht Schiller überhaupt tadeln, ich tadle nur dieses Stück an ihm, begreife, wie er unserem Phrasenzeitalter so gefallen konnte, daß es ihn zu oberst setzen wollte, und daß er selber wieder sehr viel zum Phrasenthume der neuen Zeit beitrug, das sich in jüngster Vergangenheit völlig ekel machte.)« (An Geiger, 13.1.1854, PRA 18, 200f.; vgl. ebd. 295).

meinern«, das heißt selbst ›objektiv‹ zu machen. So sehr Stifter für seine Person und für die Kunst überhaupt danach strebt – oder vielleicht sollte man besser sagen: streben *will* –, so sehr scheint sich sein Begriff von »Idealismus« immer wieder gegen dieses Projekt zu sperren. Man darf das vielleicht als symptomatisch ansehen: Der Wunsch nach einer Vereinigung von Schiller und Goethe in einer, nämlich seiner Person ist vielleicht mehr als die theoretische Entgleisung, für die man ihn vor der Folie der Tendenz zu einer Objektivierung des Subjekts zunächst halten möchte; in ihm spricht sich die unhintergehbare Präsenz von Subjektstrukturen in Stifters ästhetischem Programm aus.

Ein ähnlicher Befund ergibt sich schließlich noch einmal in einem weiteren Bereich der Kunsttheorie: der Imagination und Beschreibung des künstlerischen Arbeitsprozesses. Stifters Schreiben ist auf einer Grundebene von den immer gleichen Strukturen bestimmt. Das bei allen argumentativen Wendungen und Modifikationen nirgends aufgehobene Postulat einer genauen Darstellung der Wirklichkeit ohne jede Verfälschung durch ein wahrnehmendes und wiedergebendes Subjekt rückt die Kunst selbst in den Bereich der Natur, und zwar sowohl von seiten des darzustellenden Gegenstands wie von seiten seines Nachahmers. Infolgedessen avanciert das Epitheton »natürlich« zu einem maßgeblichen Beurteilungskriterium für das Gelingen eines Kunstwerks,⁴⁰ während es umgekehrt schon alles sagt, daß Stifter seinen vermeintlichen Antipoden Hebbel der Naturwidrigkeit bezichtigt (PRA 18, 80). Soll sich nämlich, um diesen Strang der Stifterschen Kunstreflexion noch einmal zu akzentuieren, im Kunstwerk

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

die »Natur der Sache« durchsetzen (PRA 19, 282), so muß es zum transparenten Medium werden, in dem diese sich zeigt, wie sie ist. Der Künstler, der als vermittelnde Instanz aus dem Kunstprozeß nun einmal nicht zu eliminieren ist, scheint in dieser Perspektive nichts aus eigenem zur dargestellten Sache hinzutun zu dürfen, da dies nur deren Natürlichkeit verfälschen würde; jede Intention, jedes Wollen wäre nur Ausdruck subjektiver Willkür. Ich erinnere noch einmal an den schon zitierten Satz: »Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert« (PRA 18, 110). In charakteristischer Verleugnung des Moments der Arbeit geriert sich solche Plauderei gern als völlig ›selbst-los‹, sie quillt unbewußt, also ohne allen Anteil eines reflektierenden und disponierenden Ichs, aus dem mit dem Außen vermittelten Inneren.⁴¹ Sie kann daher nur dasselbe sein wie ihr Gegenstand: Natur. Stifter scheint sich so auf die Seite jener zu schlagen, die, wie Baudelaire in seinem Wagner-Essay von 1861 mißfällig schreibt, »dépouillent [...] le génie de sa rationalité, et lui assignent une fonction purement instinctive et pour ainsi dire végétale.«⁴² In der Tat gewinnt der künstlerische Prozeß in Stifters Augen selbst Züge eines Naturvorgangs; er erscheint als ein organisches »Wachsen« im Gegensatz zu einem intentionalen »Machen«, das als solches schon in die Nähe der »Manier« rückt – eine wiederum durchaus zeittypische Auffassung, die beispielsweise auch bei Gottfried Keller begegnet.⁴³ Stark abwertend ist es, wenn von

41 Vgl. z.B. PRA 14, 164 (»sicherer Trieb« beim Malen), 174, 219 (»ohne Wissen«); PRA 20, 48 (»mit unbewußter Unschuld«). An Therese von Jäger schreibt Stifter: »aber wenn ich auf etwas mit Anerkennung hinsehen darf, so ist es trotz der vielen Fehler meiner Jugend mein unverilgbar gutes Herz, das für alles Schöne und Hohe empfänglich ist, das ich mir zum Theile selbst gebildet habe, und das es am Ende auch ist, was in meinen Schriften auf andere gute Menschen wirkt; denn Kunst und Absicht ist vielleicht gewiß [!] sehr wenig darin« (2.1.1845, PRA 17, 136).

42 Richard Wagner et »Tannhäuser« à Paris, in: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 779-808, hier S. 793.

43 Über den malerischen »Spiritualismus« des grünen Heinrich heißt es etwa in der 1. Fassung des Romans: »Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und

Gedichten gesagt wird, sie ergingen sich bloß in »sehr subjectiven Zuständen, welche häufig nicht gewachsen, sondern gemacht sind«, und seien daher selbst nicht »unbewußt aus [dem] Innern geblüht [...], sondern ausgenommen.«⁴⁴ Das wahre Kunstwerk, zum Beispiel der eigene »Nachsommer«, soll demgegenüber ein völlig naturwüchsiges Gebilde mit Wurzeln, Blüte und Frucht sein.⁴⁵

Die von Stifter immer wieder geforderte künstlerische Unbewußtheit ist allerdings nicht nur dadurch gebrochen, daß

Gleichgewicht der Erfahrungen und Überzeugungen hervorgeht [...] Das Herausspinnen einer fingierten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft, mit Umgehung der guten Natur, ist eben nichts anderes als jene Arbeitsscheu; und wenn Romantiker und Allegoristen aller Art den ganzen Tag schreiben, dichten, malen und operieren, so ist dies alles nur Trägheit gegenüber derjenigen Tätigkeit, welche nichts anderes ist, als das notwendige und gesetzliche Wachstum der Dinge. Alles Schaffen aus dem Notwendigen und Wirklichen heraus sind Leben und Mühe, die sich selbst verzehren, wie im Blühen das Vergehen schon herannahet; dies Erblühen ist die wahre Arbeit und der wahre Fleiß«. Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 558. Otto Ludwig schreibt in seinen Ausführungen über »dichterische Objektivität« in den »Shakespearestudien«: »Der naive Dichter singt, wie der Vogel singt, der sentimentale wie ein Konzertsänger; der eine aus innerem Triebe, der andre, um bewundert zu sein. [...] Der wahre Dichter giebt bloß Dargestelltes, bloß den Bau, der sentimentale giebt die Materialien, Risse u.s.w. mit dazu. Nichts steht dem Künstlerischen so schroff entgegen wie das Künstliche.« Otto Ludwigs gesammelte Schriften, hg. von Adolf Stern, 6 Bde., Leipzig 1891, Bd. 6, S. 36f.

44 PRA 18, 186; vgl. ebd. 103, 303; PRA 20, 48 u.ö. Vgl. auch »Nachsommer«, PRA 7, 121: »[...] damit endlich das Steinbild, wenn es fertig wäre, nicht den Eindruck hervorbringe, als ob es gemacht worden, sondern den, als ob es gewachsen wäre.«

45 »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« (An Heckenast, 29.2.1856, PRA 18, 313).

sie als Element einer Kunstkonzeption reflektiert wird und daher als solche bewußt ist: »Ich kam«, heißt es in einem Brief von 1866, »also ganz natürlich dazu, diesen meinen Seeleninhalt auch oft unbewußt auszudrücken, und da ich, ich weiß nicht wie, eine Art Dichter wurde, auch hierin.«⁴⁶ Das Theorem der Intentions- und Willenlosigkeit des Künstlers, seiner Hingabe an »das Vorhandene« oder allenfalls an die Kräfte einer Innerlichkeit, die ganz auf dieses bezogen und durchlässig ist, steht überdies in einem grotesken Mißverhältnis zu Stifters tatsächlichen Arbeitsprozessen, über die wir aus dem Briefwechsel mit Heckenast gut informiert sind. Daraus geht klar hervor, daß Stifter nicht nur nach genauen Plänen gearbeitet (z.B. PRA 19, 95ff.), sondern die »Feile« auch so oft angelegt hat, bis das Manuskript oder gar die überarbeiteten Druckfahnen für den Setzer kaum mehr lesbar waren (z. B. PRA 21, 82). In unendlichen Korrekturen und Neufassungen, die sein Arzt schon nicht mehr als »natürlich«, sondern als ein pathologisches Phänomen klassifizieren wollte,⁴⁷ hat Stifter seine Texte zum Teil mehrfach gänzlich neu geschrieben – die »Mappe meines Urgroßvaters« allein viermal. Dasselbe gilt für seine Malerei. Aus Stifters Tagebuch seiner Malerarbeiten, in dem er seine Arbeitszeit pedantisch bis auf die Minute verbucht hat, wissen wir zum Beispiel, daß er auf dem späten Gemälde »Die Bewegung« allein »die Luft« sechsmal neu gemalt und auf das gesamte unvollendete Bild im Laufe von elf Jahren 1168 Stunden und fünf Minuten verwendet hat, wenn Ursula Mahlendorfs Rechnung stimmt.⁴⁸

46 An Gottlob Christian Friedrich Richter, 21.6.1866, PRA 21, 237. Vgl. dazu noch einmal die Journalfassung der »Narrenburg« über die Autobiographien der Scharnasts: »und manches steht in dem Pergamente, was der Verfasser nicht ahnte, daß es darinnen stehe« (HKG 1.1, 385).

47 »Der Arzt sagte, ich sei schon krank gewesen, da ich so ewig umgeändert habe« (PRA 20, 238).

48 Vgl. PRA 14, 358ff. Ursula R. Mahlendorf, Stifters Absage an die Kunst?, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.), Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins, Bern / München 1981, S. 369–383, hier S. 374.

Hier wie in der Literatur geht es um eine grundlegende Schwierigkeit: Um die Umsetzung von dem, was Stifter, in diesem Zusammenhang nicht nur die technische, sondern auch die imaginative Leistung des Künstlersubjekts wieder ins Spiel bringend, als ein unerreichbares inneres »Ideal«, ein inneres Vor-Bild des Werks betrachtet, in eine ihm äußerliche widerständige Materialität – Schrift und Farbe.⁴⁹ Dazu gehört

49 Vgl. z.B. PRA 16, 12; PRA 18, 205: »Ich glaube das freundliche Urtheil der Welt nur in so ferne zu verdienen, als die Menschen aus meinen Schriften doch gleichsam zwischen den *Zeilen* das *Gewollte* heraus lesen, und mir dasselbe als ein Gut anrechnen; ich selber kann nicht so denken, und bin nicht mit dem Gewirkten zufrieden; denn so lange eine Dichtung nur erst *in meinem Kopfe und in meinem Herzen* schwebt, ist sie unsäglich lieb und hold und fast feenartig schön, wird sie dann fertig, und steht auf dem *Papier*, so ist der Duft hin, und das Gewordene ist so unersprießlich unzulänglich dürrtig, daß ich immer die große Kluft zwischen Fühlen und Ausdrücken inne werde. Ich suche wohl zu verbessern; aber die Kluft ist nie ganz auszufüllen« (an Friedrich Culemann, 3.2.1854). Ferner PRA 19, 215, 281, 283f.; PRA 20, 257: »Je höher der Künstler strebt, besonders wenn er mit dem Herzen strebt, und der echte Künstler strebt stets mit dem Herzen, desto tiefer empfindet er die Herrlichkeit der Natur, sei's Landschaft, sei's Menschenseele, dieses Empfinden gestaltet sich in ihm zum Ideale, und je größer er selber wird, desto größer ist sein Ideal, darum kann er es nie erreichen, weil es mit seinem Wachsen immer selber wächst« (an Piepenhagen, 15.1.1865). Vgl. ferner PRA 21, 17. – In der Praxis allerdings scheint nicht immer das hehre Ringen um die Materialisierung des Geistes stattgefunden zu haben, das hier beschrieben wird; oft genug sind Stifters Arbeits- und Umarbeitungsprozesse Anpassungen an äußere Bedingungen, etwa Umfangs- und damit auch Verkäuflichkeitserwägungen: »Sezen wir die Frage so: wie viel darf ein Band von einem Werke von etwa 40–45 Bogen dicker sein als der andere, daß es nicht störend ist. Ich werde mich darnach richten« (an Heckenast über den »Nachsommer«, 21.6.1855, PRA 18, 264; vgl. ebd. 253, 297). Hierher gehören auch die Korrekturen in den Druckbögen, die Stifter durch Auszählen der Buchstaben exakt dem vorgegebenen Umfang anpaßte, um den Umbruch nicht zu verändern: »Wenn Breitkopf und Härtel sehr böse sind, werde ich mich [in der Korrektur] mäßigen, so viel ich nur kann. Den Schluß von II [des »Nachsommers«] habe ich völlig zerwirthschaftet. Hier folgt er jezt unversehrt (von meiner Seite) zurück. Solches wird

