universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Zwischen Chaos und Ordnung – Zur strukturellen Ordnung von Natur, Kultur und Subjekt in Adalbert Stifters „Bunte Steine"

verfasst von / submitted by

Stefanie Kornherr, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 817
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Deutsche Philologie
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mir mein Studium von Beginn an ermöglicht und mich in all meinen Entscheidungen unterstützt haben. Meinem Betreuer Herrn Univ. Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner möchte ich für Hilfestellungen an meinem Thema und für zahlreiche Gedankenanregungen danken.

Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei meinem langjährigen Partner Philipp, der mich immer wieder ermutigte und meine Masterarbeit korrekturgelesen sowie Zeit und Ressourcen zur Verfügung gestellt hat.

Schließlich danke ich meinen Freundinnen und Freunden, besonders Helena, die während der Erstellung meiner Masterarbeit immer für mich da waren, meine Gedankengänge reflektiert und ihre Hilfe angeboten haben.

Inhalt

1 Einleitung 1
1.1 Kontext 1
1.2 Fragestellungen 1
1.3 Theorie und Methode 2
1.4 Gliederung 2
2 Zur Biographie und Naturästhetik bei Adalbert Stifter 3
2.1 Die Vorrede zu „Bunte Steine“ – Stifters Naturauffassung 4
2.2 „Ordnung ist das halbe Leben…“ – biographische und geschichtliche Hintergründe 6
2.3 Die Entwicklung des ästhetischen Naturbegriffs 9
2.4 Zur Ästhetik und Symbolik in Stifters Landschaftsbeschreibung 11
3 Raum und Ritual in Stifters Werk 13
3.1 Der symbolische Raum nach Jurij Lotman 13
3.2 Raumkonzepte in Stifters Werk 15
3.3 Ordnung von Raum und Ritualität 16
3.3.1 Raum und mythologische Bezüge 18
3.3.2 Raum und Zeit 23
3.3.3 Ritual und mythologische Elemente 27
4 Strukturalismus und Autororientierte Interpretation 30
4.1 Kernaussagen der literaturtheoretischen Strömung 30
4.2 Strukturalismus bei Gilles Deleuze 33
4.3 Autororientierte Interpretation nach Walter Schönau 36
5 Textanalyse und Analyseschema 37
5.1 Auswahl der Texte 37
5.2 Ordnungssysteme/Kategorien 38
5.3 Granit 38
5.3.1 Erzählerische Ordnung des Textes 38
5.3.2 Landschaft und Ordnungsfunktion 41
5.3.3 Natur und Ordnung 44
5.3.4 Ordnung und Subjekt 47
5.3.5 Rituale des Übergangs 50
5.3.6 Biographischer Bezug 53
5.4 Kalkstein 55
5.4.1 Erzählerische Ordnung des Textes 55
5.4.2 Landschaft und Ordnungsfunktion 57
5.4.3 Natur und Ordnung 60
5.4.4 Ordnung Subjekt 63
5.4.5 Rituale des Übergangs 66
5.4.6 Biographischer Bezug 68
5.5 Katzensilber 69
5.5.1 Strukturelle Ordnung des Textes 69
5.5.2 Landschaft und Ordnung 71
5.5.3 Natur und Ordnung 73
5.5.4 Ordnung Subjekt 77
5.5.5 Rituale des Übergangs 81
5.5.6 Biographischer Bezug 85
6 Resümee 86
7 Literatur 91

1 Einleitung

1.1 Kontext

> Als Seele der Wissenschaft bezeichnet die Methode beim ersten Blick irgendeinen Körper der Natur, so daß dieser Körper den Namen aussagt, der ihm eigen ist, und dieser Name erinnert an alle Erkenntnisse, die im Laufe der Zeit über diesen so bezeichneten Körper haben erworben werden können: infolgedessen entdeckt man in der extremen Konfusion die souveräne Ordnung der Natur.[1]

Das Motiv der Natur ist in Adalbert Stifters Werk überrepräsentiert. Die Natur erstrahlt in ihrer „objektiven" Darstellung, welche unabhängig von allen menschlichen Deutungen und Handlungen besteht und eine strukturelle Ordnung vorgibt. Sie ist die Grundlage für alles Weitere und das was in der Welt Gegenstand ist, beruht auf der Natur. Die nüchterne Ausrichtung auf Natur und Gegenständlichkeit gilt für Stifter als Bestimmung des Menschen und als Grundgesetz der Kunst.[2] In „Die Ordnung der Dinge" beschreibt Michel Foucault die Wichtigkeit einer Ordnung, die auf die Erzählungen in „Bunte Steine" von Adalbert Stifter bezogen werden kann,

> denn es handelt sich nicht darum, Konsequenzen zu verbinden, sondern konkrete Inhalte aneinander anzunähern, zu analysieren, zu isolieren, anzupassen und zu verschachteln. Nichts ist tastender […] als die Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen.[3]
>
> […]
>
> Infolgedessen findet sie sich vor der rohen Tatsache, daß es unterhalb ihrer spontanen Ordnungen Dinge gibt, die in sich selbst geordnet werden können, die zu einer gewissen stummen Ordnung gehören, kurz: daß *es* Ordnung *gibt*.[4]

1.2 Fragestellungen

Unter der Prämisse, dass Natur- und Kulturvorstellungen sowie das Subjekt in ausgewählten Erzählungen von „Bunte Steine" von Adalbert Stifter strukturellen Ordnungen folgen, soll folgende Forschungsfrage bearbeitet werden: Inwiefern lassen sich strukturelle Ordnungen in der Natur- und Kulturdarstellung in Bezug zur Individualität der Subjekte in den Erzählungen „Granit", „Kalkstein" und „Katzensilber" aus Adalbert Stifters „Bunte Steine" begreifen? Für die Beantwortung der Forschungsfrage soll herausgefunden werden, inwiefern die Begrifflichkeiten „Natur" und „Kultur" strukturelle Ordnungen in den Erzählungen Stifters vorgeben und wie sich diese Ordnungen auf die

[1] Linné, Systema naturae per regna tria naturae secundum classes, ordines, genera, species, 3. Bdn, Stockholm 1766-1768 Bd. 1 S.13. zit. nach Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974, 205f.
[2] Vgl. Mettler, Heinrich: Natur in Stifters frühen Studien. Zu Stifters gegenständlichem Stil. In: Staiger, Emil (Hrsg.): Züricher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte.Bd.31.Zürich: Atlantis Verlag 1968, 9.
[3] Foucault 1974, 22.
[4] Ebd.,23.

Subjekte der Erzählungen auswirken. Die Liebe zur Ordnung bei Stifter und die Einspeisung von Stifters autobiographischem Material in seinen Texten, sowie mögliche Parallelitäten zu seiner Biographie, sollen aufgezeigt werden. Die Natur- und Kulturdarstellungen in Stifters Erzählungen sollen unter dem Aspekt der Abgrenzbarkeit des menschlichen Kulturraumes und der Subjekte von der Natur beschrieben und auf die Rolle der Symbolik auf der Ebene der Natur- und Kulturdarstellungen untersucht werden. Des Weiteren soll die Bedrohlichkeit der Natur, die für den Menschen etwas Unausweichliches darstellt und in die Kulturräume der Menschen eingreift, thematisiert werden. „Wissen" und „Nicht-Wissen" der handelnden Figuren, die Grenzziehung von Natur und Märchen und die Manifestierung von Begegnungszonen durch Natur und Kultur sollen in der vorliegenden Arbeit ebenso Erwähnung wie die Zeit in Stifters Erzählungen finden.

1.3 Theorie und Methode

Ziel ist es, die genannten Erzählungen betreffend ihrer Wirkungen von Natur, Kultur und Subjekt sowie ihre gegenseitige Wechselwirkung darzustellen. Die strukturelle Ordnung der inhaltlichen Ebenen soll unter Heranziehung von Naturkonzepten, raumtheoretischen Konzepten nach Jurij Lotman, Konzepte von Ritual und Mythos in Bezug auf Raum und Zeit, dem biographisch autororientierten Ansatz nach Walter Schönau und den strukturalistischen Ansätzen nach Gilles Deleuze dargelegt werden, um neue Erkenntnisse über den Zusammenhang der Erzählungen abzubilden. Die vorliegenden Fragestellungen werden anhand der dargestellten Theorieansätze und einer strukturellen Einteilung in Ordnungssysteme der Erzählungen mit den Primärtexten von Adalbert Stifter bearbeitet. Die Texte werden nicht als Quelle für die Biographie Adalbert Stifters herangezogen, sondern hinsichtlich ihrer „Bedeutung der Lebensgeschichte eines Autors"[5] für die Texte untersucht. Die Struktur der Texte wird im Analysekapitel exemplarisch erarbeitet, belegt und interpretiert.

1.4 Gliederung

Im Kapitel „Zur Biographie und Naturästhetik bei Adalbert Stifter" wird Stifters Vorrede zu „Bunte Steine" vorangestellt, um Überlegungen seiner Naturauffassung darzustellen, die in seinen zu analysierenden Werken wichtig sind.

Das Kapitel „Ordnung ist das halbe Leben…" soll die wichtigsten Eckpunkte Stifters Biographie herausgreifen und Ordnungsbrüche darstellen, die für das Denken seiner Zeit – in Hinblick auf seine Schaffensphase, die Entwicklung seines ästhetischen Naturbegriffes und der symbolischen Landschaftsbeschreibungen – maßgeblich prägend waren.

[5] Vgl. Nünning V. und Nünning A. (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2010, 20.

Das Kapitel „Raum und Ritual in Stifters Werk“ dient der Einführung in Raumkonzeptionen nach Jurij Lotman, die ihre Schwerpunkte in der Grenzüberschreitung bei Räumen haben und der Stifterschen Raumbeschreibungen in Form einer Basis vorausgehen. Die Ideen von Mythos und Ritual anhand der Ordnung von Raum und Zeit werden mithilfe von Hans Dietrich Irmscher herausgearbeitet. Das von Stifter eingesetzte Stilmittel des Rituals und der Ritualität wird anhand zweier Elemente des Rituals nach Wolfgang Braungart erklärt und bildet den Ausgangspunkt für Grenzen und Übergänge in Stifters Werk, die einer abschließenden Klärung bedürfen und zum nächsten Kapitel „Strukturalismus“ überleiten.

Das Kapitel „Strukturalismus – Eine Einführung“ beschäftigt sich mit der literaturwissenschaftlichen Strömung des Strukturalismus und versucht in einer kurzen Skizzierung die Hauptargumente der strukturalistischen Ansätze herauszuarbeiten. Neben den Kernaussagen und Hauptvertretern der literaturtheoretischen Strömung soll der Strukturalismus bei Gilles Deleuze beleuchtet werden und für die vorliegende Arbeit relevante theoretische und methodische – die Bildung von Kategorien – Überlegungen darstellen. Der autororientierte Ansatz nach Walter Schönau soll den Zusammenhang zwischen Autor und Werk aufgreifen und Prägungen durch die Zeitgeschichte (Kultur und Gesellschaft sowie politische Begebenheiten) offenlegen, die in die Erzählungen einfließen.

Das Kapitel „Textanalyse und Analyseschema“ beschreibt den Vorgang des für die vorliegende Arbeit auserwählten Analyseverfahrens und soll die Auswahl der zu untersuchenden Texte sowie ihre Kategorien für die Testung der Inhalte vorstellen, die anschließend in den Analyseteil überleiten.

Im Kapitel „Resümee“ sollen die Ergebnisse an den in der Einleitung formulierten Forschungsfragen geprüft werden und ihre Verbindungen beziehungsweise Abweichungen zu den eingangs formulierten Fragen dargestellt werden, um eine konkrete und objektive Beantwortung der Fragenstellungen zu gewährleisten.

2 Zur Biographie und Naturästhetik bei Adalbert Stifter

Dieses Kapitel wird mit den Kernaussagen der Vorrede Stifters zu „Das sanfte Gesetz“ in „Bunte Steine“ eingeleitet und soll die Überlegungen zu seiner Naturauffassung hervorheben. Der nachgestellte biographische Abriss soll die wichtigsten Ereignisse in Stifters Leben nachzeichnen und die daraus resultierende Entwicklung eines ästhetischen Naturbegriffs mit seiner epochengeschichtlichen Einordnung darstellen. Die Tradierung und Anwendung des Naturbegriffs in seinen Erzählungen lässt die Relevanz der Ästhetik in seinem Werk unverkennbar werden und ebnet den Weg für die Symbolik in Stifters Landschaftsbeschreibungen.

2.1 Die Vorrede zu „Bunte Steine“ – Stifters Naturauffassung

Adalbert Stifter hat seinem Erzählband „Bunte Steine“ eine Vorrede und gleichsam eine Naturauffassung zugrunde gelegt, welche sich einerseits auf die Trennung von Natur und Kultur und andererseits auf die Gesetze von Natur und Sitte beruft.

> 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: das prächtig einherziehende Gewitter, den Bliz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinung, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Geseze sind.[6]

Die Faszination und Reflexion erweisen sich als einleitende Impulse der Stifterschen Naturbegegnung und unterliegen erlebnis- und bildungsmäßigen Bedingungen seiner künstlerischen Naturzeichnungen.[7] Die Absicht Stifters „Bunte Steine“ als Kinderbuch zu konzipieren, spiegelt sich in der autobiographischen Erinnerung in der Einleitung, in der es heißt:

> Als Knabe trug ich außer Ruthen Gesträuche und Blüthen, die mich ergötzten, auch noch andere Dinge nach Hause, die mich noch mehr freuten, weil sie nicht so schnell Farbe und Bestand verloren wie die Pflanzen, nehmlich allerlei Steine und Erddige. […] Besonders hatte die Verwunderung kein Ende, wenn es auf einem Steine so geheimnißvoll glänzte und leuchtete und äugelte, daß man es gar nicht ergründen konnte, woher das käme.[8]

In „Bunte Steine“ zieht sich das Geheimnisvolle sowie das Unergründbare durch die Erzählungen hindurch: Die Verwunderung der geheimnisvollen Natur und ihre unkontrollierbaren und lebensbedrohlichen Ausbrüche bleibt durchgängiges Thema.

Die Natur bleibt bei Stifter schon dem Kinde rätselhaft und gefährlich und stellt keineswegs eine Idylle dar. Die kindliche Vorstellungswelt in der Einleitung steht dem Staunen der Menschen über mikro- und makrokosmischen Naturvorgänge gegenüber:[9]

> Da die Menschen in der Kindheit waren, ihr geistiges Auge der Wissenschaft noch nicht berührt war, wurden sie von dem Nahestehenden und Auffälligen ergriffen, und zu Furcht und Bewunderung hingerissen: aber als ihr Sinn geöffnet wurde, da der Blik sich auf den Zusammenhang zu richten begann, so sanken die einzelnen Erscheinungen immer tiefer, und es erhob sich das Gesez immer höher, die Wunderbarkeiten hörten auf, das Wunder nahm zu.

[6] Doppler, Alfred; Frühwald, Wolfgang (Hrsg.): Adalbert Stifter Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 2,2. Bunte Steine. Buchfassungen. Stuttgart: Verlag W. Kohlenhammer 1982, 10.
[7] Vgl. Lachinger, Johann: Adalbert Stifter – Natur – Anschauungen. Zwischen Faszination und Reflexion. In: Lachinger, Johann; Pintar, Regina u.a. (Hrsg.): Sanfte Sensationen. Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz: StifterHaus 2005, 35.
[8] Doppler 1982, 17;18.
[9] Vgl. Lachinger 2005, 35.

> So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes.[10]

An dieser Stelle weicht die kindliche Verwunderung über das Unerklärliche im naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozess einem Staunen über einer Ordnung und Komplexität des naturgesetzlichen Weltzusammenhanges.[11]

Stifter kommt zu dem Schluss, dass das „sanfte Gesetz" – wie er es formuliert – das menschliche Geschlecht leite und beruft sich auf Kräfte, welche die Entwicklung und die Erhaltung der Menschheit innehaben und das Gefühl von „Menschsein" der ganzen Menschheit vertreten[12]:

> Es ist das Gesez dieser Kräfte das Gesez der Gerechtigkeit das Gesez der Sitte, das Gesez, das will, daß jeder geachtet geehrt ungefährdet neben dem Anderen bestehe, daß er seine höhere menschliche Laufbahn gehen könne, sich Liebe und Bewunderung seiner Mitmenschen erwerbe, daß er als Kleinod gehütet werde, wie jeder Mensch ein Kleinod für alle anderen Menschen ist. Dieses Gesez liegt überall, wo Menschen neben Menschen wohnen, und es zeigt sich, wenn Menschen gegen Menschen wirken. [13]

Er macht den Unterschied zwischen Natur und Kultur und zwischen „sanftem Gesetz" und „Sittengesetz" am Ende seiner Ausführungen nochmals deutlich:

> So wie die Natur die allgemeinen Geseze still und unaufhörlich wirken, und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Geseze ist, so wirkt das Sittengesez still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen, und die Wunder des Augenbliks bei vorgefallenen Thaten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft. So ist dieses Gesez, so wie das Gesez der Natur das welterhaltende ist, das menschenerhaltende.[14]

Das „menschenerhaltende Gesez" steht für Stifters humanistisches und utopisches Weltbild.[15] Vergleicht man die Forderungen des „sanften Gesetzes" mit den Erzählungen des Erzählbandes, so zeichnet sich ein Gegensatz des geforderten ab, da sich die Erzählungen in Düsterkeit verlieren. Nach Matz ist dieser Vorgang als „Ausdruck für die Verfassung Stifters in den ersten nachrevolutionären Jahren"[16] zu verstehen. Die Einsamkeit Stifters und die Hoffnung auf Veränderung in politischer Hinsicht wurde enttäuscht.[17]

Die Faszination von Ordnung und die Beschreibungen von Komplexität des naturgesetzlichen Weltzusammenhanges als „sanftes Gesetz" ist grundlegend für Stifters Werk und zeigt sich jedoch bei näherer Betrachtung in seiner Biographie unerklärt, wie im nächsten Kapitel skizziert werden soll.

---

[10] Doppler 1982, 12.
[11] Vgl. Lachinger 2005, ebd.
[12] Vgl. Doppler 1982, 12.
[13] Doppler 1982, 12f.
[14] Doppler 1982, 14f.
[15] Vgl. Matz, Wolfgang: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie. München: Carl Hanser Verlag: 1995, 309.
[16] Ebd. 308f.
[17] Vgl. Matz 1995, 308f.

2.2 „Ordnung ist das halbe Leben…“ – biographische und geschichtliche Hintergründe

Adalbert Stifter wurde am 23. Oktober 1805 in Oberplan geboren, einem kleinen deutschsprachigen Marktort im südlichen Böhmerwald, der damals zum habsburgischen Kaiserreich angehörte. Ein Jahr vor Stifters Geburt rief der habsburgische Kaiser Franz II. das „Kaisertum Österreich“ aus. Im Juli 1806 wurde in Paris der Rheinbund gegründet. Einen Monat später legte Kaiser Franz die Kaiserwürde des Heiligen Römischen Reiches nieder und regierte seitdem als Franz I. von Österreich.[18]

Heute gehört Oberplan (Horni Planá) zur Tschechischen Republik. Stifter datierte sein Geburtstag in seinen Lebensläufen ein Jahr voraus, da er großen Wert auf einen ordnungsgemäßen Werdegang lag und ihm der Abstand zwischen der Hochzeit seiner Eltern und seiner Geburt zu gering war.[19] „Ordnung“ spielt bei Stifter demnach schon sehr früh eine wichtige Rolle: So wie Stifters spätere Stilisierungen der ländlichen Welt zu einer heilen und geschlossenen, stellt Oberplan nicht nur Stabilität, sondern auch einen Raum dar, der von uralten Traditionen geprägt ist: Eine Großfamilie gilt als Regel. Die Großeltern vermitteln alte Geschichten und Traditionen. Stifter entwickelte ein Gedächtnis für das Erlebnis der Natur, der Landschaft und Pflanzenwelt so wie sie im Vorwort und in den einzelnen Erzählungen von „Bunte Steine“ zu finden sind.[20] Obwohl Stifter ordnungsliebend war und Kontinuität schätze, umfasst seine Lebensspanne tiefgreifende politische sowie persönliche Veränderungen. Die Napoleonischen Kriege bedrohten die Oberplaner Gemeinde nicht direkt, dennoch wurden junge Männer aus dem Dorf zwangsrekrutiert. Nach der „Völkerschlacht bei Leipzig“ im Oktober 1813 und der Schlacht von Waterloo im Juni 1815 wurde das europäische Kräfteverhältnis auf dem Wiener Kongress neu geordnet. Österreich wurde zur Präsidialmacht des Deutschen Bundes, der bis 1866 existierte. Ein Fixstern der europäischen Diplomatie war Fürst Metternich, dessen Sohn Richard zu den Schülern zählte, die Stifter Jahre später in Wien als Hauslehrer unterrichtete.[21]

Das Aufwachsen am Land war für Stifter vom Wechsel der Jahreszeiten und dem Ausführen von Brauchtum sowie einer immerwährenden Kontinuität geprägt[22], was Stifter schon ganz früh zu einem ordnungsliebenden Menschen macht und auf das ihm vermittelte christliche Weltbild zurückgeführt werden kann.

Die schulische Laufbahn Stifters beginnt im November 1818 im Stiftsgymnasium zu Kremsmünster. Die im Gymnasium vermittelten Inhalte eines christlich fundierten Weltbildes im Gegensatz zu naturwissenschaftlichen Ansätzen stießen auf Spannungen, prägen Stifter aber auf

[18] Vgl. Peter Becher: Adalbert Stifter. Sehnsucht nach Harmonie. Eine Biografie. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2005, 32.
[19] Vgl. Matz, 1995, 19.
[20] Vgl. ebd., 19; 22.
[21] Vgl. Becher 2005, 32.
[22] Vgl. Schoenborn, Peter A.: Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk. Bern: Francke Verlag 1992, 2.

theologische Weise.[23] In späterer Folge verarbeitet Stifter die vermittelten Lehrinhalte in seinen Figuren: Sie verstehen sich zunehmend als religiöse und gottgewandte Menschen, die religiöse Praktiken, wie die Einhaltung von Gebeten, Gelöbnissen oder Segnungen zelebrieren, nicht zuletzt um die „Ordnung der Dinge" zu erhalten.[24]

1826 zieht er nach Wien, um an der Universität Wien Rechtswissenschaften zu studieren. Die ersten dichterischen und malerischen Versuche bleiben ebenso erfolglos wie sein Studium oder die Liebe zu Franziska Geipl. Er wird als Hauslehrer tätig und lernt Amalia Mohaupt kennen, was das Chaos perfekt macht[25]: Stifter befindet sich in der „Situation des zwischen zwei Frauen stehenden Mannes, […], der zwischen der himmlischen und irdischen Liebe hin und herschwankt."[26] Im November 1937 heiratet Stifter Amalia. Amalia und Adalbert adoptierten in Folge die verwaiste Nichte von Amalia. Stifters Dasein ist von Spaltung geprägt, welche er bei Lebzeiten nie ablegen konnte:

> Einerseits lebt er in einer zunehmend sich isolierenden, von den Gehalten seiner Studentenzeit genährten Welt idealer Vorstellungen, andererseits führt er das diesseitige Leben eines respektierten Schulrates und umsorgten Ehemannes, der sich den irdischen Freuden keineswegs verschließt. Einerseits also das Absolute, Unbedingte, Erhabene, andererseits das Relative, Bedingte, Bürgerliche, das manchmal sogar ans Spießbürgerliche grenzt; einerseits Geist und Realismus, andererseits kreatürliches Dasein und Akkomodation […]
>
> An diesem gespaltenen, ihm in seiner Diskrepanz kaum völlig klar gewordenen Leben hielt er bis an sein Lebensende fest.[27]

Der wohl größte Ordnungsbruch Stifters wurde durch die Märzrevolution 1848 herbeigeführt, das ebenso das österreichische Kaiserhaus erschüttert. Der landespatriotische Bohemismus, der die deutschen und tschechischen Staatsbürger einte, scheint sich aufzulösen. Die Schlacht von Königgrätz im Jahr 1866 ließ Österreich aus dem Deutschen Bund ausscheiden, was die Errichtung der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn zur Folge hat. Die Großmachtordnung, in die Stifter hineingeboren wurde, gerät aus den Fugen. Nicht nur die politische Situation ist im Wandel, sondern auch die Formen von Kommunikationsmitteln und Bewegung.[28]

Die Welt von Ruhe und Ordnung, in der Stifter sozialisiert wurde, existiert nicht mehr. Durch die Umbrüche und die Restauration nach der Ära der Revolution verlangsamt sich nach Matz Stifters Lebensrhythmus und somit auch seine literarische Produktivität. Stifters Defensivität setzt sich im Inneren seiner Erzählungen fort. „Die Pechbrenner", die in seinen Erzählband „Bunte Steine"

[23] Vgl. Begemann, Christian; Giuriato, Davide (Hrsg.): Stifter Handbuch. Leben –Werk –Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, 280.
[24] Vgl. ebd. 2017, 281.
[25] Vgl. ebd. 6-28.
[26] Ebd., 28.
[27] Ebd., 39.
[28] Vgl. Matz 2005, 33.

aufgenommen wurden, ist Stifters erste Wortmeldung nach der Revolution, die als Allegorie geschichtlicher Ereignisse gelesen werden kann. [29] (vgl. Kapitel „Granit“)

Diese historischen Begebenheiten haben für Stifter zur Folge, dass er keinen kategorialen Unterschied mehr zwischen Natur und Geschichte macht. Für ihn sind es „Formen einer einzigen unausweichlichen und überlegenen Gewalt. Es ist die ganze Welt, der das einzelne Individuum hilflos gegenübersteht.[30]

Stifters Pessimismus gründet einerseits auf seiner Resignation in der Zeit nach 1848 und andererseits aus dem Widerspruch des humanistischen Grundimpulses seines Denkens. Die Gleichzeitigkeit von Hoffnung und Resignation kann als Zeichnen des Zeitalters zwischen Revolution und Restauration festgemacht werden. Der permanente Widerspruch, dem Stifter als „Liberaler“ ausgesetzt war, gilt als Ausmaß der Enttäuschung nach der gescheiterten Revolution. Das Scheitern der bürgerlichen Revolution war das Scheitern der bedeuteten Mitte.[31] Stifter begann im Verlauf der 1850er Jahre die Ereignisse der Revolution von 1848 so zu verzeichnen, dass sie ihm als eine Katastrophe – der Untergang einer guten alten Welt – erschien. [32] In Stifters Werken nach 1848 (wie „Bunte Steine“) werden Katastrophen in Form von Naturkatastrophen beschrieben. Die Rätselhaftigkeit der Natur bietet Spielräume für Deutungen und philosophische Sinnkonstruktionen. Dennoch sieht Stifter im Zeichen einer christlichen und aufklärerischen Kosmologie Widersprüche, welche dem menschlichen Verstand die Welt als Schöpfung und das Dasein auf Erden als menschliche Aufgabe, das Leben zu gestalten, darstellen.[33]

Nach der Revolution zieht es Stifter zurück nach Linz, wo er neben seiner schriftstellerischen Karriere auch journalistische Tätigkeiten verfolgt. Am 3. Juni 1850 trat Stifter den Posten als Schulrat in Linz an und beschäftigte sich zunehmend mit politisch-pädagogischen Angelegenheiten.[34] Anfang 1858 kam „Bunte Steine“ in zwei Bänden heraus, für die Stifter fünf frühere Journalfassungen von „Die Pechbrenner“ von 1848, „Der arme Wohltäter“ von 1847, „Der Pförtner im Herrenhause“ von 1851, „Der Heilige Abend“ von 1845 und „Wirkungen eines weißen Mantels“ von 1843 überarbeitet hatte. Nur die Erzählung „Katzensilber“ verfasste er neu für sein Erzählband. Sein politisch-pädagogisches Programm „Lesebuch zur Förderung humaner Bildung“ für Realschulen wurde 1854 abgelehnt und stürzte Stifter in eine schwere Krise. In den letzten Jahren Stifters erschienen seine Romane „Der Nachsommer“ 1857 und sein historischer Roman „Witiko“ in drei Bänden 1865-1867.[35]

Stifters Immunsystem war durch seine Leberzirrhose sehr angegriffen, dadurch erkrankte er immer öfter und erholte sich auch nicht bei diversen Kuraufenthalten. Als ihm im Jahr 1868 die Grippe

[29] Vgl. ebd., 290.
[30] Vgl. ebd. 291.
[31] Vgl. ebd., 152.
[32] Vgl. Matz 1995, 298.
[33] Vgl. Lachinger 2005, 36.
[34] Vgl. Becher 2017, 162.
[35] Vgl. ebd., 173-214.

zusetzte, beendete er sein Leben mit einem Schnitt in die Halsschlagader. Noch zwei Tage lebte Stifter ohne Besinnung weiter, bis er am 28. Jänner 1868 für tot erklärt wurde.[36]

2.3 Die Entwicklung des ästhetischen Naturbegriffs

Die Einordnung Stifters in ein christlich-aufklärerische Welterklärungsmodell erscheint an dieser Stelle logisch: eine Einordnung in die romantische Naturphilosophie, „in der die Natur wieder als ein durch Geist beseelter Organismus“[37] gedacht wird. Es ist den geschichtlichen Begebenheiten anzulasten, dass Stifter den magischen Zusammenhang von Mensch und Natur auflöst, weil Natur von nun an technisch und wissenschaftlich beherrschbar wird. Der Mensch nimmt in Bezug auf die Natur eine neue Perspektive ein, indem die Natur dem Menschen fremd wird.[38] Die Verdrängung des metaphysischen durch den wissenschaftlichen Naturbegriff lässt eine Leerstelle zurück, die von einem differenzierten, entfalteten ästhetischen Naturbegriff besetzt wird.[39] Die wirkungsgeschichtlich erfolgreichste Theorie ist die der erhabenen Natur: Rätselhaftigkeit, Unbestimmtheit, die im Subjekt eine gewisse Furcht erweckt. Die Natur soll nicht nur schrecklich, sondern ästhetisch erhaben erfahren werden können und setzt somit ein Subjekt voraus.[40] In der Epoche der Romantik wird ein sentimentaler Umgang mit Natur angestrebt, welcher in Naturgefühl, Naturempfindungen und Naturschwärmerei bis hin zu Naturpoetisierung und -mythologisierung mündet.[41] Es wird die Konfrontation von ästhetischer und wissenschaftlicher Natur erprobt, indem die innere Natur des Menschen auf die Natur, welche dem Menschen umgibt, projiziert wird, um diese miteinander zu verschränken.[42]

In Stifters Werk macht sich eine besondere Ambivalenz von Natur und Kultur bemerkbar, indem er in seinen Texten eine zweite Erzählebene einbaut. Er stellt eine malerisch schöne Welt des Schreckens dar, die von unaufhebbaren Lebensspannungen geprägt ist und dem Menschen dort zusetzt, wo er sie zu verdrängen versucht: in der Auseinandersetzung mit Natur und Naturgläubigkeit, die der metaphysisch gelassenen Menschlichkeit vorausgeht. Die klassisch-romantische Auffassung in der Literatur sieht den Nutzen von Natur als Metapher für Bewusstsein und Gestimmtheit des Menschen. Naturelemente wie Berge, Täler, Bäume, Gewitter und Wolken sind insofern von Bedeutung, als sie eine symbolische Einwirkung auf das Bewusstsein der Figuren in der Erzählung

[36] Vgl. Roedl, Urban: Adalbert Stifter. Geschichte seines Lebens. Bern: Francke Verlag 1958, 390.
[37] Mainzer, Klaus: Von der Naturphilosophie zur Naturwissenschaft. Vom neuzeitlichen Wandel des Naturbegriffs. In: Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs. Universitätsverlag Konstanz: Konstanz 1989, 23.
[38] Vgl. Frühwald, Wolfgang: „Wie eine versteinerte Träne“. Adalbert Stifters Naturgefühl. In: Lachinger, Johann; Pintar, Regina u.a. (Hrsg.): Sanfte Sensationen. Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz: StifterHaus 2005, 32.
[39] Vgl. Zimmermann, Jörg: Das Naturbild des Menschen. München: Wilhelm Fink Verlag 1982, 130.
[40] Vgl. Zimmermann 1982, 132f.
[41] Vgl. Gloy, Karen: Das Verständnis von Natur. München: Verlag C.H.Beck 1996, 104.
[42] Vgl. ebd., 134.

besitzen. Stifter übernimmt diesen Ansatz nur teilweise: Er stellt neben der Naturmetaphorik und den Sprachbildern der Symbolik Natur zur Gänze in den Mittelpunkt der Figurenleben. Natur ist ein Lebensraum, welcher als Mitwelt des Menschen in Erscheinung tritt, von der er ein Teil ist.[43]

Diese Vorstellung sieht die Verankerung des „Sittengesetzes" im „sanften Gesetz" der Vorrede zu Stifters „Bunte Steinen" (vgl. Kapitel 2.1). Neben diesen Unterscheidungen soll der Erzählband „Bunte Steine" auch einen Bildungsauftrag erfüllen, indem Figuren anhand ebendieser Unterscheidungen zu Handelnden werden: Stifter erschafft Figuren, die entweder durch ihr hohes oder sehr junges Alter Krisen bewältigen müssen. Diese Figuren meistern den Konflikt zwischen Natur und Gesellschaft. Je größer die Angst vor der Krisenbewältigung der eigenen Existenz ist, desto größer und geschlossener wirken Gegenbilder, wie Räume, in denen Menschen friedlich zusammenleben[44]: „Die unberührte Natur, die sich als zweideutig erwiesen hat, ist zwar Vorbild, aber auch fremde, nicht domestizierbare Gewalt, sie erregt Bewunderung und Furcht, und der Ausbruch von Naturkatastrophen erinnert an den Abgrund der menschlichen Seele".[45]

Ein weiteres Indiz für die romantische Auffassung Stifters zeichnet sich in der Identifikation und Projektion der Ungeschiedenheit von Ich und Welt aus. Er richtet sich gegen die inneren Regungen des Ichs, deren Fluchtpunkt eine Integration des Ichs in die neutralen Ordnungen der Außenwelt darstellt, genauer: in die Natur.[46] Der Mensch ist der Natur und ihren Prozessen gleichgültig. Die eingangs erwähnte zweite Textebene Stifters erzeugt nicht nur Spannungen, sondern bildet unmittelbar Konfigurationen in den Textstrukturen. Diese Textstrukturen bestimmen auch das Verhältnis von Natur und Kultur in Stifters Erzählungen. Er beschreibt eine rein normative Natur, die sich kaum aus dem Zusammenhang des Ichs und seiner Kultur loslöst; im Gegenteil: Es herrscht eine wechselseitige Beziehung zwischen diesen.[47] Das Verhältnis von Natur, Kultur und dem Ich, welches in der vorliegenden Arbeit unter „Subjekt" analysiert wird, soll sich bei der Erzählanalyse von „Granit", „Kalkstein" und „Katzensilber" herausbilden.

Bei Stifter sind es die Abgründe, denen seine Figuren ausgeliefert sind und die mit dem geistigen Vermögen ebendiese Abgründe zu bestehen versuchen. Die Vernunft soll Widersprüche aufdecken, eine „Praxis der Bewältigung in der Kultivierung der verfügbaren Natur"[48] darstellen. Eine

---

[43] Doppler, Alfred. Schrecklich schöne Welt? Stifters fragwürdige Analogie von Natur- und Sittengesetz. In: Duhamel, Roland; Lachinger, Johann; Ruthner, Clemens und Göllner, Petra (Hrsg.): Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des Internationalen Kolloquiums zur A. Stifter- Ausstellung (Universität Antwerpen). Adalbert Stifter Institut: Linz 1993, 10.

[44] Vgl. Doppler 1993, 13f.

[45] Ebd., 14.

[46] Begemann, Christian: Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters. In: Duhamel, Roland; Lachinger, Johann; Ruthner, Clemens und Göllner, Petra (Hrsg.): Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des Internationalen Kolloquiums zur A. Stifter- Ausstellung (Universität Antwerpen). Adalbert Stifter Institut: Linz 1993, 41.

[47] Vgl. ebd., 42.

[48] Vgl. Lachinger 2005, 37.

wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Natur vermittelt ein Wissen um die „Ordnung der Dinge“ und leitet zum selbstständigen Beobachten an. Stifters Erkenntnisinteresse wurde geschärft – zugleich aber wurde es zur Problemstellung der rationalen Verstehbarkeit der Natur[49]: „Die Erfahrung, dass elementare Naturkräfte schicksalshaft eingreifen – fördernd und zerstörend –, die offenbare oder scheinbare Indifferenz der Natur dem Menschen gegenüber wurde für Stifter zur bohrenden Sinnesfrage“.[50]

Die Vorrede zu „Bunte Steine“ zeigt Aufklärung und Abklärung dieser immer wiederkehrenden Thematik Stifters. In den Mittelpunkt seines Interesse rückt die Tatsache, dass der Mensch „behutsam kultivierend, aber ebenso bestimmt in die Natur eingreift“.[51] Dieser Beobachtung schickt Stifter eine physikalische, mythisch-theologische Erkenntnisperspektive voraus, die auf einen physikalischen und metaphysikalischen Zugang verweist. Am Beispiel „Bergkristall“ in „Bunte Steine“ kann eine ähnliche Überschneidung festgemacht werden: In der „Heiligen Nacht“ bleiben die verlorengegangenen Kinder vor dem Tod im Gletschereis verschont – nicht zuletzt durch physikalisch erklärbare Vorgänge. Die von dem Mädchen gedeutete Erscheinung des „Heiligen Christ“ bewahrt die Kinder vor dem Einschlafen und kann auf die Erscheinung des Nordlichtes und das Krachen des Gletschers zurückgeführt werden.

