

Fachbereich 3
Sprach- und Literaturwissenschaften

Schriftliche Hausarbeit zur Magisterprüfung

Wintersemester 1997/98

Thema:
Natur *versus* Kultur?
‘Wilde Mädchen’ im Erzählwerk Adalbert Stifters

Gutachter:
HD Dr. Carsten Zelle
PD Dr. Günter Helmes

Kandidat:
Hendrik Achenbach
Matrikel-Nr.: 409410

31. März 1998

Inhalt

Einleitung: Der pädagogische Erzähler und das Paradigma	3
1 Kultivierte Natur, natürliche Kultur: <i>Die Narrenburg</i> (1844).....	12
1.1 Das Motiv des 'edlen Wilden' und der Einfluß Rousseaus	13
1.2 Natur versus Kultur: topographisch	15
1.3 Natur versus Kultur: interpersonal.....	21
1.4 Trivialisierter Rousseauismus?	36
2 Schein und Sein: <i>Turmalin</i> (1853).....	40
2.1 Homines feri – die wilden Kinder und die Kunst.....	42
2.2 Die Welt des Scheins	45
2.3 Die Welt des Seins.....	50
2.4 Wiener Vorstadthäuser.....	56
3 Reaktionen auf das Rätselhafte: <i>Katzensilber</i> (1853).....	60
3.1 Dämon oder Zigeunermädchen?	62
3.2 Die Sage im Wandel der Zeiten	66
3.3 Rationalität und Irrationalität.....	70
3.4 Die Sagenähnlichkeit der Haupterzählung.....	80
4 Schönheit und Sittlichkeit: <i>Der Waldbrunnen</i> (1866).....	92
4.1 Gedichte und Standbilder.....	95
4.2 Das Geschenk der bedingungslosen Liebe	103
4.3 Die Frage nach dem Wesen der Schönheit.....	108
4.4 Das Höchste in Ehren.....	116
Fazit: Der paradigmatische Seitenwechsel und die Revolution.....	118
Literatur- und Abbildungsverzeichnis.....	125
Anmerkungen zur Zitierweise/Abkürzungen.....	125
Adalbert Stifters Werke und Briefe.....	125
Werke und Briefe anderer Autoren	126
Allgemeine Forschungsliteratur.....	126
Auf Stifter bezogene Forschungsliteratur	127
Abbildungen	130

Einleitung: Der pädagogische Erzähler und das Paradigma

Der Erzähler Adalbert Stifter hat immer wieder Texte hervorgebracht, deren stilistische und narratorische Unkonventionalität ihm zweifellos einen Platz im Vorfeld der literarischen Moderne zuweist.¹ Obwohl er es durchaus verstand, packend zu erzählen, enttäuschte der „unzeitgemäße Schriftsteller“² die Erwartungen seiner zeitgenössischen Leser nach stringenten *plots* und unterhaltsamen Dialogen oft genug.³ Zur Verteidigung des Autors, der leider als „poetischer Landschaftsmaler in die Literaturgeschichte eingegangen“⁴ ist, wird oft der berühmte Kommentar Thomas Manns, Stifter sei „einer der merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten und wunderlich packendsten Erzähler der Weltliteratur“⁵ angeführt, obwohl diese Stelle wohl kaum auf den Spannungsreichtum des Stifterschen Erzählens abzielt. Meist wird nämlich ein Brief von Thomas Mann übersehen, in dem er Stifter (durchaus wohlwollend) als einen „der größten und ermutigendsten Ehrenretter der Langeweile“⁶ bezeichnet.

Weniger wohlwollend als Thomas Mann hatte sich schon Friedrich Hebbel über die Langweiligkeit Stifters geäußert. In seiner Rezension des Romans *Der Nachsommer* (1857) glaubte er „nichts zu riskieren, wenn wir demjenigen, der beweisen kann, daß er sie [die drei Bände] ausgelesen hat, ohne als Kunstrichter dazu verpflichtet zu sein, die Krone von Polen

¹ Ich verwende den Ausdruck 'literarische Moderne' an dieser Stelle als Stilbegriff im Sinne von Bernhard Blume (1965). Obwohl der Terminus 'Moderne' aufgrund verschiedener, nicht kompatibler Verwendungsweisen (vgl. Gumbrecht 1978) als literaturhistorischer Periodisierungsbegriff längst ausgedient haben sollte, ist er nach wie vor in aller Munde. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Problematik gehört jedoch nicht hierher. Zur Modernität Stifters vgl. auch Christian Begemann (1996, 141), der den „vermeintlichen Idylliker“ auf die „Schwelle der literarischen Moderne“ stellt, und Martin Swales (1987, 71), den Stifters Schreiben „immer wieder an stilistische und thematische Merkmale der epischen Produktion des 20. Jahrhunderts erinnert.“

² Wildbolz 1976, 7. Vgl. auch Baumer 1991, 18.

³ Dies zeigen die vielen verständnislosen zeitgenössischen Urteile, die Moriz Enzinger (1968) zusammengestellt hat. Vgl. auch Konrad 1979, 446.

⁴ Naumann 1979, 23.

⁵ Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, 158. (In: Werke Bd. 3, 88 - 205; siehe Literaturverzeichnis.)

⁶ An Fritz Strich, 27.11.1945.

versprechen.“⁷ Während der Vorwurf der Langweiligkeit sicher nicht ganz von der Hand zu weisen ist⁸ (zumindest, wenn man die Erzähltexte Stifters aus dem Blickwinkel des zeitgenössischen Kunstrichters betrachtet), so hat Hebbel in einem anderen Punkt vollkommen unberechtigt Kritik an Stifter geübt. In seinem zynischen Epigramm über „Die alten Naturdichter und die neuen“ (1849), das sich ausdrücklich auch auf Stifter bezieht, fragte er: „Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken?/Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht!“⁹ Auch in dem Essay *Das Komma im Frack*¹⁰ (1858) konfrontierte er Stifter mit dem Vorwurf, den Menschen nicht zu kennen. Hebbel kritisiert hier den in seinen Augen übersteigerten Realismus in Werken der Gegenwartsliteratur,¹¹ der „die Warze ebenso wichtig nimmt, wie die Nase, auf der sie sitzt“¹² und konstruiert eine dekadente Entwicklung von Jung-Stilling und Pestalozzi über Immermann und Gotthelf, die dazu geführt habe, daß der Mensch nicht mehr im Mittelpunkt des Geschehens stehe. Doch „erst dem Manne der ewigen Studien“, so Hebbel weiter, „dem behäbigen Adalbert Stifter, war es vorbehalten, den Menschen ganz aus dem Auge zu verlieren, und in diesem vollzog sich denn auch die Selbstaufhebung der ganzen Richtung, die in seinem ‘Nachsommer’ entschieden den letzten denkbaren Schritt getan hat.“¹³

Der Pädagoge Adalbert Stifter hatte in seinem Denken und Handeln den Menschen stets im Blick. Er stand schon früh in der pädagogischen Praxis, denn er bestritt seinen Lebensunterhalt während des Studiums als

⁷ Hebbel, Friedrich: Der Nachsommer. Eine Erzählung von Adalbert Stifter. 3 Bände, Pesth, Heckenast. In: Werke Bd. 3, 682 - 683 (siehe Literaturverzeichnis). Im Original erschien die Rezension in: Illustrierte Zeitung, Bd. XXXI, Nr. 792 (1858).

⁸ Vgl. Wildbolz 1976, 141ff. Auch Georg Lukács hat gegenüber Stifter den Vorwurf der Langweiligkeit erhoben (vgl. ders.: Erzählen oder Beschreiben? In: Probleme des Realismus, Berlin 1959, 103 - 145). Auf diese in der Nachfolge Hebbels stehende Kritik soll hier aber nicht näher eingegangen werden (vgl. dazu Küpper 1968, 173ff.).

⁹ Hebbel, Friedrich: Die alten Naturdichter und die neuen (Brockes und Geßner, Stifter, Kompert usw.). In: Werke Bd. 3, 122.

¹⁰ Hebbel, Friedrich: Das Komma im Frack. In: Werke Bd. 3, 684 - 687.

¹¹ Hebbel bezieht sich hier auf ein bestimmtes Genre, die sogenannte ‘Dorfgeschichte’, deren Auftreten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Beginn des Realismus beschrieben worden ist (vgl. Ehlert in Beutin 1992, 292ff). Der „Dorfgeschichten-Schwindel unserer Tage“ dient Hebbel aber als Beispiel für einen übersteigerten Realismus, der sich auch in anderen „Kreisen der Kunst“ nachweisen lasse (685).

¹² Hebbel: Das Komma im Frack, 686.

¹³ Hebbel: Das Komma im Frack, 686.

„Privatlehrer in den wohlhabenden, bürgerlichen Häusern Wiens. Er unterrichtete Schüler und Schülerinnen in Naturwissenschaften und Mathematik, in Geschichte, Ästhetik und Literatur [...]. Als Lehrer hatte Stifter Erfolg, sein pädagogisches Talent war unverkennbar.“¹⁴ Auch in den produktivsten Phasen seiner Schriftstellerlaufbahn hat Stifter sich mit praktischen pädagogischen Fragen befaßt: Seine Ernennung zum Schulrat, der die Veröffentlichung von mehreren bildungspolitischen Aufsätzen und das (letztendlich gescheiterte) Projekt eines *Lesebuchs zur Beförderung humaner Bildung* (1848) vorausging, fällt in die Zeit zwischen den *Bunten Steinen* und dem *Nachsommer*.¹⁵

Theodor Rutt hat schon 1939 in seiner Dissertation über Adalbert Stifter die Verbindung zwischen den pädagogischen Konzepten des Autors und seinen literarischen Texten hergestellt: Man handele „keineswegs gegen die Absichten des Dichters“, wenn man in seinen Texten „sittliche Gehalte aufzeigen und ihre pädagogische Wirksamkeit nachweisen“ wolle. Wer Stifters Erzählungen „aufmerksam und wiederholt gelesen“ habe, könne dem Einwand, „daß Stifter nur ein Naturdichter sei, der dem Menschen und seinen Leidenschaften nicht gerecht würde [...], nicht beipflichten.“¹⁶ Kurt Gerhard Fischer hat den Ansatz Rutts dann später ausgebaut und anhand einer Synopsis der bildungspolitischen, kunsttheoretischen und literarischen Texte des Autors eine Stiftersche „Pädagogik des Menschenmöglichen“ entwickelt.¹⁷

Stifter selbst hat in der „Vorrede“¹⁸ zu den *Bunten Steinen*, die als Antwort auf Hebbels Vorwurf konzipiert ist, den Menschen klar in den Mittelpunkt

¹⁴ Matz 1995, 68.

¹⁵ Vgl. Konrad 1979, 437f.

¹⁶ Rutt 1970, 11.

¹⁷ Vgl. K. G. Fischer 1962.

¹⁸ Die *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* kann in dieser Untersuchung nicht ausführlich diskutiert werden, denn „kaum ein Werk Stifters ist so stark von Quellen und Anregungen abhängig wie die Vorrede zu den *Bunten Steinen*“ (HKG 2.3, 81). Allein die Kernstelle vom „sanften Gesez“ müßte, um angemessen gewürdigt zu werden, sowohl vor dem Hintergrund von Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* als auch Kants *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* betrachtet werden (vgl. HKG 2.3, 105ff.). Eine Interpretation der in den *Bunten Steinen* gesammelten Erzählungen ist aber auch ohne solche Grundlagenforschung möglich. Vgl. auch Eve Mason (1985, 75), die in ihrer „Bestandsaufnahme“ zu den *Bunten Steinen* vorschlägt, die *Vorrede* erst einmal außer acht zu lassen, um nicht „allzu ausschließlich nur nach dem Wirken des ‚sanften Gesetzes‘“ zu fragen. „Denn daran“, so Mason weiter, „kranken doch wohl die

seines literarischen Erkenntnisinteresses gestellt, indem er sich folgendes zum Ziel setzte:

Wir wollen das sanfte Gesez zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird [...] Es ist das [...] Gesez der Gerechtigkeit das Gesez der Sitte, das Gesez, das will, daß jeder geachtet geehrt ungefährdet neben dem Andern 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 andern Menschen ist. Dieses Gesez liegt überall, wo Menschen neben Menschen wohnen, und es zeigt sich, wenn Menschen gegen Menschen wirken.¹⁹

Der pädagogische Erzähler Adalbert Stifter hat in seinen literarischen Texten keineswegs nur „in scheinbar belanglosen Andeutungen“²⁰ auf Erziehungsfragen angespielt, sondern immer wieder Erziehungsprozesse, in denen „Menschen gegen Menschen wirken“, direkt thematisiert. Von besonderer Bedeutung ist hier das Paradigma des ‘wilden Mädchens’ (ich verwende den Begriff ‘Paradigma’ im allgemeinen Sinne von ‘Denkmuster’), dessen werkgeschichtliche Entwicklung in der vorliegenden Arbeit untersucht werden soll. Stifter hat in vier Erzählungen,²¹ deren Veröffentlichungsdaten (1844, 1853, 1866) und Entstehungszeiten nahezu seine gesamte schriftstellerische Laufbahn umfassen, über Mädchen bzw. junge Frauen geschrieben, die aus unterschiedlichen Gründen Außenseiter sind bzw. überhaupt keine Verbindung zur zivilisierten Gesellschaft haben. Diese Figuren bauen im Laufe der Erzählungen auf individuelle Weise eine Beziehung zu einer gesellschaftlich akzeptierten und wohl situierten Person auf. Innerhalb dieser Beziehungen finden miteinander vergleichbare Erziehungsprozesse statt.

meisten Interpretationen neueren Datums, die sich die Sammlung als Ganzes zum Gegenstand genommen haben.“ Auch Stifter selbst zieht zwischen der *Vorrede* und den Erzählungen eine eigentümliche Grenze, indem er die Leser, die ihm „durch diese keineswegs für junge Zuhörer passende Vorrede gefolgt sind“, dazu auffordert, „zu den harmlosen folgenden Dingen“ überzugehen (HKG 2.2, 16).

¹⁹ Stifter, Adalbert: *Vorrede*. In: *Bunte Steine*, Buchfassungen, 12f. (HKG 2.2).

²⁰ Rutt 1970, 12.

²¹ Die Kurzprosa Stifters wird in der Sekundärliteratur oft in die Einzelgattung *Novelle* eingeordnet. Dies geschieht insofern zu Recht, als für den Zeitraum bis 1945 in der deutschsprachigen Literatur kaum von der Kurzgeschichte als Einzelgattung gesprochen werden kann. Da aber „die Diskussion über die *Novelle* und ihre Theorie noch keineswegs abgeschlossen“ ist (auch „angesichts der Formenvielfalt und des Versagens normativer Regelsysteme“; Schönhaar in Schweikle 1990, 330), verzichte ich in der vorliegenden Arbeit völlig auf fruchtlose Typologierungsversuche und beschränke mich auf den relativ unbestimmten Begriff *Erzählung* (vgl. die Artikel „*Erzählung*“, „*Kurzgeschichte*“ und „*Novelle*“ in Schweikle 1990).

Die Bezeichnung 'wildes Mädchen' stammt von Stifter selbst, taucht aber nur in der Erzählung *Der Waldbrunnen* (1866) auf (siehe Kapitel 4). Der Begriff soll in dieser Untersuchung trotzdem nicht nur auf Juliana aus dem *Waldbrunnen*, sondern auch auf die anderen zu untersuchenden Mädchengestalten, Chelion und Pia aus der Erzählung *Die Narrenburg* (1844), das namenlose Mädchen mit dem Wasserkopf aus *Turmalin* (1853) und das ebenfalls namenlose Mädchen aus *Katzensilber* (1853) Anwendung finden. Das Merkmal der 'Wildheit' im weiteren Sinne (also sowohl die Vorstellungen der 'Menschenscheu', 'Verwilderung' und 'Herkunft aus der Wildnis' umfassend) verbindet nämlich die fünf genannten literarischen Figuren aus den vier Erzählungen, die das Paradigma des 'wildes Mädchens' konstituieren.

Eine umfassende Untersuchung, die alle vier Erzählungen berücksichtigt, steht bislang noch aus. Lediglich zwei Beiträge behandeln mehrere der genannten Erzählungen im Zusammenhang. So betrachtet G. H. Hertling in seinem Aufsatz über „Mignons Schwestern im Erzählwerk Adalbert Stifters“ (1993) die 'wildes Mädchen' aus *Katzensilber*, dem *Waldbrunnen* und der *Narrenburg* (in dieser nicht chronologischen Reihenfolge). Abgesehen von wenigen Thesen, die in der vorliegenden Arbeit an entsprechender Stelle angesprochen werden sollen, besteht Hertlings Beitrag zum größten Teil aus längeren Zitaten aus den Primärtexten sowie ausführlichen Paraphrasen und scheint eher dem literaturwissenschaftlich zweifelhaften Zweck dienen zu wollen, den Leser mit dem Inhalt der Erzählungen vertraut zu machen.