besonders die Herstellung von Einheit und Stimmigkeit im Werk, derart, »daß sich nichts widerspricht, daß sich alles bezieht, und daß alles fließt« (PRA 20, 261); vor allem müssen die Details ins richtige Verhältnis zum Ganzen gebracht, das heißt diesem subordiniert werden.⁵⁰ Nicht zuletzt aber ist die dem Gegenstand adäquate malerische oder sprachliche Repräsentation die Aufgabe. So pocht Stifter denn auch immer wieder auf die Unabdingbarkeit eines »ausgesonnenen« Plans, von »Handwerk« und »Mache«, die er doch andererseits gerade zu leugnen scheint. Über die »Studien« etwa heißt es Heckenast gegenüber, die Metaphorik des Organischen aufgreifend und doch charakteristisch umstürzend: »Was an wahrhaft künstlerischem Werth daran ist [...], das ist die *Frucht des Nachdenkens und der Feile*« (9.9.1847, PRA 24, 183). So gut wie jeder andere weiß Stifter, daß nicht das »was«, sondern das »wie« die Kunst ausmacht (PRA 18, 209), doch gehört es gerade zu den Raffinessen der Faktur, daß sie sich selbst zum Verschwinden bringt und verleugnet, ist es doch »stets das Merkmal der Meisterwerke, daß wir keine Mittel sehen und doch die große, unbeschreibliche Wirkung gewahren« (PRA 14, 202; vgl. ebd. 174). Und von diesem Standpunkt aus kann es dann durchaus heißen: »Was dem Leser das Einfachste und *Natürlichste* scheint, ist *das Werk der größten Kunst* und Sorgfalt, wer es anders meint, der versteht von Kunst und ihren Hervorbringungen nichts.«⁵¹

wohl nicht wieder vorkommen. Es ist ohnehin eine Höllenarbeit, wenn man neuen Text macht, und ihn auszählen muß, daß er in den ausgeräumten Raum paßt« (an Heckenast, 22.3.1857, PRA 19, 13f.; vgl. auch PRA 17, 179, 182).

50 Der traditionelle Terminus für diesen Sachverhalt ist der der »Einheit in der Mannigfaltigkeit«, vgl. PRA 14, 76, 79, 90, 132, 142, 227f. u.ö.; PRA 16, 330, 356.

51 PRA 18, 134. Einer von denen, die nichts von Kunst verstehen, ist ein Rezensent der »Bunten Steine«, dem Stifter, sichtbar erbost, ausgerechnet Behauptungen vorwirft, die seinen eigenen Selbstdarstellungen entnommen sein könnten: »Der gute Recensent meint, ich mache meine Dinge naiv und bewußtlos, und sagt dann wieder, daß außerordentlich viele Natürlichkeit darinnen sei, er meint diese Dichtart verliere sich ins Blaue und doch hält er den Inhalt (der componirt ist) für »real wirklich« (beiläufig när-

An seiner Hochschätzung der Natur überhaupt macht Stifter keinerlei Abstriche, doch erscheint das Kunstwerk nicht mehr selbst als ein Naturprodukt, sondern allenfalls als zweite Natur, streng genommen jedoch nur als *Anschein von Natur*. Entsteht Kunst dem von Stifter gepflegten ›Mythos‹ zufolge auf dem Wege organischen Wachstums, so erweisen sich Organik und Wachstum andererseits als Simulationseffekte, geschaffen von einer elaborierten Artifizialität, die ihre Spuren hinter sich auslöscht.⁵² Immer stößt man auf die gleiche Bewegung: Das Kunstlose enthüllt sich als Kunst, das Intentionlose als Intention, das Wachsen als Machen, das Unbewußte als Bewußtsein und der »Realismus« als »Idealismus«. Die Natur, die das Kunstwerk gleichermaßen zeigt und selbst sein soll, ist in Wahrheit ein Produkt des Ichs.

Erneut fällt hier die enge Verbindung zwischen Dichtung und Agrikultur auf, wie Stifter sie in seinen literarischen Texten schildert. Wird letztere – in »Brigitta« und anderswo – mit der Metapher der Dichtung belegt, so gleicht umgekehrt diese dem Landbau. Stifter artikuliert das bezeichnenderweise im selben Brief an Louise von Eichendorff, in dem auch davon

risch gesagt als ob es ein real Unwirkliches gäbe) und nur mit Fantasie umkleidet, was ein Widerspruch ist. Er ahnt also gar nicht, daß diese Dinge mit Bewußtsein [...] hervorgebracht sind, wie sie sind, daß sie vollkommen abgeschlossen sind [...]« (an Heckenast, 5.2.1853, PRA 18, 153). – Zur Notwendigkeit von »Handwerk«, »Feile« und »Mache« vgl. auch PRA 14, 189f., 222; PRA 16, 333; PRA 19, 199ff. PRA 24, 183 u.ö.

52 An Heckenast schreibt Stifter über Piepenhagen: »Und für ein Kunstwerk allerersten Ranges halte ich dieses Bild. Es hat alle Dichtungsfülle der Kunst und gar keine Mittel des Handwerkes. [...] Aber auch das Handwerk ist in dem vorliegenden Bilde bis zu seiner Spitze vollendet. Wie sind die Lichter [...] aufgesetzt, und wie sind die Töne abgestuft, ohne daß man eine Mache sieht! *Es scheint alles gewachsen*« (3.1.1862, PRA 20, 48). Kunst ist Handwerk, das sich selbst transzendiert, ist ein Signifikationsprozeß, der als reine Unmittelbarkeit erscheint. »Handwerk u Kunst unterscheiden sich dadurch, daß die Ausführung des ersten unbelebte, der letzten belebte Gestalten hervorbringt«, schreibt Stifter in einem aufschlußreichen Brief über den Holzschnitzer Johannes Rint an Johann Nepomuk Ritter von Fritsch vom 1.3.1852, in: Josef Buchowiecki (Hg.), Adalbert Stifters Briefwechsel, S. 22f.

die Rede ist, er habe »nur das Vorhandene ausgeplaudert«: »Mit [...] Höheren das Höhere lieben, an Gottes Schöpfung sich freuen, die fest gegründete Erde nicht verachten, sich immer praktischen (!) Handeln hingeben, es nicht verachten, wie Maria in den Schwestern selbst Gemüse zu pflanzen und Gartenbeete zu düngen und doch ein höherer opferfreudiger Mensch zu sein, [...] das war ungefähr die Grundlage meiner Schriften« (13.3.1852, PRA 18, 110). In der Tat sind die Strukturhomologien zwischen der Kunst und dem Land- beziehungsweise Gartenbau der Stifterschen Figuren augenfällig. In beiden Bereichen verschlingen sich die zwei mittlerweile gut geläufigen Bewegungen des Denkens und der Imagination fast bis zur Unentwirrbarkeit: die Affirmation von Realität und Natur als letzte Norm der menschlichen Praxis und die heimliche Subversion dieser Norm durch ein ständig sich durchsetzendes Subjekt.⁵³ Das mag die eminente Bedeutung

53 Dieser Befund ergibt Berührungspunkte mit Richard Brinkmanns These von einer fortschreitenden Subjektivierung der dargestellten Wirklichkeit wie der Erzählkunst im Realismus des 19. Jahrhunderts. »Wir haben gesehen, wie sich Dichter im 19. Jahrhundert eben bei dem Versuch, das ›Objekt‹ als ›Objekt‹ zu isolieren, Wirklichkeit illusionslos als konkrete, ›objektive‹ Tatsächlichkeit zu sehen und darzustellen und über die ›Subjektivität‹ der romantisch-idealistischen Poesie hinauszukommen, in die individuelle Subjektivität verstricken. Das Jahrhundert der exakten Naturwissenschaft, der quellentreuen und wahrhaftigen Historie, des Positivismus, das Jahrhundert, das nicht nur in der Geschichtsschreibung das ›Selbst gleichsam auslöschen‹ wollte, um ›nur die Dinge [...] reden zu lassen‹, und zu sehen, wie es eigentlich gewesen sei oder ist [Ranke], kann das ›eigentlich‹ Gewesene, das was ›eigentlich‹ ist, das Tatsächliche doch nur als subjektive Illusion begreifen und darstellen. Das gilt auch und [...] in besonderem Sinne für die erzählende Dichtung dieser Epoche.« Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts* [1957], 2. Aufl. Tübingen 1966, S. 314. Gegen Brinkmanns wichtigen Neuansatz in der Realismusforschung haben seinerzeit besonders Gerhard Kaiser und Fritz Martini die Einseitigkeit der Subjektivierungsthese reklamiert: Gerhard Kaiser, *Um eine Neubegründung des Realismusbegriffs* [1958], in: Richard Brinkmann (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, S. 236–258, vor allem S. 252ff. Fritz Martini,

erklären, die dem Verhältnis von Natur und Kultur auf der Inhaltsebene der Erzählungen und Romane zukommt: Wie kein anderes eignet sich dieses Thema dazu, im Erzählen das Schreiben selbst und seine Prinzipien ständiger Reflexion zu unterziehen. Auf eine vertrackte Weise sprechen Stifters Texte immer auch von ihrer poetologischen Dimension.

Wie alles andere bei Stifter ist auch das ästhetische Denken von der Semiotik bestimmt, und seine Widersprüche gehen zum guten Teil auf Probleme der Zeichenstruktur zurück. Abschließend seien daher die bisher verfolgten Argumentationslinien noch einmal unter diesem Gesichtspunkt rekapituliert. Der Widerstreit zwischen einem ›objektivistischen‹ und einem ›subjektivistischen‹ Strang in Stifters Reflexion, und das heißt zugleich: die dauerhafte Präsenz des Subjekts im Kunstprozeß, läßt sich zunächst auf das Problem der Vermittlung zurückführen, die in jedem künstlerischen Akt wirksam ist, bei Stifter aber doch in besonderer Weise virulent wird. Die Orte der Vermittlung sind Ansatzpunkte der Dekonstruktion, die hier am Werk ist.

Gegenstand der Kunst ist letzten Endes ein Unsichtbares. Stifters monotone Formel, Kunst sei die »Darstellung des Göttlichen im Kleide des Reizes« macht deutlich, daß Kunst es mit etwas zu tun habe, das *als solches* weder sinnfällig noch darstellbar ist. So sehr Stifter immer auch – ich erinnere noch

einmal an die Beschreibung der Sonnenfinsternis – am Wunschbild einer unvermittelten Erscheinung des Göttlichen festhält, so klar formuliert er zugleich, daß dieses uns nur durch ein Medium hindurch zugänglich sein kann. Nur eines sei noch höher als die Kunst: »die Religion, das Göttliche an sich; aber es ist dies kein Irdisches mehr, und könnte von uns auch gar nicht gefaßt werden, wenn es sich nicht auch wieder eines Kleides bediente« (PRA 18, 77). In einem ersten Schritt ist dieses Kleid die Natur beziehungsweise die äußere Wirklichkeit, und das begründet den mimetischen Impuls bei Stifter. Da »die Gottheit in der Welt unsichtbar ist und dennoch in jedem Grashalme wohnt«, sei es Aufgabe der Kunst, »ein Stück wahrer Welt [zu] geben« (PRA 16, 344) und in dieser die göttliche Spur aufzudecken oder, was nur begriffliche Varianten dieses Anliegens sind, die »Natur der Sache«, die »Seele der Natur«, ihr Telos, ihre »Wesenheit« und Ordnung oder auch nur das ontologisch nobilitierte »Allgemeine«. Die Natur erscheint also auch in diesem Kontext in der Struktur des Zeichens; sie zerfällt in zwei Sphären, einerseits eine sichtbare Oberfläche, ein irdisches Kleid, den Signifikanten mithin und andererseits eine verborgene Hinterwelt, einen metaphysischen Kern: das Signifikat. Das ist die Basis von Stifters ›objektivem Idealismus‹ und seiner Abkehr von einer ›naturalistischen‹ Abbildungsprogrammatis, zu der er dort zu neigen scheint, wo er gegen seine semiotische Einsicht an einer unmittelbaren Sinnfälligkeit der göttlichen Ordnung in der Welt festhält. Die Doppelseitigkeit des Zeichens aber ist, wie sich verschiedentlich gezeigt hat, für Stifter zutiefst ›zweideutig‹, kann doch der Signifikant seine Bedeutung nicht nur kenntlich, sondern gerade auch unkenntlich machen oder auch nur ›vortäuschen‹. Dieselbe Ambivalenz schreibt sich zwangsläufig auch Stifters Naturbild ein. Der Natur in ihrem materiellen Dasein, das aus menschlicher Sicht auch defiziente, häßliche und bedrohliche Züge tragen kann, gilt ein tiefes, nur mühsam vor sich und anderen kaschiertes Mißtrauen, das nur teilweise vom Gedanken einer verborgenen Bedeutung verscheucht werden kann: Es ist sehr charakteristisch, daß in Stifters Theorie (die von seiner poetischen Praxis zu unterscheiden ist) letztlich nur das Schöne für die Darstellung des Göttlichen in Frage kommt. Mithin läßt sich

Deutsche Literatur in der Zeit des »bürgerlichen Realismus«. Ein Literaturbericht, in: DVjs 34 (1960), S. 581–666, vor allem S. 585ff. Vgl. auch Brinkmanns Antwort an seine Kritiker in der Einleitung zur 2. Auflage seines Buchs, S. IX–XXV. Die von Kaiser und Martini betriebene Einschränkung von Brinkmanns These erweist sich auch mit Blick auf Stifter, der diese doch bestätigt, als berechtigt, und zwar in mehrfacher Hinsicht. 1. Im Bereich der theoretischen Reflexion interferiert die Tendenz zur Subjektivierung mit den dominanten Bemühungen um ihre objektive Verankerung. Beide Bewegungen müssen zusammengesehen werden. 2. Im Bereich der poetischen Praxis »verstrickt« sich Stifter überdies nicht lediglich – wie, nach Brinkmann, etwa Grillparzer oder Otto Ludwig – in eine Wiederkehr des Subjekts, sondern er stellt sie, vielleicht auch gegen seine ›Intention‹, strukturell dar. 3. schließlich werden darin die bedingenden Faktoren jener Struktur transparent.

sagen, daß die Ambivalenz des Zeichens auch für Spannungen innerhalb des Mimesispostulats verantwortlich ist: Der Künstler hat die Wirklichkeit so getreu wie möglich nachzuahmen, aber nur insofern sie als Träger einer Bedeutung erscheint. So findet unter dem Dach des Nachahmungsbegriffs eine strikte Selektion der Elemente des potentiell Nachzuahmenden statt, deren Darstellung überdies die Aura dessen auffinden muß, was doch eigentlich »unsichtbar« ist.