Stifter gelingt an dieser Stelle die Zusammenführung von Ratio und Mythos, die in seinen Erzählungen unabdingbare Sinneskonstruktionen bleiben[52], welche er nicht zuletzt in seinen Landschaftsbeschreibungen abarbeitet.

2.4 Zur Ästhetik und Symbolik in Stifters Landschaftsbeschreibung

Die ästhetische Naturerfahrung beruht auf der lebensweltlichen Distanz von Stadt und Land als konstitutiv für eine ästhetische Naturanschauung. Der Wandel von einer negativen zur positiven Sichtweise der „wilden Natur“ vollzog sich im 18. Jahrhundert mit Rousseau, der das Gefühl einer „wildromantischen und erhabenen Natur“ verbreitete.[53] Ästhetisch wahrgenommene Natur entsteht erst durch Künstlerinnen und Künstler sowie Reisende, denn ihre sinnlichen und ästhetischen Wahrnehmungen von Natur können nur durch ebenjene Ideen und Vorstellungen gebildet werden.

Ohne vorhergehende Aneignungen von Sichtweisen, die anhand von Bildern vermittelt werden, kann die Natur als Landschaft nicht begriffen und nicht wahrgenommen werden.[54] Joachim Ritter, der als Pionier der modernen Naturauffassung genannt wird, stellt in seiner Theorie dar:

[49] Vgl. ebd., 37f.
[50] Ebd., 38.
[51] Ebd., 38.
[52] Vgl. ebd., 38-39.
[53] Vgl. Groh, Ruth und Dieter: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung. In: Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs. Universitätsverlag Konstanz: Konstanz 1989, 54.
[54] Vgl. ebd., 54f.

> Eine moderne Naturästhetik konnte erst nach Auflösung des alten metaphysischen Weltbildes entstehen, und zwar komplementär zum Verschwinden universeller und allgemein akzeptierter Deutungsmuster und komplementär zum Verschwinden des lebensweltlichen Eingelassenseins in Natur.[55]

Die Verwandlung der unberührten Natur in eine benutzbare und auszubeutende Natur ist logische Folge der Freiheit des Menschen. Mit der Freiheit eng verbunden ist die „Entzweiung" von ländlicher Natur. Der moderne ästhetische Blick auf Landschaft ist subjektiv und zweckfrei. Die besondere Gestalt einer Landschaft ist sekundär: Durch die ästhetische Konstituierung von Landschaft wird der Sprung von der Physik zur Metaphysik impliziert.[56]

Die Natur- und Landschaftsdichtung in der österreichischen Literatur eröffnete kein anderer als Adalbert Stifter. Um 1900 begann die einsetzende Heimat- und Volkstumsdichtung, welche sich der Darstellung von Natur- und Landschaftserfahrungen verschrieb. Durch einen pathetischen Zug unterschied sich die naturalistische, impressionistische und gemüthafte Sichtweise von der Natur- und Landschaftsdichtung der älteren Schule.[57] Bei der Stifterlektüre handelt es sich um ein Begreifen der Strukturen und Gesetze in ihren räumlichen und zeitlichen Begebenheiten sowohl in Text und Bild[58], die in Natur – oder Kulturräumen sowie in ihren Übergängen lokalisiert und verankert werden.

Mit der Entfremdung von Mensch und Natur, die sich im Laufe eines neuen Forschungsbegriffes entwickelte, ist die Wiederentdeckung der Natur als Landschaft zu verzeichnen. Die Landschaft dient nicht nur den Lebensbedürfnissen der Menschen, wie zum Beispiel der Ackerbau, sondern wird vielmehr als ein „Produkt des theoretischen Geistes" gesehen und „gehört zur Entzweiungsstruktur der modernen Gesellschaft."[59] In den Stimmungen von Landschaftsbeschreibungen, die von der Natur auf den Menschen übertragen werden, sieht Stifter die Möglichkeit, die Gesetze von Natur und Mensch beziehungsweise Kultur, einander anzunähern: „Den in der Entfremdung verlorenen Instinkt für die aus der Natur drohenden Gefahren suchte er in „Bunte Steine" zu gestalten."[60] Vertrautes wird fremd, unheimlich und lebensbedrohend; diese Grunderfahrung zieht sich als roter Faden durch die Erzählungen in „Bunte Steine".

Stifter beschäftigt sich bei seinen Beschreibungen nicht mit der gewöhnlichen Naturmetaphorik und den psychologischen Deutungen. Er nützt den Raum der Natur in alle

---

[55] Ebd., 56 zit. nach: Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster: Aschendorff Verlag 1962.
[56] Vgl. Groh 1989, 58f.
[57] Vgl. Aus Österreichs Wissenschaft: Wildnis, Forst und Ackerland. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1974, 110.
[58] Vgl. Bloch, Peter André: Adalbert Stifter: Landschaftsmaler in Wort und Bild – Eine Skizze. In: Battiston-Zuliani, Régine (Hrsg.): Funktion von Natur und Landschaft in der Österreichischen Literatur. Bern: Peter Lang Verlag 2004, 15.
[59] Frühwald 2005, 33.
[60] Ebd.

Richtungen, indem er ihn topographisch festlegt, ihn zu einer konkreten Landschaft verengt und ihn mit dem Blick eines Naturforschers betrachtet. Er stellt somit ein neue, unvertraute und unheimliche Beziehung von Objekt und Subjekt her.[61]

3 Raum und Ritual in Stifters Werk

Dieses Kapitel dient der Einführung in Raumkonzeptionen nach Jurij Lotman, die ihre Schwerpunkte bei der Grenzüberschreitung von Räumen hat und den Stifterschen Raumbeschreibungen vorausgeht. Die Idee von Ritual anhand der Ordnung von Raum und Zeit werden mithilfe von Jurij Lotman und Hans Dietrich Irmscher herausgearbeitet. Das von Stifter eingesetzte Stilmittel des Rituals und der Ritualität wird anhand zweier Elemente des Rituals nach Wolfgang Braungart erklärt und bildet den Ausgangspunkt für Grenzen und Übergänge in Stifters Werk.

3.1 Der symbolische Raum nach Jurij Lotman

Der russische Strukturalist Jurij Lotman sieht den symbolischen Raum von Literatur als Produkt kulturell bedingter Verwendung von Zeichen. Der semantische Wert von Zeichen ergibt sich aus den Oppositionsbeziehungen, die sie zu anderen Zeichenverwendungen ebenjenen Systems zusammenhalten. Der Begriff des „semantischen Raums“ erklärt sich durch die Tatsache, dass räumliche Relationen sehr häufig Darstellungen von nicht-räumlichen Relationen wie beispielsweise Regeln oder Normen sind.[62] Die Bewegungen im Raum oder die Überschreitung von der im Text gesetzten Grenze bewirkt nach Lotman eine spezielle Dynamik: „Die Figur, die den Raum durchquert, die Grenzen überschreitet und auf diese Weise einen Aktionsraum schafft, löst Instabilitäten aus und initiiert damit den Plot.“[63] Die semantische Konstitutionsweise des symbolischen Raums ist untrennbar mit kulturhistorischen Kontexten und ihren Wertvorstellungen verbunden. So diene die „Sprache der räumlichen Relationen als Material zum Aufbau von Kulturmodellen.“ [64] Die normativen Besetzungen von Oppositionen bleiben somit kulturell variabel. Die Grenzüberschreitungen in literarischen Texten gehen immer mit dem Infragestellen historisch gegebener Sinnsysteme einher.[65] Lotman sieht die Entwicklung der symbolischen Raumstrukturen eines Textes hin zum Modell für die Raumstruktur der Welt. Hierbei dient der Ort der Handlung nicht nur den Beschreibungen von Landschaften, sondern nimmt Gestalt in einem bestimmten Topos an[66]:

---

[61] Vgl. Doppler 1993, 11.
[62] Vgl. Hallet, Wolfgang; Neumann, Brigitte: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfang; Neumann, Brigitte (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literatur und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, 17.
[63] Ebd.,17.
[64] Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag 1972, 313.
[65] Vgl. ebd., 459.
[66] Vgl. Lotman Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012[7,] 530;531.

> [H]inter der Abbildung der Dinge und Gegenstände, in deren Umgebung die Figuren des Textes handeln, entsteht ein System räumlicher Relationen, die Struktur des Topos. Als Prinzip der Organisation und Anordnung der Personen im künstlerischen Kontinuum erscheint die Struktur des Topos dabei als Sprache, die die anderen, nichträumlichen Relationen des Textes ausdrückt. Damit hängt die besondere modellierende Funktion des künstlerischen Raums zusammen.[67]

Die Eigenschaft der Texte besteht aus bestimmten Ordnungen der „inneren Organisation" der Welt. Diesen Texten liegt das Prinzip der binären semantischen Opposition zugrunde. So lässt sich die Welt beispielsweise in Arme und Reiche, Eigene und Fremde und Menschen der Natur und Menschen der Gesellschaft einordnen. Die Vorstellungen von der Antithese von Stadt und Land entsteht.[68] Es ist lediglich die Figur eines Textes, die diese Grenze zu überqueren vermag: „Sujetbewegung, >Ereignis<, ist das Überqueren jener Verbotsgrenze, die von der Struktur bestätigt wird. [...] Das Sujet kann zu einer Grundepisode kontrahiert werden – dem Überqueren der grundlegenden topologischen Grenze in seiner räumlichen Struktur."[69] Im Verhältnis zur Grenze des semantischen Feldes des Sujets tritt die Figur als Handlungsträgerin oder Handlungsträger und Überwinderin und Überwinder auf und die Grenze im Verhältnis zu ihr als Hindernis. Diese Hindernisse sind im Bereich der Grenzen konzentriert und sind ihnen strukturell inhärent. Zur Überwindung der Grenze tritt die Figur in ein semantisches „Antifeld" ein. Die Figur muss mit diesem Feld verschmelzen, um die eine Welt von der anderen zu trennen. Die Grenze, die zum Beispiel der Wald oder das Meer sein kann, ist mit großen Gefahren gekoppelt.[70]

Diese Grenzgänge und semantischen sowie symbolischen Räume begegnen uns bei Stifter, wie in der Analyse aufgezeigt wird, und dienen der Weiterführung des Sujets in seinen Erzählungen. Bei Stifter dient die Darstellung des Raumes im Allgemeinen der Erschließung der Wirklichkeit in seinen fiktionalen Texten. Der Raum repräsentiert einerseits den Ort der Handlung und andererseits fungiert er als kultureller Bedeutungsträger: „Räume in der Literatur sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungen zusammenwirken."[71] Stifter gelingt es, dieses Vorhaben in seinen Texten gleichzeitig vorzuführen und ihre Bedeutungen zu ergründen.

[67] Ebd. Lotman 2012, 531.
[68] Vgl. ebd., 538.
[69] Ebd., 539f.
[70] Vgl. ebd. 542f.
[71] Hallet, Wolfgang; Neumann, Brigitte: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfang; Neumann, Brigitte (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literatur und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, 11.

3.2 Raumkonzepte in Stifters Werk

Stifter versucht, in seinen Erzählungen die Natur zu ergründen – wie bereits dargestellt im metaphysischem Sinne (jenseits der Erfahrung). Hierbei steht die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Mensch im Mittelpunkt, die sich in der Beschreibung und in der Erscheinung des Raumes manifestiert. Das Schicksal der Figuren und ihre Umwelt werden von Raumverhältnissen beeinflusst, indem sie in einem strukturellen Zusammenhang stehen. Es machen sich Haupttendenzen bemerkbar: Die Frage nach dem Verhältnis von Raum, Zeit und Figuren im Hinblick auf die metaphysische Frage nach einer Beziehung von Mensch und Natur.[72] Raum ist bei Stifter keine bloße Kulisse, sondern immer als strukturelle Konstante zu betrachten, die unterschiedliche Funktionen aufweist. Der Raum dient nicht nur als Schauplatz oder Ort der Handlung, sondern ist bestimmend und gliedernd für den Verlauf der Erzählung und für die Beziehung zwischen den Figuren. Durch die Hervorhebung von räumlichen Einzelheiten wird das zeitlich Sprunghafte in das Dauern des Raumes verinnerlicht. Erst durch die Beschreibung des Raumes im Gegensatz zur Austauschbarkeit der Zeit, was für den Inhalt der Texte bei Stifter unabdingbar ist, können sich die Erzählungen entfalten.

Der Raum als Naturgegebenheit bei Stifter wie der Berg, der Hügel, der See oder der Wald erinnert und entfesselt sich von der „eigentlichen Geschichte“, ohne dass sie mit ihr untergeht. Zurück bleiben in den Erzählungen Stifters Raum und Landschaft in ihrer ursprünglichen korrekten Form, die Zeugnis der Endlichkeit der Figuren geworden sind: Sie haben existiert und werden weiter existieren.[73]

Ein Großteil der Texte Stifters ist nach einem zweiteiligen räumlichen Modell organisiert: in ein „Oben“ und ein „Unten“, sowie in ein vertikales und horizontales Landschaftsmodell. Die Zeit wird insofern in ein räumliches Modell der Erinnerung überführt, als sie die Vergangenheit an einem bestimmten Ort widerspiegelt und aufgreift – vor allem in seinen Landschaftsbeschreibungen. Die Orientierung Stifters an der Organisation des Textes, welche an dargestellte Erinnerungen der Anschauungs- und Ordnungskategorie von ‚Raum‘ zutrifft, verleiht Struktur. Neben der Darstellung ebendieser landschaftlichen Strukturen sind seine Erzählungen von einem ausgeprägten Raumerleben der Figuren gekennzeichnet[74]:

> Stifter sieht die Dinge in einen Raum hingestellt. Die Natur ist ihm nicht grenzenlos, sondern räumlich bestimmt, geradezu greifbar. Die Gebildehaftigkeit des Raumes und der Dinge in ihm gehört zu den wesentlichen Zügen vor allem der späteren Stifterschen Natur. Drei Worte sind dafür besonders kennzeichnend: Bildung, Gestalt, Gestaltung.

Neben der Greifbarkeit von Natur wird von Stifter – besonders in „Bunte Steine“ – der Verlust von Raum durch Katastrophen thematisiert, der mit dem Verlust von Ordnung einhergeht. Für die

[72] Vgl. Enklaar- Lagendijk, J.: Adalbert Stifter. Landschaft und Raum. Alphen aan den Rijn: Repro Holland B.V. 1984, 12f.
[73] Vgl. ebd., 203f.
[74] Vgl. Gradmann 1990, 22.

Stifterschen Erzählungen in „Bunte Steine“ tritt der Verlust von räumlicher Ordnungshaftigkeit in den Vordergrund. Am Beispiel von „Bergkristall“ ist es der Verlust des Weges, der von Stifter geschildert wird. Der Hagelschlag in „Katzensilber“ geht in seiner ausführlichen Beschreibung der Ordnungshaftigkeit des dargestellten Naturraums mit den Fixpunkten der Sandlehne bis hin zum Nußberg, wo die eigentliche Katastrophe anzusiedeln ist. Die „Dinge“ der Erde sind nicht mehr erkennbar, welches für die Formel des räumlichen Ordnungsverlustes steht. Die Folge des Verlustes ist das Zerfließen von gewohnter und beruhigender Strukturiertheit sowie die Herauskristallisierung von minderen Ordnungsfunktionen. Das Motiv des „Verlustes räumlicher Umgrenztheit“ ist in Stifters Erzählungen ein häufiger Indikator und Anlass für den Zusammenstoß von Naturraum und Zivilisationsraum.[75]

3.3 Ordnung von Raum und Ritualität

Stifter geht in seinen Erzählungen davon aus, dass „jeder Mensch, jedes Tier, jede Pflanze, jeder Gegenstand“ sich als Teil einer sinnhaften Ordnung begreifen lässt, die nur in einem Prozess der geregelten Wahrnehmung im Sinn erfahrbar wird.[76] Die Beschaffenheit der Dinge zu erkennen und danach zu handeln gilt als höchstes Ideal, welches nur zu erreichen ist, wenn der Mensch Dinge betrachten kann, ohne subjektiven Empfindungen zu unterliegen, und den Gegenstand als „Ordnung“ selbst begreifen kann.[77] Stifter unterscheidet zwischen „emotional wahrgenommener“ und in ihrer „Wesenheit wahrgenommener“ Wirklichkeit sowie zwischen „erinnerter“ und „gegenwärtig“ erlebter Wirklichkeit.[78] Diese Unterscheidungen trifft Stifter auch immer wieder in seinen Erzählungen in „Bunte Steine“, die er in unterschiedliche Ordnungsstrukturen, wie zum Beispiel in die Ebenen der Erzählungen oder die Rollen des Subjekts einspeist.

Stifters Beziehung zum „Mythos“ erscheint äußerlich, weil der „Mythos“ im engeren Sinne nicht als thematisches und sprachliches Element in Stifters Werk angesehen werden kann. Vielmehr sind es Zitationen, die in die Werke Stifters einfließen. Ihre Notwendigkeit ergibt sich aus thematisch-ausdrücklichen Zusammenhängen, die mit den Begriffen von „Geschick“, „Schicksal“, „Allheit“ „höchste Gewalt“ und „Macht“ – in korrespondierender stilistisch und formaler Übersetzung eingeleitet werden. Sie sind eng mit dem Stifterschen Ordnungsgedanken von Einheit und Vollständigkeit verwoben.[79] „Stifters Komplementärbeziehung zum Mythos zeigt sich in der

[75] Vgl. Gradmann 1990, 79-81.
[76] Vgl. Godau, Michèle: „Wirkliche Wirklichkeit“. Mythos und Ritual bei Adalbert Stifter und Hans Henny Jahnn. Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Band 542, 2005. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2005, 14.
[77] Vgl. ebd. 2005, 14.
[78] Vgl. ebd.
[79] Vgl. Piechotta, Hans Joachim: Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos. In: Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, 84.

versuchten Überbietung konventioneller, d.h. für endliches Erkennen stets lückenhafter Ordnungsofferte durch ultimate Ordnungsgarantien."[80] Stifters Anspruch des Ordnungsdenkens liegt in einer vollendeten Darstellung der Einheit in ihrer Vielfalt.[81] So ist Stifter bemüht, die Wirklichkeit von bestimmten Darstellungen alleine von sich aus und in bedeutender Art und Weise erscheinen zu lassen, wobei er sich unterschiedlicher Kategorien des Mythos bedient. Er thematisiert eine Bedeutungsordnung in den Texten, die in ihrer Wirklichkeit inhärent sind. Ziel ist eine Darstellung von sinnvollen Ordnungen, welche fern von wissenschaftlichen Strukturen sind. Der Mythos kann als ebendiese Darstellung gedacht werden, da er einem Phänomen entspricht, welches dem begrifflichen Denken entgegengehalten werden kann.[82] Auch in den Arbeiten des Philosophen Hans Blumenberg wird dem „Mythos" eine „intersubjektive Übertragbarkeit" zugemessen, „die dem Geltungszustand der Objektivität ungleich näher steht als irgendeinem affektiv getönten Ausdruckerlebnis vom Typus der Augenblicksgottverblüffung."[83] Die Unbefragbarkeit eines Mythos beruht nicht auf wissenschaftlichen Ordnungen der Wirklichkeit mit all ihren kausalen Verknüpfungen, sondern auf der Verlagerung von Frage und Antwort. [84] Stifter strebt in seinem Werk nach Wirklichkeitsnähe und „brutaler Faktizität", welche angefochten und immer wieder ad absurdum geführt wird. In fast allen Erzählungen ist der thematische Gegensatz von „(scheiternden) sinnlich ästhetischen und (selbst äußerst provisorischen) ‚hyperrealistischen' Ordnungsoptionen" zu erkennen. Er arbeitet mit der Zurschaustellung versagender Ansprüche von Macht der Individuen und zerstörerischen Eigenschaften seiner Figuren, der eine unvorhersehbare und katastrophale Wirklichkeit entgegenspielt.[85] Die Sammlung von theoretischen und praktischen Gegensätzen zwischen Individuum und einer allgemeinen Ordnung manifestiert sich bei Stifter in der Form von Wissensgrenzen und einer durchgängigen Katastrophik, die er an den höheren Ordnungen von Natur, Naturgesetz und Schicksal festmacht und die die Spannung in seinen Texten vorantreibt.[86]

Stifter begegnet in seinen Erzählungen erheblichen Verunsicherungen und Ordnungsbrüchen, die auf die ständige Veränderbarkeit der Welt, wie den Ausbruch einer Krankheit oder veränderte Naturvorgänge, aufmerksam machen. Diesem Wirklichkeitsbild hält er konsequent Mythen entgegen oder Geschichten, die im Laufe der Zeit zu Sagen wurden und die bis in die erzählerische Gegenwart tradiert werden. Die Herstellung einer Ordnungsstruktur soll der Bewältigung der Wirklichkeit dienen: „Die Qualität des Mythischen scheint ihnen [Stifter und anderen Autorinnen und Autoren; Anm. S.K.] die beruhigende Gewißheit konstanter Bedeutungen zu bieten und zugleich den Zufall

[80] Piechotta 1983, ebd.
[81] Vgl. ebd.
[82] Vgl. Godau 2005, 41.
[83] Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, 185f.
[84] Vgl. ebd. ,142.
[85] Piechotta 1983, 87f.
[86] Vgl. ebd., 90.

auszuschließen.“[87] So versucht Stifter in seinen Erzählungen mit den Mitteln des Mythischen – die mythischen Beiträge werden immer von „weiseren“ Figuren in den Erzählungen geliefert– eine Wirklichkeit darzustellen. Die Trennung von Ich und Welt bleibt in seinen Texten erhalten, denn

> die Figuren Stifters […] werden nicht zu mythischen Figuren […]; die Texte formulieren den Mythos als Ideal, ohne selbst zu mythischen Erzählungen zu werden. Eine Übereinstimmung zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit wird innerhalb der Texte durch Hilfskonstruktionen erzeugt, durch einen möglichst vollkommenen gesellschaftlichen Konsens und die Beschränkung des aktiven Handelns auf das Nötigste.[88]

Hervorzuheben ist die Tatsache, dass Mythenbezüge bei Stifters Erzählungen in „Bunte Steinen“ vermehrt in Naturräumen zum Einsatz kommen. Es zeigen sich Raum und Mythos miteinander verbunden, nicht zuletzt aus dem Grund, dass der überlieferte Mythos nicht nur in einer anderen Raum- und Zeitkategorie zu denken ist, sondern auch Formen und Strukturen in seinen Erzählungen beinhaltet.

3.3.1 Raum und mythologische Bezüge

Nach Gradmann lässt sich bei Stifter die Erfahrung von Raum als ein entscheidender Schritt der Wirklichkeitserkenntnis verstehen, wenn er schreibt:

> die Erfahrung der räumlichen Ordnung von Welt, das Aufdecken der räumlichen Beziehungen und der zentralen Punkte, die dem ‚Subjekt‘ seinen Platz zuweisen, ist offenbar für Stifter die privilegierte Ebene, auf der ‚Welt‘ überhaupt nur erfahrbar und damit in literarischen Textmodellen formbar wird.[89]

Das Unkenntlichwerden von räumlichen Ordnungen, der Verlust von klaren Konturen und Orientierungslinien haben zur Folge, dass sich Figuren mit dem Konzept des „Welt-Raumes“ nicht länger identifizieren können. Erschrecken, Angst, Ohnmacht und Krankheit erschüttern daraufhin die Figuren bei Stifter und berauben sie der Vorstellungen, sich die Welt erfahrbar zu machen.[90]

Bei Stifter wird deutlich, dass er mit einem Raumkonzept arbeitet, welches er auf den Körper des Menschen bezieht, um eine Orientierung des Menschen in einem Raummodell zu etablieren. Raum wird hierbei nicht zu einer Abstraktion, sondern es lassen sich räumliche Ordnungen durch Zuweisung von qualitativer Bedeutungen darstellen.[91]

In Stifters Erzählungen spielen die Beschreibungen von Wegstrecken eine besonders wichtige Rolle: Sie sind Versuche, auf die unmittelbare Erfahrung des menschlichen Körpers kenntlich zu machen. Die ausführlichen Beschreibungen von Landschaften, wie in den Erzählungen „Granit“ und

[87] Godau 2005, 42.
[88] Ebd., 43.
[89] Gradmann 1990, 69.
[90] Vgl. ebd., 70.
[91] Vgl. Godau 2005, 49.

„Katzensilber“ machen deutlich, dass jeder Schritt wichtig ist. Stifter gelingt es mit den Schilderungen der Landschaft und der Umwelt ein „Mittel indirekter Darstellung seelischer Sachverhalte auf die jeweiligen Figuren“[92] zu übertragen. Es gelingt ihm auf diese Weise, Gegenstände der Menschheit wie Gegenstände der Natur zu behandeln und zu beobachten.[93] Irmscher geht von Grundformen indirekter Darstellungsformen seelischer Sachverhalte bei Stifter aus und unterscheidet:

> Die bildliche Situation, die allegorischen Charakter annehmen kann (die Gegenüberstellung von Jugend und Alter); die unwillkürliche Ausdrucksgebärde, die willkürliche Symbolhaltung, Licht und Farben, Naturvorgänge, vor allem die Erscheinung eines Gewitters, in denen leidenschaftliche Spannung und Lösung, aber auch „blitz“artige Erkenntnis sich darstellen, und schließlich die Formen von Raum und Zeit.[94]

In Stifters Erzählungen ist von einer engen Beziehung zwischen Figuren und ihrer räumlichen Umwelt auszugehen. Bei den Formen der Landschaft bedient sich Stifter zwischen „Ausdrucks- oder Stimmungslandschaft“ (Schilderungen von natürlichen Vorgängen, die immer eine Veränderung mit sich bringen) und „Daseinslandschaft“ (Natur wird nicht als vorübergehende Stimmungslage begriffen, sondern beschreibt ihre besondere Art, präsent zu sein und sich zu der Welt der Figuren zu verhalten).[95]

Bei Stifter ist zwischen einigen Darstellungsformen des Raumes zu differenzieren, die in ihrer Funktion in unterschiedlicher Art und Weise zu interpretieren sind. Stifter ist bemüht, der Leserin und dem Leser räumliche Verhältnisse darzubieten, in denen sie sich zurechtfinden müssen. Die einfachste Form ist die direkte Nennung einer Ausdehnung[96]*:* „Wenn man auf den höchsten Baum desselben hinauf stiege, müßte man den Himmel angreifen können“.[97] Nicht geringer ist auch das Vorkommen der Farbe Blau[98]: „[O]der ich sah einen Geier vorüber fliegen, oder ich sah auf den fernen blaulichen Wald, der mit feinen Zaken an den Himmel dahin geht, an dem die Gewitter und Wolkenbrüche hinabziehen.“[99] Stifter beschreibt des Öfteren mühsames Vorwärtskommen in einer Landschaft[100], von langen Wanderungen und missglückten Versuchen, am Weg zu bleiben: „Die Kinder versuchten nun von dem Eiswalle wieder da hinab zu kommen, wo sie hinauf geklettert waren, aber sie kamen nicht hinab. Es war lauter Eis, als hätten sie die Richtung, in der sie gekommen waren, verfehlt.“[101] Stifter gliedert den Raum in eine Landschaft, die sich scharf der Umwelt abhebenden geometrischen Formen

[92] Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München: Wilhelm Fink Verlag 1971, 140.
[93] Vgl. Irmscher 1971, 140.
[94] Ebd., 140f.
[95] Vgl. ebd., 143f.
[96] Vgl. Irmscher 1971, 150.
[97] Doppler 1982, 23f.
[98] Vgl. Irmscher 1971, 150.
[99] Doppler 1982, 23.
[100] Vgl. Irmscher 1971, 150.
[101] Doppler 1982, 221.

bedient: „[G]erade das scharf sich von seiner Umgebung unterscheidende einzelne, die deutliche Gestalt, hebt die Größe des Gestaltlosen hervor.“[102] Die in Bewegung gesetzte Landschaft dient dem Erwecken von räumlichen Verhältnissen. Die bewegte Landschaft verbindet sich nach Irmscher mit einer „Kommunikation der Raumpunkte“, was sich in Spannung und in dem Ausdruck von Beziehung widerspiegelt. Dieses Zusammenspiel der unterschiedlichen Raumpunkte äußert sich in der Überschneidung von einem Innen- und Außenraum[103], wie zum Beispiel der Übergang von Natur- und Kulturwelten in „Bunte Steine“. Überschneidungen von Ort und Zeit lassen bei Stifter auch mythische Überlegungen offen, wenn er bestimmten Gegenständen hinweisende Funktionen zuschreibt, die im Verlauf der Erzählung große Wichtigkeit besitzen und in einem gewissen Maße an der Rettung von Leben beteiligt sind. Neben einem sachlichen Informationsgehalt wird einem Gegenstand auch eine unheimliche Komponente zugeschrieben, die eine warnende Bedeutung haben kann (vgl. Kapitel 4.5 „Katzensilber“). [104]

Die Beziehung zwischen Körper und Raum wird bei Stifter durch Fortbewegung neugestaltet und ist bestimmend für die Orientierungsfähigkeit. Am Beispiel von „Bergkristall“ führt die Unfähigkeit, konkrete Beziehungen zu einer räumlichen Umgebung aufzubauen, zu dem Scheitern der Orientierungsversuche der Kinder. Ein Naturereignis, welches unangekündigt Bekanntes verschwinden lässt, verbirgt auch die Möglichkeit, sich Orientierung zu verschaffen. Immer wird die Leserin und der Leser bei Stifter mit einer Unsicherheit über eine mögliche Ordnung im Raum zurückbleiben. Diese Furcht der Orientierungslosigkeit wird auf bedrohliche Art und Weise zum Ausdruck gebracht.[105]

Stifter ist bemüht, den Raum als etwas Statisches darzustellen, indem er in seinen Erzählungen dem Raum etwas Konstantes verleiht. Die Figuren nähern sich langsam ihren konkreten Umräumen an, die sich nicht verändern. Neben der körperlichen Orientierung setzt Stifter auch an der metaphysischen Ebene an: Wiederholende Darstellungen lassen räumliche Gegebenheiten beständig erscheinen und erzeugen eine objektive Wirklichkeit, die sich in einem bestehenden Raum nur durch subjektive Empfindungen der Menschen in diesem Raum ändert.[106] So wie Stifter der Leserin und dem Leser Orientierung durch räumliche Darstellungsformen verschafft, so vermittelt er ihnen und seinen Figuren auch Orientierungslosigkeit: „Das hängt damit zusammen, daß seine Figuren häufig in einen unübersichtlichen, vom Menschen noch nicht erschlossenen Raum geraten, in dem sie erst ihren Platz bestimmen müssen.“[107]

[102] Irmscher 1971, 151.
[103] Ebd., 152f.
[104] Vgl. Godau, 51f.
[105] Vgl. ebd., 53-55.
[106] Vgl. ebd., 60f.
[107] Vgl. Irmscher 1971, 182.

Stifters Werk lässt sich in einen offenen und geschlossenen Raum einteilen. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem geschlossenen Raum bei Stifter, weil der Mensch annimmt, Mittelpunkt der Welt zu sein, dabei scheitert und sich zurückzieht. Die Merkmale solcher Räume sind Diskontinuität und inneres Wertgefälle, die ihren Ursprung beim Menschen finden.[108] In Stifters Werk erscheinen viele Orte, die als Grenzen geltend gemacht werden können, wie zum Beispiel der Wald („Hochwald"), die Berge („Bergkristall" und „Katzensilber"), das Wasser („Hagestolz" und „Bergmilch"), die Mauern („Die Narrenburg" und „Brigitta"), die Gitter („Hagestolz" und „Bergmilch") und Türen und Schwellen („Mappe meines Urgroßvaters"). Die Grenze definiert sich nicht durch eine Linie, die mathematisch berechnet wird, sondern durch „die Artikulation eines Gegensatzes qualitativ verschiedener Raumarten."[109] Am Beispiel von „Katzensilber" steht so der Naturraum in der Gestalt des Nußberges dem Kulturraum der Menschen am Hof gegenüber und bildet eine Grenze oder einen Übergang beider Zonen.

> Eine solche Abgrenzung des Menschen vom unendlichen, homogenen Raum durch natürliche oder künstliche Mauern, deren Härte und Undurchdringlichkeit ein Zeichen für die oft nur noch als Widerstand erfahrene Fremdheit des Wirklichen ist, spiegelt sich in einer Reihe von Gegenüberstellungen, die Stifters gesamtes Werk durchziehen: Drinnen und Draußen, Heimat und Welt, Entfremdung und Heimkehr.[110]

Die Häufigkeit von geschlossenen Räumen in Stifters Werk setzt sich aus zwei Grundformen zusammen, die Zufluchtsorte eines Menschen darstellen und einer „Insel" und einer „Höhle" gleichkommen. Die erste Gruppe der „Inseln" setzt sich aus allen einsamen und schwer nahbaren Landschaften zusammen oder Plätzen menschlicher Ansiedelungen, wie Waldtäler (vgl. „Katzensilber"). Die zweite Gruppe der „Höhlen" umfasst Naturhöhlen, wie sie in „Granit", „Bergkristall" und „Katzensilber" zu finden sind, alte Häuser und Kellerlöcher („Turmalin") und Schlösser (wie in „Bergmilch"). Das Motiv abgeschlossener Räume dient dem Schutz der Wirklichkeit.[111]

Nach Irmscher werden in Stifters Werk fünf für die vorliegende Arbeit brauchbare unterschiedliche Räume kenntlich gemacht, die im Folgenden kurz charakterisiert werden:

1. Zufluchtsraum

   Es gibt viele Beispiele in Stifters Erzählungen, in denen sich Menschen vor drohenden Katastrophen in sichere Räume zurückziehen. Es lässt sich hierbei ein typisches Muster erkennen, welches von Stifter immer wieder angewendet wird: Verlust der Heimat – Fremde – Aufbau einer neuen

[108] Vgl. Irmscher 1971, 186.
[109] Vgl. ebd.
[110] Ebd., 187.
[111] Vgl. ebd., 188.

Heimat[112], es handelt sich hierbei um die Ordnung eines Bruchs wiederherzustellen und dies gelingt nur über Räume, die dem Menschen Sicherheit vermitteln. Bezeichnend für Stifter ist auch, dass er seine Figuren immer in eine Einsamkeit führt, die dem Bruch der menschlichen Ordnung geschuldet wird. Dies liegt nach Irmscher dem ängstlichen und misstrauischen Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit zu Grunde. Es ist in Zusammenhang mit dem Raum, in den geflüchtet wird, eine „Haltung der Vorsorge" zu bemerken, die sich mit Hilfsmittel zur Selbstsicherung der Menschen versorgt.[113]

2. Der Raum des Schmerzes

Der Raum fungiert nicht nur als Versteck, sondern auch als Zufluchtsort, der nach einer Kränkung oder eines zugefügten Schmerzes aufgesucht wird. Sich dem Schmerz zu verschließen, zeigt sich bei Stifter in dem Phänomen der Erstarrung.[114]

3. Der sakrale Raum

Räume haben bei Stifter mauer- oder schrankenähnliche Funktionen und sollen Wertvolles oder Heiliges vor der Berührung der Wirklichkeit schützen. Der Schutz des Heiligen stellt eine neue Form des Widerspruchs zwischen Innerem und Äußerem bei Stifter dar: die Härte dieser Hülle steht im gegensätzlichen Verhältnis zu der Verletzlichkeit des Inneren.[115]

4. Der Erinnerungsraum

Dieser Raum hat die Bewahrung der Vergangenheit als Aufgabe und kann sich in dem Raum des „Hauses" widerspiegeln. Häuser bleiben unverändert und erinnern an alte Zeiten („Die Mappe meines Urgroßvaters", „Bergmilch"). Auch Fächer und Kästen, Koffer und Truhen fungieren bei Stifter als Erinnerungsräume („Die Mappe meines Urgroßvaters").[116]

5. Der Betrachtungsraum

   Jeder Raum besitzt die Möglichkeit, zu einem Binnenraum zu werden – sei es ein in Stille abgelegener Naturraum oder ein kleines abgeschlossenes Zimmer – in dem der Mensch seine innere Welt entfalten kann.[117]

[112] Vgl. ebd., 189.
[113] Vgl. ebd., 195.
[114] Vgl. Ebd. 197f.
[115] Vgl. ebd., 202.
[116] Vgl. ebd., 204-206.
[117] Vgl. ebd., 206f.

Diese fünf Raumformen nach Irmscher kommen in unterschiedlicher Art und Weise in Stifters Erzählungen vor und sollen in den Analysen der Erzählungen „Granit“, „Kalkstein“ und „Katzensilber“ Berücksichtigung finden.