Im vierten und letzten Abschnitt des Aufsatzes, der „abschließend nach den wahlverwandtschaftlichen Bezügen unter Stifters [...] weltfernen, knabenhaften Mädchengestalten“ fragt, stellt Hertling die Verbindung zwischen Stifters Mädchenfiguren und der Mignon aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1794 – 1796) heraus: „Sie alle sind fremde, sehnsüchtige und außerweltliche Gestalten, die sich als naturhaft-mythische Wesen entweder gar nicht [...] oder nur unter den

langwierigsten Erziehungsmaßnahmen ‘veredeln’, ja sogar verbürgerlichen lassen.“²²

Eva Geulen schreibt in ihrem Aufsatz über „Adalbert Stifters Kinder-Kunst“ (1995): „Unter den zahlreichen Kindern in Stifters Werks [sic] befindet sich aber auch eine Reihe ‘wilder’ Halbweisen mit recht entstellten Zügen, deren restaurative Reintegration fraglich ist oder ganz ausbleibt: das körperlich und seelisch entstellte Kind aus *Turmalin*, aber auch die scheue Pia aus der *Narrenburg*, das auf Goethe zurückgehende ‘braune Mädchen’ aus *Katzensilber*, die wilde Juliana des *Waldbrunnens*.“

Obwohl sie alle Texte aufzählt, die das Paradigma des ‘wildes Mädchens’ im obengenannten Sinne konstituieren, untersucht Geulen in drei Abschnitten neben der Figur der blinden Ditha aus *Abdias* (1842), einer Erzählung, die in Geulens Ansatz zu Recht berücksichtigt wird, aber nicht zu dem hier untersuchten Gegenstand gehört, nur die ‘wildes Mädchen’ aus *Turmalin* und dem *Waldbrunnens*. Alle drei Erzählungen werden als Stiftersche Rezeption des Kaspar-Hauser-Stoffes, im „komplementäre[n] Zusammenhang mit Goethes Mignon“²³ stehend, gewertet (siehe Kapitel 2.1). Die ‘wildes Mädchen’ beschreibt Geulen aufgrund ihrer sprachlichen Äußerungen als Produzenten einer „Kinder-Kunst“, welche eine Gemeinsamkeit mit Stifters eigener „Sprach-Kunst“ aufweise: „Wo Stifters Kunst ihre Affinität mit der Kinder-Kunst zu erkennen gibt, steht seine Prosa auch für die Möglichkeit ein, daß kritisch und selbständig werden könnte, wer sich blind der Sprache hingibt. Das schließt nicht aus, daß man der Sprache auch verfallen kann.“²⁴

Auf die inhaltliche Verwandtschaft der genannten Erzählungen wird in einigen älteren, einflußreichen Forschungsarbeiten hingewiesen. K. G. Fischer stellt die Bedeutung des Paradigmas für die Stiftersche Pädagogik heraus:

Wir müssen uns schließlich einem Problemkreise der Stifterschen Dichtung zuwenden, für den hier allerdings keine umfassende Untersuchung angestellt werden kann. Es geht um die „Sonderfälle“ des Psychischen bei Stifter, also vor allem um verwahrloste,

²² Hertling 1993, 194. Zur Bedeutung der Mignon-Gestalt in geschichtsphilosophischer und kunsttheoretischer Hinsicht, vgl. Keppel-Kriems 1986.

²³ E. Geulen 1995, 125.

²⁴ E. Geulen 1995, 142f.

wilde und Wunderkinder. Die Forschung hat längst auf deren Vorhandensein beim Idylliker Stifter aufmerksam gemacht, ohne daß es allerdings bisher zu einer systematischen Erhellung dieses Komplexes gekommen wäre. Nach allem oben über Stifters psychologischen Scharfblick Ausgesagten darf vermutet werden, daß für diesen Bereich seines Dichtungsschaffens nicht nur Beeinflussung durch die Romantik reklamiert werden kann, sondern eine realistische, auf eigener Beobachtung und gründlicher Analyse beruhende Darstellung vorliegt. Langer wies bereits darauf hin, daß in „Turmalin“, „Katzensilber“ und „Waldbrunnen“ „schwachsinnige, verwilderte Kinder“ geschildert seien.²⁵

Auch in rein literaturwissenschaftlichen Überblicksdarstellungen wird die Verwandtschaft der vier Erzählungen erwähnt. Fritz Martini bemerkt in seinen kurzen Ausführungen zum *Waldbrunnen*: „Die Nähe zu ‘Katzensilber’, auch zu ‘Turmalin’ ist deutlich.“²⁶ Rudolf Wildbolz stellt in einem Abschnitt über *Katzensilber* eine Verbindung zwischen dem ‘wilden Mädchen’ dieser Erzählung, Chelion aus der *Narrenburg* und dem Mädchen aus *Turmalin* her. In seinen Bemerkungen zum *Waldbrunnen* wiederum führt er die Figur Juliana auf das ‘wilde Mädchen’ in *Katzensilber* zurück.²⁷

Trotz all dieser eindeutigen Hinweise in drei einflußreichen Veröffentlichungen sind die Beiträge von Hertling und Geulen nach meinem derzeitigen Kenntnisstand die einzigen, in denen die Erzählungen des Paradigmas vergleichend thematisiert werden.²⁸ Diese beiden Untersuchungen enthalten aber einen folgenschweren Fehler: Hertlings gemeinsame Rückführung *aller* ‘wilden Mädchen’ in Stifters Erzählwerk auf Goethes Mignon (die sich auch in Einzeluntersuchungen zu den vier Erzählungen immer wieder findet) ist ebenso zweifelhaft wie Geulens pauschaler Verweis auf den Kaspar-Hauser-Stoff. Diese beiden unzulässigen Vereinfachungen müssen natürlich – ohne sie damit zu entschuldigen – vor dem Hintergrund der Publikationsbedingungen beider Aufsätze gesehen werden: Hertlings Beitrag erschien in einem Band über

²⁵ K. G. Fischer 1962, 94. Der Titel der Arbeit von Leo Langer, die Fischer hier anführt, lautet: Adalbert Stifter und die Kinderseele. In: Zs. f. d. ö. Gymn., 1905, VI. Heft, 481f.

²⁶ Martini 1981, 550.

²⁷ Vgl. Wildbolz 1976, 81; 131.

²⁸ Der Aufsatz von Dagmar C. G. Lorenz über „The Motif of the Wild Woman in Felix Mitterer, Rahel Huttmacher, and Adalbert Stifter“ (1995) beschränkt sich auf einige Bemerkungen über *Katzensilber*. Eva Arts (1976, 23, Anm. 16) erwähnt im Zusammenhang mit dem Motiv der Vertrauensgewinnung im *Waldbrunnen* die drei verwandten Erzählungen: „Auch die Vertrauensgewinnung bei Menschen, die etwas außerhalb der Gemeinschaft stehen, taucht schon früher im Werk Stifters auf:

„Goethes Mignon und ihre Schwestern“, während Geulens Text in einer Sammlung von „Studien zur Kapar-Hauser-Rezeption“ veröffentlicht wurde. Die literarische Figur Mignon und das reale Schicksal des Kaspar Hauser haben zwar bei der Gestaltung der ‘wilden Mädchen’ durchaus eine Rolle gespielt, dürfen aber als Einflußfaktoren trotzdem nicht in dieser Weise pauschalisiert werden.

Die erste von drei Leitlinien meiner Untersuchung besteht also darin, die Frage nach den historischen, philosophischen und intertextuellen Einflüssen auf die Gestaltung der fünf Figuren für jede Erzählung neu zu stellen. Hier wird sich auch zeigen, warum vom *Paradigma* und nicht vom *Motiv* des ‘wilden Mädchens’ zu sprechen ist: Stifter hat bei der Gestaltung der ‘wilden Mädchen’ nicht einfach nur ein literarisches Motiv, sondern unterschiedlichste literarische Stoffe und philosophische Konzepte rezipiert. Die Beschreibung dieser Einflußfaktoren soll im folgenden aber nicht als Selbstzweck betrieben werden, sondern dazu beitragen, für jede der vier Erzählungen einen individuellen Interpretationsansatz bereitzustellen.

Die zweite Leitlinie hinterfragt die in Einzelinterpretationen der vier Erzählungen immer wieder auftauchende Behauptung, Stifter thematisiere mit der Konfrontation von ‘wildem Mädchen’ und zivilisierter Gesellschaft den Gegensatz zwischen Natur und Kultur. Obwohl dieser Komplex, an dem „seit dem 18. Jahrhundert keine kulturelle Selbstverständigung mehr vorbeikommt“,²⁹ bei der Interpretation der Erzählungen berücksichtigt werden muß (dies gilt besonders für *Die Narrenburg* und *Turmalin*), darf er nicht verallgemeinert werden. In den erwähnten Einzeluntersuchungen zeigt sich nämlich oft, daß ein Verweis auf den Gegensatz zwischen Natur und Kultur, der aufgrund der Unschärfe der beiden Begriffe nur zu einfach in beliebige Argumentationszusammenhänge zu integrieren ist, den Blick auf schlüssigere Interpretationsansätze verstellen kann.

NARRENBURG (Pia), TURMALIN (Mädchen), KATZENSILBER (braunes Mädchen)“ (Versalien im Original).

²⁹ Begemann 1996, 131.

So stellt Paul Requadt als Grundthema von *Katzensilber* „die Spannung zwischen Natur und Kultur“ heraus und ordnet das ‘wilde Mädchen’, in dem sich „die letzthinnige Integrität der Natur“ manifestiere, einer eigentlich nur „Kindern vorbehaltenen Natursphäre“ zu.³⁰ Ähnliches ist bei Alfred Doppler über den *Waldbrunnen* zu lesen: Stifter stelle in dieser Erzählung „als Wunschbild die glückliche Verbindung von urtümlicher Natur und bürgerlicher Kultur“ her.³¹ Beide Erzählungen *kennen* zwar die unterschiedlichen Sphären von Natur und Kultur, *thematizieren* den Gegensatz jedoch entweder im Zusammenhang mit anderen, weitaus spezifischeren Fragestellungen (*Katzensilber*) oder nur am Rande (*Der Waldbrunnen*).

Eine dritte Leitlinie ergibt sich aus der folgenden Überlegung: Wenn ein pädagogischer Erzähler von Erziehungsprozessen berichtet, so liegt die Vermutung nahe, daß die dabei entstehenden Texte Erziehung nicht nur thematisieren, sondern selbst zur Erziehung beitragen sollen.³² Tatsächlich wies Stifter der Literatur eine erste Funktion in der Erziehung des Volkes zu: „Ein einziger Dichter, der sein Volk durchgängig zu entzünden vermochte, hat es oft in einem Ruk mehr gehoben, als jahrelange Belehrungen und vortreffliche Geseze“.³³ Im folgenden ist deshalb auch zu untersuchen, auf welche Weise die Erzählungen im Paradigma des ‘wildes Mädchens’ eine erzieherische Wirkung auf den Leser ausüben wollen.

Wenn also in dieser Untersuchung detailliert auf Erziehungsprozesse eingegangen werden muß, die in den Texten stattfinden und durch die Lektüre der Texte stattfinden sollen, so ist ihre Zielsetzung doch keine pädagogische, sondern eine genuin literaturwissenschaftliche. Entlang der drei genannten Leitlinien kann der Weg durch die Werkgeschichte des Paradigmas abgeschrieben werden. Die paradigmatische Entwicklung soll anhand detaillierter Interpretationen der *literarischen* Texte verfolgt und

³⁰ Requadt 1968, 160; 158.

³¹ Doppler 1991, 12.

³² Vgl. Klarner 1986, 11ff.

³³ Stifter: Über die Behandlung der Poesie in Gimnasien, 140. (In: HKG 8.1, 125 - 141). Dieser Aufsatz ist zu Stifters Lebzeiten nicht gedruckt worden; über die Umstände seiner Entstehung ist nichts bekannt (vgl. HKG 8.1, 340).

abschließend in einen *historischen* Ermöglichungszusammenhang gestellt werden.

1 Kultivierte Natur, natürliche Kultur: *Die Narrenburg* (1844)

Stifters Erzählung *Die Narrenburg* wurde in einer ersten Fassung im Oktober 1842 in der Zeitschrift *Iris* veröffentlicht.³⁴ Nach dieser sogenannten Journalfassung (im folgenden zitiert als N₁) erschien 1844 im zweiten Band der Studien die stark überarbeitete Studienfassung (N₂).³⁵ Soweit ich sehen kann, gibt es bisher keine Untersuchung, die einen detaillierten Vergleich beider Fassungen anstellt. Erich Burgstaller zeigt in seinem Beitrag zur „künstlerischen Gestalt“ der *Narrenburg* aber zumindest die wichtigsten inhaltlichen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen auf. Er hebt beide Versionen der Erzählung aufgrund künstlerischer Mängel wertend von späteren Texten Stifters ab, betont jedoch, daß die Studienfassung bereits wesentlich kunstvoller gestaltet sei als die Journalfassung.³⁶

Ich verwende in dieser Untersuchung grundsätzlich, aber nicht ausschließlich die Studienfassung. Auf wichtige Unterschiede zwischen den beiden Fassungen, die für eine Analyse nutzbar gemacht werden können, werde ich in den einzelnen Abschnitten hinweisen.

Ein 1845 geschriebener Brief Stifters läßt vermuten, daß er mit seiner Erzählung schon bald nach der Veröffentlichung der zweiten Fassung nicht mehr zufrieden war, und die Forschung hat in den wenigen vorliegenden Beiträgen zur *Narrenburg* mit negativen Urteilen nicht gespart.³⁷ Abgesehen von allen Fragen nach der künstlerischen Qualität der Erzählung konstatiert Christian Begemann jedoch zu Recht, daß *Die Narrenburg* ein von der Literaturwissenschaft nicht nur „wenig

³⁴ *Iris*. Taschenbuch für das Jahr 1843. Vierter Jahrgang, hg. von Johann Graf Mailáth, Pesth 1842, 231 - 360. Die Zeitschrift erschien im Verlag von Gustav Heckenast, der seit der Lektüre des *Hochwalds* (1841) zu Stifters Bewunderern zählte und später auch die selbständig erschienenen Werke Stifters verlegte. Vgl. dazu Matz 1995, 156ff.

³⁵ Zitate aus *Die Narrenburg* werden im folgenden im Text mit Hilfe der genannten Kürzel nachgewiesen. Die angegebenen Seitenzahlen verweisen im Fall der Journalfassung auf HKG 1.1, im Fall der Studienfassung auf HKG 1.4.

³⁶ Vgl. Burgstaller 1976.

³⁷ Vgl. Titzmann 1996, 335, Anm. 2.

beachteter“, sondern auch „unterschätzter Text“ ist, denn er führt „eine ganze Reihe von Themen und Motiven ein, die Stifter bis an sein Lebensende beschäftigen werden.“³⁸

Die Geschichte der Familie von Scharnast wird auch in anderen Texten Stifters behandelt, so in der fast gleichzeitig entstandenen, ersten Fassung der *Mappe meines Urgroßvaters* und in der Erzählung *Prokopus* (1847).³⁹ Das erste Kapitel der vorliegenden Untersuchung beschränkt sich zwar auf eine Interpretation der *Narrenburg*, wird aber ohne einen gelegentlichen Seitenblick auf diese verwandten Texte nicht auskommen.

1.1 Das Motiv des ‘edlen Wilden’ und der Einfluß Rousseaus

Die im dritten Teil der *Narrenburg* eingeflochtene Binnenerzählung von Graf Jodok und der indischen Paria Chelion (dem ersten ‘wildem Mädchen’ in Stifters Werk) hat ein reales Vorbild: Der bekannte Abenteurer und Weltreisende Fürst Hermann von Pückler-Muskau hatte 1837 während einer seiner Reisen auf einem Sklavenmarkt eine 13jährige Abessinierin namens Machbuah gekauft, mit nach Hause gebracht und zu seiner Geliebten gemacht. Diese Episode wurde in der Wiener Öffentlichkeit mit lebhaftem Interesse verfolgt; nicht zuletzt, weil Pückler-Muskau in Zeitungsartikeln über sein Zusammenleben mit Machbuah berichtete. Hier finden sich – von den vegetarischen Eßgewohnheiten bis hin zur Ehebruchszene – einige Aspekte, die Stifter in seine Erzählung eingebaut hat.

Trotzdem war die Machbuah-Episode nicht der ausschlaggebende Faktor für die Entwicklung der Figur Chelion. Begemann geht davon aus, daß Stifter eine regelrechte „Collagetechnik“ anwandte, als er die *Narrenburg* schrieb und sich hinsichtlich der „Themen, Figuren, Raumformationen und Details“ mit „bedenkenlosem ‘intertextuellen’ Zugriff aus der Tradition bedient[e]“⁴⁰. Als Vorbild für das Motiv des ‘wildem Mädchens’ nennt Begemann Goethes Mignon, bezieht sich damit aber offensichtlich nur auf das zweite ‘wilde Mädchen’ der Erzählung, Chelions Enkelin Pia. Die

³⁸ Begemann 1996, 121f.

³⁹ Vgl. Begemann 1996, 123 und Matz 1995, 165ff.