Wenn es also, wie Stifter in dem wichtigen Ausstellungsbericht von 1867 scheinbar unbefangen mitteilt, »nur darauf an[kommt]«, das Göttliche in der Erscheinungswelt »zu fassen und zu bringen« (PRA 14, 218), dann ist das alles andere als eine leichte Aufgabe. Das »Göttliche« zeigt ja nicht einfach *sich* in den Dingen, sondern es muß »gefaßt«, gelesen, interpretiert werden. Der Künstler wird zum Detektiv auf den Spuren Gottes, und darin kommt eine Leistung des Subjekts notwendig ins Spiel. Im selben Bericht schreibt Stifter: »Das höchste Werk, worin dieses Göttliche ausgedrückt wird, ist die Welt, die Gott erschaffen hat. Und wenn der Mensch das Göttliche durch die Kunst darstellen will, so ahmt er Theile der Welt nach« (ebd. 217) – um kurz darauf hinzuzufügen, der Künstler bringe »ohne Wissen das Göttliche, *wie es sich in seiner Seele spiegelt*, in sein Werk. Und je größer und erhabener diese Seele ist, und je mächtiger und majestätischer sie *das Göttliche faßt, das sie dann wiedergibt*, desto mehr entzückt, erhebt und überwältigt uns das Werk« (ebd. 219). Insofern drückt sich in letzterem niemals nur, wie Stifter mancherorts glauben machen will, das Göttliche in der äußeren Welt aus, sondern immer auch die subjektive Auffassung, die Reflexion dieses Göttlichen im Inneren, wie Stifter optimistisch den Rezeptionsakt umschreibt, der die Dinge allererst als Zeichen und Ausdruck eines Unsichtbaren begreift. Kein einfaches Unterfangen, wie sich gerade auch an dem Objektbereich zeigt, den Stifter – auch dies ein Topos seiner Schriften – bevorzugt: dem Kleinen gegenüber dem Großen. »Kleine Gegenstände [...] bedürfen eines besonders innigen, tiefen [...] Gemüthes, weil das Ideal in der Kleinheit des Gegenstandes so schwierig zu finden ist« (ebd. 220). So sehr Stifter sich bemüht, das Verhältnis von Innerlichkeit und Außenwelt als eine Übereinkunft darzustellen, indem er das innere Vor-Bild des

Kunstwerks als eine ikonische Eins-zu-eins-Abbildung des äußeren Göttlichen ausgibt, so sehr macht die Schwierigkeit, dieses zu »finden« und zu »fassen«, deutlich, daß hier der strukturelle Ort des Verdachts ist, die Rede vom Göttlichen, vom »sanften Gesetz«, vom Wesen und Ziel der Natur sei vielleicht nichts als eine Unterstellung, ein Wunschbild – ein »fantastisches Ding« eben.

Nach einer ersten Vermittlung – der des Göttlichen in den Dingen als seinem Medium – und einer zweiten, nämlich subjektiven Vermittlungsstufe kommt im Kunstprozeß nun auch noch eine dritte hinzu: Denn die Spiegelung des Göttlichen in der Seele muß im nächsten Schritt wieder nach außen gewendet und materialisiert werden. Hier setzt der Prozeß einer poetischen oder malerischen Umsetzung ein, der die faktische Distanz zwischen dem »Fassen« und dem »Bringen« ausfüllt. Dem Wunschbild eines *unmittelbaren* Erscheinens des Signifikats der Natur korrespondiert dabei die Idee eines organischen Wachsens, eines reinen Ausströmens der inneren Spiegelung, die Idee also einer vermittlungsfreien und unverfälschten Selbstpräsentation des Inneren. Der Semiotiker in Stifter weiß es anders. »Die höchste geistige Idee soll im Kunstwerke herrschen, aber ihr Träger kann in demselben nur das Sinnliche sein.«⁵⁴ Wie das unsichtbare Göttliche bedarf auch das unsichtbare Innere, um »gefaßt« werden zu können, des »Kleides«, das in der zitierten Formulierung ja auch in diesem doppelten Bezug auftritt,⁵⁵ eines Signifikanten, der als Wort oder Bild zugleich jenen ersten und natürlichen Signifikanten repräsentiert. Ebenso aber wie in der Natur der Zeichenkörper nicht bloßer Abdruck seines Signifikats ist, sondern dieses verstellen kann, setzt auch hier die Materie der Zeichen dem Ausdruckswillen entschiedenen Widerstand entgegen. Stifters Aufspaltung des Werks in Seele und Körper, Gedanke und Ausführung, Innen und Außen begründet das

54 PRA 14, 114. Vgl. dazu auch noch einmal die in Anmerkung 6 dieses Kapitels bereits zitierte Passage aus dem »Nachsommer«, PRA 7, 35.

55 In der Formulierung von der Kunst als der »Darstellung des Göttlichen im Kleide des Reizes« läßt sich »im Kleide« sowohl auf das Göttliche wie auf die Darstellung beziehen.

Dauerlamento über den unbefriedigenden Verlauf seiner Arbeitsprozesse, in denen eine unaufhebbare Differenz zwischen Gewolltem und tatsächlich Entstandenem herrsche und in immer neuen Arbeitsschritten und Übersetzungsversuchen minimiert werden soll. Ein unkörperliches Gutes – das ist Stifters Denkfigur von der Natur über die Moral bis zur Ästhetik – wird von einer widerstrebenden, verderbten, schlechten Materie korrumpiert. So streitet in Stifter das rousseauistische Wunschbild einer unmittelbaren Präsenz von Sinn und Bedeutung mit der Einsicht des Semiotikers in die Unhintergebarkeit von Vermittlung, die das Ich immer wieder in den Kunstprozeß zurückholt.

Die Rolle des Ichs in Stifters Kunstreflexion scheint damit aber noch nicht erschöpft. Offenkundig reicht sie an vielen Stellen über die unvermeidlichen vermittelnden Funktionen von Subjektivität im Dienst des Realen deutlich hinaus. Man mag einen Grund dafür in Stifters tendenziell abwehrender Haltung gegenüber der vorfindlichen materiellen Wirklichkeit finden, die ja auch bei den Figuren seiner literarischen Werke immer wieder eine Position der Selbstbehauptung begründet. Und auch das ist, auf seiner Kehrseite gewissermaßen, ein Effekt des Zeichencharakters der Welt. Stifters kunsttheoretische Äußerungen sind meist punktuell und situationsbezogen und tragen nicht selten perspektivische Züge. Wo der Gedanke auf das göttliche Signifikat der Dinge geht, wo der Welt mithin eine sinnfällige oder lesbare Ordnung unterstellt wird, da tritt Stifter aufs strengste das Prinzip der Mimesis: »Wenn der Mensch ein Schönes darstellen will, ahmt er Theile der Schöpfung nach, als des Schönsten, was in Erscheinung kömmt, gleichsam der *sichtlichen Verkörperung Gottes*« (PRA 14, 307). Tritt hingegen das nackte Dasein der Dinge in seiner potentiellen Bedrohlichkeit und semiotischen Undurchdringlichkeit ins Gesichtsfeld, so wächst Zweifel an derart frommen Postulaten. Der nie auszuräumende Verdacht, die Dinge könnten vielleicht gar nicht als Zeichen auf eine Ordnung verweisen, sondern lediglich eine »letzte Unvernunft des Seins« indizieren, verdrängt den mimetischen Imperativ und ersetzt ihn durch eine erstaunliche Hochwertung der produktiven Kräfte der Innerlichkeit: Es schlägt die Stunde des subjektiven Ideals, in dem die schlechte Welt zu jenem utopischen Schein

gelangt, der ihr in Wahrheit fehlt. Stifter kann dann an seine Amalia schreiben – und dieser Satz hätte eigentlich für eine kleine Sensation in der Stifter-Forschung sorgen müssen: »Lasse uns so unsere Herzen bewahren, und Alles Alles ist für uns auf der Erde ein Paradies; denn *das Paradies liegt alle Mal in uns, nicht draußen in dem Bau der Welt, der nur durch unser Auge schön wird*« (10.8.1866, PRA 21, 266). Im Ensemble von Stifters ästhetischen Reflexionen wiederholt sich damit aufs genaueste ein Widerspruch, der auch sein literarisches Werk strukturiert: der Widerspruch zwischen einem nachgerade verzweifelten Festhalten an tradierten metaphysischen Sicherheiten und dem stillschweigenden Eingeständnis ihres Zusammenbruchs, der das zutiefst beargwöhnte Subjekt als den letzten Garanten einer erträglichen Welt hinterläßt.

Die Skala spannt sich damit von der ästhetischen Forderung, »dem lieben Gotte seine Welt, die endlich das Muster aller Kunstwerke ist, *nachzuerschaffen*« (PRA 18, 209) bis zu prometheischen Phantasien, die Stifters Denken heimlich zu beschäftigen scheinen, auch wo sie fast erschrocken gleich wieder zurückgenommen werden.⁵⁶ Ebenso wie die Rede vom Göttlichen *im Künstlersubjekt* (PRA 19, 200) gibt das zu denken. Offenbar lagern sich – über die Aspekte der subjektiven Vermittlung und der Selbstbehauptung des Ichs hinaus – Momente von Größenphantasien in die Kunstreflexion ein. Diese treten freilich nicht erst in Erscheinung, wo das Ich, zur Gegenwehr genötigt, der defizienten und katastrophischen Welt den Entwurf einer besseren entgegenhält. Paradoxerweise zeigen sie sich bereits am Punkt der scheinbar größten Zurücknahme des künstlerischen Subjekts. In jenem »mittleren Bereich« der Stifterschen Aussagen zur Kunst nämlich, in dem Realismus und Idealismus, Mimesis und Schöpfung aus dem Subjekt, objektive Idee und subjektives Ideal auf eine Art Synthese zustreben, gelangt das Ich nachgerade zur Einheit mit

56 Vgl. etwa den Brief an Heckenast vom 8.6.1861, PRA 19, 284: »Das Entwerfen das Finden das Zusammenrüken das Meinen, man werde nun das Vollendetste aufbauen, hat sein Entzücken, es ist, als erschüfe man Menschen; aber wenn der Sak fertig ist, und die Wichte da stehen, erbarmen sie einem, und man muß das Menschenschaffen doch dem lieben Gott überlassen«.

dem Gesetz, dem menschlich Allgemeinen und dem objektiv Göttlichen, das sich in ihm »spiegelt« und seinen Fiktionen metaphysische Dignität verleiht. Unzweifelhaft steht dieser Fluchtpunkt in der Nachfolge der Korrespondenz und Analogie von Subjekt und Objekt, deren Rolle im Frühwerk Stifters deutlich geworden ist. Freilich haben sich die Vorzeichen dieser Relation genau umgekehrt: Das Ich verleibt sich nicht mehr die Welt in narzißtisch-regressiver Imagination ein, sondern scheint ganz im Objektiven aufzugehen – das auf diese Weise jedoch ebenfalls ›Ich‹ wird. Es handelt sich sozusagen um eine freilich von den semiotischen Einsichten durchaus gefährdete Kompromißbildung zwischen der Forderung nach Desubjektivierung und Integration des Ichs in objektive Ordnungen einerseits und der heimlichen Befriedigung von Größenphantasien primärnarzißtischer Provenienz andererseits. Auf diese Weise bleiben imaginative Züge des frühen Werks noch in ihrer Revision lebendig. In Stifters Werk geht nichts verloren.