Die Darstellung von Unveränderbarkeit findet in Stifters Erzählungen gleichermaßen Ausdruck wie metaphorische Raumbilder. Durch Substantivierung entsteht der Eindruck räumlicher Statik, welche die Wirklichkeit in Stifters Texten unveränderbar erscheinen lassen. Dies schlägt sich nicht zuletzt in Stifters Schreibstil durch:

> Sukzessive Vorgänge werden durch substantivierte Verben in Feststehendes überführt; durchwegs erzeugt der Nominalstil den Eindruck des Allgemeingültigen. Die sprachlich erzeugte Verbindlichkeit und Unwandelbarkeit des Wirklichen liegt in der Abweisung jeder Alternative des Ausgesagten, ein Verfahren, das der Art und Weise des Mythos gleicht, Erklärungen und Fragen zu verweigern.[118]

3.3.2 Raum und Zeit

Bei der Untersuchung der von Stifter verwendeten zyklischen Formen unterscheidet Irmscher[119] vier unterschiedliche Grundformen der Zeit, die sich als Mittel indirekter Darstellung im Zusammenhang der Erscheinungsweisen des Raumes definieren lassen:

Die stehende Zeit oder *zyklische Zeit* beschreibt die Wiederkehr und das Wiederholbare. Diese Zeitform lässt sich insofern als Zeitform der Natur verstehen, als sie menschliche Handlungen in ihrem Rhythmus eingliedert. Stifter setzt in seinen Erzählungen die Form der zyklischen Zeit mit der Zeit im Allgemeinen gleich. Aufgrund der „Gleichgültigkeit und der Wiederholbarkeit ihrer Inhalte und weil ihr jeder eschatologischer Bezug fehlt, erweckt die Zeit leicht den Eindruck der Dauer, wie jede gleichförmige Bewegung.“[120] Die Zeitform der stehenden Zeit erscheint eng verbunden mit dem geschlossenen Raum: „Das ‚Gewöhnliche‘ der zyklischen Zeit entspricht dem ‚Wohnlichen‘ auf der Ebene des Raumes.“[121] Der Zusammenhang von geschlossenem Raum und zyklischer Zeit zeigt sich noch an einem anderen Merkmal: indem sich die Welt den Blicken eines „draußen“ entzieht, entschwindet auch die Zeit der Entschlüsse und Handlungen. Das Vergessen um das „draußen“ und diese Veränderung des Zeitgefühls wird bei Stifter als magische Verwandlung beschrieben. Das Gefühl der Dauer und die Vergessenheit der Welt stellen die stehende Zeit als „Zeit des Glücks“ dar.[122] Stifter beschreibt die Zeit nicht anhand der Anzahl von vergangenen Monaten, sondern anhand klimatischer Verhältnisse: „Der Schnee kennzeichnet die passive Zeit des Winters […], die Schneeschmelze für den

[118] Ebd., 64.
[119] Vgl. Irmscher 1971, 254-261.
[120] Ebd., 254f.
[121] Ebd., 255.
[122] Vgl. ebd. 255f.

Übergang zur Aktivität des Sommers."[123] Aktivität und Passivität von Mensch und Natur werden parallel gesetzt und vermitteln einen harmonischen Einklang:

> Sogar Pfirsiche und Aprikosen reifen an einer Sandlehne aufgeführten Mauer dann, wenn sich ein heißer Sommer ereignet, und wenn man das Zuhüllen durch eine Rohrmappe an kühlen Frühlingsabenden nicht vergessen hat.[124]
>
> […]
>
> Da es nach und nach in den tiefen 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 Wintersaaten angenommen hatten und die Tage kurz waren, daß man bald nach Hause gehen mußte, war einmal ein gar heißer schöner Herbsttag, wie kaum seit Menschengedenken einer gewesen sein mochte.[125]

Im rhythmischen Wechsel der Tage und Jahre zeigt sich eine Veränderung der Natur, die diese zyklische Bewegungsform mit einer linearen Bewegungsform überlagert. Eine Überlagerung von Zyklus und Linie zeigt sich an den Übergängen von Natur und Kultur, wie zum Beispiel die Kultivierung von Ackerland.[126]

Die *stockende Zeit* beschreibt bei Stifter das Phänomen der Abgeschlossenheit und den Stillstand von Zeit.[127]

Von der stockenden Zeit ist eine *menschlich-sittliche Zeit* zu unterscheiden, die moralische Zeit genannt wird. „Nur der Mensch kennt die nicht allein wiederholbare, sondern unwiderrufliche positive oder negative Entscheidung, mit der in einem qualitativ herausgehobenen Augenblick nicht nur dies oder das tut, sondern schlechthin über seine Zukunft bestimmt[128]

Die letzte Zeitform bei Stifter nennt sich die *Zeit der Leidenschaft* und ist von Schnelligkeit und Tempo der Ereignisse gekennzeichnet. Die Zeit erscheint dem Menschen kostbar.[129]

Zeit und Raum bilden in Stifters Erzählungen eine Einheit und bilden für die vorliegende Arbeit eine wichtige Grundlage für den Analyseteil der ausgewählten Erzählungen. Bei der Beschäftigung mit den Erzählungen Stifters kommen jedoch nicht ausschließlich Darstellungen von Zeit und Raum in den Blickpunkt, sondern die Funktionen, denen sie zugrunde liegen: Rituale, Grenzen und Übergänge werden durch Zeit- und Raumangaben markiert.

Stifters Wirklichkeitsentwürfe heben einerseits die Erfahrungen der Entfremdung auf und haben diese andererseits innewohnend: Handlungsbeschreibungen erinnern zunehmend an

[123] Godau 2005, 67.
[124] Doppler 1982, 243.
[125] Doppler 1982, 259f.
[126] Vgl. Irmscher 1971, 256.
[127] Vgl. ebd. 257.
[128] Vgl. ebd. 258.
[129] Vgl. ebd. 260.

ritualisierte Verhaltensweisen, die immer für ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit stehen. Ritualisiert erscheinende Passagen in Stifters Werk beziehen sich auf künstliche Mythos-Entwürfe[130]:

> Sie stellen Handlungen dar, die die Tradition als stabil erscheinen lassen, die periodische Wiederkehr um zyklischen Kreislauf markieren, räumliche Übergänge kennzeichnen und die die Übereinstimmungen zwischen verschiedenen Menschen zum Ausdruck bringen.[131]

Bei Stifter dienen Rituale einer zuverlässigen Orientierung. Durch diese Eigenschaft können zwei Wirklichkeiten vereint werden. Wenn sich bestimmte Formen von Ritualen bei Stifter definieren lassen, dann verkörpern sie Ideale, indem sie die Wirklichkeit „außerhalb des idealisierten rituellen Handelns als defizitäres Gegenbild“ sichtbar machen.[132]

Vergangenes wird in Stifters Werk anhand von sich immer wiederholenden Ereignissen und Handlungen verknüpft, was diese Handlungen als verbindliche und endgültige Verhaltensregeln erscheinen lässt. Diese Verhaltensregeln gleichen Ritualen, die aus der immer gleichen Tradierung eine bindende Qualität innehaben. Das elementare Kriterium einer rituellen Handlung zeigt sich in ihrer Wiederholung, die eine sichere Orientierung an Handlungen zur Folge hat und deren Inhalte zur Realität werden.[133] Stifter arbeitet in seinen Erzählungen mit starren Wiederholungsstrukturen, die vor allem in den Dialogen seiner Figuren erkennbar sind. Sie wirken durch ihre Wiederholungen regelhaft und zeigen somit Überschneidungen zu den Ritualen auf. Rituelle Handlungen oder Gegenstände erhalten große Bedeutsamkeit.[134]

Bei Stifter ist nach Godau innerhalb der Rituale zwischen Wiederholung, Inszenierung, Expressivität und Verehrung, sowie Selbstbezüglichkeit und Unmittelbarkeit zu unterscheiden (vgl. Kapitel 5).

[130] Vgl. Godau 2005, 115f.
[131] Ebd., 116.
[132] Vgl. Ebd.
[133] Vgl. ebd., 123.
[134] Vgl. ebd.

Exkurs: Ritual Abgrenzung und Definition

Das Wort „Ritual“ hat seinen Ursprung im lateinischen „ritus“ und bedeutet nach dem Duden die:

1. a. schriftlich fixierte Ordnung der (römisch-katholischen) Liturgie
   b. Gesamtheit der festgelegten Bräuche und Zeremonien eines religiösen Kultes; Ritus
2. wiederholtes, immer gleichbleibendes, regelmäßiges Vorgehen nach einer festgelegten Ordnung; Zeremoniell.[135]

Die Vielfalt von ritualisiertem Verhalten zeigt sich in der Verschiedenartigkeit der rituellen Bräuche, die im Folgenden einer Differenzierung bedürfen. Bei Ritualen handelt sich nicht nur um soziale Handlungen, sondern auch um kulturelle Äußerungen, die geplant sind. Zunächst erscheint es sinnvoll, den Begriff des Rituals von einem sozial- und kulturanthropologischen und einem theologischen Ritualbegriff zu unterscheiden.[136] In der Verhaltungsforschung bezeichnet der Begriff der Ritualisierung einen Prozess, in dem Verhaltensweisen eine Verlaufsstruktur entwickeln und rituell wiedergegeben werden. Sowohl für kulturelle Handlungen, als auch für die Literatur gilt: Rituale sind kulturelle Äußerungsformen. Hierbei handelt es sich um keine automatisierte Instinktleistung, sondern um eine Klärung von bestimmten Situationen in angemessener Art und Weise. Dennoch ist beim Ritual nicht von einer Konvention auszugehen, die mit dem stereotypen Verhalten einhergeht.[137] Vielmehr ist der Begriff des Rituals aus der Stammesgeschichte der Menschen erklärbar. Generell gilt: „Je komplexer die Wiederholungshandlung ist, je mehr einzelne Teilhandlungen sich zu längeren Handlungssequenzen organisieren und dabei dramatisiert werden, desto eher kann man von einem Ritual sprechen.“[138]

Die Unterscheidung von „Ritual“ und „Ritualisierung“ erscheint sinnvoll, da erst durch den Vollzug einer Handlung („Ritualisierung“) ein Ritual entstehen kann.[139] Wie die vorhergehende Definition des Dudens zeigt, wird „Ritual“ und „Ritus“ oft synonym verwendet. Hier gilt es laut Braungart, eine Unterscheidung zu treffen:

> Für religionswissenschaftliche Ritualkonzeptionen ist das Ritual eine festgelegte, wiederholte und wiederholbare Handlung oder Handlungssequenz, in der der religiöse Kult, d. h. die Verehrung eines heiligen, von allen Ritualteilnehmern akzeptierten Objektes, vollzogen und das heilige Objekt vergegenwärtigt wird.[140]

[135] Duden (https://www.duden.de/rechtschreibung/Ritual), 25.09.2019.
[136] Vgl. Braungart, Wolfgang: Ritual und Literatur. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, 41.
[137] Vgl., ebd., 42;44.
[138] Braungart 1996, 45.
[139] Vgl., ebd.
[140] Vgl. ebd., 58.

Er bezeichnet die im religiösen Zusammenhang hervorgegangenen Rituale als „Riten“ und grenzt diese von „profanen Riten“ ab. Dennoch geht er von gewissen Überlagerungen beider Unterscheidungen aus, wie er an dem Beispiel der Einspeisung von religiösen Riten in alltägliche Grußformen deutlich macht. [141] Für alltägliche Rituale, welche institutionalisiert sind und besonderen Feiern unterstehen sowie politische Zwecke innehaben, kann man eine weitere Form des Rituals, die „Zeremonie“ nennen.

> Das Zeremoniell ist im profanen Bereich, was im religiösen der Ritus: Beide sind besonders strenge Formen des Rituals, die spontanes, ungeregeltes Verhalten weitgehend ausschließen. Beide sind auf sinnfällige Wahrnehmung angelegt. Wie der Ritus ist also auch das Zeremoniell eine Form des Rituals, allerdings eine besonders festgelegte und herausgehobene. Umgekehrt ist nicht jedes Ritual ein Zeremoniell.[142]

Vom „Zeremoniell“ lässt sich der Begriff des „Brauchtums“ oder des „Brauchs“ unterscheiden. Der „Brauch“ ist nicht an Institutionen gebunden und beschreibt „traditionale Sozial- und Gesellschaftsstrukturen“ und „kulturelle sowie geschichtliche Äußerungsformen“.[143] Ein „Brauch“ charakterisiert sich durch die Begrenztheit der sozialen Praxis. Der Besuch des Nikolos kann als Brauch deklariert werden, doch durch heftige Inszenierung kann der „Brauch“ auch zu einem „Ritual“ werden.[144] Eine weitere für die vorliegende Arbeit relevante Unterscheidung ist die Gegenüberstellung von „Ritual“ und „mythischen Elementen“.

3.3.3 Ritual und mythologische Elemente

Die wichtigste Form von Mythen sind die mythischen Erzählungen. Da Literatur selbst mit Mythen durchfüttert ist, dient sie ihrer Fixierung, Gestaltung und Auflösung. Mythische Geschichten besitzen sowohl einen begründenden als auch einen erklärenden Charakter. Stabilität und soziale Verbindlichkeit von Mythen steigen, sobald sie in Ritualen zum Einsatz kommen. Dennoch sind Rituale niemals an mythische Überlieferungen gebunden.[145]

Rituale in ihrer ursprünglichen Form als „ästhetisch besonders ausgezeichnete, geregelte Wiederholungshandlungen“[146] weisen wichtige Elemente und Merkmale auf, die einerseits eng sind, „sodass nicht jede Konvention als Ritual klassifiziert werden muss, andererseits jedoch weit genug, um auch komplexere kulturelle Phänomene in modernen Gesellschaften in den Blick zu bekommen.“[147]

[141] Vgl. ebd., 60.
[142] Ebd., 65.
[143] Vgl. ebd., 66.
[144] Vgl. ebd.
[145] Vgl. ebd., 67f; 73.
[146] Ebd., 72.
[147] Ebd., 74.

Braungart differenziert zwischen sechs Elementen des Rituals, von denen zwei für die Zusammenhänge von Literatur und Ritual wichtig sind und bei Adalbert Stifters Erzählungen erneut aufgegriffen werden können:

1. Rituale sind Wiederholungen einer Handlung

   Eine Handlung wird durch konsequente Anwendung, Wiederholung und Zuschreibung von Sinn über einen bestimmten Zweck heraus zu einem Ritual. Diese besitzen eine „geregelte Verlaufsstruktur", die ebenfalls von Wiederholungen bestimmt ist und sich in Gesten und Worten äußern können. Texte werden aufgrund der Wiederholungsstrukturen von Rhythmus und syntaktischer Struktur zu rituellen Texten[148]:

   > Da Rituale in ihrer Binnenstruktur wie auch als ganze rhythmische Wiederholungen von Handlungen erscheinen, sind sie affirmativ: Sie üben Handlungen ein und sie ritualisieren sie. Rituale sind Akte der Zustimmung und sie erfordern »Zustimmung« durch die teilnehmenden Subjekte.[149]

   Anders ausgedrückt handelt es sich bei Ritualen um kollektive und stets wiederholbare Handlungen, die durch Bestätigung „leben". Die Form von Ritualen ist Ausdruck von Ordnung, die in einer „festen Bedeutungsordnung" ihren Platz haben:

   > Entlastung durch das Ritual heißt also: Das Individuum kann sich einer festen Bedeutungsordnung überlassen, die es kennt, die es vorhersagen kann, die eingeführt ist. Es muss nicht selbst hervorbringen. Die Ordnung des Rituals hilft, das »Chaos« unseres Lebens zu ordnen.[150]

2. Rituelle Handlungen werden als ästhetisch ausgestalteter, expressiver und symbolischer Akt vollzogen.

   Rituale lassen sich in erster Linie als symbolische und bedeutsame Handlungen begreifen, die religiöse, natürliche oder soziale Beziehungen beschreiben. Die symbolische Gestaltung eines Rituals geht mit der ästhetischen Ausgestaltung einher und zeigt sich in ihrer Inszenierung. Die Expressivität von Ritualen zeigt sich in ihren symbolisch-bedeutsamen Handlungen. Rituelle Akte sind zugleich phatische Akte, die auf sich selbst verweisen. Parallelitäten zu einem Kunstwerk können gezogen werden, da es sich auch bei diesen um symbolische, phatische und expressive Darstellungen handelt.[151]

Die Figuren Stifters sind bemüht, Räume zu erkunden. Diese Darstellung der Beschreitung von Räumen, seien sie natürlicher oder kultureller Herkunft, sind von mythischen Formen geprägt. Ebenso wie

[148] Vgl. ebd., 75f.
[149] Ebd., 76.
[150] Ebd., 81.
[151] Vgl. ebd., 108f; 117f.

Räume in Stifters Beschreibungen mythologischen Charakter besitzen, haben die „Grenzen“ und „Übergangsformen“ eine strukturelle und in gewisser Hinsicht magische Bedeutungsordnung inne.[152] Stifter lässt seine Figuren die räumlichen Landschaften gehend oder wandernd erkunden, so können sie ihre erste räumliche Orientierung aufbauen. Räumliche Übergänge werden genau beschrieben und die Handlungen und Aktionen der Figuren detailgetreu wiedergegeben.[153]

Zudem besitzen sie eine Umständlichkeit, die für eine Durchführung von Handlungen wenig sinnvoll ist. Diese Situationen sind mit Sequenzen des Schweigens und einer Passivität gespickt, die einem Ziel entgegenkommen: Abläufe von Übergängen strukturieren und in einen Rhythmus bringen. Das Setzen von Pausen und das Schweigen von Figuren geben dem Akt des Überganges rituelle Bedeutsamkeit. Ereignisse werden verkompliziert und verlangsamt: In diesem Verfahren wird der Bruch der Ordnung erkennbar. Stifter schafft künstliche Rituale, indem er den Abgrund, der den Verlust von aufwendig hergestellten Bedeutungszusammenhängen und -ordnungen als Bedrohung nicht übersieht.[154]

Der Ethnologe Arnold Van Gennep hat sich mit dem Phänomen von Riten und ihren Übergängen beschäftigt und strukturiert den Prozess eines rituellen Überganges in drei Phasen: die Trennungsriten, die Schwellen- oder Umwandlungsriten und die Angliederungsriten. Übergangsriten vollziehen sich also in drei Phasen, die jedoch nicht in allen Kulturkreisen und Zeremonien gleich stark ausgebildet sind. So kann beispielsweise für den Trennungsritus der Bestattungsritus, bei dem Angliederungsritus die Hochzeitszeremonie und für den Angliederungsritus die Verlobung angeführt werden.[155] Für den Kontext der vorliegenden Arbeit erscheinen jedoch Van Genneps Ausführungen zu den räumlichen Übergängen und Grenzmarkierungen relevanter. Räumliche Übergänge wie das Schweben zwischen zwei Welten bezeichnet Gennep als Schwellenphase: „Übergangsriten werden an Landesgrenzen, wie auch an Dorf-, Stadt-, Stadtteil-, Tempel- oder Hausgrenzen vollzogen. Doch wird die neutrale Zone immer kleiner, bis sie bloß noch durch einen einfachen Stein (wie in „Granit“), einen Balken, eine Schwelle repräsentiert ist.“ [156]

In Stifters Werk sind auch Trennungsriten vorzufinden, wie zum Beispiel Reinigungsriten durch das Waschen oder Reinigen. Dieser Ritus beschreibt die Ablösung von einer alten Welt, um einer neuen und sauberen Welt, frei von Vorbelastung, Einzug zu erteilen. Trennungsriten liegen Riten, die an einer Türschwelle ausgeführt werden, zugrunde, da sie auf die Verbindungen vorbereiten und Riten vorausgehen.[157]

---

[152] Vgl. Godau 2005, 144.
[153] Vgl. ebd.
[154] Vgl. ebd., 158f.
[155] Vgl. Gennep, Arnold van: Übergangsriten. Frankfurt am Main/ New York: Campus Verlag 1999, 21.
[156] Gennep 1999, 28.
[157] Vgl. ebd.

In Zusammenhang mit den räumlichen Übergangsriten sieht Gennep auch das Überqueren eines Gebirgspasses von Riten beeinflusst. Das Hinterlegen von Dingen wie Steinen, Stoffstücken, Opfergaben und Ausrufen des Geistes des Ortes soll den Ritus eines Überganges markieren. Die Überquerung eines Flusses ist zumeist auch von zeremoniellen Riten begleitet und kann als Trennungsritus verstanden werden. Die Besteigung eines Wagens oder eines Pferdes, sowie das An-Bord-Gehen markieren Trennungsriten bei der Abreise und sind mit Angliederungsriten bei der Ankunft verbunden.[158] Ein besonderes Augenmerk ist auf die Tatsache zu legen, dass der Vollzug von Eingangs- und Ausgangsriten nur am Haupteingang stattfindet, denn nur bei diesem Eingang scheint sich die Schwelle zwischen familiärer Welt und fremder Außenwelt zu manifestieren.

Der Vollzug von Übergangsriten zeigt sich in Stifters Erzählungen sehr oft in Form von Prozessen eines plötzlichen naturbedingten oder kulturbedingten Wandels, welche nach der Einführung in die für die vorliegende Arbeit verwendete Theorie und Methodik im Analysekapitel erörtert werden.

4 Strukturalismus und Autororientierte Interpretation

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der literaturwissenschaftlichen Strömung des Strukturalismus und versucht in einer kurzen Skizzierung die Hauptargumente der strukturalistischen Ansätze herauszuarbeiten. Neben den Kernaussagen und Hauptvertretern der literaturtheoretischen Strömung soll der Strukturalismus bei Gilles Deleuze beleuchtet werden. Dies dient einerseits einer relevanten theoretischen und auch methodischen Überlegung als auch andererseits der Bildung von Kategorien für die Analyse. Des Weiteren untersucht der autororientierte Ansatz nach Walter Schönau, inwieweit die Biographie des Autors und sein Werk durch lebensgeschichtliche Begebenheiten in Zusammenhang stehen und inwiefern der Autor seine persönliche Lebenswelt in seine Erzählungen einbindet.

4.1 Kernaussagen der literaturtheoretischen Strömung

Für die Literaturwissenschaft bedeutet der Strukturalismus die Erstellung einer Poetik, die sich für bestimmte Konventionen interessiert, die der Literatur zugrunde liegen: Es geht nicht um die Herstellung einer neuen Werkinterpretation, sondern um das Verständnis, wie Literatur ihre Bedeutung und Wirkung entfaltet.[159]

Der klassische Strukturalismus beschäftigt sich mit Strukturen, genauer mit der Untersuchung allgemeiner Gesetze, denen Strukturen eines Textes folgen. Er geht davon aus, dass die individuellen

[158] Vgl. ebd., 30f.
[159] Vgl. Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam Verlag 2002,180.

Einheiten eines Systems ihre Bedeutung nur durch ihre Relationen zueinander gewinnen.[160] Innerhalb des Strukturalismus haben sich verschiedene Ansätze entwickelt, die im Folgenden kurz erläutert werden.

Zunächst ist für den linguistischen Strukturalismus Ferdinand de Saussure zu nennen, der Sprache als ein System von Differenzen versteht.[161] Entscheidend sind für ihn nicht Form oder Inhalt, sondern Differenzen, die die Form oder den Inhalt in die Lage versetzen, eine bestimmte Bedeutung zu tragen. Das Charakteristikum der Sprache als System von Zeichen macht nach de Saussure die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens aus. Einerseits wird das Zeichen als Verbindung einer Form dargestellt, also dem Signifikanten. Andererseits als Bedeutung, dem Signifikat. Diese Relation von Form und Bedeutung beruht auf Konventionen und nicht auf natürlicher Ähnlichkeit.[162] Weiter unterscheidet de Saussure zwischen dem System einer Sprache (langue) und dem direkten Vorkommen von Rede und Schrift (parole). Sein Interesse gilt der objektiven Struktur der Zeichen, die eine Rede erst möglich machen (langue).[163]

De Saussures linguistische Sichtweise beeinflusste den *Prager Strukturalismus* unter Roman Jakobson, der einige wichtige Verbindungen zwischen dem Formalismus und dem Strukturalismus herstellt und sein Hauptaugenmerk auf die poetische Funktion von Sprache richtet. Er sieht an jeder Kommunikation sechs Komponenten beteiligt: eine Senderin oder ein Sender, eine Empfängerin oder einen Empfänger, eine Botschaft die zwischen ihnen vermittelt, einen gemeinsamen Code, der die Botschaft verstehbar macht, einen physischen Kontakt, sodass Kommunikation entstehen kann, und einen Kontext, auf den sich eine Botschaft beziehen kann.[164] Jakobson unterscheidet zwischen Metapher und Metonymie, die sich schon bei de Saussure findet. „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.“[165] Worte werden nicht willkürlich aneinandergereiht, sondern im Hinblick auf spezifische Muster von Ähnlichkeit, Oppositionen und Parallelismus, die durch ihren Klang und ihre Bedeutungen, sowie durch ihre Konnotation geschaffen werden.[166] Auszeichnend für die Prager Linguistische Schule ist, dass auf die strukturelle Einheit eines Werkes bestanden wurde: Die Elemente werden als Funktionen eines dynamischen Ganzen begriffen, wobei eine dominante Textebene, Einfluss auf andere ausübt, die sie sozusagen deformiert oder in ihren Geltungs- oder Bedeutungsbereich hinüberzieht.[167]

---

[160] Vgl. Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1997, 71f.
[161] Vgl. Culler 2002, 84.
[162] Vgl. ebd., 84f.
[163] Vgl. ebd., 88; Vgl. Eagleton 1997, 75.
[164] Vgl. Eagleton 1997, 76.
[165] Jakobson, Roman: Closing Statement: Linguistics and Poetics. In: Sebeok, Thomas (Hrsg.): Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, 358 zit. nach Eagleton 1997, 77.
[166] Vgl. Eagleton 1997, 77.
[167] Vgl. ebd., 78.

Eng mit dem Strukturalismus der Prager Schule verbunden ist der Begriff der *Semiotik*. Hierbei geht es um die Untersuchung von Zeichen, wie sie im literarischen Strukturalismus vorzufinden sind. Die Semiotik bezeichnet einen speziellen Untersuchungsgegenstand, nämlich das Gebiet von Systemen, die im Allgemeinen als Zeichen gesehen werden. Der Begründer der Semiotik, Charles S. Pierce, unterscheidet drei Arten von Zeichen: das „ikonische" Zeichen, das einem Objekt ähnlich ist (die Fotografie eines Menschen), für das es steht; das „indexikalische" Zeichen, das mit dem verbunden ist, wofür es Zeichen ist (Rauch mit Feuer) und das „symbolische" Zeichen, das (s.o. Saussure) willkürlich oder konventionell mit seiner Referentin und seinem Referenten verbunden ist. Die Semiotik unterscheidet zwischen „Denotation" (wofür ein Zeichen steht) und „Konnotation" (Zeichen, die damit assoziiert werden). Auch unterscheidet sie zwischen den Codes (genauer den regelgeleiteten Strukturen, die eine Bedeutung folgern) und den Botschaften, durch die sie vermittelt werden; zwischen einem „Paradigma" (wo ein Zeichen das andere ersetzen kann) und dem „Syntagma" (die Verbundenheit der Zeichen untereinander.[168]

Eine weitere Ausprägung der strukturalistischen Strömung bildet der Zusammenhang von *Sprachsystemen* von Juri Michailowitsch Lotman. Er versteht einen poetischen Text als vielschichtiges System, in dem eine Bedeutung vom Kontext abhängt und von Ähnlichkeiten und Oppositionen bestimmt wird. Lotman geht es hierbei nicht um die strukturellen und hierarchisch angeordneten Systeme, sondern um die Eigenschaft und Ausbreitung der Verbindungen, die unterschiedliche Sprachsysteme miteinander verbinden:

> Jeder literarische Text besteht aus einer Anzahl von >Systemen< (einem lexikalischen, graphischen, metrischen, phonologischen etc.) und bezieht seine Wirkung aus dem ständigen Aufeinanderprallen und den Spannungen zwischen den Systemen. Jedes dieser Systeme repräsentiert letztendlich eine >Norm<, von der die anderen abweichen, erstellt einen Code von Erwartungen, die von den anderen durchbrochen werden. […] Auf diese Weise >verfremdet< jedes einzelne System des Textes die jeweils anderen, bricht ihre Regeln auf und belebt sie durch Abwechslung neu.[169]

Anders als beim linguistischen Strukturalismus setzt sich Lotman auch mit räumlichen Kategorien auseinander und nimmt an, dass räumliche Strukturen semantisiert werden. In seiner „Grenzüberschreitungstheorie" liegt nur eine narrative Struktur vor, wenn der Text (verbal oder nonverbal) ein Ereignis mitteilt. Dies liegt vor, wenn sich die Figur über die Grenze von zwei semantischen Räumen bewegt.[170]

Die Entwicklung des Strukturalismus hinsichtlich Struktur, Einheit und Zeichen zu räumlichen Kategorien soll mit der *strukturalistischen Anthropologie* bei Claude Lévi-Strauss und der *Narratologie*

---

[168] Vgl. ebd., 79f.
[169] Ebd., 80f.
[170] http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/wp-content/uploads/2015/10/Strukturale_Erzaehlanalyse.pdf, (25.09.2019).

bei Gérard Genette zum Ende der vorliegenden Skizzierung führen und in den für diese Arbeit relevanten Aspekt der strukturalistischen Überlegungen bei Gilles Deleuze einführen.

Die strukturalistische Analyse der Erzählung birgt nach Lévi-Strauss unter der Oberfläche eine große Heterogenität der Mythen und bestimmte universelle Strukturen, auf die einzelne Mythen zurückgeführt werden können. Mythen stellen für ihn eine „Sprache“ dar, die nur Bedeutung annehmen kann, wenn sie miteinander kombiniert werden. Als Beispiel ist die Erstellung von binären Oppositionen zu nennen. Diese mentalen Operationen haben zur Folge, dass Denkmuster der Mythen gebildet werden und neue Wege zur Einteilung und Organisation von Wirklichkeit geschaffen werden. Diese Begebenheiten sind nach Lévi-Strauss ausschlaggebender als die Nacherzählung einer Geschichte. Dies gilt für Lévi-Strauss auch für Verwandtschaftsbeziehungen, die aus kommunikativen Netzen bestehen und Codes bereitstellen, die die Übermittlung von Botschaften ermöglichen.[171]

Eines der Ergebnisse, die aus dem Strukturalismus hervorgehen, ist jenes der Verlagerung des individuellen Subjekts, welches nicht mehr als Ursprung und Endpunkt von Bedeutungen angesehen wird. Auch im Falle der Mythentheorie nach Lévi-Strauss: „Der Geist, der all dies denkt, ist nicht der des individuellen Subjekts: Mythen denken sich selbst, durch die Menschen, und nicht umgekehrt. Sie haben ihren Ursprung nicht in einem bestimmten einzelnen Bewusstsein, und sie haben auch kein bestimmtes Ziel.“[172]

Abschließend sollen – zur Abrundung der kurzen Einführung des Strukturalismus – die Analysekategorien der strukturalistischen Erzähltheorie nach Gérard Genette vorgestellt werden.

Genette unterteilt eine Erzählung in „récit“ (Ereignisfolge), „histoire“ (Reihenfolge, in der Ereignisse stattfinden) und „narration“ (das Erzählen selbst). In seiner narrativen Analyse unterscheidet er die Begriffe „Ordnung“ (Anordnung der Erzählung), „Dauer“ (Zusammenfassung oder Auslassung von Sequenzen) und „Frequenz“ (mehrmalige Erzählung von einem Ereignis), „Modus“ (wie Distanz oder Perspektive) und den Begriff der „Stimme“, welche sich auf den Erzählvorgang bezieht.[173]

Ist die Beschäftigung der vorgestellten strukturalistischen Konzepte und Ansätze eher auf die Bearbeitung eines Textes und seiner Strukturen konzentriert, soll im Folgenden eine völlig neue Sichtweise nach Gilles Deleuze „Woran erkennt man den Strukturalismus?“ vorgestellt werden.

4.2 Strukturalismus bei Gilles Deleuze

> In Wirklichkeit gibt es keine Struktur außerhalb dessen, was Sprache ist, und sei es auch eine esoterische oder sogar eine nicht verbale Sprache. Es gibt nur insofern Struktur des Unbewußten, als das Unbewußte redet und Sprache ist. Es gibt nur insofern Struktur der Körper, als die Körper für sprechende gehalten

[171] Vgl. Eagleton 1997, 83.
[172] Ebd.
[173] Vgl. Eagleton 1997, 84f.

> werden in einer Sprache, welche die der Symptome ist. Die Dinge selbst haben nur insofern Struktur, als sie einen schweigenden Diskurs abhalten, welcher die Sprache der Zeichen ist.[174]

Gilles Deleuze verdeutlicht zu Beginn seiner Ausführungen in „Woran erkennt man den Strukturalismus?“, dass Struktur in seiner Auffassung universell ist und uns immer umgibt; das heißt, dass er von einem „weiten“ Strukturbegriff ausgeht, der für die Analyse der vorliegenden Arbeit kennzeichnend ist. Struktur ist viel mehr als die bloße Analyse von Einheiten oder Zeichen, wie es der linguistische Strukturalismus vorgibt.[175]

Deleuze stellt sieben Kriterien seiner Auffassung von Strukturalismus dar, die für die strukturelle Kategoriefindung meiner Textanalyse (vgl. Kapitel 4) wichtig sind und im Folgenden beschrieben werden:

Erstes Kriterium: Das Symbolische

Neben dem Realen und Imaginären ist eine dritte Ordnung, die symbolische, nicht zu vernachlässigen: „Nicht alleine das Reale und Imaginäre, sondern auch ihre Beziehungen und die Störungen dieser Beziehungen müssen als die Grenze eines Prozesses gedacht werden, in dem sie sich, ausgehend vom Symbolischen, konstituieren.“[176] Das Symbolische gibt demnach nicht nur Grund für die Entstehung und die Beständigkeit von Realem und Imaginärem, sondern legt Störungen durch Katastrophen beider Relationen, die einer strukturalen symbolischen Ordnung angehören, offen. Die symbolische Ordnung ist weder auf die Ordnung des Realen, noch auf die Ordnung des Imaginären reduzierbar, sondern reicht viel tiefer. Es handelt sich um die Kombination, die durch formale Elemente gebildet wird, die keine Form und Bedeutung besitzen. Das Symbolische lässt sich als „Produktion des originalen und spezifischen theoretischen Objekts“ verstehen.[177]

Zweites Kriterium: Das Lokale oder die Stellung

Dieses Kriterium beschäftigt sich mit der Frage, worin das symbolische Element der Struktur besteht. Deleuze findet dies in Plätzen und Orten in einem strukturellen, genauer topologischen Raum, begründet. „[D]ie Orte in einem rein strukturalen Raum sind im Verhältnis zu den realen Dingen und Lebewesen […] vorrangig, vorrangig auch im Verhältnis zu den ein wenig imaginären Rollen und Ereignissen, die notwendig in Erscheinung treten, wenn sie eingenommen sind.“[178] Im Mittelpunkt stehen die Orte, in denen sich Subjekte manifestieren und eine Struktur bilden. Eine

[174] Deleuze, Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus? Berlin: Merve Verlag 1992, 8.
[175] Vgl. Kapitel 3.3.1.
[176] Deleuze 1992, 11.
[177] Vgl. Deleuze 1992, 13f.
[178] Ebd., 15f.

daraus hervorgehende Konsequenz ist die des Sinns. Dieser geht aus einer „Kombination von Elementen“ hervor, die sich in einem Raum befinden.[179] (Naturraum und Kulturraum)

Drittes Kriterium: Das Differentielle und das Besondere

Jede Struktur beinhaltet zwei Aspekte: „ein System differentieller Verhältnisse, nach denen sich die symbolischen Elemente gegenseitig bestimmen [und] ein System von Besonderheiten, welche diesen Verhältnissen entsprechen und den Raum der Struktur zeichnen.“[180] Bei Deleuze ist das wahre Subjekt die Struktur selbst, nämlich „das Differentielle und das Besondere, die differentiellen Verhältnisse und die besonderen Punkte, die gegenseitige Bestimmung und die vollständige Bestimmung.“[181]

Viertes Kriterium: Das Differenzierende, die Differenzierung

Die Strukturen sind nun ideale Orte, die unbewusst und virtuell erscheinen. Die Unterscheidung von einer totalen Struktur eines Bereiches als Totalität „virtueller Koexistenz“ und von unterschiedlichen Aktualisierungen von Unterstrukturen, muss getroffen werden. Die Struktur differenziert zeitlich und räumlich sowie in ihren Arten und Teilen: „Die Struktur ist aus sich heraus ein System differentieller Elemente und Verhältnisse; aber sie differenziert auch ebenso Arten und Teile, die Wesen und die Funktionen, in denen sie sich aktualisiert. Sie ist an sich differentiell und differenzierend in ihrer Wirkung.“[182]

Fünftes Kriterium: Das Serielle

Die zuvor definierten symbolischen Elemente organisieren sich serienweise. Deleuze geht von zwei Serien aus, die sich notwendigerweise aufeinander beziehen. Diese setzen sich aus symbolischen Gliedern und differentiellen Verhältnissen zusammen. In Anlehnung an Lévi-Strauss führt Deleuze das Beispiel des Totemismus an: Die Imagination begreift diesen als Operation, durch die sich Menschen mit beispielsweise einem Tier identifizieren. Auf symbolischer Ebene geht es um eine strukturelle Homologie zweier Serien von Gliedern. Einerseits die Serie von Tierarten, deren differentielle Verhältnisse als Elemente erfasst werden, andererseits die Serie von gesellschaftlichen Positionen, deren Verhältnisse symbolisch verstanden werden.[183]

[179] Vgl. ebd., 16-18.
[180] Ebd., 23.
[181] Ebd., 26.
[182] Ebd., 27-31.
[183] Vgl., ebd., 36f.