Rückführung dieser Figur auf Mignon ist zwar nicht unbedingt falsch, vernachlässigt aber den Einfluß des Motivs des verwilderten Findlings, das sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen läßt und in der Erzählung *Turmalin* eine wichtige Rolle spielt (siehe Kapitel 2.1). Dieses Motiv soll in diesem Kapitel nicht weiter thematisiert werden, denn für die Gestaltung Chelions verwendet Stifter ein ganz anderes literarisches Motiv, welches die *Narrenburg* in weitaus stärkerem Maße beeinflusst hat als das Paradigma des verwilderten Findlings, nämlich das Motiv des 'edlen Wilden', welches sich in Ansätzen bis in die Antike zurückverfolgen läßt.⁴¹

„Ursprung der Vorstellung vom edlen Wilden“ ist nach Elisabeth Frenzel „das mit einer Art Schuldgefühl durchsetzte Unbehagen an der Zivilisation, das den naturnahen, von den Errungenschaften und Schäden des Fortschritts noch nicht berührten Menschen eine glücklichere und auch moralisch bessere Lebensführung andichtet. Es möchte an die Stelle politischer und moralischer Ordnungen den ursprünglichen, unverdorbenen, jeweils das Richtige empfindenden und ausführenden Impuls des Menschen setzen. Dieses psychologisch begründete Anliegen läßt im Zuge antizivilisatorischer Zeitströmungen und unter dem Eindruck neuer Modelle immer wieder Mutanten des Typus entstehen.“⁴² Unter den Beispielen, die Frenzel nennt, findet sich auch Stifters *Narrenburg*, denn eine der zahlreichen Motivvarianten, die besondere Verbreitung erfahren haben, ist die „Begegnung zwischen dem europamüden Weißen und dem 'Naturkind'. Bei A. Stifter fungiert als solche ein indisches Pariamädchen.“⁴³

Ein Text, der die Verwendung des Motivs in der Literatur maßgeblich beeinflusst hat, ist Rousseaus *Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*⁴⁴(1754), denn „die von Rousseau mit der Existenzform des Edlen Wilden verbundenen

⁴⁰ Begemann 1995, 210.

⁴¹ Vgl. den Artikel „Wilde, der edle“ in Frenzel 1980, 793 - 807 und den Artikel „Edler Wilder“ in Daemmrich/Daemmrich 1995, 110 - 115.

⁴² Frenzel 1980, 794. Zur Soziologie der Vorstellung vom 'edlen Wilden' vgl. Loiskandl 1966, 108ff.

⁴³ Frenzel 1980, 806.

⁴⁴ Ich verwende die 1984 von Heinrich Meier herausgegebene, zweisprachige Ausgabe (siehe Literaturverzeichnis), im folgenden zitiert als *Diskurs über die Ungleichheit*.

Eigenschaften werden in der Romantik“ und darüber hinaus „zum Inbegriff des natürlichen Lebens“.⁴⁵

Kurt Gerhard Fischer ist davon überzeugt, daß ein Einfluß Rousseaus auf Stifter nachgewiesen werden kann. Zwar müsse man „im anthropologischen Ansatz primär Herders Beeinflussung feststellen“, könne sich aber nicht davon lossprechen, „Rousseauschen Anregungen nachspüren zu müssen. Im Gegenteil: die Stiftersche Jean-Paul-Verehrung hat ihn zumindest mittelbar mit Rousseauschen anthropologischen Grundüberzeugungen in Berührung gebracht.“⁴⁶ Christian Begemann geht sogar von einem direkten Einfluß Rousseaus auf die *Narrenburg* aus: „Die Kulturkritik der Erzählung“ besitze „den Hautgout eines trivialisierten Rousseauismus im Dienst eines konservativen, ja rückschrittlichen Programms.“⁴⁷

In der Forschung hat sich schon vor einiger Zeit „die Einsicht durchgesetzt, daß Schilderungen der Landschaft und der näheren dinglichen Umwelt des Menschen für Stifter keineswegs Selbstzweck, sondern *als Mittel indirekter Darstellung seelischer Sachverhalte* auf die jeweiligen Figuren bezogen sind.“⁴⁸ Deswegen soll das Verhältnis von Natur und Kultur in der *Narrenburg* in einem ersten Schritt anhand einer auffälligen topographischen Opposition herausgearbeitet werden, um anschließend die Rolle der beiden ‘wilden Mädchen’ Chelion und Pia zu untersuchen. Danach werde ich das anthropologische Modell aus Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit* darstellen, um abschließend danach zu fragen, inwieweit es sich in Stifters *Narrenburg* niedergeschlagen hat.

1.2 Natur versus Kultur: topographisch

Sieht man von der Schilderung des sonntäglichen Besuchs im Haus des Stadtschreibers Robert ab, so ist die Handlung der *Narrenburg* auf zwei deutlich voneinander abgesetzte Schauplätze aufgeteilt, nämlich die Fichtau (mit der Wirtschaft „Zur grünen Fichtau“ als Mittelpunkt des

⁴⁵ Daemmrich/Daemmrich 1995, 114.

⁴⁶ Fischer 1962, 4.

⁴⁷ Begemann 1996, 131.

⁴⁸ Irmischer 1971, 140 (Hervorhebung im Original).

Geschehens) und das Schloß auf dem Rothenstein, welches selbst in der Fichtau liegt. Obwohl schon bei einer ersten Lektüre der Erzählung ersichtlich wird, daß diese beiden Schauplätze in scharfem Kontrast zueinander stehen, gerät man – so Begemann – „beim Versuch, diesen Gegensatz zu konkretisieren, [...] in erhebliche Schwierigkeiten.“⁴⁹

Als Heinrich und Robert sich bei ihrem ersten Besuch des Rothensteins einen groben Überblick über die Schloßanlage verschafft haben und im Begriff sind, die einzelnen Gebäude zu erkunden, hat Heinrich plötzlich den Wunsch, vorher noch einmal „hinunter[zu]sehen auf das Land, ob es denn auch wirklich noch ist, wie gestern“ (N₂, 368). Er sieht folgendes:

Grün und weich und ruhig lag die ganze Fichtau in der Sommervormittagsluft unten, ein sanftes Hinausschwellen von Hügeln und Bergen, bis wo der blaue Hauch der Ferne weht, und mitten drinnen der glänzende Faden der Pernitz – alles bekannt und vertraut, eine holde Gegenwart, herumliegend um die unklare Vergangenheit, auf der sie standen. Von der Häusergruppe der grünen Fichtau war nichts ersichtlich [...] (N₂, 368f).

Heinrich hat sich so weit von der „grünen Fichtau“ (seiner Unterkunft) entfernt, daß sie nicht mehr zu erkennen ist. Er läßt seinen Blick über eine idyllische, scheinbar unberührte Landschaft schweifen, doch dieser Eindruck ist trügerisch. Aus den von Heinrich mitgehörten Gesprächen der Knechte im ersten Teil der Erzählung geht klar hervor, daß der Raum der Fichtau nicht nur für die Viehwirtschaft genutzt wird, sondern daß die Holzproduktion und die damit einhergehende Rodung der Wälder eine ebenso wichtige Rolle spielt (vgl. N₂, 336). Michael Titzmann urteilt also nicht ganz zutreffend, wenn er die Fichtau als „Naturraum, der noch kaum einer Transformation zum Kulturraum unterworfen ist“⁵⁰ bezeichnet. Sie ist vielmehr der Raum einer durchaus kultivierten Natur oder natürlichen Kultur: „Im Gefolge des alten Landlebentopos scheinen ihre Bewohner in und mit der Natur zu leben, angepaßt an deren Rhythmen und sanfte Gesetze.“⁵¹

Begemann stellt fest, daß die Umwandlung der Wildnis in kultivierte Natur „eines der Themen“ ist, „die Stifter zeit seines Lebens aufs intensivste

⁴⁹ Begemann 1995, 225.

⁵⁰ Titzmann 1996, 342.

⁵¹ Begemann 1995, 226.

beschäftigen.“⁵² Vom Früh- bis zum Spätwerk sei immer wieder „vom Verschwinden der Wälder und ihrer Verwandlung in den Raum der Kultur die Rede - ambivalent, denn in lakonischer Trockenheit mischt sich kaum entwirrbar die Klage um einen Verlust mit der Anerkennung seiner Notwendigkeit“.⁵³

Um Stifeters Vorstellung der „sanften Kultur der Fichtau“, die dazu tendiert, die „Natur zu substituieren“,⁵⁴ dennoch zu entwirren, macht Begemann den Vorschlag, die Erzählung *Prokopus* (1847) in die Interpretation der *Narrenburg* einzubeziehen, da Stifter für diesen Text den gleichen Schauplatz (die Fichtau) gewählt hat. Außerdem thematisiert dieser Text – obwohl die Handlung ins späte 17. Jahrhundert verlegt ist – das Natur-Kultur-Verhältnis der Gegenwart.⁵⁵ Eine der Figuren in *Prokopus*, der Wirt der „grünen Fichtau“ namens Romanus, äußert sich sowohl über den Rückgang der Wälder durch Rodung als auch über das Verschwinden der wilden Tiere, der Wölfe, Bären und Hirsche. Begemann liest seine Äußerungen als *Klage* über das Zurückdrängen der ursprünglichen Landschaft und Tierwelt in der Fichtau, obwohl Romanus eher als nüchterner Pragmatiker erscheint, der erkannt hat: „Es geht die Welt ohnehin immer beschwerlichere Wege, und man hat sich zu stemmen, daß man seinen Raum behält“ (*Prokopus*, 169).⁵⁶ Außerdem hat die auf dem Rückzug befindliche, ursprüngliche Natur durchaus auch ein zweites, negatives Gesicht: Bevor man sich abends in der „grünen Fichtau“ zur Ruhe begibt, wird das Haus sorgfältig abgeriegelt und verschlossen, denn es liegt trotz des Rückgangs der Wälder und Tiere immer noch im Wald, in dem man sich vor Wölfen und Bären schützen muß (vgl. *Prokopus*, 178ff.).⁵⁷

⁵² Begemann 1996, 133.

⁵³ Begemann 1996, 133.

⁵⁴ Begemann 1995, 226.

⁵⁵ Vgl. Begemann 1995, 226ff.

⁵⁶ Die Texte *Der Waldgänger* und *Prokopus* (Erstveröffentlichung in: Iris. Deutscher Almanach für 1848. Neue Folge, Jg. 2, Pest 1848) sind die einzigen in der "Studien-Zeit" entstandenen Erzählungen, die Stifter nicht in die *Studien* aufgenommen hat. Deswegen sind sie noch nicht in der HKG erschienen. Die im Text angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf den 5. Band der im Literaturverzeichnis nachgewiesenen, von Konrad Steffen herausgegebenen Birkhäuser-Ausgabe.

⁵⁷ Vgl. Begemann 1995, 228.

Diese Aufteilung in „kultivierte Natur“ in der näheren Umgebung des Hauses und „unkultivierte Natur“, die durch die wilden Tiere repräsentiert wird, erscheint in *Prokopus* sehr viel deutlicher als in der *Narrenburg*, läßt sich aber auch dort wiederfinden.⁵⁸ So feiern beispielsweise die Holzknechte am Samstagabend in der Wirtschaft einen betont „fröhlichen Wochenschluß“, weil sie „sechs Tage lang nur grüne Bäume und graue oder rothe Steine gesehen“, sich also außerhalb besiedelten Gebiets befunden haben (N₂, 336).

Die von Begemann konstatierten, in meinen Augen vermeidbaren Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man das Verhältnis von Natur und Kultur in der *Narrenburg* zu fassen versucht, gründen sich zu einem großen Teil darauf, daß er es versäumt, den der Erzählung zugrundeliegenden Naturbegriff Stifters präzise genug zu fassen. Dies zeigt sich in seinem unnötig komplizierten Definitionsversuch: „Die Fichtau *soll* als Natur erscheinen, *zeigt* sich aber zugleich als kultivierte Natur, wobei diese Kultur selbst wieder natürlich sein soll, andererseits aber immer auch Kultur *gegen* die vorfindliche Natur ist.“⁵⁹

Anhand der folgenden Äußerung des Obristen aus der Studien-Fassung der *Mappe meines Urgroßvaters* scheint Begemann dem Verhältnis von Natur und Kultur dann näher auf die Spur zu kommen: „Ich bin endlich nach einer Zeit in dieses Thal gekommen, das mir sehr gefallen hat, und ich blieb hier, weil so schöner ursprünglicher Wald da ist, in dem man viel schaffen und richten kann, und *weil eine Natur, die man zu Freundlicherem zügeln und zähmen kann, das Schönste ist, das es auf Erden gibt.*“⁶⁰ Diese Haltung mache „das ganze Dilemma deutlich: Schön ist die Natur von Anfang an, aber richtig schön wird sie erst als eine bearbeitete.“⁶¹

⁵⁸ Vgl. die These Peter Märkis (1979, 27ff. u. 44), in der *Narrenburg* sei noch keine konsequente Kontrastierung zu beobachten, wie sie sich später beispielsweise in *Turmalin* finde (der Gegensatz zur Natur ist bei Märki die „Narrheit“).

⁵⁹ Begemann 1995, 229 (Hervorhebungen im Original). Vgl. auch Begemann 1993 (es handelt sich um einen Vortrag mit dem Titel „Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters“ (siehe Literaturverzeichnis), der das Verhältnis von Natur und Kultur bei Stifter anhand der *Narrenburg* entwickelt, aber auch auf *Brigitta* (1844) und den *Nachsommer* (1857) abbildet).

⁶⁰ HKG 1.5, 63 (meine Hervorhebung).

⁶¹ Begemann 1995, 232.

Ich kann nicht nachvollziehen, wieso „man sich hier in einer logischen Schleife bewegt, einer ständigen Rückführung von Natur und Kultur aufeinander.“⁶² Es ist möglich, den Naturbegriff Stifters präzise genug zu fassen. Dazu schlage ich vor, mit dem Begriff der *Wildnis* zu operieren. Die Tätigkeit der Hirten, Bergbauern und Holzknechte besteht in der Umwandlung der Wildnis in eine Landschaft, die ebenso natürlich wie nützlich ist. Es kann allerdings keine Rede davon sein, daß „die Kulturarbeit, die doch unzweideutig in der Fichtau am Werk ist, ständig verleugnet wird.“⁶³ Begemann versucht dies wenig überzeugend daran festzumachen, daß in dem oben zitierten Abschnitt die Spuren der Zivilisation in der Fichtau, vom Rothenstein aus betrachtet, nicht mehr erkennbar sind.⁶⁴ Die Knechte und ihre Tätigkeit des Umwandelns der Wildnis in nützliche Natur werden aber sowohl durch das Urteil des Erasmus („die herrlichsten Burschen der Welt“; N₂, 335) als auch durch einen Kommentar des Erzählers („Die Arbeit dieser Bergsöhne macht sie heiter und mäßig, versüßet ihnen die Nahrung und dann die Ruhe“; N₂, 339) betont positiv dargestellt.

Natur ist in dieser Erzählung also nicht mit Ursprünglichkeit, sondern mit kultivierter, gezähmter Wildnis gleichzusetzen. Nun muß in einem zweiten Schritt nach dem Konzept gefragt werden, welches der Gestaltung des zweiten Schauplatzes, der Schloßanlage auf dem Rothenstein, zugrundeliegt. Tendiert dieser Ort tatsächlich „zur Neutralisierung der Opposition von *Natur* und *Kultur*“⁶⁵, wie Titzmann meint?

Heinrich und Robert werden auf ihrem Rundgang, noch bevor sie das erste Gebäude betreten haben, mit Hinweisen auf unterschiedliche Hochkulturen konfrontiert. Als sie den Berg innerhalb der Schloßmauern hinaufsteigen, sehen sie „zwei schwarze Sphinxen“ und einen „Obelisk“ (N₂, 365). Wenig später betrachten sie den „griechische[n] Bau“ des Grafen Jodok, und der Turm des Prokopos springt „zackig und gothisch von seinem Felsen hervor“ (N₂, 367). Da jeder der Grafen von Scharnast über

⁶² Begemann 1995, 233.

⁶³ Begemann 1995, 229.

⁶⁴ Vgl. Begemann 1995, 225f. Die Anwesenheit der Kultur werde „als nicht ersichtlich [...] negiert.“

Jahrhunderte hinweg sein eigenes Gebäude errichtet hat, und somit in gewisser Weise weiterhin im Burgraum präsent bleibt (in noch unmittelbarer Weise als durch die im roten Felsen eingeschlossenen Autobiographien), ist der Rothenstein nicht nur ein Ort der Kultur, sondern auch ein Ort der *Kulturgeschichte*.⁶⁶ Darauf verweist auch das in dem zitierten Abschnitt geschilderte Empfinden Heinrichs (der vom Rothenstein in die Fichtau hinabschaut), er stehe auf dem Boden einer „unklaren Vergangenheit“ und betrachte eine „holde Gegenwart“ (N₂, 368f.).

Die gegenständlichen Zeugnisse der Kulturgeschichte auf dem Schloßgelände sind in keinem guten Zustand. Das Becken des versiegten Springbrunnens in der Mitte der beiden Sphinxen ist „halb mit feinem Sande angefüllt; aus den Randsimsen quollen Halme und dürre Blümchen; und um die Busen der Sphinxen liefen glänzende Eidechsen“ (N₂, 365). Die Spitze des Obelisks ist abgebrochen und viele der Gebäude sind „im Verfall begriffen“ (N₂, 368). Der Erzähler beschränkt sich jedoch nicht auf solche Zustandsbeschreibungen, sondern bewertet das Beschriebene deutlich: Das Haus des Grafen Julian ist „gräßlich zerfallen“ und der Weg, den Heinrich und Robert hinaufgehen, „verwahrlos't“ (N₂, 368 u. 365). Die Beschreibung der artenreichen Tierwelt, die innerhalb der Schloßmauern vorzufinden ist (vgl. N₂, 366), steht in starkem Kontrast dazu, daß die Besucher „kein einziges menschliches Wesen [erblickten]“ (N₂, 366) – Ruprecht und Pia ausgenommen. Ein weiteres wichtiges Motiv ist das Überwuchern der Mauern mit verschiedenen Pflanzen: „Hie und da war auf der Abdachung des Berges ein Geschlecht zerstreuten Mauerwerkes und grünen Wuchergebüsches, worunter ganze Wuchten des *verwilderten* Weinstockes, der seiner Zucht entronnen, sich längs des Bodens hinwarf, und sein junges frühlinggrünes Blatt gegen das uralte Roth der Marmorblöcke legte“ (N₂, 365; meine Hervorhebung).