Es sind viele Linien und Impulse, die Stifters Schreiben bestimmen. Die oftmals krausen Formulierungen und unübersehbaren Widersprüche belegen, daß Stifters theoretische (nicht anders als seine literarische) Qualität nicht im Erreichen jener intellektuellen Stringenz zu suchen ist, die der Autor zweifellos angestrebt hat, sondern vielmehr in der unfreiwilligen Transparenz eines Arbeitsprozesses, den seine inneren Antinomien nicht zur Ruhe kommen lassen und der sich als Ganzer in den Texten abbildet. Stifters Kunstreflexion impliziert dabei ein hohes Maß an Vergessen, an Verleugnung und Verdrängung von Positionen, die sie selbst immer wieder bezieht, eine Annullierung von Wissen und Überzeugungen, auf denen sie doch zu einem guten Teil beruht. Diese Spannung von Bewußt und Unbewußt, in der sie steht und die sie mit ihrer hohen Wertschätzung des Unbewußten zugleich aufzeichnet, teilt Stifters fragmentarische Kunsttheorie mit seinen literarischen Werken. Theorie und Werk gehen aus demselben imaginativen Fundus hervor und weisen die gleichen Strukturen auf.

Verbindungen von Theorie und Werk sind indessen auch in einem direkteren Sinn zu konstatieren. In Stifters literarischen Texten Erzählstrategien zu entdecken, die seinen ästhetischen

Prinzipien korrespondieren, bereitet wenig Mühe, kann allerdings auch Mißverständnissen Vorschub leisten. Wenn hier eine solche Korrespondenz umrissen wird, dann soll damit keineswegs Stifter zu guter Letzt doch noch als sein eigener Theoretiker inthronisiert werden. Der Grund ist ein anderer: Abschließend nämlich läßt sich an diesem Beispiel skizzieren, wie Stifters Zeichendenken sich nicht nur inhaltlich und strukturell, sondern gewissermaßen auf der Oberfläche des Textes selbst auswirkt. Der Weg führt so noch einmal zum literarischen Werk zurück.

Mit beträchtlichem Rigorismus praktiziert bereits der »Beschriebene Tännling« ein erzählerisches Verfahren, das die Forschung verschiedentlich unter dem Begriff der »Sicht von außen« untersucht hat⁵⁷ und das sich als Umsetzung dessen begreifen läßt, was Stifter etwa an dem jungen Maler Ferdinand Axmann rühmt. Axmann male nur, »was er sieht«, und bleibe »dem Gesehenen treu« (PRA 24, 207f.). Nicht anders hält es Stifter, wo er sich im Zeichen einer ›Objektivierung‹ des Erzählens auf die Wiedergabe des Sichtbaren beschränkt, den Erzähler als reflektierende und kommentierende Instanz verschwinden läßt, alle Figurenpsychologie in ihre Verhaltensindizes auflöst und derart ganz an der Präsentation von Oberflächen zu arbeiten scheint. »Witiko« beispielsweise *folgt* nicht allein strikt dem Primat des Sichtbaren, der Roman *benennt* diesen immer auch als leitendes Prinzip. Von Witiko und den anderen Figuren wird nur gezeigt, was der Leser in der fiktiven Welt hätte sehen können, wäre er ihr Augenzeuge gewesen, während das nicht Wahrnehmbare ausdrücklich aus dem Bereich der Darstellung ausgegrenzt wird. »Der Mann war noch in jugendlichem Alter. Ein leichter Bart [...] zierte die Oberlippe [...] Die Wangen waren fast rosenroth, die Augen

57 Vgl. Karlheinz Rossbacher, Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive. – Hans Dietrich Irmischer, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, S. 262ff. – Eva Arts, Studien zur Erzählkunst Adalbert Stifters. Der Aufbau der vier späten Erzählungen, Diss. Wien 1976, S. 73ff.

blau. Das Haupthaar konnte nicht angegeben werden; denn es war ganz und gar von einer ledernen Kappe bedeckt.«⁵⁸

Mit einem photographischen Naturalismus hat dieses Erzählverfahren wenig zu tun. Blendet der Text, drastisch selektierend, auf der einen Seite alle spezifischen und individuellen Merkmale des Dargestellten aus, so erhebt er auf der anderen Seite Anspruch, im Sinnfälligen zugleich mehr zu geben als dieses selbst. Das Prinzip der Darstellung des Sichtbaren überlagert sich mit Stifters Zug zur Abstraktion und zum Allgemeinen, zu einer »kategorialen Objektivität« (Martin Selge), in der die »Wesenheit« der Dinge erkennbar werden soll. Stifters mittlere und späte Landschaftsschilderungen etwa halten sich zwar durchaus an das, was man sieht, geben es aber, wie bereits erwähnt, in Form von »Grunderscheinungen«, zeigen also nur sein Allgemeines und Wesentliches in begrifflich abstrahierender Formulierung.⁵⁹ Den listenartig Gegenstände aufzählenden Landschaften des Spätwerks wird man nicht den Vorwurf machen können, sie entfernten sich vom Sichtbaren, doch ist dessen jeweilige Besonderheit aufgehoben in ihrem Allgemeinen.⁶⁰ Das Sinnfällige erscheint in dieser Darbietungsform als das Wesentliche selbst.

58 HKG 5.1, 16. Die ersten Seiten des »Witiko« verfahren hier in so expliziter Weise, daß man den Eindruck gewinnen muß, hier solle das Erzählverfahren ein für allemal offengelegt werden. »Eine Art Mantel oder Oberkleid von Tuch oder überhaupt einem Wollstoffe war zusammengeschnürt an den Sattel geschnallt, weshalb man die Gestalt und das Wesen dieses Dinges nicht zu ergründen vermochte. Nur die Farbe schien grau zu sein« (ebd.). Zwei Männer im Hauzenberger Wirtshaus »hatten sehr beschmutzte Lederkoller an. Die untere Bekleidung konnte man der sehr breiten Tischplatte willen nicht sehen.« Etwas entfernt sitzt »ein Kärner, der seinen Karren mit Waare, die vielleicht Töpfergeschirr sein konnte, neben sich hatte. / Ob in der Schenkstube jemand war, konnte man nicht sehen« (ebd., 19).

59 Vgl. dazu noch einmal oben 8. Kapitel, Anm. 34.

60 Vgl. etwa das kaum zu unterbietende Panorama in »Aus dem bairischen Walde« [1867], PRA 15, 324: »Es ist ein reizender Blick aus den Fenstern dieser Wohnung. [...] Ein Kreis Land liegt gegen Mittag, dessen Ränder zu beiden Seiten des Hauses nahe, weiter weg etwa zu zwei bis fünf Meilen entfernt sind. Berge, Hügel, Abhänge, Schluchten, Täler, Flächen, Wälder, Wäldchen, Wiesen, Fel-

Daß die lakonische Benennung wahrnehmbarer Dinge und Vorgänge auf eine ›Wesentliches‹ deutet, ließe sich an einer Reihe weiterer Beispiele demonstrieren, von denen hier nur ein etwas anders gelagertes aus dem Bereich der Figurencharakteristik angeführt sei. Wenn mit eherner Insistenz zahllose Male gezeigt wird, daß Witiko, bevor er sich um sein eigenes Wohlergehen kümmert, sein Pferd füttert und pflegt, dann ist damit unzweifelhaft etwas über das ›Wesen‹ des Reiters gesagt. Die einzelne Schilderung dieser Tätigkeit wäre wohl für sich genommen kaum signifikant, ihre stete Wiederholung aber signalisiert ihre ›Bedeutung‹. Indem Witiko seine eigenen Bedürfnisse zurückzustellen vermag, erweist er seine Überlegenheit über die Tiernatur, die er versorgt. In seinem Verhalten gibt Witiko sein Verantwortungsgefühl für das zu erkennen, was ihm anvertraut und von ihm abhängig ist, er zeigt, daß er sich der Forderung der Dinge fügt (HKG 5.3, 173f.), er bekundet damit die Beherrschung seiner Affektnatur und – kurzum – jene Treue, die ihm immer wieder beigelegt wird (ebd., 223 u.ö.).

Dieser banale Sachverhalt wäre keiner Erwähnung wert, bewirkte nicht Stifters Anwendung seiner eigenen ästhetischen Maximen literarisch eine eigentümliche Konstellation. Gerade die erzählerische Fixierung aufs Sichtbare nämlich bringt derartige Konstitutionen von Bedeutung zugleich in Turbulenzen. In mancher Hinsicht wiederholt sich hier ein bei der Analyse des theoretischen Feldes beobachteter Sachverhalt. Schon die zitierte Schilderung von Witikos Aussehen, die erstmals ein in der Folge stereotyp bemühtes Schema minimalistischer Personenbeschreibung realisiert (Haarfarbe, Bart, Augenfarbe, Kopfbedeckung), läßt sich kaum mehr auf den

der, unzählige Häuser und mehrere Ortschaften mit Kirchen sind in diesem Kreise. Man kann Jahre lang hier weilen, und ersättigt sich nicht an der Mannigfaltigkeit der Gestaltungen.« Ähnlich im »Frommen Spruch«, PRA 13.2, 435: »Gerlint ging zu einer der Bänke, und setzte sich auf dieselbe. Sie sah in der Richtung gegen Mittag hin. Zu ihren Füßen war die Blöße, dann strich der Blick über die Wipfel des Waldes dahin, dann traf er Gebäude mit Feldern, Wiesen, Wäldchen, Obstbeständen, zerstreuten Meierhöfen, Ortschaften, Kirchthürmen und Schlössern [...]«.

auch im »Witiko« noch erhobenen physio- und pathognomischen Anspruch beziehen, das Innere aus dem Äußeren herauszulesen.⁶¹ Eine Passage aus dem »Nachsommer« kann die zugrunde liegende Problematik besonders plastisch verdeutlichen. Zu Gast im Sternenhof, sucht Heinrich die Nymphengrotte auf, in der er Natalie sitzen sieht. »Einen Arm ließ sie an ihrer Gestalt ruhen, den andern hatte sie auf die Lehne des Bänkleins gestützt und barg die Stirn in ihrer Hand. Ich blieb stehen und wußte nicht, was ich thun sollte. Daß ich nicht in die Grotte gehen wolle, war mir klar; allein die kleinste Wendung, die ich machte, konnte ein Geräusch erregen und sie stören. Aber ohne daß ich ein Geräusch machte, sah sie auf und sah mich stehen. Sie erhob sich, ging aus der Grotte, ging mit beeilten Schritten an der Eppichwand hin und entfernte sich in das Gebüsch. In Kurzem sah ich den Schimmer ihres Kleides verschwinden. Eine ganz kleine Zeit blieb ich stehen, dann ging ich in die Grotte hinein. Ich setzte mich auf dieselbe Marmorbank, auf der sie gesessen war, und sah in das Rinnen des Wassers, sah auf die einsame Alabaster- schale, die neben dem Becken stand, und sah auf den ruhigen glänzenden Marmor. Ich saß sehr lange. Da sich Stimmen näherten, und da ich vermuthen mußte, daß man die Brunnen- gestalt besuchen würde, stand ich auf, ging aus der Grotte [...] und begab mich [...] in das Schloß zurück« (PRA 7, 241). Diese Stelle ist typisch für die bekannte Tendenz des Romans, Innerlichkeit auszusparen. Mit wenigen, in ihrer Selektivität allerdings befremdlichen Ausnahmen (»war mir klar«, »da ich vermuthen mußte«), kommen Gedanken und Gefühle nicht zur Sprache. Gezeigt wird lediglich das Verhalten der Figuren. Dieses allerdings mag den Leser, der hier eine wie auch immer indirekte und verkürzte Darstellung von inneren Vorgängen erwartet, zu Spekulationen animieren. Stifters semiotisches Programm scheint sie nachgerade herauszufordern.⁶²

61 »Aber wie konnte der hochhehrwürdige Bischof Zdik meine Gedanken wissen?«

»Er hat wohl deine Gedanken aus deinen Mienen gesehen«, sagte der Herzog« (HKG 5.3, 225).

62 Zum physiognomischen Denken als Paradigma der Lesbarkeit des Menschen im »Nachsommer« vgl. etwa PRA 7, 176f.: »Ich fing

Natalie in der ›klassischen‹ Melancholiepose: Was mag sie empfinden? Liebt sie Heinrich, trauert sie, weil er sie nicht zu beachten scheint? Aber warum flieht sie ihn »mit beeilten Schritten«? Liebt sie ihn doch nicht? Empfindet sie ihn vielmehr als aufdringlich? Und der überdiskrete Gast: Erstarrt er »eine ganz kleine Zeit« aus Entsetzen über diese Mißachtung seiner Person, oder läßt er Natalie nur Zeit, sich zu entfernen? Ist sein langes Sitzen Ausdruck von Nachdenken über ihr Verhalten, ist es ein Symptom von Trauer darüber, oder studiert der Gesteins- und Kunstverständige lediglich die exquisiten Arbeiten, die sich seinem Auge bieten? Liebt er also Natalie, fühlt er sich auch ohne das von ihr gekränkt, oder hat sein meditatives Schauen damit gar nichts zu tun? Verläßt er die Grotte beim Herannahen anderer Gäste aus gewohnter Diskretion, oder will er nur, innerlich erschüttert, allein sein? Kurz: Was für Zeichen sind die dargestellten Vorgänge? Das abgebildete Geschehen, nur soviel scheint klar, ist mehrdeutig. Das Verhalten der Figuren kann als Ausdruck verschiedener Emotionen und Gedanken gefaßt werden, und je mehr man diese, sozusagen unter der Oberfläche der Darstellung, interaktiv miteinander in Beziehung setzt, um so undurchdringlicher wird das Geflecht der sich anbietenden Deutungsmöglichkeiten.