Sechstes Kriterium: Das leere Feld

In allen Strukturen sind leere Felder oder „Rätselobjekte“ innewohnend, die die Strukturen anzutreiben versuchen.[184] Die Struktur versteht sich demnach als Ordnung der Orte unter wechselnden Verhältnissen, die offen für neue Entwicklungen sind: „Eben in diesem Sinne bildet die Verschiebung, und allgemeiner alle Austauschformen, kein von außen hinzugefügtes Merkmal, sondern die grundlegende Eigenschaft, die es ermöglicht, die Struktur als Ordnung der Orte unter wechselnden Verhältnissen zu definieren.“[185]

Siebentes Kriterium: Vom Subjekt zur Praxis

Die Subjekte haben sich den Orten und Relationen unterzuordnen: „Es gibt also ein primäres symbolisches Erfüllen von jedem sekundären Erfüllen oder Einnehmen durch reale Wesen.“ [186] Im Strukturalismus wird das Subjekt „zerbröckelt und systematisch verteilt“. Es versteht sich als Subjekt, welches immer „Nomade“ bleibt.[187] Demnach zeigt Deleuze auf, dass das Subjekt in unterschiedlichen Abhängigkeiten steht und stets seine Wandelbarkeit innerhalb der Strukturen zeigt.

4.3 Autororientierte Interpretation nach Walter Schönau

Die psychoanalytische Interpretation literarischer Werke nach Walter Schönau beschreibt unter anderem das Deutungsverfahren zur autororientierten Interpretation. „Zum Typus der autororientierten Interpretation gehören alle jene Werkdeutungen, die sich auf irgendeine Weise der verfügbaren Informationen über den Urheber [oder der Urheberin, Anm. S.K.] und den lebensgeschichtlichen bedingten Entstehungsprozeß des Werkes bedienen.“[188] Das Verfahren des autororientierten Ansatzes beschäftigt sich neben dem Zusammenhang von Werk und Autor und Autorin, auch mit dessen Prägungen durch die Zeitgeschichte, wie zum Beispiel durch Kultur und Gesellschaft seiner oder ihrer Zeit. Der Autor oder die Autorin ist durch das soziale Milieu, in dem er oder sie aufgewachsen ist, geprägt: die subjektive Welt, die in den Texten verarbeitet wird, ist somit Folge seiner oder ihrer Sozialisation.[189] Soziokulturelle Determinanten werden in die Werkanalyse einbezogen, um die Entstehungsbedingungen eines Textes offenzulegen: „Wie der Widerspruch zwischen Natur und Gesellschaft, zwischen Triebwünschen und sozialen Normen und Werten individuell erfahren wird, als subjektives Leid, das bildet den Untersuchungsgegenstand der

[184] Vgl., ebd. 42.
[185] Ebd., 44f.
[186] Ebd., 54.
[187] Vgl. ebd., 55.
[188] Schönau, Walter: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991, 94.
[189] Vgl. Schönau 1991, 95.

Psychoanalyse."[190] In anderen Worten bildet die „Konfliktstruktur" in der Lebenswelt des Autors oder der Autorin bei der Analyse einen wichtigen Untersuchungsgegenstand. Eine wissenschaftliche Textanalyse, die den Autor oder die Autorin einbezieht, enthält eine Analyse, die sich mit der äußeren Realität des Textschaffenden (wie soziale Zugehörigkeit, Rekonstruktion der spezifischen Bedürfnisse und zeitgeschichtliche Umstände) auseinandersetzt.[191]

Wie aus Stifters Biographie zu entnehmen ist, war sein Leben von vielen Ordnungsbrüchen geprägt. Interessant erscheint hierbei, dass er in den ausgewählten Erzählungen einige Ereignisse aus seinem Leben zu verarbeiten versucht, da sie immer dem gleichen Muster folgen: Ordnung – Bruch (durch Katastrophen) – Wiederherstellung der Ordnung durch Rückgriff auf Kontinuität und ritualisierte Handlungsabläufe der Figuren. Inwieweit Parallelitäten zu Stifters Ordnungsbrüchen gezogen werden können, soll in der folgenden Analyse Betrachtung finden. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Bearbeitung der literarischen Texte, in denen biographische Besonderheiten Stifters einfließen werden.

Die Kategorie „Biographischer Bezug" soll eben jene Besonderheiten der Stifterschen Biographie in seinen Texten beleuchten.

5 Textanalyse und Analyseschema

5.1 Auswahl der Texte

Die Auswahl der Erzählungen „Granit", „Kalkstein" und „Katzensilber" aus Adalbert Stifters „Bunte Steine" wurde auf Grund der wiederkehrenden Natur- und Kulturelemente getroffen. Sie stehen einerseits dem Fremden und Vertrauten, andererseits der Bedeutungslosigkeit der Individualität gegenüber. In den ausgewählten Erzählungen zeigt sich eine Struktur, die einen Bruch der Ordnung zum Thema hat. Dieser Bruch der Ordnung stürzt die Beteiligten in eine Krise. Der Übergang von einer gestörten Ordnung zu einer wiederhergestellten Ordnung steht bei Stifters Texten im Mittelpunkt.[192]

Die ausgewählten Erzählungen Stifters handeln alle in irgendeiner Form von Kindern, genauer „von der Initiation der Kinder in eine als räumliches Modell gefaßte Welt und von den psychischen oder physischen Konsequenzen."[193] Das Spannungsfeld von Zivilisationsraum und die landschaftliche-naturräumliche Ordnung bilden den Zusammenhang der Erzählungen: „Stifter insistiert hier so deutlich wie sonst nirgends in der Sammlung auf den Aspekt der Initiation in ein ordnungshaft erfahrenes räumliches Modell."[194]

---

[190] Ebd.
[191] Vgl. ebd., 96.
[192] Vgl. Bolterauer, Alice: Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter. Wien: Verlag Edition Praesens 2005, 92.
[193] Gradmann Stefan: Topographie/Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka. Frankfurt am Main: Anton Hain Verlag 1990, 38.
[194] Ebd., 39.

5.2 Ordnungssysteme/Kategorien

Bei der Lektüre der ausgewählten Erzählungen Stifters werden sechs Kategorien als sinnvoll erachtet. Diese Kategorien ergeben sich durch die eingangs beschriebenen Begrifflichkeiten, Stifters Naturverständnis, welches aus biographischen Ereignissen resultieren, den theoretischen Ansätzen von Ritualität und Struktur.

1. Die erzählerische Ordnung des Textes
2. Landschaft und ihre Ordnungsfunktion
3. Natur und Ordnung
4. Die Ordnung des Subjekts
5. Die Rituale des Übergangs
6. Biographischer Bezug

Diese Kategorien werden unter ausgewählten Kriterien von Deleuze bearbeitet und auf die Erzählungen Stifters angewandt. Es handelt sich um folgende ausgewählten Gesichtspunkte und Hypothesen:

Störungen und Katastrophen zeichnen die strukturelle symbolische Ordnung in den Werken Stifters aus und sind ihr inhärent. Die symbolischen Elemente der strukturellen Ordnung zeigen sich in Orten und Plätzen, unterliegen einer genauen Anordnung und sind dem Subjekt vorzuziehen. Die Ordnung der Orte ist wechselnden Verhältnissen ausgesetzt, in der sich Subjekte unterordnen und in unterschiedlichen Abhängigkeiten dieser Ordnung stehen. Die biographischen Ereignisse in Stifters Leben finden in den Erzählungen verschiedenste Ausprägungen und können zur Wiederherstellung der Ordnung im Werk als auch für Stifter selbst und seinem Erlebten beitragen.

Diese Merkmale sollen in Hinblick auf die kommende Textanalyse der Erzählungen stets mitgedacht werden und bilden die Basis für die Analyse.

5.3 Granit

5.3.1 Erzählerische Ordnung des Textes

„Granit“ weist drei Erzählebenen auf, die sich aus der Rahmenerzählung des Autors, einer ersten Binnenerzählung des Jungen und einer zweiten Binnenerzählung des Großvaters zusammensetzen. Durch die Anordnung der Erzählebenen ist eine zeitliche Rückwärtsbewegung von der Jetztzeit der Erzählzeit zur Tiefe der erzählten Zeit zu beobachten. So präsentiert sich das Erzählen nicht als zu Entdeckendes, sondern als etwas, das aus dem Vergessenen aufgefrischt wird. Nicht das Neue, sondern das Alte, Bewährte und Wiederholbare rückt in den Mittelpunkt des Erzählens.[195]

„Das, worauf wir jetzt gehen,“ sagte der Großvater, „sind die Dürrschnäbel, es ist ein seltsamer

[195] Vgl. Bolterauer, Alice: Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter. Wien: Verlag Edition Praesens 2005, 199.

> Name, entweder kömmt er vor dem trokenen dürren Boden, oder von dem mageren Kräuterlein, das tausendfältig auf dem Boden sitzt, und dessen Blüthe ein weißes Schnäblein hat mit einem gelben Zünglein darin.“[196]
>
> […]
>
> „Siehst du, diese Rauchsäulen kommen alle von den Menschen, die in dem Walde ihre Geschäfte treiben. […] Wo ein ganz dünnes Rauchfädlein aufsteigt, mag es auch ein Jäger sein, der sich sein Stüklein Fleisch bratet, oder der Ruhe pflegt. Alle diese Leute haben keine bleibende Stätte in dem Walde; denn sie gehen bald hierhin bald dorthin, je nachdem sie ihre Arbeit gethan haben.“[197]

Die Erzählung des Großvaters, die eine zyklische Zeitform aufweist (vgl. Kapitel 3.3.3), soll den Jungen nicht nur in die heimatliche Topographie einführen, sondern ihn auch über die in der Vergangenheit liegenden Pestepidemien und das Überleben des Pechbrennerjungen aufklären. So liegt

> [d]er vielschichtigen und mehrfach gerahmten Erzählstruktur ein ordnungs- und identitätsstiftendes Bemühen des Erzählers zugrunde: die Restauration der bedrohten Ordnung in der Pestgeschichte und die therapeutische Überwindung des kindlichen Traumas auf der pädagogischen Wanderung sollen mit der versöhnenden Rückkehr ins väterliche Geburtshaus in einer geschlossenen Form zur Deckung kommen.[198]

Eröffnet und beendet wird die Erzählung mit dem Granitstein, der für den Bruch und für die Wiederherstellung der erzählerischen und lebensweltlichen Ordnung geltend gemacht werden kann: „Der Stein, dessen Beschreibung die zwei Binnengeschichten rahmt, ist ein alter Granitstein, der von seiner Form wie von seinem Material her Dauer und Beständigkeit assoziiert.“[199] Die Erzählung wird mit der Beschreibung des Granitsteines eingeleitet:

> Vor meinem väterlichen Geburtshause dicht neben der Eingangsthür in dasselbe liegt ein großer achtekiger Stein von der Gestalt eines sehr in die Länge gezogenen Würfels. […] Der Stein ist sehr alt, und niemand erinnert sich, von einer Zeit gehört zu haben, wann er gelegt worden sei.[200]

Auf dem Granitstein sitzend ereignet sich auch für den Jungen ein traumatisierendes Erlebnis, welches er später mit der erzählerischen Hilfe des Großvaters zu bewältigen versucht. So heißt es:

> [U]nter den Dingen, die ich von dem Steine aus sah, war öfter auch ein Mann von seltsamer Art.
>
> […]

[196] Doppler, Alfred; Frühwald, Wolfgang (Hrsg.): Adalbert Stifter Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 2,2. Bunte Steine. Buchfassungen. Stuttgart: Verlag W. Kohlenhammer 1982, 33.
[197] Doppler, ebd. 34-35.
[198] Schiffermüller, Isolde: Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren. Bozen: Edition sturzflüge 1996, 162.
[199] Bolterauer 2005, 201.
[200] Doppler 1982, 23.

> Eines Tages, da die Lenzsonne sehr freundlich schien, und alle Menschen heiter und schelmisch machte, sah ich ihn wieder die Hossenreuther Straße herauffahren. Er schrie in die Nähe der Häuser seinen gewöhnlichen Gesang. […] Ich saß, da er dieses that, auf dem Steine, und sah ihm zu. […] Plötzlich sah er von seiner Arbeit zu mir herzu, und sagte: „Willst du die Füße eingeschmiert haben?“
>
> Ich hatte den Mann stets für eine große Merkwürdigkeit gehalten, fühlte mich durch seine Vertraulichkeit geehrt, und hielt beide Füße hin. Er fuhr mit seinem Löffel in das Spundloch, langte damit herzu, und that einen langsamen Strich auf jeden der beiden Füße.[201]

Am Ende der Erzählung steht wieder der Granitstein im Mittelpunkt, um den Kreis zu schließen und die Ordnung wiederherzustellen:

> Seitdem sind viele Jahre vergangen, der Stein liegt noch vor dem Vaterhause, aber jezt spielen die Kinder der Schwester darauf, und oft mag das alte Mütterlein auf ihm sitzen, und nach den Weltgegenden ausschauen, in welche ihre Söhne zerstreut sind.[202]

Nach Schiffermüller folgt diese auffällige Form des Erzählens einem eigenen Prinzip: „Die spezifische Funktion des Erzählens, Konflikte und Spannungen in einem bewußten Akt sprachlicher Ordnungsstiftung zu überwinden, bestimmen den selbstreferentiellen Gestus der Erzählung, die ihre eigene Gestaltungsabsicht zum Thema und zum Gegenstand der Reflexion macht.“[203]
Stifter spart sich auf diese Weise die Angaben von Zeit; lediglich der Granitstein wird als unvergängliches und zeitüberdauerndes Denkmal eines Bewusstseins der Zeit oder anders ausgedrückt: An der Beständigkeit der Natur ist die Zeit abzulesen.

Laut Bolterauer wird der Granitstein in der Erzählung zu einem Ort ritualhafter Wiederholung, welcher für die erzählerische Ordnung des Textes eine wichtige Rolle spielt: „So wie der kleine Bub auf dem Stein sitzt, sind vor ihm schon viele andere Kinder gesessen und werden später die Kinder der Schwester sitzen. Der Stein ragt in die Zeit, aber er wird nicht von ihr manipuliert.“[204] In der Erzählung bildet der Granitstein eine Zeitdimension, die sich Begebenheiten von geschichtlichen Prozessen oder Veränderungen entzieht. So provoziert das Liegen des Steins die Idee „einer archaischen Zeitvorstellung“, die die Zeitdimension des Erzählens sowie des Erzählten in einer Spannung erscheinen lassen. Die Zeit, die die Beständigkeit des Steins beschreibt, bedeutet eine erzähltechnische Ausbreitung des Erzählkontinuums, in welches das traumatische Erlebnis des Kindes eingelagert ist.[205]

Der Granitstein kann sowohl als Teil der Handlung in „Granit“, als auch als Rahmen der Erzählung verstanden werden. Als Teil der Handlung wird der Stein „Granit“ wie folgt beschrieben:

---

[201] Ebd., 25.
[202] Ebd., 60.
[203] Schiffermüller 1996, 162.
[204] Bolterauer 2005, 203.
[205] Vgl. ebd.

> Die urältesten Greise unsers Hauses waren auf dem Steine gesessen […]. Das Alter bestimmt auch den Umstand, daß die Sandsteinplatten, welche dem Steine zur Unterlage dienen, schon ganz ausgetreten, und dort, wo sie unter die Dachtraufe hinaus ragen, mit tiefen Löchern von den herabfallenden Tropfen versehen sind. […] Ich saß gerne auf dem Steine, weil man wenigstens dazumal eine große Umsicht von demselben hatte.[206]

Noch bevor der Erzähler sich selbst nennt, wird der Granitstein in den Mittelpunkt der Handlung gerückt. Später soll der Stein aber noch viel mehr für den Erzähler sein, als ein Zeichen ewigwährender Beständigkeit und Ordnung: Am Granitstein sitzend ereignet sich für den Jungen das Pechbrenner-Ereignis. Am Ende der Erzählung ist der Granitstein der Schauplatz, an dem die Ordnung wiederhergestellt wird und alle Brüche geglättet scheinen, wenn nicht sogar in Vergessenheit geraten:

> Seitdem sind viele Jahre vergangen, der Stein liegt noch vor dem Vaterhause.
>
> […]
>
> [A]ber von den Pechspuren, die alles einleiteten, weiß ich nichts mehr, ob sie durch Waschen oder durch Abhobeln weggegangen sind, und oft, wenn ich eine Heimreise beabsichtigte, nahm ich mir vor die Mutter zu fragen, aber auch das vergaß ich jedes Mal wieder.[207]

5.3.2 Landschaft und Ordnungsfunktion

Die zweite Erzählebene bildet die Wanderung des Großvaters mit dem Knaben durch den Wald, genauer den Hin- und Rückweg, der sich zwischen einem Zivilisationsraum, dem Geburtshaus und einem von Menschen gestalteten Raum, dem Dorf Melm, befindet.[208] Die Ordnung der Landschaft hängt nach Gradmann sehr stark mit räumlichen Anordnungen zusammen und lässt sich als „topographische Initiation“ dieser Rahmenerzählung begreifen. Das Zentrum des Raumes der Rahmenerzählung ist im Zivilisationsraum anzusiedeln. In der Binnenhandlung, der Geschichte um die Pechbrenner Familie, bildet das Zentrum des Raummodells die Landschaft/Natur.[209] Im Kapitel „Natur und Ordnung“ der vorliegenden Arbeit soll dies näher betrachtet werden.

Die Benennung der Landschaft durch den Großvater spielt eine wichtige Rolle und wird in der Sekundärliteratur als „pädagogische Wanderung“ (vgl. Kapitel 4.3.1) deklariert.

Die Wanderung mit dem Großvater nimmt neben einer strukturellen Ebene, „Ordnung durch Benennung“ und erste räumliche Orientierung, auch eine innerpsychisch-wirkungsvolle Rolle ein. Vom erlebten Trauma des Knaben wird einerseits abgelenkt durch das Frage-Antwort-Spiel des Großvaters, andererseits kann das Geschehene durch bloßes Erzählen verarbeitet werden:

> „Kannst du mir sagen, was das dort ist?“ „Ja, Großvater“, antwortete ich, „das ist die Alpe, auf welcher sich im Sommer eine Viehherde befindet, die im Herbste wieder herabgetrieben wird.“

[206] Doppler 1982, 23.
[207] Ebd., 60.
[208] Vgl. Gradmann 1990, 39.
[209] Vgl. Gradmann 1990, 40.

> „Und was ist das, das sich weiter vorwärts von der Alpe befindet?“, fragte er wieder. „Das ist der Hüttenwald“, antwortete ich. „Und rechts von der Alpe und dem Hüttenwalde?“ „Das ist der Philippgeorgsberg.“ […] „Und weiter kannst du sie nicht kennen; aber da ist noch mancher Waldrüken mit manchem Namen, sie gehen viele Meilen weit in die Länder fort. Einst waren die Wälder noch viel größer als jezt.[210]

Die Erzählungen des Großvaters erinnern an alte und mythische Begebenheiten, die er als eine gewisse „Ordnung des Seins“ vorführt und die Ordnung immer aufs Neue bestätigt und zurückgewinnen kann. Der Erzählvorgang ist – typisch für Stifters Erzählungen in „Bunte Steine“ – mit dem Gehen durch Landschaft oder Wald und dem Sehen von Landschaft oder Wald verbunden.[211] Die Raumstruktur des Textes entwickelt sich zu einer Raumstruktur der Welt, wobei der Ort der Handlung eine bestimmte Rolle annimmt: Es entsteht ein System von räumlichen Relationen, die einem bestimmten Motiv folgen (vgl. Kapitel 3.1). Nach Irmscher wird der Raum der Landschaft zu einem Betrachtungsraum, in dem es möglich wird, die eigene Welt der Figuren zu entfalten (vgl. Kapitel 3.2.2).

Neben der Landschaft spielt sowohl die Reproduktion, als auch die Identifikation derselben im sprachlichen Medium eine wichtige Rolle: „Das bloße Nennen der Dinge, die einfache Zuordnung von Namen und Ding, die Stilfiguren der Anapher und des Parallelismus als Figuren identischer Reproduktion charakterisieren diese sprachliche Identifizierung.“[212] Stifter gelingt durch die Gestaltung eine räumlich gefasste Ordnung der Welt, die Schritt für Schritt durch die Landschaft erschlossen wird und Ortschaften mit ihren Erzählungen und Begebenheiten (Pechbrenner-Geschichte) vorstellt:

> „Kannst du mir sagen, was das für weiße Gebäude sind, die wir da durch die Doppelföhre hin sehen?“ „Ja, Großvater, das sind die Pranghöfe.“
>
> […]
>
> „Und die vielen Häuser ganz in unserer Nähe, aus denen die Kirche emporragt, und hinter denen ein Berg ist, auf welchem wieder ein Kirchlein steht?“ „Aber Großvater, das ist ja unser Marktfleken Oberplan, und das Kirchlein auf dem Berge ist das Kirchlein zum guten Wasser.“
>
> […]
>
> „In allen diesen Wäldern und in allen diesen Ortschaften hat sich einst eine merkwürdige Thatsache ereignet, und es ist ein großes Ungemach über sie gekommen. Mein Großvater, dein Urgroßvater, der zu damaliger Zeit gelebt hat, hat es uns oft erzählt.“[213]

Der Großvater erzählt seinem Enkel eine Legende, die er selbst von seinem Großvater erzählt bekommen hat und befindet sich in einem Erinnerungsraum (vgl. Kapitel 3.3.2). Seine Intention, in der Erinnerung seines Enkels zu bleiben soll ihm mit dem Spaziergang gelingen. Die erschreckenden

[210] Doppler 1982, 33f.
[211] Vgl. Bolterauer 2005, 216.
[212] Schiffermüller 1996, 169.
[213] Doppler 1982, 35f.

Erlebnisse verbunden mit Schilderungen über die Landschaft und ihre innewohnenden Ereignisse sollen dem Enkel bei der Verarbeitung helfen:

> Hier zeigte mir der Großvater wieder einen Baum und sagte: „Siehe, das ist die Machtbuche, das ist der bedeutsamste Baum in der Gegend, er wächst aus dem steinigsten Grunde empor, den es gibt.
>
> […]
>
> Merke dir den Baum, und denke in späten Jahren, wenn ich längst im Grabe liege, daß es dein Großvater gewesen ist, der ihn dir zuerst gezeigt hat.[214]

In Zusammenhang mit den Erzählungen des Großvaters ist auch die von ihm angestrebte Bewegung durch den Landschaftraum auffallend und zieht sich, wie anhand der folgenden Zitate zu lesen ist, durch die Geschichte hindurch. Unmittelbar nach dem Malheure mit dem Pechbrenner und dem Knaben, will der Großvater mit dem Enkel fortgehen: „Ich gehe heute in das Dorf Melm, da darfst du mit gehen.“[215] Ein „So, jezt gehen wir“[216], signalisiert den Anfang der Wanderung der Beiden und eröffnet die topographischen Beschreibungen der Gegend. Der Großvater macht die Landschaft, ihre Namen und ihre Funktion für seinen Enkel erfahrbar, indem er sie im gleichen Moment einer Berührung benennt: „Das, worauf wir jezt gehen,“ sagte der Großvater, „sind die Dürrschnäbel.“[217] Das Gehen selbst wird an einer Stelle vom Großvater thematisiert, denn auch das Gehen muss gelernt sein und gehört nach Gradmann ebenfalls zu der topographischen Initiation, weil die Technik des richtigen Gehens im Raum eingelernt wird:[218]

> „Komme, lasse uns weiter gehen,“ sagte der Großvater. Wir gingen auf dem grauen Rasen zwischen den Stämmen weiter, immer von einem Stamme zum andern. […] Allein die Sohlen meiner Stiefel waren von dem kurzen Grase schon so glatt geworden, daß ich […] beim Gehen nach allen Richtungen ausglitt. Da der Großvater diesen Zustand bemerkt hatte, sagte er: „Du mußt mit den Füssen nicht so schleifen; auf diesem Grase muß man den Tritt gleich hinstellen, daß er gilt, sonst bohnt man die Sohlen glatt, und es ist kein sicherer Halt möglich. Siehst du, alles muß man lernen, selbst das Gehen.“[219]

Das Gehen, Sehen und Sprechen stehen in einer Ordnung, die der Großvater und der Junge beim Spazieren teilen. Die Struktur dieses Spaziergangs ist nach Bolterauer mit einem Ritual vergleichbar, „als es bei beiden darum geht, sich innerhalb eines abgezirkelten und zeitlich und räumlich abgegrenzten Bereichs über die fundamentale Bedingung und Koordinaten kosmischer Ordnung zu verständigen.“[220]

---

[214] Ebd., 43f.
[215] Ebd., 29.
[216] Ebd.
[217] Ebd., 32f.
[218] Gradmann 1990, 39.
[219] Ebd., 41.
[220] Bolterauer 2005, 219.

> „Das ist der See, Großvater, den ich im Heraufgehen genannt habe," sagte ich, „die Großmutter hat uns von seinem Wasser erzählt […] und wenn ein weißes Wölklein über ihm steht, so kömt ein Gewitter."„Und wenn ein weißes Wölklein über ihm steht", fuhr der Großvater fort, „und sonst heiterer Himmel ist, so gesellen sich immer mehrere dazu […] das uns den schweren Regen bringt und auf öfter Hagel."[221]

Im Gehen erprobt sich der Umgang mit der Umgebung und Dinge werden in ihrer natürlichen Ordnung wahrgenommen. Der Umgang mit den Dingen selbst äußert sich im Gesagten und wird als selbstständiger Teil der Ordnung der Natur und Welt gesehen. Das Vor-sich-her-Sagen und Benennen hat die Funktion einer Reflexion auf die Ordnung von Mensch und Natur, dient aber auch dazu, die Ordnung des Seins real zu entwickeln.[222]

5.3.3 Natur und Ordnung

Die Beschreibung des Großvaters beinhaltet neben den bereits angeführten Funktionen auch eine Ordnungsfunktion der Natur. Das Zentrum des Raumes ist nach Gradmann im Zivilisationsraum angesiedelt, was die Bewegung vom Haus der Familie in die Landschaft und wieder zurück meint. In der Binnenhandlung lässt sich ein Unterschied erkennen: Das Zentrum dieser Erzählung wird nun in die Natur, also in die Landschaft verlegt.[223]

Die Verankerung der Ordnung der Natur lässt sich an der Erzählung um die Pechbrenner Familie erkennen. Der Großvater erzählt dem Knaben von dem Ausbruch der Pest und von dem Schaden, welche sie anrichtete:

> In allen diesen Wäldern und in allen diesen Ortschaften hat sich einst eine merkwürdige Thatsache ereignet, und es ist ein großes Ungemach über sie gekommen. Mein Großvater, dein Urgroßvater, der zu der damaligen Zeit gelebt hat, hat es uns oft erzählt. Es war einmal in einem Frühlinge, […], daß eine schwere Krankheit über diese Gegend kam, und in allen Ortschaften, […], ausgebrochen ist. […] Die Seuche wurde die Pest geheißen, und in fünf bis sechs Stunden war der Mensch gesund und todt.[224]

Der Ausbruch der Pest war eine Störung der natürlichen Ordnung, die den Menschen beeinflusste. Soziale Verhältnisse und Beziehungen wurden auf eine harte Probe gestellt. Der Großvater beschreibt in seinen Erzählungen nicht nur das Aufkommen und Abklingen der Pest im Allgemeinen, sondern auch die Tragödie um die sogenannte „Pechbrennerfamilie".

> „Am Rande des Waldes, wo heut zu Tage schon Felder sind, wo aber dazumal noch dichtes Gehölze war, befand sich zur Zeit der Pest eine Pechbrennerhütte. In derselben wohnte ein Mann, von dem ich dir erzählen will." […] „Dieser Pechbrenner", fuhr er fort, „wollte sich in der

[221] Doppler 1982, 46.
[222] Vgl. Bolterauer 2005, 218.
[223] Vgl. Gradmann 1990, 40.
[224] Doppler 1982, 36f.

> 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 […].[225]

Die Flucht der Pechbrennerfamilie in die Natur, die nicht von Menschen bewohnt oder kultiviert wurde, zeigt die von Stifter oft thematisierte Begegnungszone Natur und Kultur auf: Die einst so friedliche Natur entpuppt sich als „katastrophisch-gebrochene Raumerfahrung“[226]:

> „Der Pechbrenner und sein Weib waren die letzten gewesen, und da die Überlebenden immer die Todten begraben hatten, der Pechbrenner und sein Weib aber niemand hinter sich hatten, und der Knabe zu schwach war, sie zu begraben, blieben sie als Todte in ihrer Hütte liegen. Der Knabe war nun allein in dem fürchterlichen großen Walde."[227]

Gradmann sieht die „katastrophisch-gebrochene Raumerfahrung" einerseits in der Bewegung des gleichmäßigen Gehens des Großvaters und Enkels und andererseits in dem topographischen Erinnern in oder durch die Landschaft, die beschritten wird. Dennoch bringt der Junge, dessen Eltern an der Pest verstorben sind, Eigenschaften mit, die seine Anpassungsfähigkeit an die Natur bezeugen können:[228]

> „[D]ie Pechbrennerknaben sind nicht wie die in den Martfleken oder in den Städten, sie sind schon unterrichteter in den Dingen der Natur, sie wachsen im Walde auf, sie können mit dem Feuer umgehen, sie fürchten ein Gewitter nicht, und haben wenig Kleider, im Sommer keine Schuhe und auf dem Haupte statt eines Hutes die berußten Haare. [...] Zu trinken gaben ihm Quellen und Bäche. [...] In den Nächten hüllte er sich in Blätter und Zweige und dekte sich mit Reisig."[229]

Der Junge schafft es, Naturphänomene als Indikatoren einer „latent-grundlegenden Raumordnung" zu begreifen, wobei oberflächliche Phänomene im Denken des Kindes eine „Signifikantenstruktur, die auf ein Ordnungskonzept räumlicher Strukturiertheit als Signifikant bezogen ist"[230], eine wesentliche Rolle darstellt. Der Knabe findet ein kleines lebendiges Mädchen im Wald liegen, das von ihm umsorgt und gesund gepflegt wird. Durch den Umgang mit dem Mädchen zeigt sich, dass „die einmal gewonnene Einsicht in die latente Raumordnung der Natur dem Jungen auch die Fähigkeit, andere Naturphänomene in einer zeichenhaften Struktur zu organisieren, sie auf die in ihnen sich manifestierende räumliche Ordnung hin 'lesend' zu interpretieren"[231] vermag.

Beide können im Wald überleben, weil sie sich selbst als Teil der Natur verstehen und lernen, sich der Natur anzuvertrauen und aus ihr zu lernen. Die Anerkennung und Durchführung der Entscheidung für die Zukunft, die das Überleben beider sichert, wird als menschlich-sittliche Bewegungsform der Zeit eingeordnet (vgl. Kapitel 3.3.3):

---

[225] Ebd., 46; 48.
[226] Vgl. Gradmann 1990, 41.
[227] Doppler 1982, 50.
[228] Vgl. Gradmann 1990, 41.
[229] Doppler 1982, 51.
[230] Vgl. Gradmann 1990, 42.
[231] Ebd.

> „Siehst du, der Knabe leitete das Mädchen, weil es zu schwach war, und weil er im Walde erfahrener war; er zeigte ihm die Steine, auf die sie treten, er zeigte ihm die Dornen und spizigen Hölzer, die es vermeiden sollte [...].[232]
>
> [...]
>
> „Es [Das Mädchen; Anm. S.K.] fing auch an zu essen, es aß die Erdbeeren, die noch zu finden waren, es aß die Himbeeren, die schon reiften, es aß die Kerne der Haselnüsse, die zwar nicht reif aber süß und weich waren [...]und wenn es schlief, so lief er [der Junge; Anm. S.K.] auf den Hügel, und er erkletterte einen Felsen, […], auch suchte er wieder Thiere, weil die Milch jezt recht gut gewesen wäre."[233]

Das Einfinden in die aktuellen Erfordernisse der Kinder stellt sich nicht nur als Einfühlen in die Erfordernisse von Natur und Kultur dar, sondern auch als Einfindung in eine Situation, die als Bruch der Ordnung gesehen wird. Dieser Bruch muss kompensiert oder die Ordnung wiederhergestellt werden: „Im sanften Gesetz des Individuellen-Sozialen."[234]

Die Rahmen- als auch Binnenerzählung in „Granit“, handeln von einer Krise der Ordnung und ihrer Rekonstruktion: „So wie das Gesetz der Natur den Ausbruch der Pest-Epidemie als Störung integriert, so bewährt sich auch das stille, einfache Leben in der Konfrontation mit großen Katastrophen."[235] Der Großvater gibt seinem Enkel mit der Erzählung um die Pechbrennerfamilie eine Hilfestellung, das erlebte Trauma mit der Mutter und dem Pechbrenner zu verarbeiten und den Bruch der Ordnung seiner innerpsychischen Welt wiederherzustellen. Am Ende des Tages gehen dem Jungen viele Gedanken durch den Kopf: „Aber ich konnte nicht schlafen, sondern dachte immer an die Geschichte, die mir der Großvater erzählt hatte, ich dachte an diesen Umstand und an jenen, und es fiel mir mehreres ein, um was ich fragen müsse."[236]

Noch als Erwachsener wird der einstige Knabe von Erinnerungen geplagt, ob etwa die Pechspuren an seinen Füßen durch Waschen abgegangen seien. Er vergisst aber jedes Mal wieder seine Mutter darauf anzusprechen. Mit den Erzählungen und dem "Aufmerksam machen" auf die Wichtigkeit des Erinnerns ist dem Großvater Großes gelungen: „Als Ritual der Erinnerung reparieren sie die Verletzung der Ordnung, die in den Erzählungen erinnert, wiederholt und erneut hergestellt w[erden; Änderung S.K.].[237]

[232] Doppler 1982, 55-56.
[233] Doppler 1982, 53.
[234] Bolterauer 2005, 225.
[235] Ebd.
[236] Doppler 1982, 59.
[237] Bolterauer 2005, 225.

5.3.4 Ordnung und Subjekt

So wie Handlungen und Begebenheiten in „Granit“ Ordnungen unterliegen, sind es auch die Personen, die in Strukturen eingebunden sind. Der Knabe, der von einem vorbeiziehenden Pechbrenner die Füße mit Pech beschmiert bekommt, erfährt durch die Züchtigung der Mutter ein Trauma, welches erheblich in seine kindliche Ordnung der Welt einwirkt und diese zerstört:

> „Was hat denn dieser heillose eingefleischte Sohn heute für Dinge an sich?“ Und damit ich nicht noch weiter vorwärts ginge, eilte sie mir entgegen. […] Dort ließ sie mich nieder, nahm unter der Bodenstiege,[…], alle nach Hause gebrachten Ruthen und Zweige […], und schlug damit so lange und so heftig gegen meine Füsse, bis das ganze Laubwerk der Ruthen, meine Höschen, ihre Schürze, die Steine des Fußbodens und die Umgebung voll Pech waren.[238]

Der Großvater, der seinem Enkel nach diesem Erlebnis die Füße reinigt und ihn dann zu einem Spaziergang auffordert, wird nach Göritz als eine „überlebensnotwendige“ Maßnahme gesehen.[239] „Die Ordnung des Erzählens und die mündliche Wissens- und Erfahrungstradierung orientiert sich an der Generationenfolge. Dabei ist es nicht die Elterngeneration, sondern die der Großmütter beziehungsweise Großväter, die den Kindern den Weg weist, mit ihnen den Ritus der topologischen Erzähl-, Benennungs- und Geherfahrung vollzieht.“[240] Die topographische Erziehung des Großvaters soll dem Jungen helfen, seine gebrochene Ordnung und Strukturen erneut aufzubauen und zu festigen. Die Orientierungspunkte beim Spaziergang wirken auf sein Subjekt festigend; er lernt über sich selbst, als auch über den Kreislauf der Natur und alte kulturellen Traditionen. (vgl. Kapitel 4.3.3 Überleben Pechbrenner Knabe).