In diesen Bildern verbindet Stifter die beiden Extreme seiner Vorstellungen von Natur und Kultur. Der Schloßbereich war in der

⁶⁵ Titzmann 1996, 347 (Hervorhebung im Original).

⁶⁶ Vgl. Begemann 1995, 224.

Vergangenheit ein Raum der (in negativem Sinne) reinen Kultur. Im Gegensatz zur Fichtau, wo die Menschen im Einklang mit der Natur leben, wo es ist, „wie es immer gewesen, und wie es noch hunderte von Jahren sein wird“ (N₂, 436), herrscht im Schloßbereich Niedergang und Verfall. Der Ort der reinen Kultur hat keinen Bestand, sondern wird von der Wildnis zurückerobert. Selbst ausgesprochene Kulturpflanzen wie der Wein verwildern wieder und überwuchern die Mauern.

Die kontrastive Aufteilung des Geschehens auf die beiden Schauplätze zielt darauf ab, mit der Beschreibung des Lebens der Fichtauer ein Modell für den Umgang des Menschen mit der Natur und der Kultur zu liefern. Der Mensch muß sich, um überleben zu können, die Wildnis unterwerfen, sie zähmen und kultivieren. Andererseits darf er seine Verbindung zur Natur nicht in dem Maße kappen, wie dies die Grafen von Scharnast getan haben, denn dies führt zur erneuten Verwilderung. Natur erscheint hier also nicht als Gegenteil von Kultur, sondern als Schnittmenge von Kultur und Wildnis.

1.3 Natur versus Kultur: interpersonal

Die verschiedenen Charaktere der Erzählung lassen sich den in Kapitel 1.2 herausgearbeiteten Bereichen Wildnis, Natur und Kultur, wie in dem folgenden Schaubild gezeigt, zuordnen. Im Fortgang der Untersuchung werde ich die Zuordnung der Personen zu den drei Bereichen begründen und untersuchen, wie sich das Verhältnis von Natur und Kultur in der Gestaltung der Charaktere bzw. der interpersonalen Beziehungen ausdrückt.

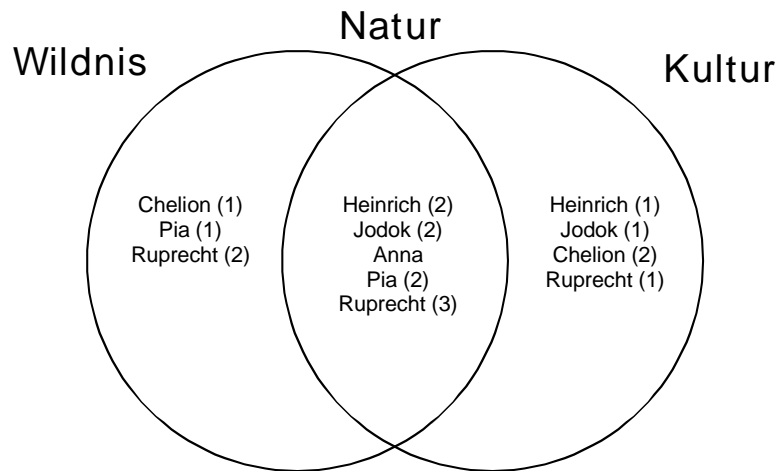


Abbildung 1: Natur als Schnittmenge von Kultur und Wildnis in der *Narrenburg*⁶⁷

Die erzähltechnische Realisierung der Binnenhandlung von Jodok und seiner indischen Ehefrau Chelion erfüllt eine Doppelfunktion. Aufgrund der Tatsache, daß die von Heinrich *gelesene* Autobiographie des Grafen Jodok in den Erzählvorgang *eingeschaltet* wird, wird nicht nur ihm (in Hinblick auf seinen Umgang mit Chelions Enkelin Pia) ein abschreckendes Beispiel mißlungener Erziehung vor Augen gestellt, sondern auch dem Leser.

Graf Jodok berichtet in seiner Autobiographie von einem angeblich fundamentalen Wandel in seinem Weltbild, der durch die Lektüre der Lebensbeschreibungen seiner Vorfahren ausgelöst wurde. Durch die Konfrontation mit den Taten seiner Ahnen wird dem ursprünglich wahrhaft Größenwahnsinnigen („ich war der Schlußstein des millionenjährig bisher Geschehenen“; N₂, 410) bewußt, „wie Alles nichtig und eitel sei, worauf Menschen ihr Glück setzen“. Nachdem er sich auf den verschiedensten Gebieten (Krieg, Kunst und Wissenschaft) versucht hat und enttäuscht wurde, entschließt er sich der europamüde Graf, nach Indien zu gehen (vgl. N₂, 412f.).⁶⁸ Dies ist eine der Stellen, an denen die Journalfassung der *Narrenburg* die Studienfassung an Deutlichkeit

⁶⁷ Diese Abbildung beruht auf einem ähnlichen Schaubild von Marianne Wunsch (1996, 323), die das Verhältnis von Natur und Kultur in Stifters *Hochwald* untersucht hat. Auch Wunsch verwendet den Begriff der Wildnis, und bezeichnet den „Durchschnitt“ von Wildnis und Kultur als „partiell kultivierte Natur“.

⁶⁸ Vgl. Straumann-Windler 1952, 61: „Man kann des Grafen Reise kurzerhand unter dem Zeichen der um 1840 modischen Europa-Müdigkeit begreifen.“ Vgl. auch Begemann 1995, 214.

übertrifft, denn hier findet sich noch das später getilgte Resümee Jodoks: „Ich verachtete und verfluchte unsere Civilisation“ (N₁, 387).

Nachdem Jodok sich in Indien davon überzeugt hat, daß die herrschende Kaste der Bramanen zwar ein anderes, aber nicht minder törichtes Leben führt, als er selbst es bisher geführt hat, verläßt er die zivilisierten Kreise und nähert sich der von der Gesellschaft ausgestoßenen Paria Chelion. Diese kannte vor ihrer Begegnung mit Jodok „kein anderes Glück, als im Walde zu leben, Früchte zu genießen, Blumen zu pflücken und [...] Pflanzenspeisen zu bereiten“ (N₂, 414). Ihre Zuordnung in meinem Schaubild zum Bereich „Wildnis“ kann mit dieser Stelle ausreichend begründet werden, obwohl damit natürlich nicht berücksichtigt ist, daß Chelion aus der Wildnis Indiens stammt, der Bereich der Wildnis in meinem Modell sich aber auf die Beschreibungen der in der Fichtau gelegenen Schauplätze stützt. Mit einer weiteren Unterscheidung innerhalb des Modells in „Wildnis (1)“ und „Wildnis (2)“ kann aber keine weitere Präzisierung von Stifters Natur-Kultur-Konzept erreicht werden, da sich ohnehin noch herausstellen wird, daß es ihm nicht in erster Linie um die Schauplätze, sondern um die Lebenseinstellung seiner Figuren geht (siehe Kapitel 1.4).

Stifter übernimmt hier also das schon angesprochene Motiv der Begegnung des europamüden Weißen mit der ‘edlen Wilden’. Im Fortgang der Binnenhandlung zeigt sich jedoch, daß er es recht eigenwillig variiert. Jodok ist zwar vor der europäischen Zivilisation geflohen, hält aber Chelions Existenz keineswegs für „eine glücklichere und auch moralisch bessere Lebensführung“.⁶⁹ Er redet so lange von den Vorzügen der europäischen gegenüber der indischen Kultur, bis sie ihm nach Europa folgt (vgl. N₂, 414). Schon während der Reise beginnt Jodok, Chelion zu erziehen: „Ich that ihrer Meinung und ihrem Willen nie Gewalt an, sondern ließ sie vor mir spielen, und sah zu, wenn sie mein Herz und ihr Herz, meinen Unterricht und ihren Hinduglauben kindisch durcheinandermischte“ (N₂, 414f.).

⁶⁹ Frenzel 1980, 794.

Die neue Wohnung Chelions befindet sich in dem Gebäude, das Heinrich und Robert einige Jahrzehnte später als Ort der verwilderten Hochkultur kennenlernen werden, nämlich in dem „Parthenon“ genannten griechischen Bau Jodoks. Dieser bemüht sich nun, innerhalb dieses von der natürlichen Umgebung, der Fichtau, abgetrennten Bezirks Chelions ursprüngliche Umgebung, die Wildnis, zu simulieren. Er muß aber erkennen, daß dieser Versuch zum Scheitern verurteilt ist, denn die Pflanzen und Tiere „ihres Vaterlandes“ sind ohne „den dunkelblauen Himmel und die weißen Häupter des Himalaia“ (N₂, 415) fehl am Platz.

Schon in grundlegenden Formen des Zusammenlebens zeigt sich die Kluft zwischen dem Kulturmenschen Jodok und dem 'wilden Mädchen' Chelion: Ihr ist es nicht möglich, Fleisch zu essen, er ist nicht bereit, sich anzupassen (vgl. N₂, 415). Jodok merkt, daß Chelion in ihrem künstlich geschaffenen, pervertierten Paradies innerhalb der Schloßmauern langsam zugrunde geht: „Oft sagte mir eine Stimme ganz deutlich in das Ohr: 'Gehe wieder mit ihr nach Indien, sie stirbt vor Heimweh'" (N₂, 415). Seine Unfähigkeit, dieser Einsicht zu folgen, mündet schließlich in der Katastrophe des Ehebruchs.

Titzmann schlägt vor, den Ehebruch, den Chelion mit Jodoks Bruder Sixtus begeht, mit Hilfe eines „interpretationstheoretischen Konstrukts“, eines sogenannten „Kryptotextes“, zu analysieren. Ein Kryptotext ergebe sich aus „nicht befriedigend interpretierbare[n] und integrierbare[n] Elemente[n]“ eines Textes, die auf dessen Kohärenz störend wirkten, auf einer anderen Ebene aber eine „potentiell kohärente Bedeutung“⁷⁰ erzeugten. Ein Beispiel für ein solches Element ist folgender Satz aus Jodoks Autobiographie: „Ich hatte einen Bruder, Sixtus mit Namen“ (N₂, 416). Nicht die Information selbst stört die Kohärenz des Textes, sondern die Tatsache, daß sie zu einem sehr ungewöhnlichen Zeitpunkt gegeben wird. Der Chelion-Episode in Jodoks Lebensbeschreibung geht nämlich ein erster, nicht wiedergegebener Teil voraus (Heinrich schlägt „die ersten Blätter um, bis er zu einem eingelegten Zeichen“ kommt; N₂, 410). Es erscheint nun höchst ungewöhnlich, daß in diesem Teil, der von Jodoks

⁷⁰ Titzmann 1996, 358.

Kindheit oder Jugend handeln muß, noch niemals von seinem Bruder Sixtus die Rede war.⁷¹

Diese Inkohärenz nimmt Titzmann zum Anlaß, Sixtus auf der Handlungsebene zwar durchaus als reale Person zu fassen, auf der Kryptotextebene aber als den wilden, unzivilisierten Teil von Jodoks Persönlichkeit zu betrachten. Diesen Teil seiner Persönlichkeit habe Jodok im „paradiesischen Naturraum“ Indiens akzeptieren können, sei im „Kulturraum“ von Schloß Rothenstein aber gezwungen, ihn zu verdrängen.⁷² Titzmann liefert eine stellenweise von ihm selbst als heikel bezeichnete⁷³, aber dennoch gründliche und subtile Interpretation, die auf die Inkompatibilität von Jodoks unzivilisiertem Persönlichkeitsteil mit dem „kulturellen Normensystem“⁷⁴ der Biedermeierzeit abzielt.

Trotzdem ergibt sich in meinen Augen ein grundsätzliches methodisches Problem: Titzmann interpretiert nicht den Text, sondern den von ihm selbst als „getilgt“, „substituiert“ und „verdrängt“ definierten Kryptotext.⁷⁵ Mit anderen Worten: Er interpretiert nicht das, was Stifter geschrieben hat, sondern das, was Stifter nicht geschrieben hat. Aus diesem Grund lehne ich seinen Ansatz, obwohl er wie angedeutet auch auf das Problem von Wildheit und Zivilisiertheit rekurriert, ab.

Nachdem Jodok den Ehebruch ahnt und Chelion zur Rede stellt, zeigt sich, wie fundamental sein Versuch, sie durch Erziehung in die europäische Kultur einzugliedern, gescheitert ist. Auf seine Bitte, Chelion möge doch ihre Unschuld beteuern, antwortet sie: „Nein, Jodok, ich bin nicht unschuldig [...], *wie du es meinst*, bin ich nicht unschuldig“ (N₂, 421; meine Hervorhebung). Chelion ist, unmittelbar nachdem Jodok sie nach Europa gebracht hat, „nach den Gesetzen unsres Landes“ (N₂, 415) seine Frau geworden. Seitdem lebt sie in Isolation von allem gesellschaftlichen Leben auf Schloß Rothenstein. Jodok ist der einzige Mensch, der ihr die Bedeutung der Lebensgemeinschaft Ehe hätte verdeutlichen können.

⁷¹ Vgl. Titzmann 1996, 353.

⁷² Titzmann 1996, 360f.

⁷³ Vgl. Titzmann 1996, 366.

⁷⁴ Titzmann 1996, 366.

⁷⁵ Vgl. Titzmann 1996, 358.

Chelion erkennt zwar nach dem Ehebruch, daß ihre Tat unrecht war. Trotzdem macht sie mit ihrem Ausdruck „wie du es meinst“ klar, daß die gesellschaftlichen Normen, die ihr Mann verinnerlicht hat, für sie nicht gelten.

Jodok zeigt daraufhin, wie anfällig er als Vertreter der reinen Kultur für den Rückfall in die Wildheit ist, denn der Ehebruch löst kaum zu verscheuchende Mordgedanken in ihm aus, die er nicht vor seiner Frau zu verbergen weiß (vgl. N₂, 422ff.). Auch wenn er sich mühsam im Zaum halten kann, so erweist sich dennoch, daß der Erziehungsversuch an dem 'wilden Mädchen' Chelion irreversibel gescheitert ist. Er beschreibt die Zeit nach der Katastrophe folgendermaßen: „Ich habe jahrelang das Uebermenschliche versucht, daß Alles wieder sei, wie früher, allein es war vergebens: das Einfältige ist am leichtesten zerstört, und bleibt aber am festesten zerstört“ (N₂, 424f.).

Der Grund für das Scheitern der Beziehung kann mit der Zugehörigkeit der Personen zu den drei Bereichen in Abbildung 1 erklärt werden. Zum Zeitpunkt der Begegnung mit Chelion gehört Jodok immer noch unzweifelhaft zum Bereich der Kultur.⁷⁶ Dies zeigt sich deutlich nicht nur daran, daß er Chelion später mit in seine Heimat nimmt, sondern auch schon an seinen noch in Indien vorgenommenen Versuchen, Chelion von der Überlegenheit Europas zu überzeugen (vgl. N₂, 414). Chelion ist zum Zeitpunkt der Begegnung aus den schon genannten Gründen dem Bereich der Wildnis zuzuordnen. Aus dem Mißlingen der Ehe kann zwar noch keine allgemeine Schlußfolgerung gezogen werden, doch immerhin bleibt festzuhalten, daß es sich um das Scheitern einer Beziehung zwischen Menschen handelt, die den entgegengesetzten Bereichen „Wildnis“ und „Kultur“ zugehören und beide keine Beziehung zum Bereich der kultivierten Natur haben.

Der alt gewordene Jodok verläßt nach Chelions Tod das Parthenon, welches er zunächst nur versiegelt, später aber niederbrennt. Seine Begründung für den Umzug in ein kleines, von Büschen umgebenes Haus

⁷⁶ Vgl. Begemann 1995, 215: „Jodok setzt zwar Natur als Gegenpol gegen die subjektivistische Narrheit, bleibt dabei aber ganz in dieser befangen.“

am Fuß des Berges („weil es lieblich ist, daß ein Mensch nicht mehr brauche, als was einem Noth thut. – In den Büschen neben mir sind die Vögel, die es auch so halten“; N₂, 426) zeigt, daß er den Ort seines Scheiterns, den Bereich der reinen Kultur, von nun an meidet.

Nach dem Ende der Binnenerzählung von Jodok und Chelion wird der glückliche Ausgang der schon im ersten Teil geschilderten heimlichen Liebesbeziehung zwischen Heinrich und Anna dargestellt. Ich werde im folgenden zeigen, daß diese Beziehung – obwohl Anna kein ‘wildes Mädchen’ ist – eine äußerst wichtige Funktion für die Erzählung hat.

Es ist zunächst einmal nur zu offensichtlich, daß „das glückvolle und ungetrübte Verhältnis zwischen Heinrich und Anna [...] antithetisch zu der unglücklichen und verhängisvollen Verbindung zwischen Graf Jodok und Chelion konzipiert ist.“⁷⁷ Die erste und einzige Liebesszene in der Gartenlaube der „grünen Fichtau“ findet in einer betont idyllisch geschilderten, mondklaren Nacht statt (vgl. N₂, 340) und steht in scharfem Kontrast zu der bedrückenden Gewitteratmosphäre, die die Schilderung der fatalen Nacht des Ehebruchs Chelions dominiert (vgl. N₂, 416f.).