Ebenso nahe wie die Spekulation über das Innenleben der Figuren, die zwangsläufig ins Beliebigste mündet, liegt freilich der Verdacht, sie verfehle gerade ›das Wesentliche‹ der Stifterschen Erzählweise. Die Behauptung, Stifters Schreiben *verschweige* alle inneren Regungen, verkennt, daß einerseits die Entindividualisierungs- und Desubjektivierungsstrategien, denen der Roman seine Figuren radikal unterwirft, andererseits die utopische Ausrichtung des Buches auch eine ganz andere Lesart desselben Sachverhalts an die Hand geben. Stifters Neigung, Affektivität und Subjektivität überhaupt mit dem Verdacht des Leidenschaftlichen und ergo Verhängnisvollen zu belegen, läßt die doppelte künstlerische Konsequenz fast zwingend erscheinen, die erzählten Figuren einer emotionalen Generalbereinigung auszusetzen, deren Pendant auf der Text-

nun an, Männer und Frauen [...] zu betrachten und sie um die Bedeutung ihrer Züge zu erforschen.«

ebene in der maximalen Zurücknahme erzählerischer Subjektivität mit all ihren bekannten Objektivierungsfiktionen zu finden ist. Es scheint daher denkbar, daß der Roman Innerlichkeit nicht lediglich verschweigt, sondern daß er sie aus seiner fiktionalen Welt de facto zu eliminieren strebt. Sind in dem künstlichen Paradies der gegenbildlichen Rosenhauswelt nicht gerade Figuren wünschenswert, die sich im Gegensatz zu Risach und Mathilde emotional gar nicht mehr verirren können, weil ihre Affektivität kraft textueller Konstruktion gegen Null tendiert? Arbeitet also der »Nachsommer« am Modell eines »neuen Menschen«? Daß der selbst emotionslose Duktus der Stifterschen »impassibilité« Emotionalität nicht oder kaum mehr designieren will, läßt bereits die erwähnte auffällige Selektivität in der Nennung innerer Vorgänge vermuten. Macht der Ich-Erzähler überhaupt einen, wiewohl höchst sparsamen Gebrauch von seiner Lizenz, Gedanken und Gefühle auszusprechen, ohne gegen das strikt definierte Objektivitätspostulat zu verstoßen, so ist die Vermutung nicht abwegig, daß es dort, wo er dies nicht tut, auch nichts zu bezeichnen gibt.

Statt Textstellen wie die zitierte auf eine Bedeutung hin zu lesen, die unterstellt, daß das Verhalten Zeichen innerer Regungen sei, wäre es daher vielleicht sinnvoller, sie als eine Art von »Leerstellen«, von »entleerten Stellen« zu deuten, an denen der Leser, geleitet nicht nur von traditionelleren Erzählformen, sondern auch von Stifters Semiotik selbst, den Ausdruck einer unausgesprochenen Tiefenschicht erwartet, die tatsächlich jedoch aus dem Text verschwunden ist.⁶³ Gerade

63 Ich verwende den Begriff der Leerstelle hier etwas anders als Martin Swales, der Wolfgang Iser folgt: Litanei und Leerstelle, S. 73: »jene Stelle im Text, wo der Diskurs brüchig wird, wo der rhetorischen Duktus mehr verspricht, als er tatsächlich zu leisten vermag«. Mit Swales wäre bereits bei den protokollartigen Landschaften des »bairischen Waldes« und des »Frommen Spruchs« zu fragen, ob es sich um Litaneien handelt oder lediglich um Listen, »ob wir es hier mit einer auf ein absolutes Minimum zurückgeschraubten Konstatierung des Nur-Faktischen zu tun haben – oder mit der stilisierten Einfachheit einer unproblematischen ontologischen Sicherheit«, mit einer »vibrierende[n] Rhetorik des Seins [...] oder eine[r] karge[n] Liste der vorhandenen Gegenstände, die dumpf registriert werden« (76f.).

im Hinblick auf Affektivität finden sich in Stifters Werk zahlreiche derartige Leerstellen, und besonders gut läßt sich ihre Genese anhand der verschiedenen Überarbeitungsstufen der Texte verfolgen. Exemplarisch sei hier nur auf jene Passagen der letzten »Mappe meines Urgroßvaters« hingewiesen, in denen nur noch die emotional entkernten Fassaden eines leidenschaftlichen Geschehens stehen, das in den früheren Fassungen ausformuliert war, von dessen auch nur latenter Präsenz jetzt hingegen legitimerweise nicht mehr gesprochen werden kann. Daß der Doktor der letzten »Mappe« von Eifersucht hingerissen werde (PRA 12, 183f.) oder einen Selbstmordplan fasse (ebd., 192f.), ist dem Text im Gegensatz zur »Studien«-Fassung schlechterdings nicht mehr zu entnehmen, obwohl die gesamte Struktur der betreffenden Szenen sich erhalten hat und derart auf etwas zu verweisen scheint, von dem keine Rede mehr ist. Mit der Möglichkeit des Fassungsvergleichs macht die »Mappe« den Prozeß, in dem Bedeutungsschichten aus dem Text gewissermaßen abgesaugt werden, nur nachvollziehbar, einen Prozeß, dessen Endresultate beim mittleren und späten Stifter jedoch vielfältig zu bestaunen sind. Freilich würde das zugleich heißen, daß sich Stifter unterderhand vom Konzept der semiotischen Dimension des Verhaltens und Aussehens der Menschen, ja vielleicht vom Konzept einer zeichenhaften Welt überhaupt verabschieden würde. Sind also Stifters späte Werke, weil sie eine Welt ohne Bedeutung darstellen, tendenziell Texte ohne Bedeutung?⁶⁴

In diesem wie in vielen anderen Punkten wird man wohl eher vom Vorgang einer Interferenz verschiedener Textstrategien ausgehen müssen. Die skizzierte Hypothese von »Leerstelle« und Bedeutungsschwund soll hier nicht strikt vertreten, sondern lediglich tentativ eingeführt werden, weil das erzählerische Prinzip der Wiedergabe des Sichtbaren sie in vielen Fällen nahelegt, zumindest nicht widerlegt. Der gegenbildlich angelegte »Nachsommer« mit seiner unverkennbaren

64 Vgl. insbesondere Hans Joachim Piechotta, Ordnung als mythologisches Zitat, S. 107. – Albrecht Koschorke und Andreas Ammer haben dem Problem eine eindrucksvolle Studie gewidmet: Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung »Der fromme Spruch«, v.a. S. 697, 711f.

Bestrebung, die erzählten Figuren emotional auf Marmortemperatur abzukühlen, scheint mir in der Tat vielfach in diese Richtung zu tendieren. Gerade die Begegnung in der Nymphengrotte ist allerdings ein denkbar schlechter Beleg dafür. Zu dieser Passage nämlich wird wenig später ein Schlüssel nachgeliefert, der Bedeutungen zuschreibt und dem Verstehen aufhilft. Dieses Verfahren einer nachträglichen Bedeutungszuweisung ist jedoch nahezu singulär und kann die textuelle Problematik allenfalls für die zitierte Stelle, jedoch nicht grundsätzlich beheben. Etwa vierzig Seiten nach der unterbliebenen Begegnung in der Nymphengrotte kommen Heinrich und Natalie am selben Ort gesprächsweise auf diesen Vorgang zurück. »Wenn wir Beide das Schöne dieses Ortes betrachtet [...] haben, so ist doch etwas in ihm, was mir Schmerz erregt.« / »Was kann Euch denn an diesem Orte Schmerz erregen?« fragte sie. / »Natalie,« antwortete ich, »es ist jetzt ein Jahr, daß Ihr mich an dieser Halle absichtlich gemieden habt. Ihr saßet auf derselben Bank, auf welcher Ihr jetzt sitzt, ich stand im Garten, Ihr tratet heraus und ginget von mir mit beeiligten Schritten in das Gebüsch.« / Sie wendete ihr Angesicht gegen mich, sah mich mit den dunkeln Augen an und sagte: »Dessen erinnert Ihr Euch, und Das macht Euch Schmerz?« / »Es macht mir jetzt im Rückblicke Schmerz und hat ihn mir damals gemacht,« antwortete ich. / »Ihr habt mich ja aber auch gemieden,« sagte sie. / »Ich hielt mich ferne, um nicht den Schein zu haben, als dränge ich mich zu Euch,« entgegnete ich« (PRA 7, 281). Alle Unklarheiten scheinen hier beseitigt. Das Verhalten der Figuren wird auf sein emotionales Substrat zurückgeführt, andere Interpretationsmöglichkeiten werden damit abgeschnitten.

Bemerkenswert bleibt indessen verschiedenes. Zum einen belegt die Tatsache, daß zur ersten zitierten Szene eine zweite nachgereicht werden muß wie der Lösungsteil eines Rätselbuchs, daß die Darstellung keineswegs auf ihre Bedeutung transparent, sondern vielmehr ausgesprochen kommentarbedürftig ist. Das enthüllt schlagartig die Problematik der gesamten Erzählhaltung des Romans, denn die wiedergegebene Passage ist ja in ihrer Vieldeutigkeit, oder, wenn man will, in der Möglichkeit ihrer »Bedeutungslosigkeit«, geradezu repräsentativ für den »Nachsommer«. Zum anderen wird die Deu-

tungsschwierigkeit in der nachträglichen Rekapitulation der Grottenszene selbst zum Gegenstand der Erörterung durch die Figuren. Natalie hat Heinrichs Stehenbleiben als Zeichen interpretiert, daß dieser sie meide, und Heinrich unterlegt Natalies Aufstehen und Weggehen dieselbe Bedeutung. Stifters Figuren sind Semiotiker des Alltags, dabei aber wenig erfolgreich. Sie betrachten das Wahrnehmbare als Signifikanten und unterziehen die Welt einer Lektüre, die freilich fehlgehen kann und fehlgeht. Damit bringt der Text sein eigenes Dilemma zum Ausdruck. Auf der Inhaltsebene zeigt er, daß die Zeichen, die die sinnfälligen Dinge und Vorgänge sein sollen, trügen können, daß sie gar keine Zeichen dessen sein müssen, was man ihnen unterstellt, ja daß sie vielleicht überhaupt keine Zeichen sind. Als Text aber scheint er genau jener semiotischen Transparenz des Sichtbaren zu vertrauen, die inhaltlich geleugnet wird. Die von den Figuren mißdeuteten Verhaltensweisen nebst den wechselseitigen Reaktionen auf sie werden dem Leser mit einer Lakonik präsentiert, als könne es keinen Zweifel an ihrer Bedeutung geben. Stifters »realistisches« Programm einer Wiedergabe des Sichtbaren muß so zwangsläufig dem verfallen, was mittels seiner selbst beschrieben wird. Verlegt sich Stifter darauf, die Welt abzubilden, die aus Zeichen bestehen soll, gleichwohl aber, oder vielmehr: gerade darum unleserlich bleibt, dann schreibt sich diese fundamentale Doppelseitigkeit seinen Texten selbst ein. Auch ihnen ist nicht mehr anzusehen, ob sie über ihre buchstäbliche Bedeutung hinaus etwas bezeichnen und wenn ja, wie dies zu fassen wäre. Nur in den seltensten Fällen gibt Stifter dem Leser den Schlüssel in die Hand. Sein theoretisch reflektierter »Realismus« kann selbst mitten im Gegenbild nur die Dunkelheit des Wirklichen wiedergeben. Die Schwierigkeit, Stifters Werke zu interpretieren, hängt mit dem zusammen, was sie darstellen. Stifters semiotischer Blick zeugt Texte, die enigmatische Züge tragen.

Einfügungen in eckigen Klammern in den Zitaten stammen grundsätzlich von mir, ebenso Hervorhebungen in *Kursivschrift*; gesperrte Hervorhebungen gehen auf das Original zurück. Absätze in Zitaten sind der Einfachheit halber an manchen Stellen durch Schrägstriche (/) ersetzt. Titelangaben werden in den Fußnoten nur einmal vollständig, in der Folge dann mit Kurztitel zitiert. Nachweise von Stifter-Zitaten werden in der Regel im Text selbst mit Sigle der Ausgabe, Band- und Seitenzahl gegeben, sofern der Bezug eindeutig ist, auch nur mit letzterer. Die verwendeten Abkürzungen (sofern nicht allgemein bekannt) bedeuten:

PRA	Prag-Reichenberger Ausgabe (s.u.)
HKG	Historisch-kritische Gesamtausgabe (s.u.)
MU III	Die Mappe meines Urgroßvaters, 3. Fassung (s.u.)
VASILO	Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich

Zitiert wird nach Möglichkeit nach HKG, da diese aber noch nicht vollständig erschienen ist, muß trotz ihrer editorischen Mängel, zu denen besonders die Normalisierung der eigenwilligen Orthographie Stifters im Bereich seiner literarischen Werke zählt, in vielen Fällen nach wie vor auf PRA zurückgegriffen werden. Die Bände 1, 14, 17, 18 und 19 der PRA sind in 2. Auflage erschienen und werden nach dieser zitiert.