Die Natur, die der Großvater mit seinem Enkel durchwandert, ist nur durch den Menschen zu einer geordneten Landschaft geworden und impliziert einen Anschauungsraum.[241] Erst durch die Benennung von Landschaften oder Gegenständen ist es dem Menschen als Subjekt und Individuum möglich, sich Orientierung zu verschaffen und wahrzunehmen: „Stifter entwirft in »Granit« einen abgeschlossenen, auf den Gesichtskreis oder die Wanderung beschränkten Raum, dessen friedliche Abgeschiedenheit beschritten und dem durch Benennung eine zeichenhafte Ordnung verliehen wird – eine Idylle.[242]

Der Großvater hat die Erzählung um die Pestepidemie und der Pechbrennerfamilie schon von seinem Großvater erzählt bekommen. Dies unterstreicht die Tatsache, dass es sich bei der Geschichte um eine lange Tradition des mündlichen Erzählens handelt. Mit seinen Erzählungen führt der Großvater seinen Enkel auch in eine Ordnung der Zeit ein: Stifter setzt den Ursprung des Erzählens an

---

[238] Doppler 1982, 26f.
[239] Vgl. Göritz, Matthias: Vom Lesen in der Landschaft. Topographie und Wissen in Adalbert Stifters „Bunte Steine“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Heft 160. Adalbert Stifter. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag München, Oktober 2003, 26.
[240] Göritz 2003, 26.
[241] Vgl. Göritz 2003, 27.
[242] Ebd.

der mündlichen Weitergabe von Wissen an. Einerseits stellt dies die traditionellste Form des Erzählens dar, andererseits macht er auch auf die Tatsache aufmerksam, dass der Mensch sich erst Sprache durch Zeigen und Benennen von Wissen und Gegenständen aneignen kann.[243]

In Anlehnung an Gamper und Wagner handelt es sich hierbei um eine „Wissensvermittlung", die dem Begriff „Wissen" folgende Bedeutung zumisst: Wissen ist „nicht als Inhalt der Wissenschaften, auch nicht als Ausdruck von subjektiver Gewissheit und auch nicht als Merkmal objektiver Wahrheit"[244] zu verstehen. Der Terminus „Wissen" kann auf „Granit" übertragen werden und dient als Bezeichnung für zusammenhangslose Aussagen, die Erkenntnisse über Gegenstände vermitteln. Dieses Wissen wird durch Reden, Handlungen und Praktiken von Subjekten erzeugt. „›Wissen‹ ist deshalb zunächst unpersönlich und disziplinär unspezifisch, es wird aber von Individuen zu bestimmten Zeiten und an gewissen Orten aufgenommen, verknüpft und aktualisiert, und es wird durch die Integration in Fachbereiche und Redeweisen spezifiziert und formalisiert."[245] Das Wissen ist immer auch mit dem Prozess des Lernens verbunden: „Das wirst du aber nicht wissen, daß Oberplan das schönste Geläute in der ganzen Gegend hat. […] Siehst du, alles muß man lernen."[246]

Der Großvater besitzt ein Wissen, welches er an seinen Enkel weitergeben möchte. Die Beschreibung der Landschaft und der Geschichten der Pechbrennerfamilie sind Ausdruck einer topographischen Erziehung, die der Großvater ausübt. „Orientierungspunkte vernetzen den Raum und machen ihn zur, zumindest für das Wissen und die Augen, betretbaren Landschaft. Auch das Verborgene, was unter dem Schutzdach der Wälder stattfand, die Geschichte von der Pest, kann erzählerisch vergegenwärtigt und somit vor dem inneren Auge sichtbar gemacht werden."[247] In Stifters „Granit" werden ebendiese Erzählungen selbstreflexiv, das heißt, das Erzählen wird zum Thema gemacht. Die Wirkungen von selbstreflexiven Erzählungen weisen in der Ordnungswelt des Knaben auf eine Anthropologie hin, die sich anhand des aufrechten Ganges, der Sprache (Benennung und Strukturiertheit der Wahrnehmung), der Arbeit, des Lernens und des Gedächtnisses manifestiert.[248]

Der Gang der Rede des Großvaters legt eine klare Priorität fest: „die Priorität des Wissens gegenüber der Wahrnehmung, der Sprache gegenüber einer begrenzten visuellen Gegenwart."[249]

Der Junge befindet sich im Mittelpunkt von Erzählungen und Wahrnehmungen. Durch die strukturierte Anordnung und Benennung von Landschaft und die damit einhergehenden Erzählungen

---

[243] Vgl. Göritz 2003, 26.
[244] Gamper, Michael; Wagner, Karl (Hrsg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos Verlag 2009, 8.
[245] Gamper; Wagner 2009, ebd.
[246] Doppler 1982, 40f.
[247] Göritz 2003, 26.
[248] Vgl. Begemann, Christian: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum. Zu Stifters *Granit*. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur Band 40, Heft 2 (2015), 391.
[249] Koschorke, Albrecht: Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung Granit. https://www.degruyter.com/view/j/iasl.2015.40.issue-2/iasl-2015-0020/iasl-2015-0020.xml (25.09.2019), 4.

kann der Junge seine gestörte Welt neu ordnen und sein erschüttertes Weltbild in Ordnung bringen. Der Großvater führt seinen Enkel in die Zeichensysteme der Erwachsenenwelt ein und erklärt ihm, dass eine Rettung, so wie die der Kinder während der Pestzeit, von ihrer Unkenntnis als vom sicheren Gebrauch des Ordnungssystems zu erwarten ist.[250] Während das Mädchen in der Pecherzählung nicht viel Ahnung über die natürliche Ordnung besitzt, kann der Junge durch Einfachheit und logisches Denken beide aus dem Wald herausführen:

> „Nachdem das Mädchen sehr stark geworden war", fuhr der Großvater fort, „dachten die Kinder daran, aus dem Walde zu gehen. Sie berathschlagten unter sich, wie sie das anstellen sollten. Das Mädchen wußte gar nichts; der Knabe aber sagte, daß alle Wässer abwärts rinnen, daß sie fort und fort rinnen, ohne stille zu stehen, daß der Wald sehr hoch sei, und daß die Wohnungen der Menschen sehr tief liegen, […], wenn man daher an einem rinnenden Wasser immer abwärts gehe, so müsse man aus dem Walde hinaus und zu Menschen gelangen."[251]

Der Junge soll von den Handlungen und Erlebnisse der Kinder während der Pestzeit Nützliches lernen, um sein Trauma zu bewältigen und sich Strategien einer Bewältigung aneignen zu können: „Die märchenhafte Überlieferung von den beiden Kindern, die dem allgemeinen Unheil entrinnen, evoziert einen Zustand der Unschuld, der vor Alphabetisierung und Individuation liegt: einen Zustand, von dem der an der Seite des Großvaters gehende Junge im gleichen Moment Kunde erhält , indem er ihm unwiderruflich entrissen wird."[252]

Nach Koschorke hat der subjektiv benannte Standort den Wert einer „syntaktischen Zäsur, von der aus die Fläche der Namen in die Verlaufsform ihrer Aufzählungen überführt werden kann. Die sprachliche Erschlossenheit der Landschaft klammert alle visuellen Wahrnehmungen ein, sichert und entmachtet sie."[253] Stifter macht es sich in seiner Erzählung zur Aufgabe, das Kind anhand und über die Bezeichnungen von Landschaft einen Abstraktionsprozess zu lehren, von jeglicher Voreingenommenheit subjektiver Ansichten abzukommen und die bereits durchschrittene Landschaft als Landkarte zu verstehen und wahrzunehmen. Die Orientierung, die durch die Abfragetechniken des Großvaters dem Kind beigebracht werden, soll sich als Gegenteil einer Vergewisserung behaupten: „sie erzwingt den Verzicht auf perspektivisches und personales Sehen, die Aneignung einer nichtempirischen Blickhöhe.[254]

So macht der Knabe vom Beginn des Spaziergangs mit dem Großvater bis zum Ende ihrer Wanderung eine große Entwicklung durch. Anfänglich spaziert der Enkel noch wortkarg neben seinem Großvater her: „Ja, Großvater", sagte ich, „ich werde recht stark sein"[255]; später versucht er durch die

[250] Vgl. Koschorke, 6.
[251] Doppler 1982, 54f.
[252] Koschorke, 6f.
[253] Koschorke, 4.
[254] Ebd., 6.
[255] Doppler 1982, 32.

Benennung und durch die Erschließung von Landschaft, diese als bekannt auszuweisen, um sie in einer topographischen und sprachlich konstituierten Ordnung hervorzubringen: „Ich sehe es," antwortete ich, „ich sehe auch die schwachen grauen Streifen, welche die Seewand bedeuten."[256] Der Junge etabliert und stellt eine sprachliche Ordnung her, die sich auch als ein kultureller Ordnungsraum verstehen lässt.[257]

5.3.5 Rituale des Übergangs

Die Erzählungen des Großvaters über die Pest und deren Verschwinden werden in einer zweiten Geschichte der Pechbrennerfamilie ausgebaut. Die Flucht der Pechbrennerfamilie vor der Pest demonstriert Tod, Angst und Verderben und macht für den Knaben die Bedeutung des Fliehens vor großem Unheil und die Reaktion der Pechbrennerfamilie verständlicher.[258]

Der Pechbrenner sucht inmitten der Abgeschiedenheit des Kulturraumes der pestkranken Menschen, in der Natur einen Zufluchtsraum (vgl. Kapitel 3.2.2). Er eröffnet einen Kulturraum in einem Naturraum und macht somit den Übergang von Natur und Kultur an einer Grenze deutlich, indem sich diese anhand des Übergangs von einer Ordnung in eine andere Ordnung manifestiert:

> Er [der Pechbrenner, Anm. S.K.] wollte in den höchsten Wald hinauf gehen, wo nie ein Besuch von Menschen hinkömmt, wie nie eine Luft von Menschen hinkömmt, wo alles anders ist als unten, und wo er gesund zu bleiben gedachte. […] Wenn aber die Krankheit lange vorüber wäre, dann wollte er wieder zurükkehren, und weiter leben.[259]

Durch den Grenzgang der Figur des Pechbrenners wird eine Sujetbewegung ausgelöst, die von der Struktur des Textes bestätigt wird. Der Raum ist Ort der Handlung und kultureller Bedeutungsträger: räumliche Begebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungen der Figur des Pechbrenners wirken hier zusammen (vgl. Kapitel 3.1).

Trotz des Verhaltens des Pechbrenners und seiner Familie bringt auch ihm die Pest den Tod, dem er zu entgehen versucht. Dies wird durch sein Verhalten verstärkt, da er immer weiter und tiefer in den Wald eindringt, um Schutz zu suchen:

> Als daher die schwarzen Schubkarrenführer, die von ihm die Wagenschmiere holten, die Kunde brachten, daß in den angrenzenden Ländern schon die Pest entstanden sei, machte er sich auf, und ging in den hohen Wald hinauf. Er ging aber noch weiter, als wo der See ist, er ging dahin, wo der Wald noch hoch ist, wie er bei der Schöpfung gewesen war, wo noch keine Menschen gearbeitet haben, wo kein Baum umbricht, als wenn er von einem Blize getroffen ist, oder von dem Winde umgestürzt ist.[260]

[256] Ebd., 47.
[257] Vgl. Begemann 2015, 397.
[258] Vgl. Bolterauer 2005, 223.
[259] Doppler 1982, 46f.
[260] Doppler 1982, 46f.

Extreme in der Zivilisation oder in der Natur werden bei Stifter durch Todesnähe und Todesgefahr geahndet. Wo er den höchsten Schutz zu finden glaubt, geht der Pechbrenner zugrunde. Das Bemühen, sich der Pest entgegenzustellen, führt zur Ausrottung der Pechbrennerfamilie. Lediglich der kleine Bub bleibt am Leben, da er durch seine Unschuld vor den Gefahren des Todes extremer Natur- und Kulturaktivitäten geschützt wird. Durch sein naives Vertrauen in die Welt erhöhen sich die Überlebenschancen in der Natur[261], indem er Naturerfahrungen für sich nutzen kann (vgl. Kapitel 4.3.3). Der Bruch der Ordnung und ihre Wiederherstellung sind auf das Wirken des „sanften Gesetzes" zurückzuführen: „So wie das Gesetz der Natur den Ausbruch der Pest-Epidemie als Störung integriert, so bewährt sich auch das stille, einfache Leben in der Konfrontation mit großen Katastrophen."[262] Die Binnenerzählung der Pest und der Pechbrennerfamilie ist als Heilmittel für die Krise des Jungen in der Rahmenerzählung gedacht. Das Ritual der Erinnerung repariert hier die Verletzung der Ordnung, den Bruch, der in den Erzählungen des Großvaters erinnert, wiederholt und erneuert wird.[263] In „Granit" sind neben dieser rituellen Praxis der Erinnerung als Heilung des Großvaters auch viele andere Anspielungen zu finden, die rituelle, märchenhafte und mythische Elemente besitzen, wie an den folgenden Beispielen erläutert werden wird.

> Als die Krankheit ihren Gipfel erreicht hatte, als die Menschen nicht mehr wußten, sollten sie in den Himmel oder auf der Erde Hilfe suchen, geschah es, daß ein Bauer aus dem Amischhause von Melm nach Oberplan ging. Auf der Drillingsföhre saß ein Vöglein und sang:
>
> „Eßt Enzian und Pimpinell,
> Steht auf, sterbt nicht so schnell.
> Eßt Enzian und Pimpinell,
> steht auf, sterbt nicht so schnell."[264]

Die Szene verbirgt zunächst sagenhaftes Inventar: ein singender Vogel, der einen Ausweg aus der Katastrophe zu wissen glaubt, ein Bauer der zufällig vorbeikommt und diese Begebenheiten ins Dorf trägt. Tatsächlich hatte der Vogel recht:

> Der Bauer entfloh, er lief zu dem Pfarrer nach Oberplan und sagte die Worte, und der Pfarrer sagte es den Leuten. Diese thaten, wie das Vöglein gesungen hatte, und noch ehe der Haber in die Stoppeln gegangen war, und ehe die braunen Haselnüsse an den Büschen der Zäune reiften, war sie nicht mehr vorhanden.[265]

Die Sinnhaftigkeit dieser mythischen Erzählung sieht Stifter in ihrer wiederholbaren und sinnhaften Komponente begründet. Diese ritualisierte Erzählung gibt eine Ordnung vor. Der Großvater kann sich auf diese Bedeutungsordnung verlassen und so das „Chaos" ordnen (vgl. Kapitel 3.3.4).

---

[261] Vgl. Bolterauer 2005, 223f.
[262] Vgl., ebd., 225.
[263] Vgl., ebd.
[264] Doppler 1982, 38.
[265] Ebd., 38f.

Der Großvater wird in „Granit“ als weise Figur dargestellt, die sich mythischen Geschichten bedienen kann. Der Junge, dessen Ordnungswelt einen Bruch erlitten hatte, kann mit Hilfe der mythischen Erzählung des singenden Vogels, der die schützende Kunde an die Menschen ausrichtet, ebendiesen Schutz auf seine Situation übertragen. Immerwährende Tradition und das Eindeutige, welches dem Mythos zugrunde liegt, bewirkt bei dem Knaben eine Aufhebung der Bedrohung der Mutter und eine Aufhebung des Schmerzes. So kann das Erzählen von Sagenmaterial zur Wiederherstellung der weltlichen Ordnung des Jungen beitragen. Dies kommt dem Stifterschen Ordnungsgedanken von Einheit, Vollständigkeit und dem Gegensatz des begrifflichen Denkens sehr nahe. (vgl. Kapitel 3.2.3.1)

Neben der mythischen Funktion der Übertragung zum Schutz der Ordnung fällt das Waschen und das Zurechtlegen und Anlegen neuer Kleider in einen rituellen Kontext. Die Ausführlichkeit der Beschreibungen vom Akt des Waschens an sich und des Waschvorganges mit allen dafür notwendigen Utensilien, deuten auf den „Reinigungsritus“ hin:

> „Seze dich da nieder, und warte ein wenig, ich werde gleich wieder kommen.“ Mit diesen Worten ging er in das Haus, und nachdem ich ein Weilchen gewartet hatte, kam er wieder heraus, indem er eine große, grünglasirte Schüssel, einen Topf mit Wasser und Seife und Tücher in den Händen trug. [Er: Anm. S.K.], zog mir, […], meine Höschen aus, warf sie seitwärts, goß warmes Wasser in die Schüssel, stellte meine Füße hinein, und wusch sie so lange mit Seife und Wasser, bis ein großer weiß und braungefleckter Schaumberg auf der Schüssel stand. […] Dann troknete er mit den Tüchern die Füsse ab, und fragte: „Ist es nun gut?“.
>
> […]
>
> In der andern [Hand: Anm. S.K.] hatte er aber auch mein blaugestreiftes Jäkchen, […]. Das alles half er mir anziehen, und sagte: „So, jezt gehen wir.“[266]

Der Kleiderwechsel ist im Zusammenhang mit dem Reinigungsritus als Trennungsritus zu verstehen und kann als ein Indiz für den Eintritt in eine neue Phase gewertet werden. Es handelt sich hierbei nicht nur um neue und saubere Kleidung, sondern wird durch die genaue Beschreibung des Aktes als „feierliche“ wahrgenommen. Erst wenn der Knabe saubere Kleidung trägt, kann er mit dem Großvater in den Wald aufbrechen. Es beginnt ein Aufbruch in eine „neue Phase“: Der Beginn eines Übergangrituals.[267]

Ein weiteres Trennungsritual, welches in „Granit“ vollzogen wird, ist das Durchschreiten des Haustors: „Räumliche Trennungen, Abtrennungen und Wieder-Überschreitungen signalisieren sehr häufig soziale Statuswechsel“.[268] Der Übertritt einer „Schwelle“ bedeute demnach, sich eine neue Welt anzueignen. Das Durchschreiten eines Tores kann den Wechsel von Ordnungen anzeigen und wird als

[266] Doppler 1982, 28;29.
[267] Vgl. Bolterauer 2005, 212f.
[268] Bolterauer 2005, 213.

Zone des Übergangs kenntlich gemacht, so wie sich an dem Beispiel der Flucht des Knabens vor der Mutter zeigt:

> Mit diesen Worten schob er mich gegen den Hof, und ging in das Haus zurük. Ich schritt leise über den Hof, und eilte bei dem Einfahrtstore hinaus. Auf der Gasse ging ich sehr weit von dem Steine und vor der Hausthür weg, damit ich sicher wäre, und stellte mich auf eine Stelle, von welcher ich von ferne in die Hausthür hinein sehen konnte.[269]

Das Durchschreiten der Eingangstüre markiert den Eintritt in eine andere Ordnung für den Knaben. Zuvor ist er noch an diesem Stein gesessen, wo sich die Katastrophe ereignete und sich nach Schiffermüller „eine Szene eröffnet, die als genetischer Mythos die traumatische Signatur des Stifter'schen Text begründet"[270] hat. Jetzt nimmt er Abstand und beobachtet. Er befindet sich in einer neuen Ordnung, welche die gestörte Lebenswelt oder den Bruch der alten Ordnung des Jungen wiederherstellen wird: der Spaziergang mit dem Großvater.

Stifter inszeniert in seiner Erzählung „Granit" Übergangsriten, welche den Übergang und die Wiederherstellung von Ordnung in den Blickpunkt seiner Betrachtungen rücken. Diese Rituale beherbergen mythische Erzählungen von früheren Katastrophen und Krisen, deren Erinnerung eine Heilung der gegenwärtigen Problematik zum Anlass hat.

5.3.6 Biographischer Bezug

Nach der Revolution 1848 meldet sich Stifter im Jahre 1849 mit der Erzählung „Die Pechbrenner" zurück. Diese Erzählung erscheint 1853 verändert unter dem Namen „Granit" in dem Erzählband „Bunte Steine". „Granit" ist eine autobiographische Erzählung und schildert ein traumatisches Erlebnis in den frühen Jahren von Stifter. Es handelt sich nach Matz „um einen historischen Bericht, eingeschlossen von einer Rahmenhandlung über die Begegnung des kleinen Adalberts mit der Wagenschmiere. Die eigentliche Handlung aber spielt zurzeit der Pestepidemien in Böhmen und ist die Geschichte einer Flucht."[271] Adalberts Großvater nimmt ihn zu einem Spaziergang mit und erzählt ihm dabei die Geschichte der Pechbrenner Familie. Der allegorische Gehalt dieser Erzählung liegt im Fatalismus, mit dem ein geschichtliches Ereignis als Naturkatastrophe erlitten wird.[272] Stifter unterscheidet in seiner Erzählung nicht mehr kategorial zwischen Historie und Natur, beide Formen bilden für ihn eine unausweichliche und eine über allen Dingen stehende Gewalt. Es ist Stifters Pessimismus nach 1848 geschuldet, dass die ganze Welt dem hilflosen Individuum gegenübersteht – in seinem Leben als auch in der Lebenswelt seiner Figuren:[273]

[269] Doppler 1982, 29.
[270] Schiffermüller 1996, 165.
[271] Matz 1995, 290.
[272] Vgl. Matz 1995, ebd.
[273] Vgl. ebd.

> Der Pechbrenner täuschte sich, indem er das gesamte irdische Übel nur in der Pest sah, und Rettung schon im Schutz vor der Seuche. Aber wer von dem einen flieht, den wird das Unglück aus der anderen Richtung treffen – eine Rettung vor dem Verhängnis, vor der schrecklichen Kontingenz dieser Welt, ist unmöglich.[274]

Im Gegensatz zu Stifters Geschichtspessimismus steht in „Granit" auch seine Naturverbundenheit, seine Liebe zur Heimat und zum ländlichen Leben und sein Gemeinschaftssinn im Mittelpunkt, die nicht nur seiner Kindheit geschuldet sind, sondern auch der Erziehung seiner Großeltern.[275] Der Spaziergang mit dem Großvater und die Benennung von Landschaft basiert auf authentischen Ortsbezeichnungen. Die biblischen Geschichten, die Erinnerungen und die Sagen seiner Großeltern können somit auf die Darstellung der Großvater - Enkel- Beziehung in „Granit" ausgelegt werden. [276]

Der Granitblock, der noch heute vor Stifters Geburtshaus steht, bildet den Schauplatz am Beginn und am Ende der Erzählung:

> Vor meinem väterlichen Geburtshause dicht neben der Eingangsthür in dasselbe liegt ein großer achteckiger Stein von der Gestalt eines sehr in die Länge gezogenen Würfels […]. Eines der jüngsten Mitglieder unseres Hauses, welche auf dem Steine gesessen waren, war in meiner Knabenzeit ich. […] Im Sommer saß gerne am Abende auch der Großvater auf dem Steine, und rauchte sein Pfeifchen. [277]

Die autobiographische Erzählung am Anfang des Textes lässt Rückschlüsse über Stifters Beziehung zu seinen Großeltern zu und beschreibt seinen Großvater als tröstende und wohlmeinende Figur, die „nie nach dem Schuldigen gefragt" und „stets geholfen hat."[278] Durch den plötzlichen Unfalltod Stifters Vater ist die Familie existenzbedroht. Mithilfe der Großeltern, die eine neben Webarbeiten auch eine kleine Landwirtschaft betreiben, kann Stifter mitarbeiten und so die finanzielle Lage seiner Familie sichern. [279]

Bei der Lektüre der Einleitung von „Bunte Steine" und „Granit" bleibt in Bezug zur autobiographischen Komponente ein Bild eines Buben, der seine ländliche Umgebung, in der er aufgewachsen ist mit all seinen Sinnen und seinem Verstand wahrnimmt. Stifter war schon in Kindheitstagen ein sehr aufmerksamer und interessierter Mensch, wie es in der Einleitung zu „Bunte Steine" heißt:

> Besonders hatte die Verwunderung kein Ende, wenn es auf einem Steine so geheimnisvoll glänzte und leuchtete und äugelte, daß man es gar nicht ergründen konnte, woher denn das käme. […] Nicht nur trage ich noch heut zu Tage buchstäblich Steine in der Tasche nach Hause,

[274] Vgl. ebd. 290f.
[275] Vgl. Schoenborn 1992, 4.
[276] Becher, Peter: Adalbert Stifter. Sehnsucht nach Harmonie. Eine Biographie. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2005, 39.
[277] Doppler 1982, 23f.
[278] Vgl. Becher 2005, 39.
[279] Vgl. ebd., 41f.

> um sie zu zeichnen oder zu malen, und ihre Abbilder dann weiter zu verwenden, sondern ich lege ja auch hier eine Sammlung von allerlei Spielereien und Kram für die Jugend an, an dem sie Freude haben, und den sie sich zur Betrachtung zurecht richten möge.[280]

5.4 Kalkstein

5.4.1 Erzählerische Ordnung des Textes

Die Erzählung „Kalkstein" besteht aus einer Rahmenerzählung und der etwas später einsetzenden Binnenerzählung des Karpfarrers, die eine autobiographische Erzählung darstellt. Der Rahmenerzähler informiert die Lesenden lediglich über das Thema der Erzählung, den Anlass seines Besuches im Steinkar und die Bekannschaft mit dem Karpfarrer sowie die Gewitternacht, die ihn zum Verweilen im Hause des Karpfarrers zwingt. In der Binnengeschichte erfährt der Erzähler von den Ereignissen im Leben des Pfarrers und der Bitte an den Erzähler, sein Testament, das die dritte Abschrift des eigentlichen Testaments sei, aufzubewahren. Ein besonderes Merkmal nimmt zu Beginn der Erzählung die Landschaft ein, die eine utopische Gleichförmigkeit bei dem Lesenden erzeugen:

> Es waren seit jenem Gastmale viele Jahre vergangen, und ich hatte den Mann vollständig vergessen, als mich ein Beruf einmal in eine fürchterliche Gegend rief. Nicht daß Wildnisse Schlünde Abgründe Felsen und stürzende Wässer dort gewesen wären – das alles zieht mich eigentlich an – sondern es waren nur sehr viele kleine Hügel da, jeder Hügel bestand aus naktem und grauem Kalksteine, der aber nicht, wie es oft bei diesem Gesteine der Fall ist, zerrissen war, oder steil abfiel, sondern in rundlichen breiten Gestalten auseinander ging, und an seinem Fuße eine lange gestrekte Sandbank um sich herum hatte.[281]

„Die Exploration dieser Landschaft durch die Erzählerfigur bestimmt den Handlungsgang und die Struktur der Erzählung, in der sich ein topographischer und geologischer Erschließungsprozess mit der schichtweisen Entdeckung der unzugänglichen seelischen Topographie des Pfarrers verbindet."[282] Die Beschreibung des Kalkgesteines wirkt beängstigend und wird vom Erzähler auch als „fürchterliche Gegend" tituliert. Die Erzählung „Kalkstein" beinhaltet neben spannungsfördernden Momenten versteckte Vorausdeutungen und Verzögerungen. Ihr Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Verschleierung:

> Die Erzählung geht […] dem Rätsel des ‚weißen Linnens' nach. In ihrem Kern stößt der Leser [und die Leserin; Anm.: S.K.] auf kein verborgenes Wesen und keine unbewußte Bedeutung, sondern auf die Strukturen eines Textgewebes und auf die Gesetze der poetischen Einkleidung und Textualisierung.[283]

[280] Doppler 1982, 18.
[281] Doppler 1982, 67.
[282] Schiffermüller 1996, 191.
[283] Ebd., 190.

Die Farbe Weiß ist nicht nur die Farbe des Kalkgesteines, sondern auch der reinen Wäsche, die in der Binnenerzählung des Karpfarrers zum ersten Mal Erwähnung findet. Diese Verschleierungstechnik bestimmt die Struktur des Textes und erhält durch die Reinheit der Sprache einerseits und ihrer Verdunkelung von Symbolen andererseits eine Spannung, die für den Erzählstil Stifters kennzeichnend ist. Hierbei handelt es sich um „detektorisches Erzählen", was den Einsatz von versteckten Vorausdeutungen und Verschleierungen meint.[284] Als Beispiel dienen hier die weißen Kleider des Pfarrers, die er unter alter und kaputter Kleidung zu verstecken versucht – letztendlich auch vor Scham, wie er in seiner Erzählung kundtut:

> Er hatte den Anzug eines armen Landgeistlichen. Sein Rok war sehr abgetragen, die Fäden waren daran sichtbar […] Vielleicht waren sie [die Ärmel: Anm. S.K.] in einem Zustande, daß er sich ihrer ein wenig hätte schämen müssen.[285]
>
> […]
>
> Ich machte daher genaue Beobachtungen, und kam darauf, daß er […] die feinste und schönste Wäsche trug […]. Diese Wäsche war auch immer in der untadelhaftesten Weiße und Reinheit, wie man es nach dem Zustande seiner Kleider nie vermuthet hätte.[286]
>
> […]
>
> [D]ie Wäsche ist nach dem Silber das erste Gut in einem Hause, sie ist auch feines weißes Silber, und kann, wenn sie unrein ist, immer wieder zu feinem weißen Silber gereinigt werden. […] „Einmal, da wir so bei einander 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, und ich wäre erschroken, wenn mir jemand im Garten begegnet wäre."[287]

Der Karpfarrer projiziert die Scham der Liebe zu Johanna auf die weiße Kleidung, die er trägt und von der er sich im hohen Alter nur schwer trennen kann. Für die erzählerische Ordnung des Textes bewirkt diese Verschleierung eine Erzähltechnik, die der Erzählung eine klare Struktur verleiht. Sie verbirgt das Rätsel der menschlichen Seele, die dem Erzähler bis zuletzt verborgen bleibt. So seltsam der Karpfarrer zu sein scheint, so überraschend und rätselhaft ist sein Anliegen und Wirken über seinen Tod hinaus.

Eine weitere Technik, die für die Struktur der Erzählung verantwortlich ist, ist der Einsatz von Doppelungen und Wiederholungen, die der Erzähler und Landvermesser bei seiner Arbeit tätigt:

> Die Zeit meiner Arbeiten in jener Gegend zog sich in die Länge. Die Steinnester jener unwirthlichen Landschaften sezten uns solche Hindernisse entgegen, daß wir Aussicht hatten, doppelt so viele Zeit zu brauchen, als auf einem gleichen Flächenraume einer gezähmten und fruchtbaren Gegend.[288]

[284] Vgl. Geulen, Hans: Stifterische Sonderlinge. Kalkstein und Turmalin. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 17 (1973), 417 zit. nach Schiffermüller 1996, 191.
[285] Doppler 1982, 65.
[286] Doppler 1982, 72.
[287] Doppler 1982, 115.
[288] Doppler 1982, 95.

> […]
>
> Ich zeichnete manche Bilder doppelt, und verwarf die minder gelungenen.[289]

Die Verdreifachung des Testaments des Pfarrers und die drei Fälle des anschwellenden Flusses Zirder unterstreichen die Struktur der Wiederholung in der Erzählung:

> Ich habe mein Testament bei dem Gerichte zu Karsberg in dem Schlosse nieder gelegt. Ich vermuthe, daß es dort sicher ist, und ich habe den Empfangschein hier in meinem Hause. Aber alle menschlichen Dinge sind wandelbar […]. Ich habe daher noch zwei gleichlautende Abschriften verfaßt.[290]
>
> […]
>
> Die Ufer sind niedrig und, das am Kar ist noch niedriger als das Steinhäuser Ufer. Da sind drei Fälle möglich: entweder ist das Karufer überschwemmt, oder es ist auch das Steinhäuser Ufer überschwemmt, oder es wird sogar der Steg hinweggetragen.[291]

Nach Schiffermüller handelt es sich um eine „Bewegung der homologen Wiederholungen und Verdoppelungen", die ein Strukturprinzip von syntagmatischen Erzählperspektiven der Beschreibungsprosa von Stifter liefern.[292] Der Erzähler wendet eine doppelte Bewegung des Erzählens an, die zum einen der verschlossenen Figur des Pfarrers und zum anderen der Erschließung der unnahbaren Natur der Kalkstein-Landschaft geschuldet ist.

Welche Ordnungsfunktion die Landschaft in „Kalkstein" einnimmt, soll im nächsten Analysekapitel „Landschaft und Ordnungsfunktion" erarbeitet werden.

5.4.2 Landschaft und Ordnungsfunktion

Die Landschaft wird nach einem für Stifter bekanntem vertikal und horizontal räumlichen Modell organisiert (vgl. Kapitel 3.2) und von dem Erzähler als „fürchterliche Gegend"[293] beschrieben, die

> aus naktem grauem Kalksteine, der aber nicht, wie es oft bei diesem Gesteine der Fall ist, zerrissen war, oder steil abfiel, sondern in rundlichen breiten Gestalten auseinander ging, und an seinem Fuße eine lange gestrekte Sandbank um sich herum hatte. […] Das Wasser des Flusses, das in der grauen und gelben Farbe des Steines und Sandes durch den Widerschein des Himmels oft dunkelblau erschien, dann die schmalen grünen Streifen, die oft am Saume des Wassers hingingen, und die anderen einzelnen Rasenfleke, die in dem Gesteine hie und da lagen; bildeten die ganze Abwechslung und Erquickung in dieser Gegend.[294]

[289] Doppler 1982, 96.
[290] Doppler 1982, 120.
[291] Doppler 1982, 128.
[292] Vgl. Schiffermüller 1996, 194.
[293] Doppler 1982, 67.
[294] Ebd.

Die Beschreibung beinhaltet eine Farbsymbolik, die durch die eine Lichtmetaphorik beschrieben wird. Sie versteht sich als eine weitere Technik des Verschleierns, da das Kalkgestein und das Wasser des Flusses einem ständigen Farbwandel ausgesetzt sind:

> Der unermeßliche Regen der Nacht hatte die Kalksteinhügel glatt gewaschen, und sie standen weiß und glänzend unter dem Blau des Himmels und unter den Strahlen der Sonne da. Wie sie hinter einander zurük wichen, wiesen sie in zarten Abstufungen ihre gebrochene Glanzfarbe in Grau, Gelblich, Röthlich, Rosenfarbig, und dazwischen lagen die länglichen nach rükwärts immer schöneren luftblauen Schatten.[295]
>
> […]
>
> Die große Wasserfläche glänzte unter den Strahlen der Sonne, sie machte zu dem Grün der Wiese und dem Grau der Steine den dritten stimmenden und schimmernden Klang, und der Steg stand abenteuerlich wie eine dunkle Linie über dem silbernen Spiegel.[296]

Die Bezeichnung des „silbenen Spiegels“ bedeutet nach Schiffermüller einen Bruch von Sichtbarem und Unsichtbarem sowie eine mangelnde Durchsichtigkeit von realen Verhältnissen.[297] Das trübe Wasser gilt als undurchschaubar; der Wandel der Farben meint das Verkennen von Tatsachen und bezieht sich so unabdingbar auf den Inhalt der Erzählung und die schwierige Einschätzung des Erzählers gegenüber des Karpfarrers.

Landschaft und Pfarrer sind zu Beginn der Ausführungen des Erzählers unbedeutend. Der Pfarrer wird als armer unscheinbarer Mensch und die Landschaft weder aufregend noch fesselnd dargestellt. Die Annäherung zwischen Pfarrer und Erzähler basiert auf den Spaziergängen in der Landschaft, auf denen der Pfarrer dem Erzähler die Geheimnisse und Schönheiten der Natur anvertraut:[298] „Die Fremdheit weicht hier dem zunehmenden Heimischwerden in der Fremde, der allmählichen schrittweisen Integration des Landvermessers in die Landschaft.“[299] Das Schicksal der Pfarrersfigur wird von Raumverhältnissen geprägt. Dies wirft die Frage nach dem Verhältnis von Raum, Zeit und Figuren auf, welche in der Beziehung von Mensch und Natur die Antwort findet. (vgl. Kapitel 5.4.4).

Die Bekanntschaft mit den Begebenheiten, die Einsicht in Ordnung, der Respekt vor dem Fremden und vor dessen Verhüllung sowie die Erinnerung können als Zeichen eines gelungenen Annäherungsprozesses gedeutet werden. Stifter ist in seinen Darstellungen von Landschaft immer bemüht, den Blick und die Wahrnehmung von den Figuren heraus zu gestalten. So erscheinen

[295] Doppler 1982, 85.
[296] Doppler 1982, 86.
[297] Vgl. Schiffermüller 1996, 201.
[298] Vgl. Zimmermann, Christian: Fremde Natur – fremder Mensch: Bemerkungen zu Adalbert Stifters Hermeneutik am Beispiel der Erzählung Kalkstein. In: Battiston-Zuliani, Régine (Hrsg.): Funktion von Natur und Landschaft in der Österreichischen Literatur. Bern: Peter Lang Verlag 2004, 42.
[299] Zimmermann 2004, ebd.

Landschaftsbeschreibungen auch als möglicher Spiegel einer innerpsychischen Lebenswelt der Figuren.[300] Der Berufsstand des Landvermessers bringt den Erzähler zwangsläufig zu Landschaften und aufgrund seiner Aufträge kommt dieser zweimal in diese Gegend:

> Einmal war ich in der kleinen Stadt Wengen, und hatte die Aussicht noch länger dort bleiben zu müssen, weil sich die Geschäfte in die Länge zogen, und noch dazu mehrten. Da kam ich öfter in das nahe gelegene Dorf Schauendorf.[301]
>
> […]
>
> Es waren seit jenem Gastmale viele Jahre vergangen, und ich hatte den Mann vollständig vergessen, als mich mein Beruf einmal in eine fürchterliche Gegend rief. […] Die Gegend Names Steinkar, obwohl sie im Grunde nicht außerordentlich abgelegen ist, wird doch den wenigsten Menschen bekannt sein, weil keine Veranlassung ist, dorthin zu reisen.[302]

Als der Erzähler den Pfarrer vom ersten Besuch und dem Gastmahl wiedererkennt, ihn öfters zum Plaudern trifft, lässt er sich auch in die Schönheiten der Landschaft einführen. Je mehr er von der Landschaft erfährt, desto mehr erfährt er auch über den Karpfarrer. Die Annäherung an die Natur bringt somit auch eine Annäherung an die Figur des Pfarrers mit sich.