Das Gelingen der Beziehung von Heinrich und Anna kann wie das Scheitern der Beziehung von Jodok und Chelion mit der Zuordnung der Personen zu den drei Bereichen in Abbildung 1 erklärt werden. Heinrich stammt ursprünglich aus der Stadt. Seine Fremdheit in der Fichtau wird im ersten Teil der Erzählung schon durch die Tatsache betont, daß jeder in der Fichtau das Geheimnis des Rothensteins kennt, welches Heinrich erst mühsam aus Erasmus herauslocken muß. Die Abgrenzung der Fichtau von der Stadt wird deutlich gemacht, indem etwa der Besuch des Stadtschreibers Robert und seiner Frau, der „schneeweißen Thrine“, einer *ehemaligen* Fichtauerin, trotz der geringen Entfernung als außergewöhnlich beschrieben wird (vgl. N₂, 328). Außerdem bezeichnet die Fichtauerin Anna das Heim von Robert und Thrine als „große[s], widerwärtige[s] steinerne[s] Haus“, in dem „keine Blumen“ sind (N₂, 358). Aus diesen Gründen halte ich es für gerechtfertigt, die Stadt, aus der auch

⁷⁷ Burgstaller 1976, 97f.

Heinrich stammt – obwohl sie recht konturenlos bleibt – dem Bereich der reinen Kultur zuzuordnen.

Zum Zeitpunkt der Begegnung mit Anna hat Heinrich schon einige Zeit in der Umgebung der Fichtau verbracht und deren Pflanzenwelt erkundet. Aufgrund seiner Tätigkeit wird er sowohl vom Erzähler „Naturforscher“ genannt (N₂, 356), als auch von Anna und Erasmus eindeutig dem Bereich der Natur zugeordnet. Erasmus nennt Heinrich den „Pflanzenmann“, der „das Gras von unseren Bergen schleppt“ und Anna ist davon überzeugt, daß er „mehr von Blumen versteht, als wir alle zusammen im Fichtauer Thale“ (N₂, 357; 358).

Ebenso eindeutig wie Heinrich wird Anna dem Bereich der kultivierten Natur zugeordnet. Dafür spricht zunächst einmal die Tatsache, daß sie in der Fichtau aufgewachsen ist. Anna findet für die Tatsache, daß Heinrich ihre Liebe erwidert, eine „naturgesetzliche“⁷⁸ Erklärung: „Es mußte ja [so sein], weil sonst alles ein Unding gewesen wäre, das nicht sein kann – ich weiß nicht, warum der Bach in die Pernitz fließen muß, aber ich weiß, daß er es muß“ (N₂, 347).

Während des heimlichen Treffens in der Gartenlaube apostrophiert Heinrich Anna als „liebe Blüte“, „seltene Blume der Erde“, „Alpenblume“, „naturrohes Herz“ und „naturgetreues Herz“ (N₂, 343; 348; 351). Für Begemann ist sie deswegen keine Vertreterin des Bereichs der *kultivierten* Natur, sondern Kulminationspunkt „einer reinen, ursprünglichen und guten Natur“, die aber „wieder nur eine Fiktion“ ist.⁷⁹ Er läßt sich von den zitierten Kosenamen, die diese Lesart zu bestätigen scheinen, in die Irre führen. Anhand der topographischen Thematisierung des Verhältnisses von Natur und Kultur (siehe Kapitel 1.2) hat sich aber gezeigt, daß Ursprünglichkeit für Stifter mit *Wildheit* (wie sie sich in Chelion und Pia zeigt) gekoppelt ist. Der Gegensatz zwischen der wilden Pia und Anna ist aber so offensichtlich, daß Anna keinesfalls dem Bereich der Wildnis zugeordnet werden kann.

⁷⁸ Begemann 1995, 221.

⁷⁹ Begemann 1995, 234f.

Heinrich und Anna gehören, anders als Jodok und Chelion, also dem Bereich der kultivierten Natur an, der – im Gegensatz zu den Bereichen der Wildnis oder reinen Kultur – Bestand hat (siehe Kapitel 1.2) und können eine dauerhaft glückliche Beziehung führen.⁸⁰ Trotzdem sind die beiden vom Beginn ihrer Beziehung an keine gleichberechtigten Partner. Die Schilderung des Treffens in der Laube entwirft das Bild einer naiven jungen Frau, die zu ihrem Ehemann aufschaut und bereit ist, dessen Ansichten kritiklos zu akzeptieren. Heinrich erklärt Anna: „Du mußt lieben, was ich liebe, du mußt theilen, was ich theile, du mußt sein, wo ich bin, ja außer mir muß dir nichts sein“, worauf diese nur erwidern kann: „Ja, sagt einmal, kann es denn anders sein?“ (N₂, 349). Heinrich äußert schon hier die Absicht, Anna in die Schule zu nehmen, sie zu erziehen: „Wie du in deinen Büchern liesest, so bin ich bestimmt, im Buche Gottes zu lesen und die Steine, und die Blumen, und die Lüfte und die Sterne sind seine Buchstaben – *wenn du einmal mein Weib bist, wirst du es begreifen, und ich werde es dich lehren*“ (N₂, 350; meine Hervorhebung).

Die Erziehung Annas durch Heinrich wird in der Erzählung nicht geschildert, gegen Ende aber noch einmal thematisiert. Nach einiger Zeit „in Heinrichs Schule“ wird aus Anna „fast ein halbes Wunderwerk“ (N₂, 435). Der Kommentar des Erzählers, niemand würde mehr in ihr „die einstige Anna aus der grünen Fichtau“ erkennen, zielt aber sicher nicht darauf ab, einen Verlust an Natürlichkeit zu beschreiben. Dies zeigt sich deutlich genug in dem Bild der „hohen Frau, die mit zwei blühenden Knaben wandelt“ (N₂, 435): Anna hat sich offenbar vom schüchternen Mädchen zur hingebungsvollen Mutter entwickelt.

Im gleichen Absatz wird nun fast beiläufig eine für die Interpretation der Erzählung sehr wichtige Information geliefert: Neben dem „halben Wunderwerk“ Anna steht „ein Mädchen, namenlos schön, wie ein Engel, und rein und sanft blickend wie ein Engel; es ist Pia“, die Enkelin Chelions. Der Erzähler berichtet rückblickend, daß Heinrich sie nach seiner

⁸⁰ Am Ende der Erzählung wünscht der Erzähler „dem Paare, daß es so glücklich fortlebe, wie ihre Ehe glücklich begonnen. Ein Anfang dazu ist schon gemacht, denn die einigen Jahre, die seit dem, was wir eben erzählten, bis auf heute verfließen, sind ganz glücklich gewesen“ (N₂, 434f.).

endgültigen Ankunft auf dem Rothenstein „an sich gelockt und an sein Wesen und Thun gewöhnt“ und schließlich „an Kindesstatt angenommen“ hat (N₂, 435).

Pia sieht „durch ein seltsames Naturspiel“ (N₂, 435) zwar nicht nur ihrer Großmutter Chelion, sondern auch ihrem Großvater Jodok ähnlich. Ihr Verhalten und ihre Beschreibung durch den Erzähler im zweiten Teil der *Narrenburg* machen aber deutlich, daß sie das zweite ‘wilde Mädchen’ der Erzählung ist. Bei der ersten Begegnung zwischen Pia und Heinrich blickt das Mädchen den Fremden nach einem halsbrecherischen Balanceakt auf dem Steingeländer eines Balkons „mit wilden schwarzen Augen an“ und flüchtet „wie eine junge schlanke Pantherkatze“. Gleichzeitig aber ist sie, wie ihre Großmutter, in den Worten Ruprechts „das Allerschönste auf der Erde, das Schönste zwischen Sonnen und Sternen“ (N₂, 373).

Die erste Zuordnung Pias zum Bereich der Wildnis in Abbildung 1 geschieht vor dem Hintergrund des in Kapitel 1.2 herausgearbeiteten Verfallsprozesses innerhalb des Burgraums. Zu dem Zeitpunkt von Pias Geburt muß die Verwilderung dieses Bereichs schon sehr weit fortgeschritten gewesen sein: Selbst die jüngsten Gebäude, von Pias Vater Graf Christoph errichtet, sind schon drei Jahre vor Heinrichs Ankunft wieder eingestürzt (vgl. N₂, 333).

Die Entscheidung Heinrichs, die Erziehung Pias zu übernehmen, muß vor dem Hintergrund eines zweistufigen Entwicklungsprozesses betrachtet werden. In der Jounalfassung erscheint als übergeordnetes Motiv für die Adoption ein im Schloß aufbewahrter Brief von Pias Vater, der an „seinen Nachfolger“ adressiert ist. Er enthält die „flehtlichsten Bitten“ an den neuen Schloßherrn, sich Pias anzunehmen, und „diese Hilfe gewährte nun Heinrich, der gute Mensch, in reichem Maaße – er nahm sie gerichtlich als seine Tochter an“ (N₁, 402). In der Studienfassung taucht dieser Brief Christophs nicht mehr auf. Heinrichs Entscheidung hängt hier von zwei Faktoren (der Beziehung zu Anna und der Lektüre der Autobiographie Jodoks) ab.

Am Morgen nach dem heimlichen Treffen in der Gartenlaube der „grünen Fichtau“ tritt Heinrich ans Fenster und beobachtet Anna, die einige

Blumen „zum Sonntagsputze“ schneidet (N₂, 354). Sie ist „in ihrem Morgenkleide wieder gar so schön“ anzusehen, daß es selbst ihrem Vater, „einst ein Kenner weiblicher Schönheit“, bei ihrem Anblick „durch die Glieder [rieselt]“ (N₂, 354; 355) und erscheint darüber hinaus als Inbegriff *natürlicher* Schönheit: „Ueber Anna's Angesicht floß bei diesen Worten [ihres Vaters, der über Annas zukünftigen Ehemann spekuliert] ein Purpur, so tief und schön, *wie der der Rosen in ihrer Hand*“ (N₂, 355; meine Hervorhebung). Als Heinrich vom Fenster zurücktritt, fällt sein Blick – in direktem Kontrast zu der jungen Frau – auf von ihm gesammelte „Kräuterleichen, deren dürre und spröde Gerippe die wohlthuende Helle und Wärme nicht mehr empfanden“ (N₂, 357).

Heinrich, der Naturforscher, vergleicht diese beiden Eindrücke miteinander und kommt zu dem Schluß: „O du süßes, unerforschtes Märchen der Natur, wie habe ich dich immer und so lange in Steinen und Blumen gesucht, und zuletzt in einem Menschenherzen gefunden!“ (N₂, 359). Das nicht weiter beschriebene Märchen, dem Heinrich hier auf die Spur kommt, kann mit einem Blick auf die Journalfassung näher definiert werden, in der seine diesbezüglichen Reflexionen noch ausführlicher geschildert werden:

Ich mußte in dieß abgelegene Thal kommen, dort mußte einem tollen närrischen Manne eine Tochter geboren sein, mit Gaben, die ihm und ihr ein Räthsel sind, der tolle Mann mußte aber wieder in seiner verblendeten Zärtlichkeit auf den Gedanken kommen, *an ihr nichts erziehen zu wollen*, als was sie selbst wurde, damit sie naturrecht, unverbildet, ihrem inneren Gesetze treu herankeimte zu einer Knospe, in der alles ist und die jetzt und jetzt, wie ihr's eben anfasst, zu einer Blume auseinanderbrechen kann, daß ihr selbst erschrecket. – O wie will ich alles, was gut und schön ist auf dieser Erde, an dein Herz legen; *wie wird's ein Fest sein, lebelang eine Schönheit nach der andern aus deiner Seele zu locken* (N₁, 338; meine Hervorhebung).

Heinrich erkennt hier die schon vorher geäußerte Absicht, Anna zu erziehen, als seine eigentliche Berufung, die viel wichtiger ist als seine bisherige Tätigkeit, das Sammeln und Klassifizieren lebloser Steine und zum Verwelken verurteilter Pflanzen. Über die Frage, warum Stifter diese überaus eindeutige Stelle in der Studienfassung getilgt hat, kann letztendlich nur spekuliert werden. Vielleicht war es gerade die Eindeutigkeit, die ihm später unnötig oder sogar störend erschien.

Nachdem Heinrich dem „Mährchen der Natur“ auf die Spur gekommen ist, verläßt er die „grüne Fichtau“ und unternimmt seine Expedition auf den Rothenstein. Nach zwei flüchtigen Begegnungen mit Pia zeigt er, der es als seine Aufgabe erkannt hat, Anna zu erziehen, sich auch in bezug auf das ‘wilde Mädchen’ erzieherisch besorgt. Er reflektiert über die Bedingungen, unter denen Pia aufwachsen muß:

Heinrich konnte sich eines unheimlichen Gedankens nicht erwehren, wenn er sich diese zwei Wesen als die einzigen Bewohner des Berges dachte; den märchenhaft alten, blödsinnigen Mann, und das verwahrloste zartgliedrige Wesen, das in seiner Gesellschaft zu einem Wüstenvogel aufwachsen muß, der entsetzt aufflattert, wenn ihm die schöne Bildung eines Menschenantlitzes sichtbar wird (N₂, 377).

Wenig später äußert er seine erzieherischen Bedenken auch gegenüber Ruprecht und fragt: „Wird aber nicht Pia Schaden nehmen, wenn wir so lange wegbleiben“? (N₂, 381).

Die Entscheidung Heinrichs, Pia zu adoptieren, scheint also in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Beziehung zu Anna zu stehen. Stifter motiviert die Entscheidung in der Studienfassung aber mit Hilfe eines weiteren Faktors, denn im Gegensatz zur Journalfassung erfährt der Leser hier etwas über die Wirkung, die die Lektüre der Autobiographie Jodoks auf Heinrich macht. Nachdem er den Text zu Ende gelesen hat, verläßt er den roten Felsen „mit beschwertem Herzen“ und urteilt über seine Verpflichtung, sich mit den Lebensbeschreibungen seiner Ahnen zu beschäftigen: „Dies ist keine gute Einrichtung unserer Vorfahren.“ Es ist ihm nicht möglich, dem vorher gelesenen „Rathe des Jodok“ zu „folgen, und das Gelesene in den Wind [zu] streuen“ (N₂, 427). Die tragische Geschichte der gescheiterten Beziehung hat einen bleibenden Eindruck auf Heinrich gemacht, denn selbst auf dem Weg zu seiner Trauung, neben Anna in der Kutsche sitzend, denkt er „an Chelion, wie sie kaum so rein, so schön, so schuldlos gewesen sei, als wie die an seiner Seite“ (N₂, 432).

Heinrich erscheint, so Begemann, in der Erzählung als „die Gegenfigur [zu Jodok], über die die Familie restituiert wird.“⁸¹ Durch seine Entscheidung, die Enkelin Chelions zu erziehen, führt er den gescheiterten Erziehungsversuch Jodoks fort und zu einem glücklichen Ende.

⁸¹ Begemann 1995, 217.

Bezeichnend ist hier die feine sprachliche Differenzierung zwischen der Fichtauerin Anna und dem 'wilden Mädchen' Pia: Anna, an der Heinrich seine Berufung zum Erzieher erkennt, hat schon vor dessen Einfluß im Einklang mit der Natur gelebt und wird folgerichtig nur zu einem „halbe[n] Wunderwerk“ (N₂, 435), während die gelungene Erziehung Pias ein „vollendetes Wunder“ darstellt (N₂, 435; Hervorhebung im Original).

Der Grund für die erzieherischen Erfolge Heinrichs kann wieder mit Hilfe des Schaubildes (Abb. 1) gezeigt werden. Während Jodok aufgrund seiner Positionierung im Bereich der reinen Kultur an der Erziehung des 'wilden Mädchens' Chelion scheitert, gelingt dem Naturmenschen Heinrich – obwohl auch er zum Geschlecht der Narren von Scharnast gehört – die Erziehung des 'wilden Mädchens' Pia. Der Unterschied zwischen Jodok und Heinrich wird noch deutlicher, wenn man das Geschlecht der Grafen einige Generationen zurückverfolgt. Im ersten Teil der Erzählung berichtet Erasmus die Episode von den Grafen Julianus und Julius.⁸² Julianus war der ältere Bruder des Julius und somit rechtmäßiger Nachfolger seines Vaters Prokopus und Herr auf dem Rothenstein. Da er seinen Bruder aber gleichzeitig um das Erbe der Mutter betrog, kehrte Julius dem Schloß den Rücken, und „seit jener Zeit [ist] kein Faden seines Gewandes mehr in der Fichtau sichtbar geworden“ (N₂, 331). Erasmus weiß aber von Gerüchten, die besagen, daß Julius „eine Bauerndirne“ geheiratet habe, seine Tochter auch „an einen niedrigen Mann“ verheiratete und daß somit das „Geschlecht im Volke verronnen“ sei (N₂, 332).

Heinrich vermutet schon nach der Schilderung dieser Episode, ein Nachkomme des Julius zu sein. Bevor amtlich bestätigt wird, daß er tatsächlich sein Ur-Urenkel ist (vgl. N₂, 406), äußert Erasmus, der Heinrich zu Beginn der Erzählung für einen sympathischen Wirrkopf zu halten scheint (vgl. N₂, 326f.), seine Zweifel folgendermaßen:

Ich dachte mir, wenn der Julius eine Bauerndirne geheirathet hat, so könnte uns, weil die Art gewechselt wurde, wie man es mit dem Samenkorn der Felder thut, daß es

⁸² In der ersten Fassung der *Mappe meines Urgroßvaters* trägt der Obrist, dessen Naturverständnis in Kapitel 1.2 zitiert wurde, noch den Namen Julius Scharnast (vgl. Begemann 1996, 123f.). Die Geschichte der ungleichen Brüder Julianus und Julius hat Stifter auch in *Prokopus* verarbeitet.

wieder frisch anschlägt – es könnte uns so, was man sagt ein gesetzterer Herr kommen (N₂, 335).