1. Stifter-Ausgaben

- Adalbert Stifters sämtliche Werke, 25 Bde., hg. von August Sauer u.a., Prag 1904ff., Reichenberg 1927ff., Graz 1958, Hildesheim 1979 [abgekürzt PRA]. Bd. 1, 14, 17, 18, 19 in 2. Aufl.
 Bd. 1 – 4: Studien
 Bd. 5: Bunte Steine
 Bd. 6 – 8: Der Nachsommer
 Bd. 9 – 11: Witiko
 Bd. 12: Die Mappe meines Urgroßvaters (letzte Fassung)
 Bd. 13.1 – 13.2: Erzählungen
 Bd. 14 – 16: Vermischte Schriften
 Bd. 17 – 24: Briefwechsel
 Bd. 25: Erzählungen, 3. Teil. Gedichte und Biographisches
- Adalbert Stifter, Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1978ff. [abgekürzt HKG].
 Bd. 1.1 – 1.3: Studien. Journalfassungen
 Bd. 1.4 – 1.6: Studien. Buchfassungen
 Bd. 2.1: Bunte Steine. Journalfassungen
 Bd. 2.2: Bunte Steine. Buchfassungen
 Bd. 5.1 – 5.3: Witiko
- Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben. Mit Beiträgen von Adalbert Stifter. – C. E. Langer. – C. F. Langer. – Nordmann. – A. Ritter von Perger. – D. F. Reiberstorffer. – Ludw. Scheyrer. – Franz Stelzhamer. – Sylv. Wagner u. A., Pesth 1844.
- Adalbert Stifter und J. Aprent, Lesebuch zur Förderung humaner Bildung in Realschulen, Pest 1854, Faksimile-Druck München / Berlin 1938.
- Adalbert Stifter, Die Mappe meines Urgroßvaters. Faksimileausgabe der Dritten Fassung, Transkription und Kommentar von Alois Hofman, Leipzig 1988 (= Manu scripta. Faksimileausgaben literarischer Handschriften, hg. von Karl-Heinz Hahn, Bd. 3) [abgekürzt MU III].
- Gustav Wilhelm (Hg.), Adalbert Stifters Jugendbriefe (1822 – 1839), in ursprünglicher Fassung aus dem Nachlaß herausgegeben, ergänzt und mit einer Einleitung versehen von Moriz Enzinger, Nürnberg 1954.
- Josef Buchowiecki (Hg.), Adalbert Stifters Briefwechsel. Eine Ergänzung der Prag-Reichenberger Gesamtausgabe, in: VASILO 14 H. 1/2 (1965), S. 3–70.

2. Forschungsberichte

- Eduard Eisenmeier, Adalbert Stifter-Bibliographie, Linz 1964 (= Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Bd. 21).
- Eduard Eisenmeier, Adalbert Stifter-Bibliographie. 1. Fortsetzung, Linz 1971 (= Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Bd. 26).
- Eduard Eisenmeier, Adalbert Stifter-Bibliographie. 2. Fortsetzung, Linz 1978 (= Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Bd. 31).
- Erik Lunding, Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945–1954, in: *Euphorion* 49 (1955), S. 203–244.
- Ursula Naumann, Adalbert Stifter, Stuttgart 1979.
- Herbert Seidler, Adalbert-Stifter-Forschung 1945–1970, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972), S. 113–157 (erster Teil), S. 252–285 (zweiter Teil).
- Herbert Seidler, Die Adalbert-Stifter-Forschung der siebziger Jahre, in: *VASILO* 39 (1981), S. 89–134.

3. Werkausgaben anderer Autoren

- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, 2 Bde., Paris 1975f.
- Andreas Baumgartner, *Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande mit Rücksicht auf mathematische Begründung* [1824], 7. umgearbeitete Aufl. Wien 1842.
- Giovanni di Boccaccio, *Das Decameron*, dt. Übersetzung von Albert Wesselski, 2 Bde., Frankfurt / Main 1974.
- Joseph Freiherr von Eichendorff, *Werke*, 5 Bde., München 1970ff.
- Ernst von Feuchtersleben, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Hebbel, 7 Bde., Wien 1851ff.
- Ernst von Feuchtersleben, *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde. Als Skizze zu Vorträgen bearbeitet*, Wien 1845.
- Ludwig Feuerbach, *Vorlesungen über das Wesen der Religion*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Werner Schuffenhauer, 2. Aufl. Berlin 1981, Bd. 6.
- Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel und Helmut Nürnberger, 20 Bde., München 1962ff.
- [Adolf Glassbrenner], *Bilder und Träume aus Wien*, 2 Bde., Leipzig 1836.
- Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Erich Trunz, 14 Bde., 8. Aufl. München 1973.
- Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, hg. von Heinrich Laube und Josef Weilen, 10 Bde., Stuttgart 1872.

- Anastasius Grün, *Spaziergänge eines Wiener Poeten* [1831], in: ders., *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, hg. von Anton Schlossar, Leipzig 1907.
- Karl Gutzkow, *Werke. Auswahl in zwölf Teilen*, hg. von Reinhold Gensel, Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart o.J.
- Albrecht von Haller, *Die Alpen und andere Gedichte*, hg. von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1974.
- Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Richard Maria Werner, Berlin 1901ff.
- Benjamin Hederichs *gründliches mythologisches Lexicon*, bearbeitet von Johann Joachim Schwabe, Leipzig 1770, Reprograph. ND Darmstadt 1986.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt / Main 1970, Bde. 13–15.
- Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877ff.
- E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr, mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron*, München 1977.
- Alexander von Humboldt, *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen* [1808], Nördlingen 1986 [Text der dritten verbesserten und vermehrten Ausgabe, Stuttgart und Tübingen 1849].
- Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 Bde., Stuttgart und Augsburg 1845–1862.
- Wilhelm von Humboldt, *Briefe an eine Freundin (Charlotte Diede)* [1847], mit Einleitung und Anmerkungen von Heinrich Meisner, 15. Aufl. Leipzig 1925.
- Jean Paul, *Werke in zwölf Bänden*, hg. von Norbert Miller, München / Wien 1975.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975, Bd. 8.
- Gottfried Keller, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser u.a., bisher 4 Bde., Frankfurt / Main 1985ff.
- Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, 2 Bde., 8. Aufl. München 1985.
- Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke*, hg. von A. L. Back, 6 Bde., Stuttgart 1876.
- Ferdinand Kürnberger, *Der Amerika-Müde. Amerikanisches Kulturbild*, Frankfurt / Main 1855.
- Ferdinand Kürnberger, *Novellen*, 3 Bde., München 1861f.
- Otto Ludwigs *gesammelte Schriften*, hg. von Adolf Stern, 6 Bde., Leipzig 1891.
- Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus* [1949], in: ders.,

- Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus, Frankfurt / Main 1967.
- Karl Marx, Das Kapital I, in: Karl Marx / Friedrich Engels, Werke, Bd. 23, Berlin 1977.
- Moses Mendelssohn, Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften, in: ders., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, in Gemeinschaft mit F. Bamberger, H. Borodianski, S. Rawidowicz, B. Strauss, L. Strauss, begonnen von J. Elbogen, J. Guttmann, E. Mittwoch, fortgesetzt von Alexander Altmann, Berlin 1929, ND Stuttgart 1971, Bd. 1, S. 453–494.
- Karl Philipp Moritz, Werke, hg. von Horst Günther, 3 Bde., Frankfurt / Main 1981.
- Adam Müller, Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, 2 Bde., Neuwied und Berlin 1967.
- Johann Karl August Musäus, Volksmärchen der Deutschen [1782–86], München 1976.
- Friedrich Nietzsche, Werke, hg. von Karl Schlechta, 5 Bde., 6. Aufl. München 1969.
- Novalis, Schriften, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 5 Bde., 3. Aufl. Darmstadt 1977ff.
- Edgar Allan Poe, The Complete Works. Virginia Edition, ed. by James A. Harrison, New York 1902, reprograph. ND New York 1965.
- Karl Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853.
- Jean-Jacques Rousseau, Emile, hg. von Martin Rang, übers. von Eleonore Sckommodau, Stuttgart 1976.
- Leopold Schefer, Laienbrevier [1834/35], 3. Aufl. Berlin 1839.
- Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. von Julius Petersen u.a., Weimar 1943ff.
- Friedrich Spielhagen, Finder oder Erfinder? [1871], in: ders., Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, S. 1–34.
- Thukydides, Geschichte des Peloponnesischen Krieges, eingeleitet und übertragen von Georg Peter Landmann, 2. Aufl. Zürich / München 1976.
- Ludwig Tieck, Schriften in zwölf Bänden, hg. von Manfred Frank, Paul Gerhard Klussmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert, Wulf Segebrecht, Frankfurt / Main 1985ff.

4. Allgemeine Forschungsliteratur

- Hermann Argelander, Ein Versuch zur Neuformulierung des primären Narzißmus, in: Psyche 25 (1971), S. 358–373.

- Hermann Argelander, Der Flieger. Eine charakteranalytische Fallstudie [1972], Frankfurt / Main 1985.
- Gertrude und Rubin Blanck, Ich-Psychologie II. Psychoanalytische Entwicklungspsychologie, aus dem Amerikanischen übersetzt von Hilde Weller, Stuttgart 1980.
- Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, 2. Aufl. Frankfurt / Main 1989.
- Hartmut Böhme und Gernot Böhme, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt / Main 1983.
- Hartmut Böhme, Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?, in: ders., Natur und Subjekt, Frankfurt / Main 1988, S. 38–66.
- Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde., 3. Aufl. Darmstadt 1958.
- Derek Clifford, Geschichte der Gartenkunst, 2. Aufl. München 1981.
- Jonathan Culler, Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Reinbek 1988.
- Felix Czeike, Geschichte der Stadt Wien, Wien / München / Zürich / New York 1981.
- Jacques Derrida, Grammatologie [De la grammatologie, 1967], Frankfurt / Main 1983.
- Jacques Derrida, Positionen, Wien 1986.
- Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz [1967], Frankfurt / Main 1976.
- Umberto Eco, Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987.
- Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt / Main 1977.
- Umberto Eco und Thomas A. Sebeok (Hgg.), Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce, München 1985.
- Eva Fiesel, Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik, Tübingen 1927.
- Gunter Gebauer und Christoph Wulf, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988, S. 78–125.
- Jean-Joseph Goux, Freud, Marx. Ökonomie und Symbolik, Frankfurt / Berlin / Wien 1975.
- Robert Pogue Harrison, Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur, München / Wien 1992.
- Historischer Atlas von Wien, hg. vom Wiener Stadt- und Landesarchiv und Ludwig Boltzmann Institut für Stadtgeschichtsforschung

- schung. Wissenschaftliche Gesamtleitung Felix Czeike und Renate Banik-Schweitzer, Wien 1981ff.
- Eric Hobsbawm, Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848 – 1875, Frankfurt / Main 1980.
- Mario Jacoby, Individuation und Narzißmus. Psychologie des Selbst bei C. G. Jung und H. Kohut, München 1985.
- Ludwig Klages, Vom kosmogonischen Eros, München 1922.
- Helmut König, Zivilisation und Leidenschaften. Die Masse im bürgerlichen Zeitalter, Reinbek 1992.
- William Morris, Grundlagen der Zeichentheorie [1938], Frankfurt / Main 1988.
- J.-B. Pontalis (Hg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt / Main 1972.
- Jürgen Reulecke, Geschichte der Urbanisierung in Deutschland, Frankfurt / Main 1985.
- Ferdinand de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft [Cours de linguistique générale], 2. Aufl. Berlin 1967.
- Georg Simmel, Philosophie des Geldes [1907], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 1, 6. Aufl. Berlin 1958.
- Ernest Tuveson, Space, Deity and the ›Natural Sublime‹, in: Modern Language Quarterly 12 (1951), S. 20–38.
- Ernst Victor Zenker, Die Wiener Revolution 1848 in ihren sozialen Voraussetzungen und Beziehungen, Wien / Pest / Leipzig 1897.

5. Literaturwissenschaftliche Forschungsliteratur

- Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, Frankfurt / Main 1981.
- Christian Begemann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt / Main 1987.
- Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs ›Mönch am Meer‹. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: DVjs 64 (1990), S. 54–95.
- Ulrich Johannes Beil, Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, Frankfurt / Bern / New York / Paris 1988.
- Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt / Main 1974ff.
- Hartmut Böhme, Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann, in: Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen, Friedrich Schmöe (Hgg.), Literatur und Psychoanalyse (= Text & Kontext Sonderreihe, Bd. 10), Kopenhagen / München 1981, S. 133–176.
- Alexander von Bormann, Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff, Tübingen 1968.

- Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts [1957], 2. Aufl. Tübingen 1966.
- Richard Brinkmann (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, 3., erweiterte Aufl. Darmstadt 1987.
- Hans Christoph Buch, Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972.
- Heinz Otto Burger, Methodische Probleme der Interpretation, in: GRM NF 1 (1950), S. 81–92.
- Ulf Eisele, Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des ›Deutschen Museums‹, Stuttgart 1976.
- Ulf Eisele, Realismus-Problematik. Überlegungen zur Forschungssituation, in: DVjs 51 (1977), S. 148–174.
- Ulf Eisele, Der Dichter und sein Detektiv. Raabes ›Stopfkuchen‹ und die Frage des Realismus, Tübingen 1979.
- Ulf Eisele, Realismus-Theorie, in: Horst Albert Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit. Realismus 1848 – 1880, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 36–46.
- Theodore Gish, ›Wanderlust‹ and ›Wanderleid‹. The Motif of the Wandering Hero in German Romanticism, in: Studies in Romanticism 3 (1963/64), S. 225–239.
- Horst Albert Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit. Realismus 1848 – 1880, Reinbek bei Hamburg 1982.
- Werner Hamacher, Unlesbarkeit. Einleitung zu: Paul de Man, Allegorien des Lesens, Frankfurt / Main 1988, S. 7–26.
- Winfried Hellmann, Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens [1957], in: Richard Brinkmann (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, 3., erweiterte Aufl. Darmstadt 1987, S. 86–159.
- Heinz Hillmann, Bildlichkeit der deutschen Romantik, Frankfurt / Main 1971.
- Walter Höllerer, Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit, Stuttgart 1958.
- Gerhard Kaiser, Um eine Neubegründung des Realismusbegriffs [1958], in: Richard Brinkmann (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, 3., erweiterte Aufl. Darmstadt 1987, S. 236–258.
- Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, 2. Aufl. München 1987.
- Hermann Koller, Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954.
- Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt / Main 1990.

- Albrecht Koschorke, Alphabetisation und Empfindsamkeit, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposion 1992, Stuttgart / Weimar 1994, S. 605–628.
- Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt / Main 1988.
- Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898* [1962], 4. Aufl. Stuttgart 1981.
- Fritz Martini, *Deutsche Literatur in der Zeit des »bürgerlichen Realismus«*. Ein Literaturbericht, in: DVjs 34 (1960), S. 581–666.
- Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971.
- Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München / Wien 1989.
- Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung* [1963], Frankfurt / Berlin / Wien 1964.
- Gerhard Neumann, *Das erschriebene Ich. Erwägungen zum Helden im Roman Karl Mays*, in: Dietmar Peschel (Hg.), *Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars*, Erlangen 1983 (= *Erlanger Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften*, Bd. 31), S. 335–362.
- Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Frankfurt / Main 1979.
- Gerhard Plumpe (Hg.), *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart 1985.
- Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1880. Mit einer Einführung in den Problembereich und einer Quellenbibliographie* hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger und Reinhard Wittmann, 2 Bde., Stuttgart 1975f.
- Wolfgang Riedel, *Art. Mimesis*, in: Walter Killy (Hg.), *Literatur-Lexikon*, Bd. 14, hg. von Volker Meid, Gütersloh / München 1993, S. 91–94.
- Karl Riha, *Die Beschreibung der ›Großen Stadt‹. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)*, Bad Homburg / Berlin / Zürich 1970.
- Hannelore Schlaffer und Heinz Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt / Main 1975.
- Arno Schmidt, *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl May's* [1963], Frankfurt / Main 1985.
- Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München 1986.
- Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, 3 Bde., Stuttgart 1971f., 1980.
- Friedrich Sengle, *Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur*, in: Klaus Gar-

- ber (Hg.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976, S. 432–460.
- Bernhard Siegert, *Denunziationen. Über Briefkästen und die Erfindung des permanenten Kontakts*, in: Bernhard J. Dotzler (Hg.), *Technopathologien*, München 1992, S. 87–109.
- Hans Jürgen Skorna, *Das Wanderermotiv im Roman der Goethezeit*, Diss. Köln 1961.
- Jean Starobinski, *Rousseau. Eine Welt von Widerständen* [La transparence et l'obstacle], München 1988.
- Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München / Wien 1993.
- Rosmarie Zeller, *Realismusprobleme in semiotischer Sicht* [1980], in: Richard Brinkmann (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, 3., erweiterte Aufl. Darmstadt 1987, S. 561–587.
6. Forschungsliteratur zu Stifter
- Adalbert Stifter heute. *Londoner Symposion 1983*, hg. von Johann Lachinger, Alexander Stillmark und Martin Swales, Linz 1985 (= *Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich*, Folge 35).
- Klaus Amann, *Adalbert Stifters »Nachsommer«*. Studie zur didaktischen Struktur des Romans, Wien 1977.
- Ruth K. Angress, *Der eingerichtete Mensch: Innendekor bei Adalbert Stifter*, in: GRM 36 (1986), S. 32–47.
- Eva Arts, *Studien zur Erzählkunst Adalbert Stifters. Der Aufbau der vier späten Erzählungen*, Diss. Wien 1976.
- Friedbert Aspetsberger, *Stifters Tautologien*, in: VASILO 16 (1966), S. 23–44.
- Friedbert Aspetsberger, *Stifters Erzählung »Nachkommenschaften«*, in: *Sprachkunst* VI (1975), S. 238–260.
- Friedbert Aspetsberger, *Die Aufschreibung des Lebens. Zu Stifters »Mappe«*, in: VASILO 27 (1978), S. 11–38.
- Hermann Augustin, *Adalbert Stifters autobiographisches Fragment*, in: *Schweizer Rundschau* 62 (1963), S. 490–505.
- Jean-Louis Bandet, *Adalbert Stifter. Introduction à la lecture de ses nouvelles*, Rennes 1974.
- Alfred Barthofer, *Die Sprache der Natur. Anmerkungen zur Natur und Naturdarstellung bei Adalbert Stifter und Thomas Bernhard*, in: VASILO 35 (1986), S. 213–226.
- Gerhart Baumann, *Adalbert Stifter. Dichter der »Zuversicht«*, in: Lothar Stiehm (Hg.), *Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen*, Heidelberg 1968, S. 121–138.
- Susanne Baumann, *Die Landschaft in den Erzählwerken Adalbert Stifters und Gottfried Kellers. Studien zur Auffassung und dichte-*

- rischen Darstellung der Landschaft, Diss. masch. Hamburg 1954.
- Christian Begemann, Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters, in: Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des internationalen Kolloquiums Antwerpen 1993 (= Acta austriaca-belgica 1. Eine Koproduktion von Germanistische Mitteilungen 40 [1994] und Jahrbuch des A.-Stifter Instituts Linz 1 [1994]), S. 41–52.
- Christian Begemann, »Realismus« oder »Idealismus«? Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifters Kunstbegriff, in: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hgg.), Adalbert Stifter interdisziplinär. Das Werk des Dichters, Malers und Denkmalpflegers. Symposion Passau April 1994 (erscheint 1995).
- Eric Blackall, Adalbert Stifter. A Critical Study, Cambridge 1948.
- Helga Bleckwenn, Adalbert Stifters »Bunte Steine«. Versuche zur Bestimmung der Stellung im Gesamtwerk, in: VASILO 21 (1972), S. 105–117.
- Michael Johannes Böhler, Formen und Wandlungen des Schönen. Untersuchungen zum Schönheitsbegriff Adalbert Stifters, Bern 1967.
- Michael Böhler, Die Individualität in Stifters Spätwerk. Ein ästhetisches Problem, in: DVjs 43 (1969), S. 652–684.
- Dieter Borchmeyer, Stifters »Nachsommer« – eine restaurative Utopie?, in: Poetica 12 (1980), S. 59–82.
- Barton W. Browning, Cooper's Influence on Stifter: Fact or Scholarly Myth?, in: Modern Language Notes 89 (1974), S. 821–828.
- Christoph Buggert, Figur und Erzähler. Studie zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werk Adalbert Stifters, München 1970.
- Erich Burgstaller, Zur künstlerischen Gestalt von Adalbert Stifters »Narrenburg«, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies 11 (1975), S. 89–108.
- Wilhelm Dehn, Ding und Vernunft. Zur Interpretation von Stifters Dichtung, Bonn 1969.
- Heidrun Ehrke, Die Funktion der Farben in Adalbert Stifters »Studien«, Frankfurt / Bern / Las Vegas 1979.
- MorizENZinger, Adalbert Stifters Studienjahre [1818–1830], Innsbruck 1950.
- MorizENZinger, Gesammelte Aufsätze zu Adalbert Stifter, Wien 1967.
- MorizENZinger (Hg.), Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit, Wien 1968 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, Bd. 256).
- Kurt Gerhard Fischer, Die Pädagogik des Menschenmöglichen. Adalbert Stifter, Linz 1962 (= Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Bd. 17).
- Eleonore Frey, Dinge und Beziehungen: Zu Stifters »Brigitta«, in: Orbis litterarum 24 (1969), S. 52–71.
- Alexander Gelly, Stifter's »Der Hagestolz«. An Interpretation, in:

- Monatshefte 53 (1961), S. 59–72.
- Eva Geulen, Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters, München 1992.
- Gerald Gillespie, Space and Time seen through Stifter's Telescope, in: The German Quarterly 37 (1964), S. 120–130.
- Horst Albert Glaser, Die Restauration des Schönen. Stifters »Nachsommer«, Stuttgart 1965.
- Stefan Gradmann, Topographie / Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka, Frankfurt / Main 1990.
- Walter Haußmann, Adalbert Stifter, Brigitta, in: Der Deutschunterricht 3 (1951) H.2, S. 30–48.
- Jürgen Hein: Die Heilung des Narren. Zum lustspielhaften Aufbau von Stifters »Waldsteig«, in: VASILO 16 (1967), S. 84–89.
- Erich Heintzel, Natur und Geschichte in Stifters »Hochwald«, in: Wiener Jahrbuch für Philosophie 6 (1973), S. 7–41.
- Gunter H. Hertling, Adalbert Stifters Jagdallegorie »Der beschriebene Tännling«. Schande durch Schändung, in: VASILO 29 (1980), S. 41–65.
- G. H. Hertling, Adalbert Stifter und die Tiere, in: Études Germaniques 40 (1985), S. 387–399.
- Horst Hömke, Der Landschaftsgarten in der letzten Fassung von Adalbert Stifters »Die Mappe meines Urgroßvaters«. Ein pädagogisches Vermächtnis, in: Pädagogische Provinz 21 (1967), S. 536–557.
- Peter Uwe Hohendahl, Die gebildete Gemeinschaft: Stifters »Nachsommer« als Utopie der ästhetischen Erziehung, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, 3 Bde., Frankfurt / Main 1983, S. 333–356.
- Rosemarie Hunter, Kinderlosigkeit und Eschatologie bei Stifter, in: Neophilologus 57 (1973), S. 274–283.
- Rosemarie Hunter-Lougheed, Adalbert Stifter: Brigitta (1844/47), in: Paul Michael Lützel (Hg.), Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen, Stuttgart 1983, S. 354–385.
- Hans Dietrich Irmischer, Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, München 1971.
- Gerhard Kaiser, Stifter – dechiffriert? Die Vorstellung vom Dichter in »Das Haidedorf« und »Abdias«, in: Sprachkunst 1 (1970), S. 273–317.
- Michael Kaiser, Adalbert Stifter. Eine literaturpsychologische Untersuchung seiner Erzählungen, Bonn 1971.
- Thomas Keller, Die Schrift in Stifters »Nachsommer«. Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes, Köln / Wien 1982.
- Uwe-K. Ketelsen, Adalbert Stifter : »Der Nachsommer«. Die Vernichtung der historischen Realität in der Ästhetisierung des bürgerli-

- chen Alltags, in: Horst Denkler (Hg.), *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980, S. 188–202.
- Walther Killy, *Utopische Gegenwart. Stifter: »Der Nachsommer«*, in: ders., *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, München 1963, S. 83–103.
- Franz Koch, *Dichtung des Plunders*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 186 (1949), S. 1–27.
- Werner Kohlschmidt, *Leben und Tod in Stifters »Studien«* [1935], in: ders., *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, München 1955, S. 210–232.
- Friedrich Wilhelm Korff, *Diastole und Systole. Zum Thema Jean Paul und Adalbert Stifter*, Bern 1969, S. 11–69.
- Wilhelm Kosch, *Adalbert Stifter und die Romantik*, Prag 1905.
- Albrecht Koschorke, *Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung »Granit«*, in: *VASILO* 38 (1989), S. 3–13.
- Albrecht Koschorke und Andreas Ammer, *Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung »Der fromme Spruch«*, in: *DVjs* 61 (1987), S. 676–719.
- Julius Kühn, *Die Kunst Adalbert Stifters*, Berlin 1940 (= *Neue Deutsche Forschungen*, Bd. 28).
- Hermann Kunisch, *Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit. Studien zu seinem klassischen Stil*, Berlin 1950.
- Johann Lachinger, *Adalbert Stifters Erzählung »Der beschriebene Tännling«*, in: *Adalbert Stifter heute. Londoner Symposium 1983*, hg. von Johann Lachinger, Alexander Stillmark und Martin Swales, Linz 1985 (= *Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich*, Folge 35), S. 101–120.
- Jakob Lehmann, *Adalbert Stifter: Brigitta*, in: ders. (Hg.), *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Interpretationen für den Deutschunterricht*, Bd. 1, Königstein 1980, S. 227–253.
- Dorothea Lohmann, *Stifters Erzählung »Der Hochwald«: Eine vergleichende Interpretation der Hauptszenen in »Waldwiese« und »Waldrüine«*, in: *VASILO* 38 (1989), S. 15–29.
- Marianne Ludwig, *Stifter als Realist. Untersuchung über die Gegenständlichkeit im »Beschriebenen Tännling«*, Basel 1948.
- Peter Märki, *Adalbert Stifter. Narrheit und Erzählstruktur*, Bern / Frankfurt / Las Vegas 1979.
- Ursula R. Mahlendorf, *Stifters Absage an die Kunst?*, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.), *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins*, Bern / München 1981, S. 369–383.
- Eve Mason, *Stifter's »Katzensilber« and the Fairy-Tale Mode*, in: *The Modern Language Review* 77 (1982), S. 114–129.
- Eve Mason, *Stifters »Bunte Steine«: Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: *Adalbert Stifter heute. Londoner Symposium 1983*, hg. von Jo-