> „Mein Beruf bringt es mit sich", erwiderte ich, „daß ich mit vielen Menschen verkehre, und sie mir merke, […] und in dieser abscheulichen Gegend haben wir uns wieder gefunden." „Sie ist, wie sie Gott erschaffen hat," antwortete er, „es wachsen hier nicht so viele Bäume wie in Schauendorf, aber manches Mal ist sie auch schön, zuweilen ist sie schöner als alle andern in der Welt.[303]

Wieder kommt das Motiv des Gehens vor, das dem Erzähler hilft, sich die fremde Welt aneignen zu können. Durch das Gehen mit dem ansässigen Pfarrer wird der Erzähler in die Landschaft und in die natürlichen Vorgänge dieser eingeführt und kann durch Zutun von wetterbedingten Prozessen, von der Landschaft lernen:

> Wir waren während dieses Gespräches ins Gehen gekommen, er ging an meiner Seite, und wir redeten noch von manchen gleichgültigen Dingen, vom Wetter, von der Jahreszeit, wie diese Steine besonders geeignet seien, die Sonnenstrahlen einzusaugen, und von Anderem.[304]
>
> […]
>
> Er zeigte mir manches Thierchen, manche Pflanzen die der Gegend eigenthümlich waren, er zeigte mir die Besonderheiten der Gegend und machte mich auf die Verschiedenheiten mancher Steinhügel aufmerksam […].[305]

[300] Vgl. ebd., 43.
[301] Doppler 1982, 64.
[302] Doppler 1982, 67f.
[303] Doppler 1982, 69.
[304] Ebd.
[305] Doppler 1982, 71.

Neben den Besonderheiten der steinigen Landschaft, die einen Betrachtungsraum der Figuren einnimmt (vgl. Kapitel 3.2.2), erhält der Fluss Zirder eine wichtige Rolle im Verlauf der Erzählung. Er schwillt nach jedem Regenwetter an, sodass das Überqueren des Flusses eine große Gefahr für die Schulkinder aus Steinkar darstellt. Der Fluss wird Dreh- und Angelpunkt des im Testament vorliegenden letzten Willens des Pfarrers. Die Schulkinder, geprägt von Unschuld und Naivität, sind bei der Überquerung des Flusses dem Tod ausgesetzt.

> Als ich die Höhe der Kalksteinhügel hinauf stieg, dachte ich an die Kinder. Wie groß doch ihre Unerfahrenheit und Unschuld ist. Sie gehen auf das Ansehen der Eltern dahin, wo sie den Tod haben können; denn die Gefahr ist bei den Überschwemmungen der Zirder sehr groß, und kann bei Unwissenheit der Kinder unberechenbar groß werden.[306]

Im Testament will der Pfarrer nicht in die Natur und ihr Ökosystem eingreifen, sondern eine andere Maßnahme schaffen, die den Schulkindern helfen kann: die Erbauung einer neuen Schule am Ufer der Zirder. Diese Maßnahme kann als Annäherungsprozess des Menschen an die Natur gesehen werden, die in Auseinandersetzung eine Alternative schafft, ohne in die natürlichen Prozesse einzugreifen.

> „Damit diese Gefahr in Zukunft aufhöre, habe ich zu sparen begonnen, und verordne, wie folgt: von der Geldsumme, welche nach meinem Tode als mein Eigenthum gefunden wird, vermehrt mit der Geldsumme, welche aus dem Verkaufe meiner hinterlassenen Habe entsteht, soll in der Mitte der Schulkinder der Steinhäuser und Karhäuser ein Schulhaus gebaut werden.“[307]

Unaufhaltbare natürliche Prozesse sind auch beim Aufzug des Gewitters zu beobachten und werden im nächsten Analysekapitel „Natur und Ordnung“ behandelt.

5.4.3 Natur und Ordnung

In „Kalkstein“ spielen die Natur und ihre Vorgänge eine wichtige Rolle für den Erzähler: Die Annäherung an die Natur und das Kennenlernen ihrer Prozesse bedeutet eine Annäherung an das Unbekannte. Zum einen an die unbekannte Natur, zum anderen an den unbekannten Karpfarrer.

„Prozesse des Sehens, Beobachtens, Wahrnehmens und deren subjektiver Bedingtheit“ bedeuten „eine enge Verbindung von wahrgenommener Natur und wahrnehmendem Subjekt.“[308] Zunächst misstraut der Erzähler der Beziehung zwischen dem Karpfarrer und seinen Verbindungen zu Naturverhältnissen:

> „Es wird nicht mehr möglich sein, daß Sie die Hochstrasse erreichen.“ „Wie so“ fragte ich. „Weil das Gewitter ausbrechen wird,“ antwortete er. Ich sah nach dem Himmel. Die Wolkendeke war eher dichter geworden, und auf allen kahlen Steinflächen, die wir sehen konnten lag ein besonderes bleifarbenes Licht.[309]

[306] Doppler 1982, 93.
[307] Doppler 1982, 129.
[308] Zimmermann 2004, 43.
[309] Doppler 1982, 73f.

Die Ordnung der Natur zeigt sich in der Erzählung durch das Aufziehen des Gewitters, also durch einen Eingriff oder eine Störung der Ordnung. Vom Erzähler verkannt, trifft das Gewitter ein, so wie der Pfarrer es vorhergesagt hat:

> „Man kann es wohl nicht genau sagen", antwortete er, „allein ich habe sieben und zwanzig Jahre in der Gegend gelebt, habe Erfahrungen gesammelt, und nach ihnen wird das Gewitter eher ausbrechen, als man denkt, und wird sehr stark sein."[310]

Der Pfarrer hat sich in den siebenundzwanzig Jahren an die Wetterbedingungen angepasst und hat gelernt, die Zeichen der Natur zu deuten. Dieses Motiv des „Wetterrätsels" ist ein weiteres Indiz für die Verschleierung von Begebenheiten in dieser Erzählung. Der Pfarrer kann die Naturvorgänge deuten; dem Erzähler bleibt dies fremd. Dem Erzähler bleibt nicht nur die Natur in Form von natürlichen Prozessen wie das Erkennen eines annähernden Gewitters unerschlossen, sondern auch die „Natur des Pfarrers" selbst unergründlich.

Schiffermüller spricht auch in diesem Zusammenhang von einer „doppelten Bewegung" des Erzählers, die durch Neugier für den Pfarrer und durch Entdeckung einer unzugänglichen Natur bedingt ist. Stifters Erzählweise ist von Objektivität geprägt, sodass keine subjektiven Eigenheiten oder Begebenheiten an den Figuren festzustellen sind.[311] Mit seinem Wissen und seiner ruhigen Weisheit scheint der Pfarrer sich nicht eindeutig vom Naturraum abzuheben und bleibt dadurch undurchschaubar für den Erzähler, der das Gewitter fürchtet. Die Natur als bedrohliche und unvorhersehbare Macht zeigt sich in den Ausführungen der Erzählung:

> Das Gewitter hatte sich nun vollständig entwickelt, und stand als dunkle Mauer an dem Himmel.[312]
>
> […]
>
> Endlich schlugen die ersten Tropfen an die Fenster. Sie schlugen stark und einzeln gegen das Glas, aber bald kamen Genossen, und in Kurzem strömte der Regen in Fülle herunter. Er wuchs schnell gleichsam rauschend und jagend, und wurde endlich dergestalt, daß man meinte, ganze zusammenhängende Wassermengen fielen auf das Haus hernieder […]. Das Gewitter war endlich über unserem Haupte. Die Blize fuhren wie feurige Schnüre hernieder, und den Blizen folgten schnell und heiser die Donner […].
>
> […]
>
> Der Pfarrer saß ruhig und einfach an dem Tische des Stübleins, und das Licht der Talgkerze beleuchtete seine Gestalt.[313]

Die großartige epische Entfaltung des heranrollenden Unwetters, das sinnlich plastische Zusammenspiel von Optischem und Akustischem, die Darstellung der Gewalt des Gewitters mit fast

[310] Doppler 1982, 74.
[311] Vgl. Schiffermüller 1996, 196.
[312] Doppler 1982, 75.
[313] Doppler 1982, 77f.

„alttestamentarischer Wucht“ evozieren die Macht einer elementaren Naturgewalt.[314] Die Figuren suchen Unterschlupf vor dem Unwetter und ziehen sich in einen sicheren Raum, dem Zufluchtsraum zurück (vgl. Kapitel 3.2.2).

Stifter ist bemüht, Bedrohliches von Naturprozessen, aber auch die Schönheit und die Einfachheit von Natur in seinen Erzählungen darzustellen. Die Bilder, die er von Landschaften oder der Natur beschreibt, lassen die Grenzen zwischen objektiver Wirklichkeit und subjektiver Einbildungskraft verschwimmen. Die Natur steht nicht mehr unmittelbar neben seinen Figuren, sondern bildet ein größeres Leben, welches dem Leben seiner Figuren analog gegenübersteht. So entsteht eine Poetisierung von Natur und eine neue Sichtweise, in der sich Stifters Figuren oder das kulturelle Umfeld der Figuren, mit der sie sich zu arrangieren versuchen, einfinden müssen.[315] In „Kalkstein“ stehen die Weltuntergangsbeschreibungen Stifters der passiven und entspannten Beschreibungen des Pfarrers gegenüber. So dramatisch und langatmig das Heranziehen der Gewitterfront beschrieben wurde, so unspektakulär und unverblümt endet der Gewittersturm:

> Als endlich das Regnen nur ein einfaches Niederrinnen war, und das Blizen ein Nachleuchten, stand der Pfarrer auf, und sagte: „Es ist vorüber“.[316]

Das ruhige Verhalten des Pfarrers während und nach dem Gewitter soll die Dynamik der vorhergehenden Naturvorgänge stilllegen. Der Pfarrer geht seinen alltäglichen Handlungen nach und richtet ein kärgliches Mahl an, welches anhand der Ausführungen als „sanfte Rhetorik der Stifterschen Mimesis des Alltäglichen-Konkreten“[317] entlarvt wird. Die ausführlichen Beschreibungen des Gewitters stehen den langsamen und genauen Beschreibungen des Anrichtens des Nachtmahls des Karpfarrers gegenüber:

> Er sezte von dem Eßbrette ein Krüglein Milch auf den Tisch, und goß aus demselben zwei Gläser voll. Dann sezte er auf einem grünglasirten Schüsselchen Erdbeeren auf und auf einem Teller mehrere Stüke schwarzen Brotes. Als Besteke legte er auf jeden Plaz ein Messer und ein kleines Löffelchen, dann trug er das Eßbrett wieder hinaus.[318]

Diese fast naturalistischen Beschreibungen von kulturellen Prozessen können als Pendant zu den Naturbeschreibungen gelesen werden, da Stifter Natur und Kultur in seinen Erzählungen miteinander verknüpft und es hierfür immer ein Bindeglied gibt, das in diesem Falle der Pfarrer darstellt.

So wie der Pfarrer Ruhe und Beherrschung bewahrt, für den Schutz der Kinder vor den Naturgewalten steht und dennoch undurchsichtig für den Erzähler bleibt, soll im nächsten Kapitel die Rolle des Pfarrers und seine Figur auf die Momente des „Sonderbaren“ untersucht werden.

---

[314] Schiffermüller 1996, 197.
[315] Vgl. Sebald, Winfried Georg: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1985, 24f.
[316] Doppler 1982, 78.
[317] Schiffermüller 1996, 198.
[318] Doppler 1982, 78.

5.4.4 Ordnung Subjekt

Zunächst gelingt es dem Erzähler, durch seine beruflichen Absichten bedingt, weder die Schönheit der Landschaft noch die menschliche Schönheit des Karpfarrers zu erkennen. Das über die Erzählung hinausgehende Geheimnis des Pfarrers hat erzählerisch kaum eine Bedeutung, da sie die zentralen Aussagen des Textes nicht zu beeinflussen vermögen. „Der Wert des Menschen, die menschliche Schönheit des Pfarrers liegt darin, dass er durch seine Existenz diejenigen Gesetze bestätigt, welche die Relationen zwischen den Menschen zum Menschheit erhaltenden Band macht.“[319]

Die Beschreibung des Pfarrers verändert sich im Laufe der Erzählung. Anfangs noch als „bedeutungslose“ Individualität beschrieben, verändert sich die Sichtweise des Erzählers gegenüber dem Pfarrer anhand der geschilderten Erlebnissen.

> Er hatte den Anzug eines armen Landgeistlichen.[320]
>
> […]
>
> Ich fragte, wer der Mann wäre, und erfuhr, daß er in einer armen Gegend Pfarrer sei, daß er schon sehr lange dort sei, daß er nicht weg verlange, und daß er selten das Haus verlasse außer bei einer sehr dringlichen Veranlassung.[321]
>
> […]
>
> Die ungemeine Anmuth, wie ich sie noch niemals bei einem Menschen oberhalb des Bettlerstandes angetroffen habe, namentlich nicht bei solchen, die andern als Muster der Reinlichkeit und Ordnung vorzuleuchten haben, schwebte beständig vor mir. […] Von nun an kam ich öfter mit dem Pfarrer zusammen.[322]

Die Figur des Karpfarrers ist im Raum des Schmerzes (vgl. Kapitel 3.2.2) anzusiedeln, da er selten das Haus verlässt und sehr starr auf die Gesellschaft wirkt. Dennoch ist der Erzähler schon nach dem zweiten Treffen mit dem Pfarrer von seiner „Anmut“ fasziniert. Nicht nur diese ausgestrahlte Anmut des Pfarrers, sondern auch seine Art von „Außenseitertum“ ist für den Erzähler interessant.

Der isoliert lebende Karspfarrer widmet sich, wie der Erzähler später erfahren wird, seinem Beruf als Pfarrer vor allem aufgrund der Fürsorge der Kinder, die stets einen gefährlichen Schulweg zu passieren haben. Stifter zeigt hier auf, „wie eine Sonderlingsexistenz aus ihrer Gesellschaftsferne, der unkonventionellen und zunächst befremdlichen Lebensform heraus eine unerwartete Basis für Neuerungen, ja sogar soziale Neugründungen schafft.“[323] Die Nächstenliebe des Pfarrers gehört „zum Wesen der antiken humanitas, daß sich in ihr Menschenfreundlichkeit, Güte und Hilfsbereitschaft

[319] Zimmermann 2004, 47.
[320] Doppler 1982, 65.
[321] Ebd., 67.
[322] Ebd., 70.
[323] Dittmann, Ulrich: Sonderlinge im Werk Adalbert Stifters. In: Lachinger, Johann; Pintar, Regina u.a. (Hrsg.): Sanfte Sensationen. Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz: StifterHaus 2005, 99.

ausprägt."[324] Dies zeigt sich zum ersten Mal deutlich in der Bitte an den Erzähler, in seinem Pfarrhof zu übernachten:

> „Ich glaube daher, daß es das Beste wäre, wenn Sie mit mir in meinen Pfarrhof gingen, und die Nacht heute dort zubrächten. Der Pfarrhof ist so nahe, daß wir ihn noch leicht erreichen, wenn wir auch das Gewitter schon deutlich am Himmel sehen, dort sind Sie sicher, und können morgen an Ihre Geschäfte gehen, sobald es Ihnen beliebt."[325]

Neben der außerordentlichen Gastfreundlichkeit des Pfarrers bemerkt der Erzähler am nächsten Tag die Auswirkungen des Gewitters und die überschwemmte Zirder sowie die Hilfsbereitschaft des Pfarrers gegenüber den Kindern.

> Zu meinem Erstaunen erblikte ich jezt auch mitten im Wasser eine größere schwarze Gestalt, die niemand anderer als der arme Pfarrer im Kar war. Er stand fast bis auf die Hüften im Wasser. […] Alle Kinder gingen gegen den Pfarrer zu, und nachdem sie eine Weile bei ihm verweilt und mit ihm gesprochen hatten, traten sie den Weg gegen das Ufer an, an dem ich stand.[326]
>
> […]
>
> Da mich der Pfarrer in der Mitte der Kinder ansichtig wurde, grüßte er sehr freundlich, und sagte, das sei schön von mir, daß ich auch zur Hilfe herbei geeilt wäre.[327]

Als der Pfarrer eines Tages von einer Krankheit geplagt wird, beginnt der Erzähler ihm Besuche abzustatten. Der Erzähler erfährt – mit einer vorangehenden Bitte – die Lebensgeschichte des Pfarrers, in der eine Familiengeschichte im Mittelpunkt steht.

Stifters Erzählungen handeln nicht nur von Eltern, Geschwistern, Nachbarn – all diese Gestalten verkörpern einen Stand, in dem Rechte, Ordnung, das einfache Leben oder das einfache Sein sichtbar werden. Bei der Familie können all diese Stände zusammentreffen: Sie erscheint als Form, von der alle persönlichen Eigenheiten eines Individuums geprägt werden. Sie gibt dem Individuum Raum, in dem das Leben Sinn und Bedeutung gewinnt[328]: „Was in den Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, zwischen Geschwistern lebt, wird erst recht und gut in dem übergreifenden Sinne der Familie."[329]

Der Pfarrer, der bei der Geburt seine Mutter verlor, musste später auch zu seinem Vater und seinem Zwillingsbruder die familiäre Beziehung einbüßen.

---

[324] Kunisch, Hermann: Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit. Studien zu seinem klassischen Stil. Berlin: Duncker & Humblot 1950, 121.
[325] Ebd., 74.
[326] Doppler 1982, 88f.
[327] Ebd., 91.
[328] Vgl. Kunisch 1950, 127f.
[329] Ebd., 128.

> Wir waren zwei Brüder, Zwillinge, und die Mutter hatte bei unserer Geburt ihr Leben verloren. Der Vater hatte sie sehr hoch geehrt, und daher keine Frau mehr genommen; denn er hat sie nie vergessen können.[330]
>
> […]
>
> „Plözlich starb unser Vater. […] Der Bruder sagte mir nach einiger Zeit, daß die ganze Last des Geschäfts nun auf unseren Schultern liege, und ich eröffnete ihm hierbei, daß ich das Lateinische Griechische die Naturgeschichte die Erdbeschreibung die Rechenkunst, worin ich damals, als wir unterrichtet wurden, geringe Fortschritte gemacht hatte, nachgelernt hätte, und daß ich jezt beinahe vollkommen in diesen Dingen bewandert wäre.[331]

Der Pfarrer, der nicht so begabt war, arbeitete mit großem Eifer und stand seinem Bruder in den Geschäften beiseite bis die Schulden sie zur Verpfändung des Hauses zwangen:

> „Mein Bruder, welcher unverheiratet war, grämte sich so, daß er in ein Fieber verfiel, und starb. Ich allein und mehrere Menschen, denen er Gutes gethan hatte, gingen mit der Leiche. [S]o hatte ich keine Verwandten und keine Bekannten mehr." „Ich hatte den Gedanken gefaßt, ein Verkünder des Wortes des Herrn, ein Priester, zu werden."[332]

Der Pfarrer musste zu Lebzeiten einige Schicksalsschläge bewältigen: die Auslöschung seiner Familie einerseits und hohe Schulden des Geschäftes seines Vaters andererseits. Die Liebe zu den Menschen und die Hilfsbereitschaft kann aus ebenjener Situation gefolgert werden. Der Pfarrer, der nicht sonderlich viel Glück erfuhr, will sich in die Dienste der Menschen und in die Dienste Gottes begeben, um einerseits Liebe zu geben und andererseits Liebe postum zu empfangen, wie er in seinem Testament verdeutlicht:

> „Wie ein jeder Mensch außer seinem Amte und seinem Berufe noch etwas findet, oder suchen soll, das er zu verrichten hat, damit er alles thue, was er in seinem Leben zu thun hat, so habe auch ich etwas gefunden, was ich neben meiner Seelsorge verrichten muß: ich muß die Gefahr der Kinder der Steinhäuser und Karhäuser aufheben.[333]

Nach der Verlesung des Testaments feierten die Leute den Pfarrer als Helden und als Wohltäter, obwohl sein erspartes Geld für die Erbauung einer Schule nicht reichte. Dem Erzähler bleibt eine wesentliche Frage: „Nun stellt sich die Frage, was die Wirkung von all diesen Dingen gewesen sei"[334], die er in seinen weiteren Ausführungen selbst beantwortet: „Aber wie das Böse stets in sich selbst zwecklos ist, und im Weltplane keine Wirkung hat, das Gute aber Früchte trägt, wenn es auch mit mangelnden Mitteln begonnen wird, so war es auch hier."[335]

---

[330] Doppler 1982, 102.
[331] Ebd., 109.
[332] Ebd., 117.
[333] Ebd., 128.
[334] Ebd., 131.
[335] Ebd.

Obwohl sich die Individualhaltung des Pfarrers als ungenügend erweist, da für die endgültige Durchführung des Baus der Schule nur eine soziale Gemeinschaftshandlung den letzten Willen vollenden kann[336], bleibt der Karpfarrer auch über seinen Tod hinaus ein Symbol der Nächstenliebe – auch für den Erzähler: „War ich das erste Mal mit Wehmuth von der Gegend geschieden, so flossen jezt Tränen aus meinen Augen, als ich die einsamen Steine verließ.“[337]

5.4.5 Rituale des Übergangs

Die Erzählung „Kalkstein“ bedient sich einiger Symbole wie der bereits angedeuteten Farbsymbolik, die anhand des Kalkgesteins oder anhand der Farbe der Zirder dargestellt wird. Auch das Testament des Pfarrers besitzt in seiner Ausführung symbolische Elemente. Zunächst arbeitet Stifter bei „Kalkstein“ mit den Veränderungen der Farben, die vor dem Gewitter anhand des Kalkgesteins beschrieben werden:

> Ich sah nach dem Himmel. Die Wolkendeke war eher dichter geworden, und auf allen kahlen Steinflächen, wie wir sehen konnten, lag ein sonderbares bleifarbenes Licht.[338]
>
> […]
>
> Nach einer Weile folgten mehrere Blize, und da der Abend bereits ziemlich dunkel geworden war, und da die Wolkenschichte auch einen dämmernden Einfluß ausübte, stand unter jedem Blize der Kalkstein in rosenrother Farbe vor uns.[339]

Nach Schiffermüller bilden die Farbkontraste und das Farbenspiel sowie die stoffliche Materialität, die vor allem bei der Beschreibung der Bekleidung des Pfarrers Erwähnung findet, die Grundelemente einer Bildsprache.[340]

> [Die Kalksteinhügel] standen weiß und glänzend unter dem Blau des Himmels und unter den Strahlen der Sonne da. Wie sie hinter einander zurük wichen, wiesen sie in zarten Abstufungen ihre gebrochenen Glanzfarben in Grau, Gelblich, Röthlich, Rosenfarbig, und dazwischen lagen die länglichen nach rükwärts immer schöneren luftblauen Schatten.[341]

Zwischen den gleichförmigen grauen Kalkhügel bricht die Landschaft mit dem wechselnden Licht in den Glanz der Spektralfarben auf. Diese Farbmetaphorik mag nach Selge auf die Genese des Sedimentgesteins der Kalklandschaft verweisen.[342] Es kann aber auch die unergründbare Schönheit der Natur sowie ihre Wandelbarkeit hervorstreichen. Nicht nur das Kalkgestein erscheint in Farbe, auch das Gewässer verändert sich: „Die große Wasserfläche glänzte unter den Strahlen der Sonne, sie

[336] Vgl. Zimmermann 2004, 47.
[337] Doppler 1982, 132.
[338] Doppler 1982, 73.
[339] Ebd., 75
[340] Vgl. Schiffermüller 1996, 195
[341] Doppler 1982, 85.
[342] Vgl. Selge, Martin: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart: Werner Kohlhammer Verlag 1976, 57 zit. nach: Schiffermüller 1996, 196.

machte zu dem Grün der Wiese und dem Grau der Steine den dritten stimmenden und schimmernden Klang, und der Steg stand abenteuerlich wie eine dunkle Linie über dem silbernen Spiegel.“[343]

Ein Pendant zu den leuchtenden Spektralfarben bildet der Gegensatz oder die Hervorhebung von Schwarz-Weiß und hell und dunkel in Stifters angewandter Farbsymbolik. Im Mittelpunkt steht hier die Beschreibung des Pfarrers zu Beginn der Erzählung: „Er saß ziemlich weit unten und seine schwarze Gestalt ragte über das weiße Linnengedeke der Tafel empor […].“[344] Die Bildsprache der Erzählung vermittelt eine Schwarz-Weiß–Kontrastierung, wobei die Schwärze des Pfarrers von der weißen Tischdecke der Tafel abgehoben wird. Dies kann der „Verdoppelungsstrategie“ (vgl. Kapitel 4.4.1) zugeordnet werden. Im Verlauf der Erzählung wandelt sich jedoch diese Schwarz-Weiß–Kontrastierung des Pfarrers: „Ich dachte noch eine Zeit lang an die Sache, und konnte nicht umhin, die äußerste Feinheit des Linnens des Pfarrers sehr wohltätig an meinem Körper zu empfinden.“[345] Der Ausdruck der Weißheit und Reinheit des Pfarrers kann für seine reine und unbefleckte Persönlichkeit stehen, von der der Erzähler am Ende des Textes ein Stückchen Erinnerung behalten will:

> „Auch ich erwarb etwas in der Versteigerung, nehmlich das kleine aus Holz geschnizte Crucifix von Nürnberg und sämmtliche noch übringen so schönen und feinen Leintücher und Tischtücher. […] Zuweilen läßt meine Gattin die Linnen durchwaschen, und glätten, dann ergötzt sie sich an der unbeschreiblichen Schönheit und Reinheit […].“[346]

Es ist einem Erlebnis mit dem Mädchen aus der Nachbarschaft geschuldet, dass der Pfarrer eine gewisse Vorliebe für weiße und saubere Wäsche entwickelte:

> Das Mädchen trug manchmal ein längliches Körbchen von feinem Rohre; über dem Körbchen war ein weißes sehr feines Tuch gespannt, und in dem Körbchen mochte ganz auserlesene Wäsche liegen […].[347]
>
> […]
>
> Da ich wieder sagte: „Das ist schön, das ist außerordentlich schön,“ antwortete sie: „Freilich ist es schön, meine Mutter sagt: die Wäsche ist nach dem Silber das erste Gut in einem Hause, sie ist auch feines weißes Silber, und kann, wenn sie unrein ist, immer wieder zu feinem weißen Silber gereinigt werden.[348]

Die Leidenschaft des Pfarrers für schöne und reine Wäsche manifestiert sich auch in der Entfaltung seiner Persönlichkeit, die von Schönheit und Sauberkeit strahlt. Dies zeigt sich nicht zuletzt in seinem Testament. Die Figur des Pfarrers, der aufgrund seines Berufsstandes als beispielhafte Gestalt der Demut und Askese gilt, erlegt der Erzählung eine Ambivalenz auf. Einerseits lebt der Pfarrer eine

[343] Doppler 1982, 86.
[344] Ebd., 65.
[345] Ebd., 83.
[346] Ebd., 131.
[347] Ebd., 115.
[348] Ebd., 115.

Ökonomie der Einsparung, wie man an der äußeren Erscheinung des Pfarrers erkennen kann, andererseits offenbart er sich erst ganz zum Schluss der Erzählung in der heiligen Schrift seines Testaments.[349] Die Symbolhaftigkeit der Schrift durch ihre Fixierung zeigt sich auch an dem Schriftverkehr zwischen dem Erzähler und dem Pfarrer, welcher kurz vor seinem Ableben stattfindet. Die Enthüllung des Testaments geht in eine Enthüllung des Pfarrers selbst über: Das was er zu Lebzeiten nicht von sich preisgab, kann nun „entziffert" werden. Durch die Struktur der Wiederholung (vgl. 4.1.1 Doppelung und Wiederholung), das Öffnen der testamentarischen Abschriften, wird die Authentizität des Textes anerkannt, da es sich um die Form der ritualisierten Sprache handelt:

> Nach herkömmlicher Art wurde nun das gerichtlich niedergelegte Testament zuerst geöffnet, und gelesen. Dann folgte das von mir übergebene. Es lautete Wort für Wort wie die beiden ersten. Die Zeitangabe und die Unterschrift war in allen drei Urkunden dieselbe. Sofort wurden alle drei Testamente als ein einziges in drei Abschriften vorhandenes Testament erklärt.[350]

Das testamentarische Schreiben legt nicht nur den Willen des Pfarrers offen, vielmehr kann die ritualisierte Sprache in Verbindung mit dem Testament als metonymische Berührung mit der Bibel enthüllt werden. Die Wiederherstellung von Unordnung – die unmögliche und nicht sichere Überquerung des Flusses – kann durch sein letztes und heiliges Wort veranlasst werden: Erst durch seinen Tod und dem Zutun der Reichen und Wohlhabenden kann die Ordnung wiederhergestellt werden.

5.4.6 Biographischer Bezug

Stifter zeigt mit der Figur des Karpfarrers eine Gestalt, die dem „sanften Gesetz" folgt und so das Gleichgewicht der Welt wiederherstellen kann. Unter dem Leitsatz des „sanften Gesetzes" steht der Mensch nicht höher als die Welt, in der sich sein Leben vollzieht. Stifters Denkfigur vom Staunen und Unterwerfen wird an der Figur des Pfarrers offengelegt: am ödesten Landstrich wohnend, Gott verehrend und arm im Geiste.[351] Stifter war es zu Lebzeiten nicht möglich, sein brüchiges Weltbild in Ordnung zu bringen, umso bemühter ist er bei der Wiederherstellung der Ordnung im Leben des Karpfarrers. Ebenso wie Stifter befindet sich der Karpfarrer in einer Liebestragödie. Von der Liebe seines Lebens abgewiesen, flüchtet er sich in Einsamkeit und stellt sein Leben ins Zeichen der tätigen Menschenliebe, so wie Stifter diesen Entschluss kurz vor seiner Eheschließung fasste und als Abschiedsruf in das Album des Schriftstellers Mielichhofer einschrieb:

> Ich weiß nur das eine, daß alle Menschen, die eine Welle dieses Meeres an mein Herz trägt, für dieses kurze Dasein lieben und schonen will, so sehr es nur ein Mensch vermag – ich muß es tun, daß nur etwas, etwas von dem Ungeheuren geschehe, wozu mich dieses Herz treibt – ich

[349] Vgl. Schiffermüller 1996, 211f.
[350] Doppler 1982, 127.
[351] Vgl. Matz 1995, 304f.

> werde oft getäuscht sein, aber ich werde wieder Liebe geben, auch wenn ich nicht Liebe glaube – nicht aus Schwäche werde ich es tun, sondern aus Pflicht. Haß und Zank hegen oder erwidern, ist Schwäche – sie übersehen und mit Liebe zurückzahlen, ist Stärke.[352]

Neben naturphilosophischen und menschenachtenden Konzepten, die Ordnung und Orientierung vorgeben, sind auch erzieherische Ansichten Stifters in dieser Erzählung vorzufinden. Die Wichtigkeit der sittlichen Bildung gegenüber der geistigen Schulung, da nur sie allein das Überleben der Menschheit sichert. Dies wird an dem Bild der Kinder festgemacht, als sie den reißenden Fluss Zirder überqueren.[353]

5.5 Katzensilber

5.5.1 Strukturelle Ordnung des Textes

Die Erzählung „Katzensilber“ beginnt mit einer für Stifter sehr bekannten Zeitstruktur: die Beschreibung von Jahreszeiten anhand von Gewächsen der Natur, die Naturprozesse in den Mittelpunkt rücken. Es vergehen keine Jahre, sondern „Pfirsiche und Aprikosen reifen an einer an der Sandlehne aufgeführten Mauer dann, wenn sich ein heißer Sommer ereignet“[354]. Der Besitzer des eingangs beschriebenen Hofes wechselt seinen Wohnsitz mit den Jahreszeiten:

> Wenn es aber Winter wurde, dann ging er mit der Gattin in ihre Geburtsstadt, um eine Weile dort zu sein, und zu sehen, was die Menschen indessen wieder gefördert, was auf geistigem Felde sich zugetragen und im Zusammenleben sich geändert hat. Mit der Rückkehr der Sonne kam er wieder auf seinen Hof.[355]

So wie in „Granit“ und „Kalkstein“ ist auch in „Katzensilber“ eine Rahmenerzählung von mehreren Binnenerzählungen in Form von Sagen und Märchen zu unterscheiden, die sich in mehreren Erzählsträngen und -strukturen aufgliedern lassen. Interessant ist, dass die Erzählung dem auktorialen Erzählstil entspricht, wobei die innerpsychischen Vorgänge der Figuren ausgespart bleiben. Der äußere Handlungsverlauf von „Katzensilber“ erzählt die Geschichte einer Familie bestehend aus Eltern, Großmutter und drei Kinder namens Emma, Clementia und Sigismund, die einen abgelegenen Gutshof bewohnen. Mit der Großmutter besuchen die drei Kinder den Nußberg und sogenannten Hausberg, wo sie die Großmutter mit Volkssagen, Märchen und anderen Erzählungen aus der Vergangenheit unterhält. Auch hier findet sich das „Im-Gehen-Erzählen“-Motiv wieder, bei der Landschaft und Geschichten beim Durchschreiten erfahrbar werden:

> „Sehet, ihr Kinder, wo der Gallbrunnerwald aufhört, da geht ein fahles Ding empor, das sind die Karesberge, und dort sind die Karesbergerhäuser auf dem Grase und zwischen den Steinen.“

[352] Roedl 1958, 122.
[353] Vgl. ebd.
[354] Doppler 1982, 243.
[355] Ebd., 245.

> „Zu den Karesbergern kam einmal ein Wichtelchen, und sagte, es wolle ihnen die Ziegen hüten, sie dürften ihm keinen Lohn geben; aber Abends, wenn die Ziegen im Stalle wären, müßten sie ihm ein weißes Brot auf den hohlen Stein legen, der außerhalb des Karesberge ist, und er werde es sich holen. […] Da dachten sie, sie müßten dem Gaißer eine Freude machen, und ließen ihm ein rothes Röklein machen. […] Das Wichtelchen legte das rothe Röklein an, und sprang damit, es sprang wie toll vor Freude unter den grauen Steinen, sie sahen es immer weiter abwärts springen, wie ein Feuer, das auf dem grünen Rasen hüpft, und da der andere Morgen gekommen war, und die Ziegen auf die Weide liefen, war das Wichtelchen nicht da, und es kam gar nie wieder zum Vorscheine."[356]

Die Erzählungen der Großmutter bilden die Binnenerzählungen, die Ausdruck für die Struktur von Natur und Kultur werden. Fernab der Zivilisation, am Nußberg, lernen die Kinder und die Großmutter das „braune Mädchen" kennen, dessen Herkunft sich nicht klären lässt.

Die Eigentümlichkeit der Stifterschen Texte sind die Rätsel, die mit dem Textgewebe verflochten sind. Figuren treten auf, die in unergründlicher Weise handeln; es werden Sachverhalte beschrieben, deren Funktionsweisen unerkenntlich bleiben. Es wird von Begebenheiten berichtet, die auf magische Weise geschehen und die Handlungsverläufe sowie der sprachliche Ausdruck umschreiben diese geheimnisvollen Ausführungen. Der Erzähler scheint an manchen Stellen sein Wissen zurückzuhalten, sodass die Richtung der Erkenntnisführung rätselhaft bleibt. Die Struktur der Rätsel bestimmt nicht nur in der eigentlichen Geschichte des Textes die Vorgänge, sondern auch die Art der Darstellungsweise des Stoffes die Form des Textes oder der Erzählung nachhaltig.[357] Bei „Katzensilber" ist dies das verstellte Wissen von einem rätselhaften Wesen in Verbindung mit einer rätselhaften Natur und überraschenden Wetterereignissen. Die gesamte Erzählstruktur ist mit spannungsbildenden Momenten versehen, die beim Rezipierenden durch Informationsaufschübe Interesse wecken sollen. Neben ästhetischen Funktionen des Textes, unter anderem durch die Beschreibung einer faszinierenden und blühenden Natur, kommen der Erzählung auch wissenspoetologische Bedeutungen zu: Die epistemologische Eigenheit des zeitgenössischen meteorologischen Wissens wird in Beziehung zur Kenntnisstruktur des Erzählers gesetzt, welcher zwischen sicherem und unsicherem Wissen reflektieren kann.[358]

> „Ich weiß nicht, liebe Kinder,", sagte die Großmutter, „ob es nun auch wirklich wahr ist, was meine Mutter oft erzählt hat daß die heilige Maria, als sie zu Besuch bei ihrer Base Elisabeth über das Gebirge ging, unter einer Haselstaude untergestanden sei, und daß deßhalb der Bliz niemals in eine Haselstaude schlage;[359]

[356] Doppler 1982, 249.
[357] Vgl. Gamper, Michael: Wetterrätsel. Zu Adalbert Stifters Kazensilber. In: Bies, Michael; Gamper, Michael (Hrsg.): Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930. Zürich: diaphanes Verlag 2012, 325.
[358] Vgl. Gamper 2012, 326.
[359] Doppler 1982, 262.