Erasmus hält es nicht für möglich, daß Heinrich dieser „gesetztere Herr“ sein könnte (vgl. N₂, 334f.), und doch liegt in seiner Äußerung (die bezeichnenderweise mit einem Vergleich aus dem Bereich der Landwirtschaft, dem Bereich der kultivierten Natur, operiert)⁸³ der Schlüssel zur Beschreibung des Unterschieds zwischen Jodok und Heinrich.

Jodok entstammt der Julianus-Linie des Geschlechts, die den Schloßbereich zu einem Bereich der reinen Kultur gemacht hat, welcher keinen Bestand hatte, sondern verwildert ist. Heinrich stammt zwar aus der Stadt, ist aber aus eigener Kraft in den Bereich der kultivierten Natur zurückgekehrt und wählt wie Julius eine Frau aus dem Volk, obwohl ihm ganz andere Heiratsmöglichkeiten offenstehen (vgl. N₂, 429). Er stoppt den Verwilderungsprozeß auf dem Rothenstein (vgl. N₂, 428f.), aber nicht, um ihn als Bereich der reinen Kultur zu restaurieren. Auch hier erscheint Heinrich (wie im Fall der Erziehung Pias) gleichzeitig als Fortführer des Werkes von Jodok und als dessen Gegenfigur: Jodok hatte für Chelion Glashäuser mit indischen Pflanzen errichten lassen, was aber in seinem Fall das Scheitern des Erziehungsversuches nicht aufhalten konnte. „Die Grundfesten der alten Glashäuser des Jodokus“ werden im Zuge des von Heinrich vorgenommenen Umbaus entdeckt, und man baut auf diesen Fundamenten weiter (N₂, 428). Heinrich füllt daraufhin die neuen Glashäuser und Säle mit „Pflanzen aller Länder“, „Heerden ausgestopfter Thiere“ und „allen Erzen und Steinen der Welt“ (N₂, 435).

Begemann kommt zu dem Schluß, daß Heinrich „in einer doppelten und widersprüchlichen Charakterisierung“ erscheine, da er zwar „als Gegenfigur aufgebaut“ werde, sich aber „immer wieder als echter Scharnast“ erweise.⁸⁴ Dies zeige sich daran, daß er die Gebäude seiner

⁸³ Vgl. Begemann 1995, 218.

⁸⁴ Es ist in der Tat nicht einfach zu erklären, wieso Heinrich, obwohl er der Julius-Linie des Geschlechts entstammt, durch eine verblüffende Ähnlichkeit mit Jodoks Bruder Sixtus (vgl. N₂, 391ff.) in enge Verbindung mit der Julianus-Linie gebracht wird, denn „genau besehen gibt es nur einen Punkt, in dem Heinrich und Sixtus vergleichbar wären: die Liebe, und hier scheint es sich eher um ein Verhältnis des Kontrasts und der Alternative zu handeln“ (Begemann 1995, 221).

Ahnen, „in denen sie sich ausgedrückt hatten, restauriert.“ Daß sich mit dem neuen Herrn auf dem Rothenstein „Grundsätzliches geändert habe“, werde „zwar vom Text suggeriert, aber nicht ersichtlich gemacht.“⁸⁵

Die neue Offenheit für die Umgebung, die Heinrichs Einzug auf dem Rothenstein mit sich bringt, wird aber mehrfach angedeutet: Die Fenstervorhänge im Christophbau sind nun aufgezogen, „und wo die Flügel offen standen, wehte die Sommerluft freundlich und allgegenwärtig aus und ein“ (N₂, 428). Die Vorgänge auf dem Rothenstein sind für die Bewohner der Fichtau plötzlich transparent. Sie akzeptieren die Sammelleidenschaft des neuen Grafen als „eine Narrheit, wie sie Alle seine Ahnen hatten“, da sie gleichzeitig anerkennen müssen, „daß er sonst auch rastlos schaffe und wirke“ (N₂, 435). Diese Akzeptanz wird in der Journalfassung noch deutlicher, da die Untertanen aktiv zur Vermehrung der Sammlung beitragen: Sie bringen „Käfer und Fliegen, und Vögel und Steine, und was sie erhaschten, auf das Schloß, und baten, es aufzubewahren“ (N₁, 401). Heinrichs Pläne mit der Schloßanlage werden in der Studienfassung eindeutig charakterisiert:

Alles sollte vorerst schön sein, und sich sittig erweisen, wenn etwa in Bälde Augen kämen, es zu sehen; das Nützliche und Nachhaltende war schon vielfach besprochen und entworfen, mußte aber seiner Zeit harren, daß es sich allmählich [*sic*] und dauernd entwickle (N₂, 429).

Davon abgesehen, daß der Ausdruck „wenn etwa in Bälde Augen kämen“ ein weiterer Hinweis auf die neue Offenheit ist, wird an dieser (in der Journalfassung noch nicht enthaltenen) Stelle zweifelsfrei deutlich, daß Heinrichs Aktivitäten auf dem Rothenstein nicht als Restaurierung charakterisiert werden können.⁸⁶ Hier wird von dem Prozeß des „Nützlichmachens“ gesprochen, der in Kapitel 1.2 als entscheidendes Element in Stifters Naturkonzept herausgearbeitet werden konnte. Heinrich verwandelt die verwilderte Schloßanlage auf dem Rothenstein in Analogie zu dem Verwandlungsprozeß der Fichtau, die zuerst Wildnis und dann nützliche Natur ist.

⁸⁵ Begemann 1995, 223.

⁸⁶ Begemann bezieht sich in seiner Analyse grundsätzlich auf die Journalfassung der Erzählung. Da er aber an einigen Stellen (Begemann 1995, 215; 216; 218) auch die Studienfassung in seine Analyse einbezieht, ist es ihm durchaus vorzuwerfen, daß er die gerade zitierte Stelle übergeht.

Der dreistufige Prozeß, den der Rothenstein damit durchmacht (Kultur – Wildnis – Natur), spiegelt sich in dem Schicksal eines weiteren Zöglings von Heinrich: Der alte Kastellan Ruprecht hat schon zu Lebzeiten Jodoks auf dem Rothenstein gelebt und dessen gescheiterten Erziehungsprozeß an Chelion beobachtet (vgl. N₂, 388). Er hat die allmähliche Verwilderung der Schloßanlage gesehen und ist selbst so verwildert, daß er sie gar nicht mehr bemerkt: „Der alte Mann sah das Alles [den desolaten Zustand der Grundstücke und Gebäude] mit ruhigen und heitern Blicken an, als wäre es in der schönsten Ordnung“ (N₂, 370). Selbst die wilden Bienen, die sich in einem der Gebäude eingestekt haben, sind in seinen Augen „nicht wild“ (N₂, 378). Bei ihrem ersten Besuch schaudert es Heinrich und Robert vor dem „wahnwitzige[n] Kastellan“ bis „ins tiefste Mark der Seele“ (N₂, 388).

Doch genau wie Pia hat Heinrich auch Ruprecht bei seinem Einzug auf dem Rothenstein „an sich gelockt und an sein Wesen und Thun gewöhnt“ (N₂, 435). Die Beschreibung des ehemals unheimlichen, „wahnwitzigen Kastellans“ am Ende der Erzählung als harmlosen Alten, der lächelnd in der Sonne sitzt, zeigt, daß Heinrich auch mit diesem Erziehungsversuch Erfolg hat.

1.4 Trivialisierter Rousseauismus?

Die eingangs gestellte Frage, inwieweit sich Gedankengut aus Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit* in Stifters *Narrenburg* wiederfinden läßt, kann nun beantwortet werden. Das anthropologische Modell, das Rousseau hier entwickelt, läßt sich anhand eines Schaubildes darstellen:

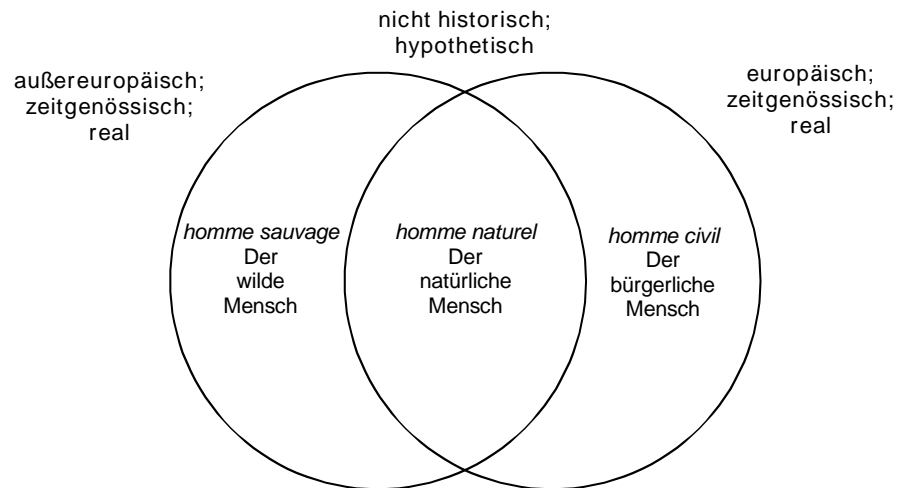


Abbildung 2: Das anthropologische Modell aus Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit*

Die Ähnlichkeit dieses Schemas mit dem Stifterschen Modell, in dem Natur als Schnittmenge von Kultur und Wildnis erscheint, ist nicht zu übersehen, bedarf aber der genaueren Überprüfung. Rousseau hat sein Modell auf der Grundlage von zwei Datenmengen entwickelt. Zum einen hat er zeitgenössische Reiseberichte herangezogen und die Beschreibungen von Angehörigen außereuropäischer Kulturen, die sich durch „lockere Vergesellschaftungsformen“⁸⁷ auszeichneten, ausgewertet und diesen Typus als *homme sauvage* bezeichnet. Zum anderen hat er die Menschen „in seiner eigenen sozialen Umgebung“ beobachtet und so den Typus des *homme civil* abstrahiert. Er tat dies mit dem ausdrücklichen Ziel, „zu unterscheiden, was in der aktuellen Natur des Menschen ursprünglich und was künstlich ist, und einen Zustand richtig zu erkennen, *der nicht mehr existiert, der vielleicht nie existiert hat, der wahrscheinlich niemals existieren wird* und von dem zutreffende Begriffe zu haben dennoch notwendig ist, um über unseren gegenwärtigen Zustand richtig zu urteilen.“⁸⁸

Rousseau entwickelt den dritten Typus, den *homme naturel*, indem er die Eigenschaften des *homme sauvage* und des *homme civil* „miteinander vergleicht und schließlich die Summe dessen zieht, was nach Abzug aller

⁸⁷ Kohl 1983, 176.

⁸⁸ Rousseau: *Diskurs über die Ungleichheit*, 47f. (meine Hervorhebung).

Besonderheiten an Gemeinsamkeiten bleibt.“⁸⁹ Der *homme naturel* als „abstrakter Inbegriff der natürlichen, vorgesellschaftlichen wie vorgeschichtlichen Eigenschaften des Menschen“⁹⁰ ist die hypothetische Schnittmenge aus Wildheit und Zivilisiertheit.

Frenzel geht fälschlicherweise davon aus, daß Rousseau „ein Zurück zu diesem Zustand [des *homme naturel*] für möglich hielt“.⁹¹ Klaus H. Fischer dagegen beschreibt die beiden folgenden Grundlagen des geschichtsphilosophischen Denkens Rousseaus: Erstens, eine „Rückkehr in den Naturzustand ist nicht möglich. Zweitens, da die Natur gut ist, ist auch das Natürliche im Menschen gut, ungeachtet der Depravation, die mit der zivilisatorischen Entwicklung einhergeht.“⁹² Es geht Rousseau also nicht um ein simples „Zurück zur Natur“, „nicht darum, in den Naturzustand zurückzugehen, vielmehr sollte sich der Mensch in den Naturzustand zurücksehnen.“⁹³

Begemann äußert zum Einfluß Rousseaus auf Stifter folgendes: „Der Versuch – den Stifter zeitlebens neu anstellen wird –, alles Gute und Richtige auf die als Ursprung gedachte Natur zurückzuführen, alle Verfehlungen, Laster und Katastrophen hingegen auf eine naturferne und naturwidrige Kultur, mißlingt in einer Weise, die an Rousseau denken läßt.“⁹⁴ Und, an anderer Stelle: „Sowenig wie bei Rousseau gibt es bei Stifter ein ‘retour à la nature’.“⁹⁵ Er versäumt es, die angeblichen Gemeinsamkeiten von Stifter und Rousseau nachzuweisen, sondern beläßt es bei der Behauptung, bei beiden handele es sich um „die strikte Gegenüberstellung von schlechter Kultur und utopischer Natur.“⁹⁶

⁸⁹ Kohl 1983, 176.

⁹⁰ Kohl 1983, 177.

⁹¹ Frenzel 1980, 801.

⁹² Fischer 1991, 20. Fischer geht allerdings von einem selbstverschuldeten Verlust des Naturzustands aus. Dies impliziert, daß es sich nicht um einen hypothetischen, sondern um einen historischen Zustand handelt und ist mit Rousseaus Vorgehensweise bei der Entwicklung des Begriffs des *homme naturel* m. E. nur schwer vereinbar.

⁹³ Fischer 1991, 23 (meine Hervorhebung).

⁹⁴ Begemann 1995, 240f.

⁹⁵ Begemann 1996, 132.

⁹⁶ Begemann 1995, 241. Im vorhergehenden Kapitel seiner Untersuchung (das sich mit Stifters *Hochwald* auseinandersetzt) verweist Begemann zur Frage des Natur-Kultur-Verhältnisses bei Rousseau auf Derrida (*Grammatologie*, Frankfurt/M. 1983, bes. 293ff.). Das Verhältnis Stifters zu Rousseau sei – von der zitierten Untersuchung K. G.

Legt man das anthropologische Modell Rousseaus (Abb. 2) wie eine Folie über die schematische Darstellung der Verhältnisse von Natur und Kultur in der *Narrenburg* (Abb. 1), so wird deutlich, daß lediglich eine *scheinbare* Übereinstimmung beider Modelle vorliegt. Während der Bereich des *homme sauvage* nämlich durchaus mit dem Indien Chelions in Übereinstimmung gebracht werden kann, so zeigt der Vergleich der Schnittmengen einen grundlegenden Unterschied. Bei Stifter ist die Schnittmenge von Kultur und Wildnis, der Bereich der kultivierten Natur oder natürlichen Kultur, kein hypothetisches, unhistorisches Modell. Heinrich (mit seinen Zöglingen Anna, Pia und Ruprecht) ist ein Naturmensch, aber kein *homme naturel* im Rousseauschen Sinne. Es geht Stifter nicht darum, seinen Zeitgenossen einen unerreichbaren Zustand vor Augen zu halten, nach dem es sich „zurückzusehen“ gilt, sondern ein zwar idealistisches, aber dennoch nicht unrealistisches Vorbild.⁹⁷ Es gibt für seine Figuren, wenn sie dem Bereich der Wildnis oder dem Bereich der reinen Kultur zuzuordnen sind, nur zwei Möglichkeiten. Entweder sie wenden sich aus eigener Kraft (wie Heinrich und zum guten Schluß auch Jodok) oder mit fremder Hilfe (wie Pia und Ruprecht) der kultivierten Natur zu, oder sie scheitern (wie Chelion).

Es gibt bei Stifter also – im Gegensatz zu Rousseau – sehr wohl ein *retour à la nature*. Dieses ist jedoch keinesfalls als triviale Verherrlichung des ländlichen Lebens mißzuverstehen. Stifiers Texte haben mit Heimatdichtung nichts zu tun, obwohl es „in der Geschichte der Stifter-Rezeption an Stimmen nicht gefehlt [hat], die ihn als biedereren Sänger des Böhmerwaldes abgestempelt haben.“⁹⁸ Die „bäuerliche oder gärtnerische Bearbeitung des Bodens“ stellt in seinem Werk – wie Hans Dietrich Irscher gezeigt hat – vielmehr „eine Art Grundmodell für Denken und Handeln des Menschen“⁹⁹ dar. Nach diesem Modell der Zähmung und Nutzbarmachung der Wildnis handelt Heinrich, wenn er sich des ‘wilden

Fischers abgesehen – bisher „nicht im Zusammenhang untersucht worden.“ Man könne aber annehmen, daß „Stifter von Rousseau zumindest den ‘Emile’ gekannt hat“ (166, Anm. 3).

⁹⁷ Vgl. Baumer 1991, 24f.: Die Tendenz, Landschaft und Natur als Paradies zu begreifen, lasse sich „bei Stifter nicht feststellen.“

⁹⁸ Swales 1987, 79.

⁹⁹ Irscher 1971, 115.

Mädchens' annimmt und hat deswegen – im Gegensatz zu Jodok – Erfolg. Es geht Stifter in der *Narrenburg* also nicht in erster Linie um die Schauplätze, sondern um die Lebenseinstellung seiner Figuren,¹⁰⁰ die auf der einen Seite durch abschreckendes, auf der anderen Seite durch mustergültiges Denken und Handeln – konzentriert in der Person des perfekten Erziehers – dem Leser Vorbilder an die Hand geben. Diese Aufteilung der Figuren in gescheiterte Existenzen und perfekte Erzieher, die das Leben meistern, wird sich in der Erzählung *Turmalin* in aller Deutlichkeit zeigen.