- hann Lachinger, Alexander Stillmark und Martin Swales, Linz 1985 (= *Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich*, Folge 35), S. 75–85.
- Wolfgang Matz, *Gewalt des Gewordenen. Adalbert Stifters Werk zwischen Idylle und Angst*, in: *DVjs* 63 (1989), S. 715–750.
- Frank Matzke, *Die Landschaft in der Dichtung Adalbert Stifters*, Eger 1932.
- Kurt Mautz, *Das antagonistische Naturbild in Stifters »Studien«*, in: Lothar Stiehm (Hg.), *Adalbert Stifter, Studien und Interpretationen*, Heidelberg 1968, S. 23–56.
- Kurt Mautz, *Natur und Gesellschaft in Stifters »Condor«*, in: Helmut Arntzen, Bernd Balzer, Karl Pestalozzi, Rainer Wagner (Hgg.), *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*, Berlin / New York 1975, S. 406–435.
- Hanns-Peter Mederer, *Sagenerzählungen und Sagenerzähler im Werk Adalbert Stifters*, in: *VASILO* 38 (1989), S. 77–116.
- Albert Meier, *Diskretes Erzählen. Über den Zusammenhang von Dichtung, Wissenschaft und Didaktik in Adalbert Stifters Erzählung »Brigitta«*, in: *Aurora* 44 (1984), S. 213–223.
- Heinrich Mettler, *Natur in Stifters frühen »Studien«*. Zu Stifters gegenständlichem Stil, Zürich 1968.
- Rehanna Mogharrebi, *Zur Figur des Gregor in Stifters Erzählung »Der Hochwald«*, in: *VASILO* 38 (1989), S. 3–13.
- Günther Müller, *Stifter, der Dichter der Spätromantik*, in: *Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der Katholischen Weltanschauung 1924*, S. 18–77.
- Klaus-Detlef Müller, *Utopie und Bildungsroman. Strukturuntersuchungen zu Stifters »Nachsommer«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 90 (1971), S. 199–228.
- Traude-Marie Nischik, *Umhegter Garten und blankes Siegel. Emblematische Bildlichkeit in Adalbert Stifters Erzählungen »Brigitta« und »Das alte Siegel« (1844)*, in: *Aurora* 38 (1978), S. 85–112.
- Fritz Novotny, *Adalbert Stifter als Maler*, Wien 1941.
- Christine Oertel-Sjögren, *Tuch as a Symbol for Art in Stifter's »Der Hochwald«*, in: *Journal of English and Germanic Philology* 73 (1974), S. 375–387.
- Christine Oertel-Sjögren, *Myths and Metaphors in Stifter's »Katzensilber«*, in: *Journal of English and Germanic Philology* 86 (1987), S. 358–371.
- Barbara Osterkamp, *Arbeit und Identität. Studien zur Erzählkunst des bürgerlichen Realismus*, Würzburg 1983.
- Claude Owen, *Zur Erotik in Stifters »Brigitta«*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur* 15 (1971), S. 106–114.
- Roy Pascal, *Die Landschaftsschilderung im »Hochwald«*, in: Lothar Stiehm (Hg.), *Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen*, Heidelberg 1968, S. 57–68.

- Gerda v. Petrikovits, Zu Stifters »Condor«, in: VASILO 15 (1966), S. 45–51.
- Knut E. Pfeiffer, Kunsttheorie und Kunstkritik im neunzehnten Jahrhundert. Das Beispiel Adalbert Stifter, Bochum 1977.
- Helmuth Pfotenhauer, »Einfach ... wie ein Halm«. Stifters komplizierte kleine Selbstbiographie, in: DVjs 64 (1990), S. 134–148.
- Helmuth Pfotenhauer, Die Zerstörung eines Phantasmas. Zu den historischen Romanen von Stifter und Flaubert, in: GRM 27 (1977), S. 25–47.
- Hans Joachim Piechotta, Aleatorische Ordnung. Untersuchungen zu extremen literarischen Positionen in den Erzählungen und dem Roman »Witiko« von Adalbert Stifter, Gießen 1981.
- Hans Joachim Piechotta, Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt / Main 1983, S. 83–110.
- Karl Konrad Polheim, Die wirkliche Wirklichkeit. A. Stifters »Nachkommenschaften« und das Problem seiner Kunstanschauung, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, hg. von Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz, Hans Joachim Schrimpf, Berlin 1973, S. 385–417.
- Wolfgang Preisendanz, Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, in: Wirkendes Wort 16 (1966), S. 407–418.
- John Reddick, Mystification, Perspectivism and Symbolism in »Der Hochwald«, in: Adalbert Stifter heute. Londoner Symposium 1983, hg. von Johann Lachinger, Alexander Stillmark und Martin Swales, Linz 1985 (= Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 35), S. 44–74.
- Paul Requadt, Stifters »Bunte Steine« als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, Heidelberg 1968, S. 139–168.
- W. H. Rey, Das kosmische Erschrecken in Stifters Frühwerk, in: Die Sammlung 8 (1953), S. 6–13.
- Karlheinz Rossbacher, Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen als Gestaltungsperspektive, in: VASILO 17 (1968), S. 47–58.
- Franz Schaffranke, Adalbert Stifters Verhältnis zur Tonkunst, in: VASILO 9 (1960), S. 49–54.
- Hugo Schmidt, Eishöhle und Steinhäuschen. Zur Weihnachtssymbolik in Stifters »Bergkristall«, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 56 (1964), S. 321–335.
- Peter A. Schoenborn, Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk, Bern 1992.
- Herbert Seidler, Studien zu Grillparzer und Stifter, Wien / Köln / Graz 1970.
- Martin Selge, Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1976.

- Emil Staiger, Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht, Olten 1943.
- Paul Stapf, Jean Paul und Stifter, Berlin 1939.
- Hans Steffen, Traumbedürfnis und Traumanalyse. Stifters »Hochwald« als ästhetisches Bedeutungsspiel über die Innerlichkeit des modernen Menschen, in: Études Germaniques 40 (1985), S. 311–334.
- Konrad Steffen, Adalbert Stifter. Deutungen, Basel und Stuttgart 1955.
- Joseph Peter Stern, Adalbert Stifters ontologischer Stil, in: Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage, Heidelberg 1968, S. 103–120.
- Lothar Stiehm (Hg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage, Heidelberg 1968.
- Hedwig Straumann-Windler, Stifters Narren. Zum Problem der Spätromantik, Diss. Zürich 1952.
- Roman S. Struc, The Threat of Chaos. Stifter's »Bergkristall« and Thomas Mann's »Schnee«, in: Modern Language Quarterly 24 (1963), S. 323–332.
- Martin Swales, Litanei und Leerstelle. Zur Modernität Adalbert Stifters, in: VASILO 36 (1987), S. 71–82.
- Werner Thomas, Stifters Landschaftskunst in Sprache und Malerei. Versuch einer wechselseitigen Interpretation in der Novelle »Brigitta«, in: Der Deutschunterricht 8 (1956) H. 3, S. 12–28.
- Erika Tunner, Farb-, Klang- und Raumsymbolik in Stifters »Narrenburg«, in: Recherches germaniques 7 (1977), S. 113–127.
- Erika Tunner, »Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt«. Reflexionen zur Augensymbolik in Stifters »Studien«, in: Études Germaniques 40 (1985), S. 335–348.
- Robert Ulshöfer, Stifters »Hochwald« auf der Oberstufe, in: Der Deutschunterricht 7 (1949), S. 76–96.
- Hans Unterreitmeier, Der Riß durch die Wirklichkeit. Versuch einer philosophischen Deutung von Adalbert Stifters Erzählung »Der Kondor«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft N.F. 15 (1974), S. 145–156.
- Joseph Vogl, Der Text als Schleier. Zu Stifters »Nachsommer«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 298–312.
- Margret Walter-Schneider, Der Traum in Stifters Dichtung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 (1982), S. 172–193.
- Walter Weiss, Stifters Reduktion, in: Germanistische Studien, Innsbruck 1969, S. 199–220.
- Walter Weiss, Zu Adalbert Stifters Doppelbegabung, in: Wolfdietrich Rasch (Hg.), Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt / Main 1970, S. 103–115.
- Benno von Wiese, Adalbert Stifter, Brigitta, in: ders. (Hg.), Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf 1956, S. 196–212.
- Alfred Winterstein, Adalbert Stifter. Persönlichkeit und Werk. Eine tiefenpsychologische Studie, Wien 1946.

Herbert Uerlings
**Friedrich von Hardenberg,
genannt Novalis**

Werk und Forschung

1991. X, 712 Seiten, gebunden

ISBN 3-476-00779-0

Das Buch enthält die erste umfassende Beschreibung von Geschichte, Stand und Perspektiven der Forschung zu dem Romantiker par excellence, zu Novalis. Sie bietet ferner eine Deutung des Gesamtwerks und enthält eine internationale Novalis-Bibliographie, die größtmögliche Vollständigkeit anstrebt.

W. Daniel Wilson

Geheimräte gegen Geheimbünde

Ein unbekanntes Kapitel

der klassisch-romantischen Geschichte

Weimars

1991. VIII, 391 Seiten, 8 Abb., gebunden

ISBN 3-476-00778-2

Goethe als Subversiver – oder Goethe als Spitzel? Daß der eher konservative Dichter und herzoglich-weimarer Geheimrat Mitglied des Geheimbundes der Illuminaten war, der sich zum Ziel setzte, Fürsten und Staaten abzuschaffen, blieb bisher ein Rätsel. Daniel Wilson erzählt die spannende Geschichte des herrschaftlichen Argwohns gegen eine Intelligenz, die den absolutistischen Staat zu bedrohen schien. Die Darstellung belegt eindeutig die Schlüsselstellung der Illuminatenzirkel in Weimar und Jena. Anhand 54 neu entdeckter, bisher ungedruckter Dokumente wird das Verhältnis von Regierenden – vor allem Goethes und des Herzogs Carl August – zu Wieland, Herder, Fichte, Friedrich Schlegel und der Jenaer Professorenschaft beleuchtet. So entsteht ein überraschend neues Bild der Weimarer Klassik.

Walter Müller-Seidel

Theodor Fontane

Soziale Romankunst in Deutschland

3. Auflage. 1994. XIV, 569 Seiten, gebunden

ISBN 3-476-01270-0

Walter Müller-Seidels »Fontane« – erstmals 1975 erschienen – wird stets herangezogen, wenn es um die Frage geht, welchen Rang Fontane in der deutschen Literatur einnimmt; es wird aber auch herangezogen, wenn es um die Einschätzung der Bewußtseinslagen geht, die im Deutschland seiner Zeit geherrscht haben. Damit ist Walter Müller-Seidels »Fontane« zu einem unübersehbaren Standardwerk von internationalem Rang geworden.

Fontanes Romanwerk – »das gültige, bleibende Dokument einer Gesellschaft, eines Zeitalters«. Heinrich Mann

Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik

Texte zur musikalischen Poetik um 1800

Herausgegeben von Barbara Naumann

1994. 284 Seiten, zahlreiche Notenbeispiele, kartoniert

ISBN 3-476-00978-5

Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik beschreibt die Tendenz der romantisch poetischen Sprache, ihre Grenzen zu sprengen, sich selbst aufzulösen. In dieser Anthologie kommen die großen Romantiker wie auch unbekanntere Autoren mit ihren musikalischen Reflexionen zu Wort. Ihre Beiträge erzählen eine bisher ungeschriebene Geschichte der romantischen musikalischen Poesie um 1800.

Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848 – 1933

1994. 4096 Seiten, kartoniert. 6 Bände in Kassette
ISBN 3-476-01283-2

Die Bände der Reihe Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur von 1848 bis 1933 bieten eine geschlossene Textbibliothek der literarischen Moderne.

Sie versammeln repräsentative Texte aus den Bereichen der Literaturtheorie, der Theorie einzelner Gattungen, der Literaturkritik, der Rezeptionsgeschichte der Literatur des Auslands und des Literaturbetriebs.

Die Auswahl der Textgruppen wird einleitend vorgestellt und literaturgeschichtlich begründet.

Die einzelnen Textzeugnisse sind mit ausführlichen Sach-erläuterungen und Hinweisen auf wichtige Sekundärliteratur versehen.

Umfangreiche Sach- und Personenregister erschließen die Fülle des gebotenen literaturgeschichtlichen Materials.

Die Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur stellen eine ideale Arbeitsbibliothek vor allem für Studierende dar und leiten zum Lernen von Literaturgeschichte durch geschlossene Textlektüre an.

»Literarische Manifeste und Dokumente: Historische Texte für die Gegenwart ...«

Die Zeit