> […]
>
> „Heilger Himmel, Hagel!“ schrie die Großmutter. Sie begrif nun sogleich, was das Mädchen wollte, sie begrif die Kenntniß und Vorsicht des braunen Mädchens, die es mit den Reisigbündeln gezeigt hatte, sie lief gegen die Haselstaude, riß die Kinder hervor […].[360]

Aus dem Nicht-Wissen der Meteorologie wird poetologisches Potential freigesetzt, welches einerseits Stellung zum Wetterwissen seiner Zeit bezieht und andererseits eine erkenntnistheoretische und praktische Bedeutung des literarischen Erzählens aufzeigt[361], die dem Natur -und Kulturerleben des Textes geschuldet ist. Eine weitere wichtige Rolle spielt die Landschaft, in der natürliche und kulturelle Prozesse vollzogen werden und die im Folgenden thematisiert wird.

5.5.2 Landschaft und Ordnung

In „Katzensilber“ zeigen sich in der Landschaftsbeschreibung die entgegengesetzten Größen von Natur und Kultur. Der Hof nimmt einen Kulturraum ein, der von einem Naturraum umschlossen ist und eine Grenze zwischen Natur– und Kulturwelt zieht:

> Der Besitzer des Hofes hat einen Weg mit festem Geländer durch die Sandlehne und um den Felsen empor anlegen lassen, weil man von dort recht schön auf das Haus auf den Garten und auf die Landschaft nieder sieht.
>
> […]
>
> Hinter dem Felsen gegen mitternachtwärts geht Gebüsch, dann folgen noch auf dem immer ansteigenden Boden einzelne Eichen und Birken, dann der Nadelwald, der den Gipfel einnimmt, und das Schauspiel beschließt.[362]

So wie in anderen Erzählungen in „Bunte Steine“ verschwimmen im Landschaftsbild von „Katzensilber“ die Grenzen zwischen objektiver Wirklichkeit und subjektiver Fantasie. Eine fruchtbare Natur und Landschaft stehen dem Menschen und seinem kulturellen Umfeld nicht mehr fremd gegenüber, sondern zeigen ein größeres Leben auf, welches zu dem Leben der Menschen analog ist. Die Poetisierung von Natur im Blick des Erzählers vermittelt einen Landschaftsbegriff, in dem sich die Zivilisation mit natürlichen Gegebenheiten arrangiert, worüber sie sich zu erheben versucht.[363]

Den topographischen Aufriss der Erzählung bildet zum einen der Gutshof der Familie und zum anderen der Nußberg, auf dem sich ein Hauptteil der Handlung zuträgt. Zwischen den Raumkoordinaten des Hauses und des Nußberges nimmt die Rolle der Großmutter eine wichtige Funktion einer Vermittlerin ein:

---

[360] Doppler 1982, 263f.
[361] Vgl. Gamper 2012, 327.
[362] Doppler, 1982, 244.
[363] Vgl. Sebald 1985, 25.

„Zum einen führt sie die Kinder buchstäblich über die Grenze der sesshaften Ordnung hinaus, zum anderen übt sie, […], die Aufgabe einer Märchenerzählerin und damit Initiantin in die Märchenwelt aus.“[364]

Nach Wildbolz ist das Landgut der Gegenpol zum Stadthaus, wo die Familie im Winter residiert, so wie der Nußberg im Bereich ländlicher Freiheit der Ort des Glücks und Natürlichkeit ist. Wildbolz tituliert ihn als Märchenberg, wo auch das „braune Mädchen“ in Erscheinung tritt.[365] In Abgrenzung zum Kulturraum ist Begemann der Meinung, dass dieser in „Katzensilber“ seine endgültige Gestalt erst erreicht, wenn menschliche Arbeit nicht nur eine kulturelle Ordnung schafft, sondern sie auch erhält und verbessert.[366] Seine Annahme bestätigt sich in der Beschreibung des fruchtbaren Gebietes zwischen Kulturort und Naturraum: „Sogar Pfirsiche und Aprikosen reifen an einer an der Sandlehne aufgeführten Mauer dann, wenn sich ein heißer Sommer ereignet.“[367]

Bezeichnend für das kulturelle Umfeld ist, dass ihm natürliche Prozesse inhärent sind. So ist beispielsweise das Leben der Familie am Hof den Rhythmen der Natur unterworfen.[368] Dies macht sich vor allem an der erzählten Zeit bemerkbar:

> 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 Wintersaaten angenommen hatten und die Tage kurz waren, daß man bald nach Hause gehen mußte.[369]

Die jahreszeitlichen Abläufe und Veränderungen in der Natur zeigen den Wechsel der Vegetation und eine neue Jahreszeit, den Herbst, an. Stifter legt an dieser Stelle besondere Betonung auf die Kontinuität und die Wiederholung, wie diese nur in den Prozessen der Natur und ihrer zyklischen Zeit (vgl. Kapitel 3.3.3) zu finden sind. Es zeigt sich darin die „normative Qualität der Natur“, die beim Erzählen die Zeitform der Naturvorgänge auf das Leben der Menschen überträgt.[370]

Nach Begemann ist eine „bilderbuchartige“ Auflistung von Natur zu beobachten, als die Kinder mit der Großmutter die Landschaft durchstreichen[371]:

> Sie gingen an den Gebüschen der Schlehen und Erlen dahin: da waren die Käfer die Fliegen die Schmetterlinge um sie […]. Dann kamen sie zu den weißen Birken […] und sie kamen endlich zu

[364] Vgl. Koschorke, Albert: Erziehung zum Freitod. Adalbert Stifters pädagogischer Realismus. In: Schneider, Sabine; Hunfeld, Barbara (Hrsg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzähllliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2008, 320.
[365] Vgl. Wildbolz, Rudolf: Adalbert Stifter. Langeweile und Faszination. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer 1976, 82.
[366] Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1995, 303.
[367] Doppler 1982, 243.
[368] Vgl. Begemann 1995, 304.
[369] Doppler 1982, 259f.
[370] Vgl. Begemann 1995, 305.
[371] Vgl. Begemann 1995, 306.

> den Eichen, die die dunklen starren Blätter und die knorrigen Äste haben, und sie kamen zuletzt in den Nadelwald […].[372]

Die Benennung von Landschaftszonen und das Durchschreiten der Gegend mit der Großmutter ermöglicht eine identifizierende Zuweisung von Landschaftspunkten zu einem semiotischen Bezeichnungssystem, welches durch Irritation geprägt ist. Bezeichnend hierfür ist, dass Dinge anhand von Ähnlichkeitsverhältnissen beschrieben werden[373]: „[U]nd wenn schwache Wolken über dem Gebirge waren, so sagten sie, sie gleichen wirklichen Pallästen oder Städten oder Ländern oder Dingen, die niemand kennt.“[374] Die Großmutter spielt mit „Dingen, die niemand kennt“ auf einen fantastischen Ort an, der nicht existiert. Sie brechen aus den kulturellen Ordnungen heraus und sind nicht mehr greifbar. Wiederholende Darstellungen von räumlichen Gegebenheiten geben eine Beständigkeit vor, die eine objektive Wirklichkeit erzeugen, die nur durch subjektive Empfindungen der Figuren verändert werden können.

5.5.3 Natur und Ordnung

Die Natur wird in „Katzensilber“ als harmonierende Natur beschrieben, die mit dem Menschen sympathisiert und die in die Kulturräume der Menschen wie in den Hof, in den Garten und in das Haus der Familie übergeht, so wie sich auch die Bewegungen der Menschen den Vorgängen der Natur angleichen: „Grenzlinien werden verwischt und entziehen sich präziser Fixierung.“[375] Die Grenze zwischen Natur und Kultur wird immer schmäler, dennoch verschwindet sie nicht.

> Um das Haus liegen, wie es in jenem Lande immer vorkömmt, in nähern und fernen Kreisen Hügel, die mit Feldern und Wiesen bedekt sind, manches Bauernhaus manchen Meierhof zeigen, und auf dem Gipfel jedes Mal den Wald tragen, der wie nach einem verabredeten Geseze alle Gipfel jenes hügligen Landes besezt.[376]

„Katzensilber“ bildet ein Beispiel für die ambivalente Gegensätzlichkeit, von der die textuellen Strukturen von Natur und Kultur in Stifters Erzählung abhängig sind. Die kulturelle Ordnung des Hofes und die Ordnung von Natur besitzen eine Geschichte, die zu einer gemeinsamen Struktur zusammengeschlossen ist.[377]

Bei den Spaziergängen passieren die Großmutter und Kinder verschiedene Örtlichkeiten, die sich vom Haus und Garten des Hofes der Eltern, der Kulturzone, bis zum Nußberg erstrecken, der die Begegnungszone und Schnittstelle von Natur und Kultur bildet.

---

[372] Doppler 1982, 249.
[373] Vgl. Gamper 2012, 328.
[374] Doppler 1982, 252.
[375] Begemann 1995, 306.
[376] Doppler 1982, 244.
[377] Vgl. Schneider, Roland: Naturgestalten. Zum Problem von Natur, Kultur und Subjekt in den Erzählungen Joseph von Eichendorffs und Adalbert Stifter. Marburg: Tectum Verlag 2002, 200f.

> Da sie schon größer waren, da sie mit den Füßlein über Hügel und Thäler gehen konnten, da die Körperchen schlanker und behender empor zielten, gingen sie mit der Großmutter auf den hohen Nußberg.[378]
>
> […]
>
> Sie gingen auf den Nußberg, der ringsum rund ist, der eine Spize hat, an dessen Fusse die Steine liegen, der die vielen Gebüsche trägt – die Krüpelbirke die Erle die Esche und die vielen Haselnußstauden – und der weit herum sieht auf die Felder, auf denen fremde Menschen akern, und auf weitere unbekannte Gegenden.[379]

Nach der friedlichen Erkundung der Gegend wird der Nußberg zum Schauplatz eines gefährlichen Unwetters: Erstmals zeigt sich Natur als unvorhersehbare und bedrohliche Gewalt, indem sich schwarze Wolken am Himmel bilden, die für die Großmutter eine undeutbare Gestalt annehmen.

> An dem Himmel, da sie sprach, standen Wolken, die eine Wand machten, und mit den Bergen verschmolzen, daß alles in einem lieblichen Dufte war, und die Stoppelfelder noch heller und glänzender leuchteten. […] Die Wolken wurden über nach und nach immer deutlicher, und an ihren oberen Rändern waren sie von der Sonne beschienen, und glänzten, als ob, geschmolzenes Silber herab flöße.[380]

Diese Textstelle ist eine besonders bedeutende: Die Naturvorgänge bekommen einen aktiven und treibenden Charakter zugeschrieben. Die „Wolken, die eine Wand machten, und mit den Bergen verschmolzen“ zeigen eine Personifizierung an. Das Wesen von Natur, welche sich in Naturkatastrophen äußert, bekommt eine aktive und mächtige Komponente. Des Weiteren ist in diesem Textzitat eine Ähnlichkeitsrelation zu erkennen: „und glänzten, als ob, geschmolzenes Silber herab flöße“:

> „In unseren Wässern, die braun und glänzend sind, weil sie den Eisenstaub aus den Bergen führen, ist nicht blos das Eisen enthalten, es glänzet der Sand, als ob er lauter Gold wäre […]“.[381]

Die Naturprozesse, die wunderschön und friedlich anzusehen sind, täuschen. Diese Täuschung ist auf das Mineral Katzensilber oder Katzengold zurückzuführen, das durch sein Schimmern vorgibt, das Metall Silber oder Gold zu sein. Die Erzählung „Katzensilber“ beinhaltet in ihren Ausführungen diese Täuschungsproblematik:

> Für sich allein standen die Kinder gerne am Bache, wo er sanft fließt, und allerlei krause Linien zieht, und blikten auf den Sand, der wohl wie Gold war, wenn die Sonne durch das Wasser auf ihn schien, und der glänzende Blättchen und Körner zeigte. Wenn sie aber mit einem Schäufelchen Sand heraus holten und gut wuschen, und schwemmten, so waren die Blättchen Kazensilber, und die Körner waren schneeweiße Stückchen von Kiesel.[382]

[378] Doppler 1982, 246.
[379] Doppler 1982, 250.
[380] Doppler 1982, 260.
[381] Doppler 1982, 256.
[382] Doppler 1982, 257.

In Relation zur Gesamterzählung „Katzensilber“, die in ihrer Textstruktur mit Rätseln durchfüttert ist (vgl. Kapitel 4.5.1), ist die Täuschung eine Thematik, die sich als roter Faden durch die Erzählung zieht und die Sphären von Natur und Kultur durchwandert sowie diese zusammen- oder aber auseinanderhält.

Die Unberechenbarkeit von natürlichen Vorgängen, die sich gegensätzlich in ihren schönsten Formen und Prächtigkeiten zeigen, bildet den „Auftakt der Gewitter-Episode“. Die „Ästhetik der Wolken“ wird durch die Beschreibungen Stifters ausgelöst, um „mit ihrer Schönheit darüber hinwegzutäuschen, dass sich gerade in ihnen das kommende Unheil verbirgt“.[383]

Da die Großmutter nicht fähig ist, das kommende Unheil zu erkennen, ist sie auf die Hilfe des „braunen Mädchens“ angewiesen. Erst durch die Deutung der Zeichen der Natur des „braunen Mädchens“ erkennt die Großmutter, dass es sich um ein ernstzunehmendes Naturereignis handelt: „’Heiliger Himmel, Hagel!’, schrie die Großmutter.“[384]. In diesem Moment zeigt sich eine unaufhaltbare Natur, die Stifter in seiner „Vorrede zu Bunte Steine“ als „sanfte Natur“ betitelt (vgl. Kapitel):

> Endlich sahen sie wie ein weißes blinkendes Geschoss einen Hagelkern vor ihrem Bündelhause auf das Gras niederfallen, sie sahen ihn hoch empor springen, und wieder niederfallen, und weiter kollern.
>
> […]
>
> Das Laub wurde herab geschlagen […] die Äste wurden abgebrochen, der Rasen gefurcht, als wären eiserne Eggenzähne über ihn gegangen. Die Hagelkörner waren so groß, daß sie einen erwachsenen Menschen hätten tödten können. Sie zerschlugen auch die Haseln, die hinter den Bündeln waren, daß man ihren Schlag auf die Bündel vernahm. […] Was Widerstand leistete, wurde zermalmt, was fest war, wurde zerschmettert, was Leben hatte, wurde getödtet. Nur weiche Dinge widerstanden, wie die durch die Schlossen zerstampfte Erde und die Reisigbündel.[385]

Die Reisigbündel, welche das „braune Mädchen“ zusammengesucht hatte, waren die Rettung und der Unterschlupf für die Großmutter und die Kinder. Sie konnten sich gerade noch rechtzeitig in einen Zufluchtsraum zurückziehen (vgl. Kapitel 3.2.2).

Dieses Erlebnis soll nicht das einzige bleiben, in dem die Natur eine aktive und bedrohliche Gestalt annimmt. Es entwickelt sich ein Brand am Hofe der Familie, dessen Ursache ungeklärt bleibt und fast das Kind Sigismund tötet.

> [W]ie man so redete, geschah draußen ein Schrei, es geschahen sogleich mehrere, und wie alle an die Fenster liefen, um zu sehen, was es gäbe, stieg ein diker qualmender Rauchknäuel als schwarze finstere Säule vor dem Scheuerdache empor, er wirbelte schnell, und gleich darauf

[383] Gamper 2012, 329.
[384] Doppler 1982, 263.
[385] Doppler 1982, 264f.

> schoß die blizende Flamme in ihn hinauf, und während die Kinder und die Mutter noch schauten, lief es geschäftig prasselnd, als ob die Sommerhitze alles vorbereitet hätte […] und das ganze Dach der Ställe und Wagenbehälter stand unter einer einzigen breiten nach aufwärts gehenden Flamme, das Scheuerdach aber war ein Körper von Glut und Flamme.[386]

Hier bildet nach den Beschreibungen Stifters „ein diker qualmender Rauchknäuel" eine „schwarze finstere Säule", um die Aktivität der Natur abermals als Personifizierung hervorzuheben. Das Toben des Feuers zeigt eine Ambivalenz: Einerseits stellt es ein Unglück für Sigismund dar, andererseits beschreibt es die Schönheit einer gefährlich wütenden, und wie bereits gewohnt personifizierten Natur:

> Dort brannte aber jetzt in einer entsezensvollen ruhigen Flamme, die majestätisch in die Höhe ging, der gesamte Vorrath des Hauses. Es war unmöglich sich zu nähern. Ein Mann der, der in eine nasse Decke gehüllt es gewagt hatte, war durch den heißen Athem umgeworfen worden, und man konnte ihn nur mittelst eines Feuerhakens retten, mit dem man ihn aus der heißen Luft zog.[387]

Dramatik steht der „Ruhe der Flammen" gegenüber, die im nächsten Moment die Leitern verschlingt:[388] „Im nächsten Augenblike hatte auch das Leiterdächlein Feuer gefangen, und dasselbe und die Leitern brannten."[389]

Brüning benennt den Vorgang als „Interdifferenz naturgesetzlicher Wirkungen im effektvollen Kontrast zur Reaktion der Betroffenen."[390] So schön sich Natur in ihrer mächtigen Pracht bei Stifter auch zeigt, so erschreckt steht ihr der Mensch gegenüber. Er bleibt jedoch mit der Natur und ihrer Ordnung verbunden. Die Gesetzmäßigkeiten der Natur muss der Mensch für sich anerkennen. Es ist möglich, die Natur einzusehen, sie zu bejahen und auch gegen sie zu verstoßen. Eine Entziehung der Natur ist jedoch nicht möglich:[391] „Die Naturgesetzlichkeit erfaßt ihn [Anm. S.K.: den Menschen] auch ohne sein Wollen; sie kann ihn bedrohen, sogar vernichten, und zwar gerade dann, wenn er sie mißachtet".[392]

Bezugnehmend auf die Feuersbrunst in „Katzensilber" liegt die Vermutung nahe, dass die zweite Katastrophe im Inneren des Hofes, in menschlicher und kultivierter Umgebung stattfindet und deshalb ein Hinnehmen einer Naturkatastrophe die Norm der Kultur widerspiegeln muss.[393]

---

[386] Doppler 1982, 296.
[387] Doppler 1982, 303.
[388] Vgl. Brüning, Ludger: Wirklichkeit als literarisches Problem. Voraussetzungen und Formen des Erzählens bei Adalbert Stifter. Münster: Telos Verlag 2005, 470.
[389] Doppler 1982, 303.
[390] Brüning 2005, 471.
[391] Vgl. Mettler, Heinrich: Natur in Stifters frühen Studien. Zu Stifters gegenständlichem Stil. In: Staiger, Emil (Hrsg.): Züricher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte.Bd.31.Zürich: Atlantis Verlag 1968, 9.
[392] ebd.
[393] Vgl. Begemann 1995, 316.

5.5.4 Ordnung Subjekt

Neben naturbedingten Ereignissen und Landschaftsbeschreibungen, die in „Katzensilber“ eine wichtige Rolle spielen, handelt die Erzählung primär von einem geheimnisvollen „braunen Mädchen“, was als „Waldgeschöpf“ dargestellt wird, dessen Herkunft unerklärlich bleibt, das Kontakt zu den Kindern und der Großmutter sucht und in einem langen Prozess in die Familie integriert wird. Zum ersten Mal taucht die Gestalt des „braunen Mädchens“ am Nußberg auf:

> Als Blondköpfchen und Schwarzköpfchen schon schöner und wunderbarer geworden waren, […], und sie wieder einmal auf dem hohen Nußberge an der diken veralteten Haselwurzel sassen, kam aus dem Gebüsche ein fremdes braunes Kind heraus. Es war ein Mädchen, […], hatte nakte Arme, die es an der Seite herab hängen ließ, hatte einen nakten Hals, und hatte ein grünes Wams und grüne Höschen an, an welchen viele rothe Bänder waren. Es blieb an dem Gebüsche der Haseln stehen, und sah auf die Großmutter und auf die Kinder.[394]

Stifter arbeitet bei dieser Textstelle mit dem Bewegungsverlauf der zyklischen Zeit, da die Veränderungen der Kinder eine gewisse Zeitspanne aufzeigen und sich den natürlichen Prozessen unterwerfen (vgl. Kapitel 3.3.3). Der in den vorhergehenden Kapiteln angesprochene Ausbruch einer gefährlichen Natur, welcher sich in Hagel und Feuer manifestiert, enthüllt auch eine helfende Natur oder eine Natur, die dem Menschen unterstützend zur Seite steht: das braune Mädchen.

Lebensraum und Herkunft des „braunen Mädchens“ sind die Wälder. Das Mädchen wird als ein gutes und hilfsbereites Naturgeschöpf begriffen und bildet eine namenlose sowie ursprungslose Gegenfigur zum kulturellen Leben der Menschen.[395] Das „braune Mädchen“ ist eine

> reine Natur, erscheint wie ein gütiger Naturgeist aus dem Walde […] steht den Menschen in der Not bei und verschwindet dann im Dämmerdunkel des Waldes ebenso geheimnisvoll wie es gekommen ist.[396]

Mithilfe von Vertrautheit und Kenntnis der Naturkräfte kann das „braune Mädchen“ zweimal die Kinder und die Familie vor den hereinbrechenden Naturkatastrophen bewahren. Vor dem Hagelwetter deutet es die Zeichen der Natur richtig und hilft der Großmutter und den Kindern, Obdach zu finden:

> Das braune Mädchen aber schoß in die Gebüsche und lief davon. Nach einem Weilchen kam es wieder, und trug ein Reisigbündel in den Händen, […]. Es lief nun wieder fort, und brachte zwei Bündel. Und so fuhr es mit großer Schnelligkeit fort, daß die braunblassen Wangen glühten, und der Schweis von der Stirne rann.
>
> […]
>
> Das braune Mädchen hörte endlich mit dem Herbeitragen von Bündeln auf, und begann aus denselben gleichsam ein Häuschen zu bauen.

[394] Doppler 1982, 257f.
[395] Vgl. Koschorke 2008, 319.
[396] Nemes, Emery Charles: Adalbert Stifters Verhältnis zur Natur. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1969, 104.

> […]
>
> [S]ie [Anm. S.K.: die Großmutter] begrif die Kenntniß und Vorsicht des braunen Mädchens, die es mit den Reisigbündel gezeigt hatte […].[397]

Die Distanz zwischen der Familie und dem „braunen Mädchen“ bleibt anfänglich groß, obwohl das Geschöpf Interesse an der Menschenwelt zeigt, den Kindern und der Großmutter bis zum Hofe der Familie folgt. Die Angst vor der Menschenwelt zeigt sich in der Konfrontation mit dem Vater der Familie:

> Als sie auseinander gegangen waren, und man die Aussicht auf den Weg hatte, auf dem man her gekommen war, sah man das braune Mädchen in einiger Entfernung im Garten stehen. […] Die Mutter aber fragte: „Wer ist denn das?“ Der Vater sagte ihr, daß es das braune Mädchen von dem hohen Nußberge sei, und erzählte ihr, was es heute zu dem Schuze der Großmutter und der Kinder gethan habe. Dann wendete er sich zu der Gruppe der Kinder, und sagte: „Komme her, du liebes Kind, wir werden dir sehr viel Gutes thun.“ Das Mädchen zog sich bei diesen Worten langsam von den Kindern zurük […].[398]

Das „braune Mädchen“ läuft, als es vom Familienvater angesprochen wurde, wieder über die Sandlehne in den Wald zurück. In diesem Moment kommt es zur Konversation zwischen dem Vater und einem Knecht:

> Schade, daß das Kind nicht näher kommt, und so scheu ist,“ sagte der Vater. „Ich fange das Ding“, sagte der Knecht. Alle drei Kinder thaten auf diese Äußerung einen Angstschrei der Abwehrung. „Lasse das,“ sagte der Vater, „das Mädchen hat meiner Mutter und meinen Kindern heute den größten Dienst erwiesen.[399]

Der Begriff „Ding“ gibt dem „braune Mädchen“ eine neue Betrachtungs- und Benennungsmöglichkeit und macht gleichzeitig auf die gemeinsame Seinsweise von Kulturgegenständen aufmerksam:

> Was an einem Kulturobjekt auf eine Person zurückgeht, seine „geistige Bedeutung“, das Einmalige und Unverwechselbare daran, ist die überindividuelle „Form“ eines Dinges eingegangen. Dieser Dinglichkeit verdanken die Kulturobjekte ihren verläßlichen Bestand.[400]

All die Dinglichkeit, welche ein Kulturobjekt besitzt, ist dem subjektiven Belieben entzogen. Die „geistige“ Eigenschaft eines Gegenstandes ist unverkennbar mit anderen Gegenständen durch eine „Dinglichkeit“ verbunden. Die Beschreibung des „braunen Mädchens“ als „Ding“ an sich, soll die Allgemeinheit und Abstraktheit des Wesens darstellen: „Stifter pflegte dem Abstrakten, das ihm als solches fremd bleibt, eine konkrete Fassung zu geben, etwa indem er es ein Ding nennt.“[401]

Nicht nur in der abgelegenen Natur, sondern auch in den Kulturraum der Menschen greift das „braune Mädchen“ wieder helfend beim Brand am Hofe der Familie ein. Auch hier schätzt das

[397] Doppler 1982, 262f.
[398] Doppler 1982, 273.
[399] Doppler 1982, ebd.
[400] Mettler 1968, 25.
[401] Mettler 1968, 31.

Mädchen die Situation richtig ein, welche auch bei dieser Katastrophe ein Stück weit der Unfähigkeit der Großmutter geschuldet ist. Die Zeit vor dem Brand wird genutzt, um das „braune Mädchen“ in die kulturelle Welt einzuführen, sie in die Familie zu integrieren und zu domestizieren:

> Sie gingen nun, sooft es möglich war, auf den hohen Nußberg, das fremde Mädchen kam immer, und sie spielten und ko'sten. […] Wenn die Kinder nach Hause gingen, so ging das braune Mädchen immer mit ihnen bis zu den Glashäusern, man hielt sich bei den Händen, und scherzte. Bei den Glashäusern liebkos'ten sie sich […].[402]
>
> Wenn das braune Mädchen kam, ging man früher als gewöhnlich nach Hause, weil das Mädchen mit ging, weil es mit den Kindern in die Stube ging, und dort bei ihnen war, und aß und sprach, und gegen Abend wieder fort zog.[403]
>
> Wenn die Kinder lernen mußten, stand es dabei, und sah zu. Plözlich konnte es einmal die Buchstaben sagen, und konnte dann lesen. Es wurde öfters um das Gelernte gefragt, und zu weiterem Lernen veranlaßt.[404]

Die ganze Familie und das braune Mädchen befinden sich am Hof, als das Feuer ausbricht. Ohne zu zögern, übernimmt das Mädchen die Rolle der Helferin für Sigismund:

> Es dauerte nicht lange, so kamen zwei Gestalten am Fenster an.
>
> […]
>
> Das braune Mädchen stieg zuerst aus dem Fenster. Es fasste festen Fuß auf den Sprossen, und half dann dem Knaben auch aus dem Fenster heraus.[405]

Der Versuch der Eingliederung des „braunen Mädchens“ in die Familie verläuft zunächst erfolgreich, was eine strukturelle Ordnung der Überschneidung von Natur- und Kulturräumen zur Bedeutung hat. Domestiziert wird „aus dem Wald ins Haus, aus der Natur in die Kultur“. [406] Dies geschieht auf der Ebene der Erscheinungsformen der Natur: Das „braune Mädchen“ wird seiner Rolle gerecht, indem es durch Wiederholung und Kontinuität in die Familie „hineinwächst“:

> Es handelt sich um die Wiederholung der immer gleichen Annäherungsbewegung, die nur jedes Mal 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. [407]

Der Vollzug der Integrierung zeigt sich anhand des veränderten Kleidungsstils, der dem Mädchen von der Mutter auferlegt wird.

---

[402] Doppler 1982, 283.
[403] Doppler 1982, 291.
[404] Doppler 1982, 292.
[405] Doppler 1982, 303f.
[406] Begemann 1995, 307.
[407] Vgl. ebd.

> Endlich brachte man es auch dahin, daß es weibliche Kleider trug. Die Mutter hatte die Stoffe dazu gekauft, diese wurden zu Kleidern verarbeitet, und mit Bändern nach dem Gebrauche verziert. Da es weibliche Kleider trug, war es scheuer, und machte kurze Schritte.[408]

Die Bewegung des „braunen Mädchens" ist in den Wäldern von Natur aus burschikos und ungebändigt. Jetzt scheint es völlig kultiviert, weiblich und „vertraut mit Gott und den kulturellen Gebräuchen der Menschen".[409]

Nach der äußerlichen Veränderung kommt die Angleichung des „braunen Mädchens" an die Kinder hinzu, um sich das domestizierte und kultivierte „Naturgeschöpf" eigen zu machen:

> Sie [Anm. S.K.: die Mutter] 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.
>
> […]
>
> Sie ging zu dem Tellcherchen Blondköpfchens, that mit einem Löffel Erdbeeren auf dasselbe, und Blondköpfchen begann zu essen.
>
> […]
>
> Sie ging zu dem Tellerchen des braunen Mädchens, legte Erdbeeren darauf, und das braune Mädchen begann zu essen.[410]

Langsam und kontinuierlich findet die Veränderung des „braunen Mädchens" statt, bis es zu einem kultivierten Menschen erzogen wird, die unter den kulturellen Bedingungen leidet und sich in die Natur, seine Heimat zurücksehnt:

> Alle waren fröhlich, nur das braune Mädchen nicht. Seine Wangen waren, wie wenn es krank wäre, und sein Blik war traurig. Wenn alle freudig waren, saß es im Garten, und schaute mit den einsamen Augen um sich.
>
> […]
>
> Dort lag auf einem Sandhaufen in seinen schönen Kleidern das braune Mädchen, und schaute mit verweinten Augen gegen die Erde. […] „Liebes theures Mädchen," sagte die Mutter, „betrübe dich nicht, alles wird gut werden, wir lieben dich, wir geben dir alles, was dein Herz begehrt. Du bist ja unser Kind, unser liebes Kind. Oder hast du noch Vater und Mutter, so zeige es uns an, daß wir auch für sie thun, was wir können."
>
> „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt," sagte das Mädchen.[411]

Das Nachfragen der Mutter löst bei dem Mädchen eine Trauer aus, die mit dem Satz „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt" manifestiert wird. Das „braune Mädchen" läuft über die Sandlehne davon und wird nie wieder am Hofe gesichtet. Die Konfrontation von Mutter und „braunem Mädchen" ist eine Konfrontation von Natur und Kultur. Die Unvereinbarkeit, aber auch die gegenseitige

[408] Doppler 1982, 312.
[409] Doppler 1982, 311.
[410] Doppler 1982, 291.
[411] Doppler 1982, 313.

Bedingung beider äußert sich an keiner anderen Stelle besser als in der des misslungenen Versuchs der Mutter das „braune Mädchen“ zu domestizieren.

Die Bedeutung des Satzes „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt“ und seine Verbindung zu den Märchen der Großmutter stellen die Ausführungen in „Rituale des Übergangs/Symbolik“ im nächsten Kapitel dar.

5.5.5 Rituale des Übergangs

Ein wichtiges Element für den Übergang von Naturwelt in Kulturwelt sind die Haselstauden. Die Großmutter vertraut auf ein Regelwissen, welches besagt, dass in Haselstauden keine Blitze einschlagen würden. Da es sich aber um ein Hagelunwetter handelt, hätte der mit Haselstauden allein erbaute Unterschlupf der Großmutter und den Kindern das Leben gekostet. Die von dem „braunen Mädchen“ erbauten Reisigbündel mit Haselstauden aber bilden während des Hagelunwetters für die Großmutter und die Kinder ein besseres Versteck: „Die Stumpfen der Haselnußstauden, die hinter den Bündeln waren, machten, daß der Wind nicht in die Bündel fahren, und sie aus einander werfen konnte.“[412] Die Haselstauden als Element des Überganges von Natur und Kultur zeigen sich demnach darin, dass sie einerseits durch falsches kulturelles Wissen der Großmutter eine Gefahr darstellen, sie aber andererseits durch die richtige Verwendung des „braunen Mädchens“ Unheil abwenden.

In „Katzensilber“ bildet der Nußberg die Grenze der Raumarten und den Übergang zwischen Naturraum und Kulturraum, denn am Nußberg treffen Naturwelt und Kulturwelt aufeinander. Die Kinder und die Großmutter treffen auf dem Nußberg das „braune Mädchen“ an. Am einst so bekannten Nußberg treffen sie nun Unbekanntes. Es stehen nicht nur Natur und Kultur als Gegensätze an diesem Ort gegenüber, sondern auch das „Wissen“ und „Nicht-Wissen“, das für die Symbolik und Ritualität in dieser Erzählung ausschlaggebend ist. Die Großmutter, die mit der Gegend vertraut zu sein scheint, greift auf falsches Regelwissen – ein Wissen, welches von einer jahrelangen Tradierung lebt – zurück.

> Wenn im üblen Falle ein leichter Herbstregen käme, dachte die Großmutter, so macht das nichts, da die Kinder gewohnt seien, naß zu werden, und da dies ihrer Gesundheit eher zuträglich ist.
>
> […]
>
> Aber sie [Anm. S.K.: die Großmutter] dachte, wenn auch das Gewitter erschiene, so könne es auf keinen Fall in der späten Jahreszeit stark sein, der Regen werde nicht in Strömen herabfließen wie im Sommer, und so würde er leicht zu überstehen sein.[413]

[412] Doppler 1982, 265.
[413] Doppler 1982, 261.

Der Rückgriff der Großmutter auf „familiär tradiertes biblisches Wissen“[414] bildet die Grundlage der Fehlentscheidung:

> „Ich weiß nicht, liebe Kinder“, sagte die Großmutter, „ob es nun auch wirklich wahr ist, was meine Mutter oft erzählt hat, daß die heilige Mutter Maria, als sie zu ihrer Base Elisabeth über das Gebirge ging, unter einer Haselstaude untergestanden sei, und daß deßhalb der Bliz niemals in eine Haselstaude schlage.[415]

Die Großmutter kann weder die Zeichen der Natur lesen, noch versteht sie die Warnung des „braunen Mädchens“. Erst durch Handzeichen des Mädchens ist es ihr möglich, das aufkommende Hagelunwetter wahrzunehmen. Die Großmutter verweist zur Rechenschaft ihrer Handlungen auf ein dreifaches Wissen, welches das Eintreffen eines Hagels um diese Jahreszeit unmöglich macht. Sie beruft sich auf die Kenntnis der Gegend und ihre regelmäßigen Wettervorgänge:

> Ich habe in siebenzig Jahren alle Wolken gesehen, die in diesem Lande sind; aber wenn es heute nicht wie ein Nebel ausgesehen hat, der in dem Herbste blau auf allen fernen Wäldern liegt, an den Rändern weiß funkelt, gegen Abend in die Thäler und auf das Land herunter steigt, und Morgens doch wieder weg geht, und die helle Sonne scheinen lässt.[416]

auf die Vorgaben von alten Bauernregeln:

> Ein altes Wort sagt: Um das Fest der Geburt der heiligen Jungfrau ziehen die Wetter heim, und heute ist sechs Wochen nach jenem Feste. Dein alter Vater wird sich in der Ewigkeit wundern, wenn er weiß, oder wenn ich komme, und es ihm sage, daß nach Gallus ein so großes außerordentliches Gewitter gewesen sei.[417]

und auf die Verlässlichkeit einer göttlichen Vorhersehung:[418]

> Es ist ein Wunder, wie Gott in dem Haupte des braunen wilden Kindes die Gedanken wekte, daß es die Wolken sah, und daß es die Bündel herbei trug.[419]

Vergangenes wird an immer wiederholbare Ereignisse geknüpft und erlangt somit allgemeine Gültigkeit. Die Großmutter sieht ihre Handlungen als verbindliche und endgültige Verhaltensregeln an. Diese Wiederholungsstrukturen zeichnen sich als ritualisierte Verhaltensweisen ab und erhalten nicht zuletzt durch die Figur der Großmutter große Bedeutsamkeit (vgl. Kapitel 3.3.4).