2 Schein und Sein: *Turmalin* (1853)

Die Veröffentlichung der Journalfassung der Erzählung *Turmalin* (T₂) unter dem Titel *Der Pförtner im Herrenhause* (T₁) war ursprünglich für das Jahr 1849 geplant, verzögerte sich jedoch aus unbekanntem Gründen bis 1852.¹⁰¹ Anschließend begann Stifter mit der Umarbeitung, um die Buchfassung 1853 im ersten Band der *Bunten Steine* erscheinen zu lassen. Die „offenkundige Ratlosigkeit“,¹⁰² die schon zeitgenössische Literaturkritiker der Erzählung gegenüber bekundeten, setzt sich in gewisser Weise bis in die heutige Stifterforschung hinein fort: *Turmalin* „hat bisher bei der Forschung relativ wenig Interesse gefunden.“¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl. (auch im Zusammenhang mit der einleitend behandelten Kritik Hebbels) Alfred Doppler (1991, 8): „Stifter hat tiefer in die Herzen der Menschen geschaut, als Hebbel je wahrzunehmen vermochte, er hat in einer scheinbar umständlichen Beschreibung von Äußerlichkeiten das von den Figuren Verschwiegene, das Verdrängte, das Halb- und Unbewußte mitgeteilt und hat *im Sichtbaren der Landschaft das Unbeschreibliche, was im Menschen vorgeht, zur Sprache gebracht*“ (meine Hervorhebung). Wolfgang Preisendanz (1966, 410) vertritt eine andere Position: „Ich möchte nur darauf aufmerksam machen, daß es sich für Stifter nicht um die Darstellung der Natur als solcher handelt, sondern daß seine Naturdarstellung bezogen ist auf menschliche Wahrnehmung und daß sie dadurch ein wesentliches Moment des erzählbaren Geschehens werden kann. [...] *Stifters Naturschilderungen dürfen nicht primär auf eine dichterische Ontologie hin interpretiert werden*“ (meine Hervorhebung). Preisendanz übersieht, daß die Kategorien 'Erzählfunktion' und 'Bedeutung' einander nicht ausschließen, sondern lediglich zwei verschiedene Blickwinkel darstellen, aus denen die Naturschilderungen Stifters betrachtet werden können.

¹⁰¹ In: Libussa. Jahrbuch für 1852, hg. v. Paul Aloys Klar. 11. Jg., Prag/Leipzig 1852. Vgl. HKG 2.3.I, 411f. und Naumann 1979, 39. Zitate aus den beiden Fassungen der Erzählung werden im folgenden im Text mit Hilfe der genannten Kürzel nachgewiesen. Die angegebenen Seitenzahlen verweisen im Fall der Journalfassung auf HKG 2.1, im Fall der Studienfassung auf HKG 2.2.

¹⁰² HKG 2.3.I, 415. Vgl. auch Enzinger 1968.

¹⁰³ Esselborn 1985, 3. So auch Campbell 1984, 577 (*Turmalin* „has remained one of the least frequently discussed works of the *Bunte Steine* collection“). Obwohl seit diesen

Die Ratlosigkeit der zeitgenössischen Kritiker und die Scheu der Literaturwissenschaftler, eine Interpretation von *Turmalin* zu versuchen, ist schon nach einer ersten Lektüre der Erzählung nachvollziehbar. Stifter zeigt sich hier einmal mehr als äußerst unkonventioneller Erzähler, der eine Vielzahl von Fragen aufwirft, ohne sie je zu beantworten: „Why does the wife leave? Is Dall lying when he claims ignorance in the matter [...]? What motivates the *Rentherr* to leave everything and go out in the world himself? Does he search for his wife once he is there?“¹⁰⁴

In Ermangelung eines besseren Interpretationsansatzes hat sich die Forschung oft auf die „dichterisch gestaltete Wirklichkeit“¹⁰⁵ in *Turmalin* konzentriert. Die Ehebruchsepisode im ersten Teil der Erzählung beruht nämlich auf einer wahren Begebenheit aus der Wiener Gesellschaft, die Stifter von einer Freundin, der Schauspielerin Antonie Arneht, erfahren hatte. Helmut Barak hat erst kürzlich noch einmal auf diesen Sachverhalt hingewiesen und die einzelnen Figuren der Erzählung mit ihren realen Vorbildern in Verbindung gebracht, obwohl dies im wesentlichen schon von Hans Kristian (1963) geleistet wurde. Kristian macht außerdem die wichtige Einschränkung, daß „die im zweiten Theile der Erzählung angeführte Geschichte des Rentherr-Pförtners [...] wohl eine freie Erfindung Stifters sein [dürfte].“¹⁰⁶ Der Wert der von Barak vorgenommenen Enthüllungsversuche für eine Interpretation von *Turmalin* ist nicht sehr hoch einzuschätzen, denn die Buchfassung der Erzählung geht weit sowohl über ihre reale Vorlage, die eher als Anregung zu verstehen ist, als auch über die Journalfassung hinaus. Eve Mason beurteilt sie zutreffend als „new approach to an originally fairly banal story of a broken marriage.“¹⁰⁷

Bestandsaufnahmen schon über zehn Jahre vergangen sind, haben sie bis heute Gültigkeit.

¹⁰⁴ Campbell 1984, 578 (Hervorhebung im Original).

¹⁰⁵ So der Untertitel des Beitrags von Barak (1996).

¹⁰⁶ Kristian 1963, 150.

¹⁰⁷ Mason 1977, 351. Für Joachim Müller (1968, 34f.) besteht dagegen „kein Zweifel“ daran, daß T₁ und T₂ sich „wie ein novellistisch geschlossenes und ein erzählerisch offenes Werk zueinander verhalten und in einer für die jeweilige Genremöglichkeit geradezu modellhaften Weise künstlerisch ebenbürtig sind.“

2.1 Homines feri – die wilden Kinder und die Kunst

Analog zu der Verfahrensweise in Kapitel 1.1 sollen im folgenden die motivischen bzw. stofflichen Einflüsse auf die Figur des 'wilden Mädchens' in *Turmalin* herausgearbeitet werden, um einen Interpretationsansatz zu entwickeln. Es ist offensichtlich, daß das namenlose Mädchen mit dem Wasserkopf¹⁰⁸ nicht (wie Chelion aus der Narrenburg) als 'edle Wilde' charakterisiert werden kann. Es stammt nicht aus einem exotischen Land, sondern gehört vielmehr zu den verwilderten Findlingen, die gemeinhin als *homines feri* bezeichnet werden.¹⁰⁹

Es handelt sich hier im Gegensatz zum Motiv des 'edlen Wilden', welches schon im Mittelalter mit fiktiven Gestalten operierte, um kein genuin literarisches Motiv. Die zahlreichen Quellen, die von verwildert aufgefundenen Menschen berichteten, erhoben Wahrheitsanspruch und waren seit Mitte des 18. Jahrhunderts Grundlage wissenschaftlicher Untersuchungen über die Auswirkung der Isolation auf die Entwicklung des Menschen.¹¹⁰ Da diese Betrachtungen über die Verwilderten aber im Rahmen einer „noch literarisch orientierten [...] Naturgeschichte“ entstanden, wurden die *homines feri* „zu Grenzgängern zwischen wissenschaftlicher Fiktion und historischem Faktum [...], ihre Geschichten erzählen, wie es war und wie es hätte sein können.“¹¹¹

Diese Definition vermag zu erklären, wieso viele der erwähnten Quellen sich mit einer besonderen Variante des *homo ferus* beschäftigen, nämlich dem 'wilden Kind'. In der Vorstellung vom Findling manifestierte sich nämlich nicht nur der Wunsch nach Freiheit und Naturnähe. Sie wurde immer wieder dazu benutzt, die „Grundfrage nach dem Ursprung“¹¹² zu

¹⁰⁸ Wolfgang Matz (1995, 136f.) erwähnt *Turmalin* in seiner Stifter-Biographie im Zusammenhang mit einer dunklen Episode, die allerdings nur mit Hilfe erheblicher Spekulationen 'rekonstruiert' werden kann. Angeblich hatte der Schriftsteller ein uneheliches Kind mit seiner späteren Ehefrau Amalia Mohaupt, welches mit einem Wasserkopf zur Welt kam und vier Wochen nach seiner Geburt starb.

¹⁰⁹ Vgl. Weckmann 1995, 16ff.

¹¹⁰ Vgl. Weckmann 1995, 19ff.

¹¹¹ Weckmann 1995, 23.

¹¹² Weckmann 1995, 26.

stellen. In der Gestalt des Kindes glaubte die Gesellschaft sich aber in besonderer Weise „ihrem eigenen Ursprung auf der Spur“.¹¹³

Vor diesem Hintergrund erscheint es zunächst fraglich, ob sich in Stifters Entscheidung für das Findlingsmotiv Hinweise auf einen angemessenen interpretatorischen Zugriff auf den Text finden lassen. Blickt man auf das Naturkonzept in der *Narrenburg* zurück, welches Ursprünglichkeit negativ bewertet (nämlich als zu bezwingende Wildnis), so kann es als höchst unwahrscheinlich gelten, daß Stifter einige Jahre später in *Turmalin* über die Sehnsucht nach dem Ursprung schreibt. Betrachtet man jedoch die Literaturgeschichte des *homo ferus* etwas genauer, zeigt sich, daß Stifter in *Turmalin* nicht einfach nur die Findlings-Motivik aufgreift, sondern einen ganz bestimmten Stoff rezipiert.

Vom 14. bis zum 17. Jahrhundert lassen sich nur vereinzelte historische Berichte von kindlichen *homines feri* nachweisen. Das berühmteste ‘wilde Kind’ des 18. Jahrhunderts war Peter von Hameln, dessen Schicksal für solches Aufsehen sorgte, daß es in Zedlers Universal-Lexikon von 1748 in einer eigenen Rubrik behandelt wurde. Von heute aus betrachtet wird Peters Schicksal jedoch überschattet vom Leben eines noch viel berühmteren ‘wilden Kindes’, des Nürnberger Findlings Kaspar Hauser. Erregte das reale Schicksal Kaspar Hausers zunächst als Kriminalfall Aufsehen, so weisen bereits die frühesten Schriften über ihn eine Vermischung „poetische[r] und historische[r] Präsentationsformen“¹¹⁴ auf. Die Durchdringung nichtfiktionaler Texte über Kaspar Hauser mit literarischen Mitteln sowie die genuin literarische Rezeption des Falles führten dazu, daß heute von einem Kaspar-Hauser-Stoff zu sprechen ist.¹¹⁵

Die Bedeutung des Kaspar-Hauser-Stoffs für das Werk Stifters wurde – so Eva Geulen – bisher verkannt.¹¹⁶ Sie charakterisiert, wie schon erwähnt, mit Ausnahme Chelions alle ‘wilden Mädchen’ als Findlinge im oben

¹¹³ E. Geulen 1995, 123.

¹¹⁴ Weckmann 1995, 35.

¹¹⁵ Eine Anthologie von Rezeptionen des Kaspar-Hauser-Stoffes hat Ulrich Struve herausgegeben: *Der Findling: Kaspar Hauser in der Literatur*, Stuttgart 1992.

¹¹⁶ Geulen übersieht allerdings einen Hinweis Joachim Müllers (1968, 37; 40; 43) auf den Kaspar-Hauser-Stoff im Zusammenhang mit *Turmalin*. Müller zieht in dieser Hinsicht jedoch keine nennenswerten interpretatorischen Schlußfolgerungen.

ausgeführten Sinne und setzt die Erzählungen in Beziehung zum Kaspar-Hauser-Stoff. Die Verwandtschaft der 'wilden Mädchen' mit Goethes Mignon spielt bei Geulen eine indirekte Rolle, denn sie liegt darin begründet, daß zwischen dem realen Kaspar Hauser und der fiktiven Mignon selbst eine Beziehung besteht: „Bis hin zu ihrer unentschiedenen Geschlechtsidentität verkörpern beide Gestalten die Erfahrung, Fremde in ihrer eigenen Haut und Zeit zu sein.“¹¹⁷

Im folgenden schränkt Geulen ihren pauschalen Verweis auf den Kaspar-Hauser-Stoff ein: Im Vergleich mit *Turmalin* sei „keine andere Erzählung Stifters [...] so reich an konkreten Anspielungen auf den Kaspar-Hauser-Stoff. Reproduziert wird nicht allein der Fall des mißhandelten Kindes einschließlich der rätselhaften und vom Schreiber kaum verstandenen Aufzeichnungen, sondern reproduziert werden auch die populären Umstände der Affäre. Was zunächst nur ein 'Zufall' schien, wird durch verschiedene 'Vorfälle' zum öffentlichen Fall.“¹¹⁸ Das 'wilde Mädchen' in *Turmalin* steht außerdem aufgrund seiner offenkundigen pathologischen Züge in enger Verbindung zum Kaspar-Hauser-Stoff, und somit nicht in der „romantisierenden Tradition“ der *homines feri*, „der Kindheit urwüchsige Natur bedeutet.“¹¹⁹

Deswegen wird in *Turmalin* auch in besonderer Weise die (m. E. nicht zu verallgemeinernde) These Geulens bestätigt, daß Stifters 'wilde Mädchen' es nicht mit der Natur, sondern „mit der Kunst und insbesondere mit der Literatur zu tun“¹²⁰ haben. Hier liegt der entscheidende Hinweis, welcher Weg bei der Interpretation der Erzählung einzuschlagen ist: Nicht nur das Mädchen mit dem Wasserkopf hat es „mit der Kunst zu tun“, sondern auch das Verhältnis der übrigen Figuren zur Kunst wird thematisiert. Es steht in enger Beziehung zu ihrer Wirklichkeitsauffassung und Lebenstüchtigkeit. Eve Mason schreibt über *Turmalin*: „Stifter systematically develops the idea that there is a close parallel between a wrong attitude to art and a

¹¹⁷ E. Geulen 1995, 125.

¹¹⁸ E. Geulen 1995, 136.

¹¹⁹ E. Geulen 1995, 142.

¹²⁰ E. Geulen 1995, 127.

warped attitude to life.“¹²¹ Zu diesem Zweck stellt er in dieser Erzählung Vertreter zweier Welten einander gegenüber, deren Lebenstüchtigkeit bzw. Lebensuntüchtigkeit sich in ihrer Auswirkung auf das ‘wilde Mädchen’ zeigt. Im folgenden muß also ein besonderes Augenmerk auf die Rolle der Kunst im Leben der Figuren gerichtet werden, ohne jedoch das im ersten Kapitel herausgearbeitete Modell des Denkens und Handelns aus den Augen zu verlieren.

2.2 Die Welt des Scheins

Eine der auffälligsten Änderungen, die Stifter in der zweiten Fassung von *Turmalin* vorgenommen hat, besteht in der Hinzufügung einer äußerst detaillierten Beschreibung der ersten, am Wiener Sankt Petersplatz gelegenen Wohnung des Rentherrn.¹²² Gleich zu Beginn der Schilderung wird deren Abgeschlossenheit von der Außenwelt erwähnt: Der Gang, der zu der Wohnung führt, ist „mit einem eisernen Gitter verschlossen“ (T₂, 135). Eine solche Information erscheint zunächst belanglos, doch die Isolation wird im Fortgang der Erzählung in auffälliger Weise betont. Bei jedem Gang in die Wohnung findet das Gitter Erwähnung; beim letzten Mal muß es von einem Schlosser aufgebrochen werden (vgl. T₂, 135, 141 und 156).¹²³

Die auf solche Weise angedeutete Abgeschlossenheit zeigt sich auch in der Lebensweise des Rentherrn. Er hat es (im Gegensatz zur Journalfassung, wo er noch „ein kleines Amt“ bekleidet; vgl. T₁, 116) nicht nötig, arbeiten zu gehen, sondern lebt von einer kleinen Rente. Der Kontakt zur Außenwelt wird manchmal für mehrere Tage abgebrochen und beschränkt sich meist auf Besuche im Kaffeehaus (vgl. T₂, 137).

Die Hauptbeschäftigung des Rentherrn besteht darin, in den verschiedensten Bereichen der Kunst zu dilettieren. Er spielt Flügel, Geige, Flöte, macht Gedichte und schreibt Erzählungen, malt in Öl und arbeitet in Pappe (vgl. T₂, 136f.). Er scheint es in keiner dieser Tätigkeiten zu künstlerischer Meisterschaft gebracht zu haben, denn der Erzähler spricht

¹²¹ Mason 1977, 356.

¹²² Ein detaillierter Vergleich beider Fassungen findet sich bei Mason 1977.

ironisch davon, daß der Rentherr „in den mannigfaltigen Geschäften, die er sich aufgeladen hatte, *herum arbeitete*“ (T₂, 137; meine Hervorhebung). Trotzdem nimmt die Kunst einen unverhältnismäßig großen Teil seiner Zeit in Anspruch. Dies wird auch erzähltechnisch durch die äußerste Kürze, mit der das Zusammenleben des Rentherrn mit seiner Ehefrau geschildert wird, realisiert: Der Leser erfährt lediglich, daß das Paar dann und wann gemeinsam am Bett des Kindes steht, um die schlafende Tochter zu betrachten.