Des Weiteren deutet das Verhalten der Großmutter auf einen Wirklichkeitsverlust hin, der in den Extremsituationen von Hagel oder Hausbrand in Erscheinung tritt. Die Handlungen der Großmutter orientieren sich nicht an der konkret vorliegenden Situationen, sondern an tradierten und habituellen Verhaltensmustern.[420] Dieser „Realitätsschwund zeigt sich in der Loslösung des Handelns

[414] Vgl. Gamper 2012, 331.
[415] Doppler 1982, 262.
[416] Doppler 1982, 276.
[417] Doppler 1982, ebd.
[418] Vgl. Gamper 2012, 332f.
[419] Doppler 1982, 276.
[420] Vgl. Brüning 2005, 192.

von der Erfahrungswelt.[421] Nachdem die Naturkatastrophe von ihr verkannt wurde, zeigt sich auf dem Heimweg der Großmutter und der Kinder eine Desorientiertheit, da sie sich in der durch das Unwetter veränderten Landschaft nicht zurechtfinden kann:

> Die Großmutter ging zu dem kleinen steinernen Brüklein, allein dasselbe war nicht zu sehen, und man konnte die Stelle nicht erkennen, an welcher es sei. Da die Großmutter zauderte, und sich bemühte, den Plaz des Brükleins aufzufinden […].[422]

Erst durch die Wegweisung des „braunen Mädchens" gelingt es der Großmutter und den Kindern, zu dem Hofe der Familie zu gelangen.

Neben dem „Wissen" und „Nicht-Wissen" der Großmutter, die unterschiedlichen Traditionen folgen, spielt das Sagenmaterial, welches von der Großmutter zur Verfügung gestellt wird, eine wesentliche Rolle in der Kultur und Regelhaftigkeit in „Katzensilber". Im Mittelpunkt ihrer Ausführungen steht die Sage um die „braune Magd", die am Ende der Erzählung noch einmal in einem anderen Kontext aufgegriffen wird:

> „Wo dort hinter dem spizigen Walde die weißen Wolken ziehen, liegt das Hagenbucher Haus. […] Einmal erschien eine große Magd mit braunem Angesichte und starken Armen, und sagte, sie wolle ihm dienen […]. Der Bauer dachte, er konnte es versuchen. […] Einmal als der Bauer zwei Ochsen zu verkaufen hatte, […], nahm er das ledige Joch auf seine Schultern, und ging durch den Wald nach Hause zurük. Da hörte er eine Stimme, die rief: „Jochträger, Jochträger, sag' der Sture Mure, die Rauh-Rinde sei todt – Jochträger, Jochträger, sag' der Sture Mure, die Rauh-Rinde sei todt." […] Als er beim Abendessen die Sache erzählte, heulte das große Mädchen, lief davon, und wurde niemals wieder gesehen."[423]

Das „braune Mädchen" verlässt - ähnlich wie in dieser Volkssage - mit den Worten: „Die Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt"[424] den Hof. Dies kann auf den „Untergang einer ursprünglichen und mythisch gewordenen Naturerfahrung"[425] hinweisen.

Das plötzliche Verschwinden der „braunen Magd" kann auch auf eine „Erleuchtung" ihrer selbst hinweisen, wie Jeter in seiner Analyse beschreibt:

> The mysterious source of the message and its totally disruptive effect on the maiden's ostensible „trans-socialization" point forcefully to the reemergence in her own heart and mind of memories of her native existence.[426]

Es heißt weiter, dass die „Sture Mure", welche als menschliche Gestalt in Erscheinung tritt, am Übergang zur kulturellen Gesellschaft des Menschen scheitert, die sie mit ihrem natürlichen Ursprung

[421] Brüning 2005, 192f.
[422] Doppler 1982, 267.
[423] Doppler 1982, 248.
[424] Doppler 1982, 313.
[425] Gamper 2012, 327.
[426] Jeter, Joseph Carroll: Adalbert Stfífter's Bunte Steine. An Analysis of Theme, Style, and Structure in Three Novellas. New York: Peter Lang Verlag 1996, 123.

nicht vereinbaren kann.[427] Die Flucht in den Raum des Schmerzes (vgl. Kapitel 3.2.2) durch die zugefügte Kränkung scheint für das „braune Mädchen“ logisch.

Die „braune Magd“ ist ebenso wie das „braune Mädchen“ eine Gestalt, die aus einer geheimnisvollen mythischen Natur entspringt, unverhofft auftritt und auch wieder auf unerklärliche Weise verschwindet.[428] Die gleiche Herkunft beider Naturgestalten ist bei sich so stark ähnelnden Charakteren nicht ausgeschlossen:

> [Es] hat die Überlegung viel für sich, daß die „Sture Mure“, also die starke Mure als besonders auffällige Formation, die Stelle sein könnte, an die die Existenz eines urmütterlichen Waldgeistes gebunden ist, wobei der „hohe Fels“ als möglicher Vater und das „braune Mädchen“ als Kind die Familie komplettieren würden.[429]

Die Verbindung beider Charaktere des „braunen Mädchens“ und der „braunen Magd“ kann in der Konfrontation einer möglichen Todesnachricht gesehen werden. [430]

Eine weitere Sage, die sich anhand der geschilderten Umstände mit der „Sturen Mure“ in Verbindung bringen lässt, ist die Sage um das „Wichtelchen“:

> „Zu den Karesbergern kam einmal ein Wichtelchen, und sagte, es wolle ihnen die Ziegen hüten, sie dürften ihm keinen Lohn geben; aber Abends, wenn die Ziegen im Stalle wären, müßten sie ihm ein weißes Brot auf den hohen Stein legen […]. […] Die Karesberger freuten sich […]. Da dachten sie, sie müßten dem Gaißer eine Freude machen, und ließen ihm ein rothes Röklein machen. […] Das Wichtelchen legte das rothe Röklein an, und sprang damit, es sprang wie toll vor Freude. [U]nd da der Morgen gekommen war, und die Ziegen auf die Weide liefen, war das Wichtelchen nicht da, und es kam gar nie wieder zum Vorscheine.“[431]

Die Sagen um die „Sture Mure“ und um die „Wichtelchen“ sind mit ihren realen Ortsbezeichnungen ins Surreale und Märchenhafte eingebettet[432]. Vor allem die Rätselhaftigkeit des Mädchens, die sich durch ihre „Stummheit“ im Text darstellt, gilt als wichtiger Bestandteil des erzählerischen Verfahrens bei Stifter. Das „braune Mädchen“ ist als Objekt der Beschreibung zu verstehen, was einen Effekt in zweifacher Hinsicht erzeugt: „zum einen wird die Aufdeckung seines äußeren Schicksal erschwert, zum anderen aber eine Perspektive auf die subjektive Befindlichkeit des Mädchens verunmöglicht.“[433]

---

[427] Vgl. Jeter 1996, 125.
[428] Vgl. Begemann 1995, 320.
[429] Polheim, Edda: „Darum war die dunkle Blume da, daß die lichten leben.“ Zu Stifters Katzensilber. In: Niewerth, Heinz-Peter (Hrsg.): Von Goethe zu Krolow. Analysen und Interpretationen zu deutscher Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2008, 41.
[430] Vgl. ebd.; Vgl. Koschorke 2008, 322.
[431] Doppler 1982, 249.
[432] Vgl. Polheim 2008, 42.
[433] Gamper 2012, 335.

5.5.6 Biographischer Bezug

In „Katzensilber“ birgt der plötzlich auftauchende Brand am Gutshof der Familie autobiographische Hintergründe. Zu Stifters Lebzeiten stellte das Feuer eine große Bedrohung dar. Mit elf Jahren erlebte er eine Feuerkatastrophe, die fast den gesamten Ort Oberplan auslöschte. Fünfzehn Jahre später wiederholte sich dieses Unglück. Zwischen 1830 und 1866 wurden mehrere Anwesen von Feuersbrünsten vernichtet.[434] Die Gefährdung des täglichen Lebens durch Feuer oder Naturkatastrophen prägte die Menschen zu Stifters Zeit noch auf existentielle Weise und soll in „Katzensilber“ Verarbeitung finden.

Nicht nur die Feuersbrunst kann als autobiographisches Ereignis interpretiert werden, sondern auch die Verbindung, die das „braune Mädchen“ zu Stifters Ziehtochter Juliane einnimmt. Stifter erfüllte sich seinen Vaterwunsch, indem er die verwaiste Nichte seiner Frau Juliane Mohaupt adoptiert. Juliana, wie Stifter sie genannt habe, war nach Hein ein Mädchen, dass

> trotz seiner Goldhaare und Veilchenaugen stets etwas Zigeunerhaftes in seinem Wesen; ein angeborener Hang zur Flüchtigkeit und Zügellosigkeit vereitelte lange Zeit hindurch alle Bemühungen, es an die feste Ordnung eines bürgerlichen Haushaltes zu gewöhnen. Schon als Kind war Juliana öfters der einengenden Zucht entlaufen und manchmal tagelang abgängig. Natürlich ließen es die erschreckten und besorgten Pflegeeltern an ernsten und wohlmeinenden Ermahnungen nicht fehlen, aber der leichte Sinn und die unbändige Lebhaftigkeit des Kindes waren für nachhaltige Einwirkungen nicht empfänglich.[435]

Im Dezember 1851 verschwindet Juliana während einer Amtsreise Stifters von zu Hause und bleibt zwei Wochen abgängig. Stifters Ehefrau Amalia hatte Juliana geschlagen, worauf sie verschwand. Stifters Beunruhigung über das schwer zu erziehende Mädchen speist er in seine Erzählung „Katzensilber“ ein. Dennoch gelingt es ihm nicht, einen guten Umgang mit Juliana und ihren Problemen zu finden.[436] Im März 1859 wird Juliana wieder vermisst, wenig später wird ihr Leichnam aus der Donau bei Mauthausen geborgen. Stifter, der alle möglichen Antworten für Julianas Tod suchte von erbbiologischen Faktoren bis hin zum Hysterieverdacht, nahm Juliana als mögliches Vorbild für das „braune Mädchen“, die ebenso wie Juliana keinen Platz in einer bürgerlichen Familie finden will und kann. [437] „Katzensilber“ kann als eine Studie über das Scheitern von Integration und das Scheitern der rousseauistischen Pädagogik gelesen werden, mit der sich Stifter auseinandersetzte.[438]

Das Versagen der Erwachsenen gegenüber Kindern in „Katzensilber“ ist als Echo von Stifters Erfahrung mit der eigenen Stieftochter zu verstehen. Das „braune Mädchen“, ein verwahrlostes Kind,

---

[434] Vgl. Becher 2017, 34.
[435] Hain, Alois Raimund: Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. Wien: Walter Krieg Verlag 1952, Bd. 2, 569 zit. nach Koschorke 2008, 324.
[436] Vgl. Matz 1995, 297f.
[437] Vgl. Koschorke 2008, 325f.
[438] Vgl. ebd., 236.

welches sich einer bürgerlichen Familie anschließt, aber die Eingliederung in eine Welt von Ordnung am Ende jedoch misslingt, weist Parallelitäten zur schwer zugänglichen Juliana auf.[439] Stifter zeichnet „das Bild eines Menschen auf der Grenze zwischen Natur und Kultur, zwischen verlorener Ursprünglichkeit und gescheiterte Zivilisierung durch Erziehung[440]“.

6 Resümee

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die strukturellen Ordnungen in der Natur- und Kulturdarstellung in Bezug zur Individualität der Subjekte, sowie Rückschlüsse auf Stifters Biographie in den ausgewählten Erzählungen „Granit“, „Kalkstein“ und „Katzensilber“ in dem Erzählband „Bunte Steine“, darzulegen. Die Ergebnisse der Textanalysen sollen anhand der sechs gebildeten Kategorien aufgelistet und ihre Zusammenhänge, Abweichungen sowie Unterschiede in den Erzählungen – in Hinblick auf die in der Einleitung gestellten Forschungsfragen – zusammengetragen werden.

Die in den ausgewählten Kategorien aufgestellten Hypothesen, die unter den strukturellen Kriterien von Deleuze bearbeitet wurden, konnten in der Analyse bestätigt werden. Die Erzählungen "Granit", "Kalkstein" und "Katzensilber" zeichnen sich durch die Störungen und Katastrophen, die in den strukturellen Ordnungen der Texte bemerkbar werden, aus. Sie äußern sich an unterschiedlichen Orten und unterliegen genauen Anordnungen. Die Figuren sind in ein System räumlicher Relationen eingebunden und treten als Handlungstragende auf und die räumlichen Grenzen im Verhältnis zu ihnen als Hindernis. Der Raum ist einerseits der Ort der Handlung, andererseits fungiert er als kultureller Bedeutungsträger: Räumliche Begebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungen der Figuren wirken zusammen.

Der Verlust von Raum durch Naturkatastrophen bedeutet für sie den Verlust von Ordnung. Sie besitzen aber durchaus die Möglichkeit, durch das Verstehen von Vorgängen der Natur und deren Prozessen die natürlichen Begebenheiten zu bewältigen, und sie sind somit fähig, eine zu Bruch gegangene Ordnung wiederherzustellen. Sie flüchten sich hierbei in unterschiedliche Räume, um sich vor ihrer Wirklichkeit zu schützen. Subjekte sind also demnach in die Ordnung von Raum- und Zeitformen eingebunden und stehen immer in Abhängigkeit von diesen. Stoßen die Figuren in den Erzählungen auf Wissensgrenzen, so bedienen sie sich eines mythischen Sagenmaterials oder Märcheninventars, die wiederholt und ritualisiert werden. Diese rituellen Handlungsweisen werden als ästhetischer, expressiver und symbolischer Akt vollzogen und zeigen sich beispielsweise in Übergangriten.

[439] Vgl. ebd., 307
[440] Ebd. 307.

In der Erzählung „Granit“ gibt es drei Erzählebenen, die aus einer Rahmenerzählung und zwei Binnenerzählungen bestehen. Die erzählerische Ordnung dieses Textes wird von der Beschreibung des Granitsteins vorgegeben: Er gilt als Ort ritueller Wiederholung, da er Teil und Rahmen der Handlung bildet. Er gibt Beständigkeit sowie Ordnung vor, welche die erzählerische Struktur des Textes bilden. Der Schauplatz des Bruchs der lebensweltlichen Ordnung des Knaben und ihre Wiederherstellung ist der Granitstein. Die Geschichte des Knaben, die einen lebensweltlichen Ordnungsbruch thematisiert, geht auf ein Kindheitserlebnis Stifters zurück und enthält reale Bezüge, die sich vor allem mit der Beziehung zu seinen Großeltern, aber auch seinen Geschichtspessimismus und die dunklen Ereignisse der Revolution beschäftigen. Werden die Erzählungen unter der Prämisse des „sanften Gesetzes“ gelesen, gibt sich zu erkennen, dass Stifter das Leid und den Zweifel seiner Figuren in den Mittelpunkt seines Interesses rückt, als die angestrebte und ungetrübte Harmonie. Es scheint viel mehr ein Wunschdenken Stifters zu sein als die Realität in seinen Erzählungen.

„Kalkstein“ weist zwei Erzählebenen auf, die in Rahmen- und Binnenerzählung gegliedert sind. Hier gibt die Landschaft, genauer der topographische und geologische Erschließungsprozess des Textes, die Struktur der Erzählung vor. Die Techniken der Verschleierung, die anhand von Vorausdeutungen und Verzögerungen in den Textebenen eingebettet sind, zeigen die Struktur des Textgewebes und Gesetze der poetischen Einkleidung an (detektorisches Erzählen). Das Verfahren der doppelten Bewegung des Erzählens ist zum einen der verschlossenen Figur des Karpfarrers und zum anderen der Erschließung der Natur der Kalkstein-Landschaft geschuldet. Doppelungen und Wiederholungen gewährleisten auch in „Katzensilber“ die Eingliederung des „braunen Mädchens“ in die Menschenwelt.

Die Zeitstrukturen in den ausgewählten Erzählungen äußern sich auf unterschiedliche Weise, sind aber durch ein bestimmtes Merkmal miteinander verbunden: der zyklischen Zeit. In „Granit“ stellt die Zeit beim Spaziergang eine Überbrückung des Schmerzes des Kindes dar; in „Kalkstein“ benötigt der Erzähler Zeit, um den Pfarrer und seine Lebensgeschichte kennenzulernen. In „Katzensilber“ zeigen natürliche Vorgänge und Prozesse, die klimatischen Bedingungen unterliegen, die Zeit an. Die Rahmenerzählung beinhaltet mehrere Binnenerzählungen. In allen Erzählungen ist das „im-Gehen-erzählen“–Motiv vorhanden, in welchem stets eine ältere und weisere Figur eine jüngere über kulturelle als auch natürliche Begebenheiten aufklärt. Die zyklische Zeit ist ebenso eine wichtige Erscheinung, welche in allen drei Erzählungen anzutreffen ist. In den Textstrukturen zeigen sich die Veränderung des Zeitgefühls als magische Verwandlung. Zeit wird anhand von klimatischen Veränderungen beschrieben.

Zum Ordnungsbruch und ihrer Wiederherstellung fungiert die „pädagogische Wanderung“ in „Granit“. Sie ist zweifellos mit der Benennung der Ortschaften und ihren Erzählungen verbunden. Die Einspeisung von Legenden, Sagen und Märchen ist in allen Texten hauptsächlich an die zu

durchschreitenden Landschaften gebunden. Die Benennung erfüllt die Funktion der Reflexion der Ordnung der Menschen und der Natur. So symbolisiert der Spaziergang in den Erzählungen eine ordnungsstiftende Funktion, welche die Aneignung einer „fremden Welt“ und den Umgang mit der „eigenen Ordnung“ vereint. Zudem führt der Großvater seinen Enkel in einen Zufluchts- und Erinnerungsraum ein. Diese Räume haben eine schützende Funktion und dienen der Glättung des Bruchs der menschlichen Ordnung.

In "Kalkstein" nimmt das Haus des Karpfarrers einen wichtigen Ort ein: den Betrachtungsraum. Es ist ein Ort der Weiterbildung, ein Ort der Gaststätte und ein Ort des Ausharrens, als das Gewitter heranzieht. Die steinige und unbedeutende Landschaft ist Veränderungen ausgesetzt. Der Farbwandel und die Verschleierungen können als Spiegel einer innerpsychischen Lebenswelt der Figuren gedeutet werden. Die autororientierte Interpretation der Erzählung „Kalkstein“ weist Parallelitäten zwischen der Figur des Karpfarrers und Stifter auf: Beide verschreiben sich an dem Dienst der Menschheit, was einer unglücklichen Liebesbeziehung geschuldet ist. Der Tod des Pfarrers als Übergangsritus vom Leben zum Tod trägt zur Wiederherstellung der Ordnung in der Erzählung bei.

Zu Überschneidungen von unterschiedlichen Räumen kommt es "Katzensilber". Das "braune Mädchen" bewegt sich zwischen dem Zufluchtsraum und dem Raum des Schmerzes, was sich in der Erstarrung am Ende der Erzählung manifestiert. In „Katzensilber“ wird der Gegensatz von Natur und Kultur anhand der Landschaftsbeschreibung besonders deutlich: Der Kulturraum der Menschen ist von einem Naturraum umschlossen, dessen Grenze der Hausberg Nußberg ist. Es ist der Ort, wo die objektive Wirklichkeit mit der subjektiven Fantasie der Figuren verschwimmt. Im Vergleich zu den anderen Texten ist es in „Katzensilber“ die menschliche Arbeit, die kulturelle Ordnung schafft, sie erhält und verbessert. Dennoch sieht sich das Kulturleben der Menschen den natürlichen Rhythmen unterworfen.

In den Erzählungen wird immer nur dann von Natur gesprochen, wenn sie sich durch klimatisch bedingte Wetterverhältnisse in ihren bedrohlichen und unausweichlichen Formen zeigt: In „Granit“ ist es die Pest, die den Menschen zur Gefahr wird, in „Kalkstein“ das aufziehende Gewitter und in „Katzensilber“ das Hagelunwetter sowie der unerklärliche Hausbrand. Interessant erscheint die Tatsache, dass in „Kalkstein“ und in „Katzensilber“ die Gefahren jeweils von einer Figur verkannt werden (Motiv des „Wetterrätsels“). In „Granit“ und „Katzensilber“ zeigen sich Begegnungszonen von Natur und Kultur, die eine räumliche Anordnung besitzen. Die doppelte Bewegung von dem Auftreten der Natur selbst und der Natur des Pfarrers bleibt in ihrer Lokalität verschleiert, wohingegen der Gutshof der Familie in „Katzensilber“ von einem Naturraum umschlossen wird. Weiters wächst in „Katzensilber“ die Natur zu solch einer Größe heran, sodass Stifter die Natur in Personifizierungen anführt und sie, wie er sie in seinem „sanften Gesetz“ beschreibt, deutlicher werden lässt.

Zu den Rollen der Subjekte in den Erzählungen nimmt der Großvater in „Granit“ einen hohen Stellenwert ein: ein Vermittler, der überlebenswichtige Maßnahmen setzt und Strategien der Bewältigung in seine Erzählungen speist. Die Geschichte von der Pestepidemie soll dem Enkel verhelfen, die gebrochenen Strukturen der Lebenswelt erneut aufzubauen. Hierbei führt der Großvater ihn in den Kreislauf der Natur und in die alten kulturellen Traditionen ein. Auch die Großmutter in „Katzensilber“ nimmt eingangs eine wichtige Rolle für die Vermittlung von altem Kulturgut und Sagenmaterial ein. Dennoch scheitert sie an ihrer Unreflektiertheit in Bezug auf die herannahenden Gefahren. Die Figuren von Großvater und Großmutter folgen einem Ritus der topologischen Erzähl-, Benennungs- und Geherfahrung. Der Karpfarrer aus „Kalkstein“ nimmt wie das „braune Mädchen“ aus „Katzensilber“ die Rolle des Sonderlings ein: Beide machen in den Erzählungen eine Entwicklung durch. Erst durch den Tod des Pfarrers kann die brüchig gewordene Ordnung hergestellt werden. Das „braune Mädchen“, welches als Waldgeschöpf oder helfende Natur deklariert wird, wird kultiviert und in die Menschenwelt eingegliedert, die die Überschneidung von Natur- und Kulturräumen in ihrer strukturellen Ordnung aufrechterhält. Ähnlich wie in „Kalkstein“ kann erst durch ein plötzliches Erlebnis die drohende Todesnachricht des „braunen Mädchens“, der Bruch der Ordnung ersichtlich werden. Der Ausbruch von Trauer und das Verschwinden des „braunen Mädchens“ aus der Kulturwelt in die Naturwelt können als Strategie für die Wiederherstellung der Ordnung gewertet werden.

Stifters autobiographischer Bezug zeigt sich bei der Figur des „braunen Mädchens“ in „Katzensilber“. Es soll in die bürgerliche Gesellschaft integriert werden, doch der Versuch misslingt. Das erzieherische Scheitern erinnert an die Stieftochter Juliana, die ebenso wie das „braune Mädchen“ als wildes und ungezähmtes „Ding“ konnotiert wird. So wie das „braune Mädchen“ plötzlich verschwindet, tritt seine Ziehtochter aus seinem Leben. Auch der Hausbrand, der in „Katzensilber“ beschrieben und unter einer Naturkatastrophe tituliert wird, hat sich in Stifters Kindheit ereignet. Es lässt sich festhalten, dass in allen ausgewählten Erzählungen mehrere Bezüge und Rückschlüsse zur Stifters Biographie herstellen lassen und allem Anschein nach durch seine Figurenwelt und den jeweiligen Ereignissen verarbeitet werden.

Eine wesentliche Überschneidung von Natur und Kultur ist in „Granit“ in der Geschichte der Pechbrenner zu verzeichnen, die als Legende erzählt wird. Die Familie flüchtet aus dem Kulturraum in den Naturraum, um der Seuche zu entgehen. Die rituelle Praxis der Erinnerung ist eine Methode, die der Großvater in seinen Erzählungen als Reparatur der Ordnung versteht.

Die Funktion von mythischen Elementen, die sich in der Erzählung als Reinigungsriten und Trennungsriten äußern, zeigen den Wechsel von Ordnung an. Der Übergang von Leben in den Tod kann bei „Kalkstein“ als Ritus festgemacht werden, vor allem bei der Verlesung des Testamentes. Die Farbsymbolik bildet in „Kalkstein“ wichtige Elemente einer Bildsprache. Die Metapher der Reinheit der

Wäsche des Pfarrers steht stellvertretend für die makellose Persönlichkeit des Pfarrers. Anders in „Katzensilber“: es gibt Übergangselemente, jedoch keine Übergangsriten, die erfolgreich sind. Das Wissen und Nicht-Wissen um Regelmäßigkeiten sowie der Wirklichkeitsverlust der Großmutter lassen die brüchigen Strukturen der Erzählung erkennen. Die Sage um die „braune Magd“ als Untergang einer mythisch gewordenen Naturerfahrung drückt als Vorsehung ebenjenen Schmerz aus, den das „braune Mädchen“ am Ende von „Katzensilber“ erleiden musste, um die natürliche Ordnung wiederherzustellen.

Die Frage nach der Bearbeitung des gesamten Erzählbandes „Bunte Steine“, ihre strukturellen Verbindungen und Abweichungen in Bezug zu Natur, Kultur und Subjekt, muss offenbleiben, da es in dem Ausmaß einer Masterarbeit ein von Umfang nicht zu bewältigendes Thema darstellt.

7 Literatur

Aus Österreichs Wissenschaft: Wildnis, Forst und Ackerland. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1974.

Becher, Peter: Adalbert Stifter. Sehnsucht nach Harmonie. Eine Biografie. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2005.

Begemann, Christian: Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters. In: Duhamel, Roland; Lachinger, Johann; Ruthner, Clemens und Göllner, Petra (Hrsg.): Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des Internationalen Kolloquiums zur A. Stifter- Ausstellung (Universität Antwerpen). Adalbert Stifter Institut: Linz 1993.

Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1995.

Begemann, Christian: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum. Zu Stifters *Granit*. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur Band 40, Heft 2 (2015), S. 390-419.

Begemann, Christian; Giuriato, Davide (Hrsg.): Stifter Handbuch. Leben –Werk –Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017.

Bellour, Raymond: Wie arbeitet der menschliche Geist? Reif, Adelbert (Hrsg.): Antworten der Strukturalisten: Roland Barthes, Michel Foucault, Francois Jacob, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1973, 75-88.

Bloch, Peter André: Adalbert Stifter: Landschaftsmaler in Wort und Bild – Eine Skizze. In: Battiston-Zuliani, Régine (Hrsg.): Funktion von Natur und Landschaft in der Österreichischen Literatur. Bern: Peter Lang Verlag 2004.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996.

Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.

Bolterauer, Alice: Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter. Wien: Verlag Edition Praesens 2005, 92.

Braungart, Wolfgang: Ritual und Literatur. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.

Brüning, Ludger: Wirklichkeit als literarisches Problem. Voraussetzungen und Formen des Erzählens bei Adalbert Stifter. Münster: Telos Verlag 2005.

Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam Verlag 2002.

Deleuze, Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus? Berlin: Merve Verlag 1992.

Dittmann, Ulrich: Sonderlinge im Werk Adalbert Stifters. In: Lachinger, Johann; Pintar, Regina u.a. (Hrsg.): Sanfte Sensationen. Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz: StifterHaus 2005, 95-100.

Doppler, Alfred; Frühwald, Wolfgang (Hrsg.): Adalbert Stifter Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 2,2. Bunte Steine. Buchfassungen. Stuttgart: Verlag W. Kohlenhammer 1982.

Doppler, Alfred: Schrecklich schöne Welt? Stifters fragwürdige Analogie von Natur- und Sittengesetz. In: Duhamel, Roland; Lachinger, Johann; Ruthner, Clemens und Göllner, Petra (Hrsg.): Adalbert Stifters schrecklich schöne Welt. Beiträge des Internationalen Kolloquiums zur A. Stifter- Ausstellung (Universität Antwerpen). Adalbert Stifter Institut: Linz 1993.

Dünne, Jörg (Hrsg.): Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1969.

Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1997.

Enklaar- Lagendijk, J.: Adalbert Stifter. Landschaft und Raum. Alphen aan den Rijn: Repro Holland B.V. 1984.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.
Frühwald, Wolfgang: „Wie eine versteinerte Träne“. Adalbert Stifters Naturgefühl. In: Enklaar-Lagendijk, J.: Adalbert Stifter. Landschaft und Raum. Alphen aan den Rijn: Repro Holland B.V. 1984.
Gamper, Michael; Wagner, Karl (Hrsg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos Verlag 2009.
Gamper, Michael: Wetterrätsel. Zu Adalbert Stifters Kazensilber. In: Bies, Michael; Gamper, Michael (Hrsg.): Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930. Zürich: diaphanes Verlag 2012, 325-338.
Gennep, Arnold van: Übergangsriten. Frankfurt am Main/ New York: Campus Verlag 1999.
Geulen, Hans: Stifterische Sonderlinge. Kalkstein und Turmalin. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 17 (1973), 417 zit. nach Schiffermüller 1996.
Gloy, Karen: Das Verständnis von Natur. München: Verlag C.H.Beck 1996.
Godau, Michéle: „Wirkliche Wirklichkeit“. Mythos und Ritual bei Adalbert Stifter und Hans Henny Jahnn. Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Band 542, 2005. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2005.
Göritz, Matthias: Vom Lesen in der Landschaft. Topographie und Wissen in Adalbert Stifters „Bunte Steine“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Heft 160. Adalbert Stifter. München: Edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag München, Oktober 2003, 21-35.
Gradmann Stefan: Topographie/Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka. Frankfurt am Main: Anton Hain Verlag 1990.
Groh, Ruth; Groh, Dieter: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung. In: Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs. Universitätsverlag Konstanz: Konstanz 1989.
Hallet, Wolfgang; Neumann, Brigitte: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfang; Neumann, Brigitte (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literatur und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.
Hain, Alois Raimund: Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. Wien: Walter Krieg Verlag 1952.
Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung. München: Wilhelm Fink Verlag 1971.
Jakobson, Roman: Closing Statement: Linguistics and Poetics. In: Sebeok, Thomas (Hrsg.): Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, 358 zit. nach Eagleton 1997.
Jeter, Joseph Carroll: Adalbert Stfífter’s Bunte Steine. An Analysis of Theme, Style, and Structure in Three Novellas. New York: Peter Lang Verlag 1996.
Koschorke, Albert: Erziehung zum Freitod. Adalbert Stifters pädagogischer Realismus. In: Schneider, Sabine; Hunfeld, Barbara (Hrsg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2008, 319-332.
Kunisch, Hermann: Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit. Studien zu seinem klassischen Stil. Berlin: Duncker & Humblot 1950.
Lachinger, Johann; Pintar, Regina u.a. (Hrsg.): Sanfte Sensationen. Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz: StifterHaus 2005.
Lachinger, Johann: Adalbert Stifter – Natur – Anschauungen. Zwischen Faszination und Reflexion. In: Lachinger, Johann; Pintar, Regina u.a. (Hrsg.): Sanfte Sensationen. Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Linz: StifterHaus 2005.
Linné, Systema naturae per regna tria naturae secundum classes, ordines, genera, species, 3. Bdn, Stockholm 1766-1768 Bd. 1 S.13. zit. nach Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.
Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag 1972.

Lotman, Jurij M.: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012[7].

Mainzer, Klaus: Von der Naturphilosophie zur Naturwissenschaft. Vom neuzeitlichen Wandel des Naturbegriffs. In: Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs. Universitätsverlag Konstanz: Konstanz 1989.

Matz, Wolfgang: Adalbert Stifter oder Die fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie. München: Carl Hanser Verlag 1995.

Mettler, Heinrich: Natur in Stifters frühen Studien. Zu Stifters gegenständlichem Stil. In: Staiger, Emil (Hrsg.): Züricher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte.Bd.31.Zürich: Atlantis Verlag 1968.

Nemes, Emery Charles: Adalbert Stifters Verhältnis zur Natur. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1969.

Nünning V. und Nünning A. (Hrsg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2010.

Piechotta, Hans Joachim: Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos. In: Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, 83-110.

Polheim, Edda: „Darum war die dunkle Blume da, daß die lichten leben." Zu Stifters Katzensilber. In: Niewerth, Heinz-Peter (Hrsg.): Von Goethe zu Krolow. Analysen und Interpretationen zu deutscher Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2008.

Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Münster: Aschendorff Verlag 1962.

Schiffermüller, Isolde: Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren. Bozen: Edition sturzflüge 1996.

Schneider, Roland: Naturgestalten. Zum Problem von Natur, Kultur und Subjekt in den Erzählungen Joseph von Eichendorffs und Adalbert Stifter. Marburg: Tectum Verlag 2002.

Schoenborn, Peter: Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk. Bern: A. Francke Verlag 1992.

Schönau, Walter: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1991.

Sebald, Winfried Georg: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1985.

Selge, Martin: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart: Werner Kohlhammer Verlag 1976, 57 zit. nach: Schiffermüller 1996.

Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs. Bd. 13. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1989.

Wildbolz, Rudolf: Adalbert Stifter. Langeweile und Faszination. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer 1976.

Zimmermann, Christian: Fremde Natur – fremder Mensch: Bemerkungen zu Adalbert Stifters Hermeneutik am Beispiel der Erzählung Kalkstein. In: Battiston-Zuliani, Régine (Hrsg.): Funktion von Natur und Landschaft in der Österreichischen Literatur. Bern: Peter Lang Verlag 2004.

Zimmermann, Jörg: Das Naturbild des Menschen. München: Wilhelm Fink Verlag 1982.

Internetquellen:

Duden: https://www.duden.de/rechtschreibung/Ritual, (25.09.2019.)

Koschorke, Albrecht: Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung Granit. https://www.degruyter.com/view/j/iasl.2015.40.issue-2/iasl-2015-0020/iasl-2015-0020.xml (25.09.2019).

Strukturale Erzählanalyse: http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/wp-content/uploads/2015/10/Strukturale_Erzaehlanalyse.pdf, (25.09.2019).

Weiterführende Literatur:

Becker, Sabine; Grätz, Katharina (Hrsg.): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Heidelberg: Universitätsverlag 2007.

Beckmann, Martin: Formen der ästhetischen Erfahrung im Werk Adalbert Stifters. Eine Strukturanalyse der Erzählung „Zwei Schwestern“. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1988.

Bohrer, Karl Heinz: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.

Böhme, Hartmut: Natur und Subjekt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988.

Dallinger, Petra-Maria (Hrsg.): Die Natur ist ein ernster Gegenstand: Stifer. Haushofer. Bernhard. Katalog zur Ausstellung im StifterHaus. Linz: StifterHaus, Zentrum für Literatur und Sprache in Oberösterreich 2011.

Enklaar, Jattie: Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.

Fechner, Renate: Natur als Landschaft: Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft. Frankfurt am Main: Lang Verlag 1986.

Frühwald, Wolfgang: Sonnenfinsternis und Schneesturm. Adalbert Stifter erzählt die Natur. Köln: DuMont Verlag 2005.

Roedl, Urban: Adalbert Stifter. Geschichte seines Lebens. Bern: Francke Verlag 1958.

Schröder, Hans: Der Raum als Einbildungskraft des Dichters bei Stifter. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1985.

Stierle, Karlheinz: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München: Wilhelm Fink Verlag 1997.

Stierle, Karlheinz: Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag 2012.

Weber, Heinz-Dieter (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffes. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1989.

Wessely, Christine: Wildnis, Forst und Ackerland. Wien: Verb. der Wiss. Ges. Österreichs 1974.

Wild, Michael: Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2001.

Abstract

Das Eingreifen von Naturprozessen in Adalbert Stifters Erzählungen „Granit“, „Kalkstein“ und „Katzensilber“ aus dem Erzählband „Bunte Steine“ hat dramatische Auswirkungen auf die Lebens- und Gefühlswelten der Figuren. Anhand Stifters Natur- und Kulturdarstellungen manifestiert sich eine strukturelle Ordnung, die die Handlungen der Figuren beeinflusst. Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar, diese strukturellen Ordnungen aufzugreifen und darzustellen. Die Forschungsfrage lautet: Inwiefern lassen sich strukturelle Ordnungen in der Natur- und Kulturdarstellung in Bezug zur Individualität der Subjekte in den Erzählungen „Granit“, „Kalkstein“ und „Katzensilber“ aus Adalbert Stifters „Bunte Steine“ begreifen?

Ziel der vorliegenden Arbeit ist, der Ordnung von Natur, Kultur und Subjekt Struktur zu verleihen sowie ihre gegenseitige Wechselwirkung darzustellen und mögliche Parallelen zu Stifters Biographie anzudeuten. Die strukturelle Ordnung der inhaltlichen Ebenen werden unter Heranziehung von Naturkonzepten, raumtheoretischen Konzepten nach Jurij Lotman, Konzepte von Ritual und Mythos in Bezug auf Raum und Zeit, dem biographisch autororientierten Ansatz nach Walter Schönau und den strukturalistischen Ansätzen nach Gilles Deleuze bearbeitet.

Stifter stellt strukturelle Ordnungen auf, um sie wieder zu brechen: Durch Naturkatastrophen verlieren die Figuren ihren „sicheren“ Raum. Raumverlust bedeutet den Verlust von Ordnung. Stifters Figuren besitzen aber durchaus die Möglichkeit, durch das Verstehen von Vorgängen der Natur und deren Prozessen die natürlichen Begebenheiten zu bewältigen. Sie sind somit fähig, mithilfe unterschiedlichster Ressourcen, eine zu Bruch gegangene Ordnung wiederherzustellen. Ob dieses „Bewältigungsmodell“ Stifters aus den Fugen geratenes Leben Ordnung geschafft hat oder hätte, bedarf weiterführender Forschung und muss an dieser Stelle offenbleiben.