Das passive Betrachten des Kindes erinnert unmittelbar an die seltsame Angewohnheit des Rentherrn, die Wände eines Zimmers vollständig mit den „Bildnissen berühmter Männer“ (T₂, 136) zu bekleben und diese ausgiebig anzuschauen. Selbst das Mobiliar des Raumes ist auf die möglichst passive Betrachtung dieser Portraits ausgerichtet, denn der Rentherr hat extra für diese Tätigkeit „ledergepolsterte Ruhebetten [...] mit Rollfüßen“ (T₂, 136) anfertigen lassen. Diese Fixierung des Rentherrn auf die Portraits berühmter Männer wertet Hans Esselborn zutreffend als Symptom eines „gestörten Weltbezug[s]“.¹²⁴ Ich kann aber der weitergehenden Feststellung Esselborns, daß ähnliches für die Frau des Rentherrn gilt, nicht zustimmen. Er begründet dies mit der Häufung des Adjektivs „schön“ bei der Beschreibung der (klar von den Räumen des Rentherrn abgetrennten) Zimmer der Frau. Er übersieht die ebenso häufige Erwähnung der häuslichen Arbeit: Im dem größeren Zimmer steht „ein feines Arbeitstischchen, auf dem schöne Linnen [...] und andere Arbeitsdinge“ liegen und der Tisch in dem kleineren Zimmer ist ebenfalls „nicht zum Darauflegen schöner Sachen, sondern zu häuslichen Zwecken bestimmt“ (T₂, 138). Außerdem befindet sich das Bett des (zu versorgenden) Kindes im Zimmer der Mutter.

Schließt man also – wie im Falle des Rentherrn – von der Einrichtung ihrer Zimmer auf das Wirklichkeitsverhältnis der Ehefrau, so kann es nicht mit dem des Rentherrn verglichen werden. Dieser „lebt [...] abgeschlossen von

¹²³ Vgl. Esselborn 1985, 11.

¹²⁴ Esselborn 1985, 11. Ähnlich urteilt H. Geulen 1973, 424: „Ohne Zweifel begegnen wir im Wiener Rentherrn einer Art pseudoästhetischer Existenz, die sich künstlich vor der Welt verschlossen hat.“

der Wirklichkeit in einer Welt des Scheins, dem er passiv und bewundernd hingegeben ist.“¹²⁵ Stifter stellt die Frau aber (wie später die Tochter) als Leidtragende dieses Zustands dar; dafür spricht zumindest die Flucht in das Liebesverhältnis mit Dall.

Die Charakterisierung des Schauspielers Dall zeigt, daß die Kunst in seinem Leben ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt. Er wird eingangs als „glänzender Künstler“ (T₂, 139) charakterisiert, der vollkommen in seiner Kunst aufgeht. Bei der Beschreibung seiner außergewöhnlichen Erfolge wird ausdrücklich das Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und der Scheinwelt des Theaters thematisiert, und zwar in zweifacher Hinsicht. Die Zuschauer im Theater sind von Dalls Auftritten so beeindruckt, „daß sie nicht mehr im Theater, sondern in der Wirklichkeit zu sein“ meinen. Dall selbst lernt seine Rollen nicht auswendig, sondern lebt sich in sie hinein, so daß „er auf diese Weise nicht die Rollen spielte, sondern das in ihnen Geschilderte wirklich war“ (vgl. T₂, 140). Der Schauspieler ist aber in der Lage, diese Hingabe an die Welt des Scheins, die sich auch in seinem Privatleben fortsetzt, zu kontrollieren: So „wie er sich im Spiele von seinem Geiste leiten ließ, so führte ihn derselbe auch unter Menschen, daß er mit ihnen lebe und empfinde [...], aber er entführte ihn auch wieder von den Menschen, wenn seinem Geiste nichts mehr zur Bewegung gegeben wurde [...]. *Er lebte daher in Zuständen, und verließ sie, wie es ihm beliebte*“ (T₂, 141; meine Hervorhebung).

Die für eine gewisse Zeit relativ beständige Bekanntschaft mit dem Rentherrn erklärt sich daraus, daß es „besonders die Kunst [war], die Dall in allen ihren Gestalten ja selbst Abarten anzog“ (T₂, 141). Die Verse und das Flötenspiel des Rentherrn geben dem Geiste Dalls für eine gewisse Zeit etwas „zur Bewegung“. Außerdem teilt er die Vorliebe seines Gastgebers, ausgiebig die Portraits berühmter Männer zu betrachten. Diese Verbindung zwischen Dall und dem Rentherrn zeigt besonders deutlich die Misere im Leben des letzteren: Während „die frei verfügbaren Abbilder der Wirklichkeit“ dem Rentherrn „eine genießerische Teilhabe ohne geistige Anstrengung“ erlauben, so überfordert „die unberechenbare reale

¹²⁵ Esselborn 1985, 12.

Person des Schauspielers [...] seine Fähigkeit zur Wirklichkeitsbewältigung.“¹²⁶ Die Ironie des Ganzen liegt darin, daß der Rentherr die Katastrophe des Ehebruchs (die er herbeiführt, weil er sich der Welt des Scheins bis zur Lebensuntüchtigkeit verschrieben hat) durch Dall über sich hereinbrechen sieht, der nur die *Vorzüge* eines Lebens „in Zuständen“ genießt.

Über die Gründe für das plötzliche Verschwinden der Ehefrau des Rentherrn läßt sich aufgrund des völligen Fehlens von Textbelegen trefflich spekulieren. Die Äußerung des Rentherrn gegenüber seiner Frau, „sie habe an Dall fallen müssen, warum habe er ihn ins Haus gebracht, sie habe ihm das Herz gegeben, wie er es Tausenden an einem Schauspielabende aus dem Leibe nehme“ (T₂, 145), nimm Hans Geulen zum Anlaß für die spekulative Deutung, daß die Frau „verjagt vom Verstehen des Mannes, das sie einer groben und geläufigen Auffassung von Schuld und Sühne wegen nicht begreift“,¹²⁷ verschwindet. Dieses Geschehen, so Geulen weiter, bedeute erst das tatsächliche „Unglück, welches über einen Mann hereinbricht, der eben zu verstehen begann und aus einem sonst leeren Dasein zum wirklichen zu erwachen schien.“ Die Tatsache, daß der Rentherr seine Wohnung und seinen Besitz einfach aufgibt, deutet er als den rigorosen „Bruch mit einer alten, sinnlos gewordenen Existenzform.“¹²⁸ Besonders dieser letzte Punkt erscheint fraglich. Auch wenn der Rentherr mit dem Verlassen der Wohnung einen Schlußstrich unter seine Ehe zieht, erzählt der zweite Teil von *Turmalin* keinesfalls von einem grundlegenden Wandel in seinem Leben – darauf deutet schon die Tatsache hin, daß es hier wiederum zu einer Katastrophe kommt (siehe Kapitel 2.3).

Die einleitenden Bemerkungen zu Beginn des zweiten Teils sind in erzähltechnischer Hinsicht sehr aufschlußreich. Nach dem Verweis auf die Quelle der bisher Erzählten (es „rührt von einer Freundin her“; T₂, 148) übergibt der Erzähler mit der Wendung „Wir lassen nun aus ihrem Munde das Weitere folgen“ (T₂, 148) das Wort an diese Freundin, die als Ich-

¹²⁶ Esselborn 1985, 11.

¹²⁷ H. Geulen 1973, 424.

Erzählerin nun eine Episode aus *ihrem* Leben berichtet. Diese Ich-Erzählung ist aber als Binnenerzählung zu betrachten, denn zum Schluß schaltet der Er-Erzähler sich wieder ein („So erzählte die Frau“; T₂, 179), um ein Schlußwort zu sprechen.

Diese Erzählstruktur ist nicht ganz unproblematisch. So erweisen sich beispielsweise die detaillierten Schilderungen der Wiener Wohnung des Rentherrn, die beim ersten Lesen noch auf der vermeintlich olympischen Position des Er-Erzählers zu beruhen scheinen, als zweifach ‘gefiltert’: Der Er-Erzähler bezieht seine Informationen über den ersten Lebensabschnitt des Rentherrn ausschließlich aus dem Munde seiner Freundin, die ihre diesbezüglichen Informationen aber nur von Dall erhalten haben kann, den sie „recht gut gekannt hat“ (T₂, 148). Durch diese Konstellation wird der Er-Erzähler außerdem zu einer Figur der erzählten Wirklichkeit; schließlich ist er ein Freund der Ich-Erzählerin und damit der Person, die sich des ‘wilden Mädchens’ im zweiten Teil annimmt.¹²⁹

Die dargestellten erzähltechnischen Verwicklungen beruhen nicht auf einem bis ins letzte konsequenten Erzählkonzept, sondern vielmehr auf den Spuren, die die Erstfassung im Text hinterlassen hat. Es ist Stifter auch in der Buchfassung nicht gelungen, sich vollständig von der realen Vorlage, dem Bericht Antonie Arneths, zu lösen. Die Zeit, die ihm zur Bearbeitung der Erzählung zur Verfügung stand, war zu kurz, um sämtliche erzähltechnischen Probleme zu lösen. Trotz aller genannten Einschränkungen steht der Wechsel der Erzählform jedoch insofern im Dienste der Erzählung, als er eine inhaltliche Akzentverschiebung markiert. Stifter zeigt im ersten Teil, wie die Verabsolutierung der Kunst eine Katastrophe im Leben des Rentherrn herbeiführt. Im zweiten Teil dagegen übt er an dieser Absolutsetzung „Kritik, indem er deren kindliches Opfer vorführt“.¹³⁰ *Turmalin* erzählt nicht nur die Geschichte des Rentherrn, sondern vor allem die Geschichte seiner Tochter, die in der Welt des Scheins Schaden nimmt.

¹²⁸ H. Geulen 1973, 424.

¹²⁹ Vgl. Müller 1968, 33f. und Bleckwenn 1972, 112f.

¹³⁰ E. Geulen 1995, 139.

2.3 Die Welt des Seins

Die Ich-Erzählerin stellt der Schilderung ihrer Erlebnisse mit dem 'wildem Mädchen' eine kurze Beschreibung ihrer Lebensverhältnisse voran, die ganz offensichtlich als Gegenbild zur Lebensweise des Rentherrn und seiner Frau konzipiert ist. Die Rollen in der Familie sind klar verteilt: Der Mann geht täglich in die Stadt, um „seine Amtsgeschäfte“ (T₂, 149) zu verrichten; die Frau kümmert sich um die Kindererziehung und den Haushalt. Bei der ersten Konfrontation mit dem Rentherrn (bzw. Pfortner) ist sie damit beschäftigt „ein wenig Staub abzuwischen, aufzuräumen und dergleichen“ (T₂, 149). Dieses Motiv wiederholt sich noch einmal: Als der Tod des Pfortners einen Menschenauflauf vor dem Perronschen Haus verursacht, ist die Erzählerin damit beschäftigt, ihre „schönen Zimmer ein wenig zu ordnen“ (T₂, 161). Die Betonung solcher Aktivitäten geschieht nicht ohne Grund, denn für *Turmalin* gilt ganz sicher, was Erika Tunner als Konstante in Stifters Werk beschreibt: „Äußerliche Sauberkeit und Hang zur Ordnung stehen im Zeichensystem Stifters meist für moralische und sittliche Reinheit und für ein ungestörtes Verhältnis zu den Gesetzen der Gesellschaft.“¹³¹

Die Kunst spielt im Leben des Ehepaares eine völlig andere Rolle als im Leben des Rentherrn. Man nimmt am gesellschaftlichen und kulturellen Leben teil, besucht dann und wann das Theater, und als die Erzählerin und ihr Mann das geheimnisvolle Flötenspiel aus dem Perronschen Haus hören, zeigen sie sich sehr urteilssicher, denn sie wissen genau, „was man gewöhnlich Musik nennt“ (T₂, 151). In erster Linie sind sie aber im Gegensatz zum Rentherrn darum bemüht, ein sinnerfülltes, nützliches Leben zu führen. Die Nützlichkeit der Erzählerin beschränkt sich nämlich nicht auf die Erfüllung der Aufgaben, die ihre Rolle als Hausfrau und Mutter mit sich bringt, sondern schließt auch soziales Engagement mit ein: Für karitative Zwecke steht ein kleines Budget zur Verfügung (vgl. T₂, 160f.).

¹³¹ Tunner 1977, 118.

Ob man sie aufgrund ihrer diesbezüglichen Aktivitäten nun wie Karen J. Campbell spöttisch als „amateur social worker“¹³² bezeichnet oder wie Hans Geulen „dem Kreis eines aufgeklärt-praktischen, sich humanitär verstehenden Bürgertums“¹³³ zurechnet, ist nicht entscheidend. Wichtig ist, daß ihre Hilfsbereitschaft, die sich „an ihrem praktischen Bemühen um das Begräbnis des Pförtners und vor allem um die Eingliederung seiner Tochter“¹³⁴ zeigt, als Gegenbild zur Verantwortungslosigkeit Dalls und dem Egoismus und der Untätigkeit des Rentherrn konzipiert ist.

Der Kontrast zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Erzählung wird durch eine Parallele in der Personenkonstellation verstärkt: Die Beziehung des Mannes der Erzählerin zu dem skurrilen Bewohner des Perronschen Hauses, Professor Andorf, erinnert an die Freundschaft zwischen Dall und dem Rentherrn.¹³⁵ Während diese Freundschaft aber zerbricht, so gelingt die Beziehung zu Andorf: Er steht mit dem Mann der Erzählerin „in gelehrten Verbindungen“, ist aber ausdrücklich ein Freund des Ehepaares, nicht nur des Mannes, was er auch „in allen folgenden Zeiten geblieben“ ist (T₂, 154). Auch auf den Ehebruch im ersten Teil, der zur Katastrophe geführt hatte, wird hier angespielt. Ähnlich wie die Frau des Rentherrn „in ihrer Angst“ geständig ist (T₂, 142), so gesteht die von Gewissensbissen geplagte Erzählerin ihrem Mann, daß sie ein sehr wichtiges Buch, das sie Professor Andorf zustellen sollte, in die Hände des seltsamen Pförtners gegeben hat. Obwohl man diese beiden ‚Vergehen‘ eigentlich nicht miteinander vergleichen kann, so steht die Reaktion des Mannes in offensichtlichem Kontrast zur ersten, wuschäumenden Reaktion des Rentherrn (vgl. T₂, 143): Er beruhigt seine Frau „nach seiner ihm von jeher inwohnenden Güte und Milde“ (T₂, 158).

Die Rekonstruktion der Ereignisse um den Rentherrn durch die Erzählerin zeigt deutlich, daß ihm mit der Flucht aus der Wohnung nicht die Flucht aus der Welt des Scheins gelungen ist. Er geht zwar notgedrungen unter Menschen, um für den Lebensunterhalt zu sorgen, hält seine Tochter aber

¹³² Campbell 1984, 578.

¹³³ H. Geulen 1973, 425.

¹³⁴ Esselborn 1985, 19.

¹³⁵ Vgl. E. Geulen 1995, 139f.

in einer Kellerwohnung gefangen, die durch ein kleines Fenster nicht mehr von der Außenwelt zu sehen bekommt, als „die Säume von Frauenkleidern [...], die Stiefel von Männern [...] oder die vier Füße eines Hundes“ (T₂, 174).

Nicht nur in dem Umstand, daß der Pförtner sich bei dem Sturz von einer Zimmerleiter das Genick bricht, deutet sich seine fortwährende Lebensuntüchtigkeit an, sondern auch in den Hinweisen auf seinen Umgang mit der Kunst nach dem Verlassen der Wohnung am Sankt Petersplatz. Sein Flötenspiel, welches die Erzählerin und ihr Mann während eines Nachtspaziergangs aus der Kellerwohnung des Perronschen Hauses heraufdringen hören, klingt, als erzähle „der Spieler in ungefügigen Mitteln seinen Kummer“ (T₂, 153). Durch diesen Kommentar der Erzählerin deutet sich an, daß der Pförtner auf das Unglück in seinem Leben nicht anders zu reagieren weiß als mit den ungeeigneten Mitteln der Kunst. Dies bestätigt sich, als seine Tochter rückblickend vom Alltag in der Kellerwohnung berichtet:

Wenn ich fragte, was ich für eine Aufgabe habe, während er nicht da sei, antwortete er: Beschreibe den Augenblick, wenn ich todt auf der Bahre liegen werde, und wenn sie mich begraben, und wenn ich dann sagte: Vater, das habe ich ja schon oft beschrieben, antwortete er: So beschreibe, wie deine Mutter von ihrem Herzen gepeinigt in der Welt herumirrt, wie sich nicht zurück getraut, und wie sie in der Verzweiflung ihrem Leben ein Ende macht. Wenn ich sagte: Vater, das habe ich auch schon oft beschrieben, antwortete er: So beschreibe es noch einmal (T₂, 175).

Paul Requadt hat auf einen Text hingewiesen, der die Gestaltung der Figur des Pförtners beeinflusst haben könnte. In dem autobiographischen Bericht *Campagne in Frankreich 1792*¹³⁶ schildert Goethe die Begegnung mit einem jungen Mann namens Plessing, dem Sohn des Superintendenten von Wernigerode.¹³⁷ Goethe, der Plessing gegenüber inkognito bleibt, gewinnt den Eindruck, daß dieser „von der Außenwelt niemals Kenntnis genommen, dagegen sich durch Lektüre mannigfaltig ausgebildet, alle seine Kraft und Neigung aber nach innen gewendet und sich auf diese

¹³⁶ In: Werke Bd. 10, 188 - 363 (siehe Literaturverzeichnis).

¹³⁷ Vgl. Requadt 1968, 156f. Die Beziehungen zwischen Stifter und Goethe sind von der Forschung mehrfach herausgestellt worden. Vgl. Bleckwenn 1977 und Wagner 1994. Stifter selbst sagte von sich: „Ich bin zwar kein Goethe, aber einer aus seiner Verwandtschaft, und der Same des Reinen Hochgesinnten Einfachen geht auch aus meinen Schriften in die Herzen“ (an Gustav Heckenast, 13.05.1854).

Weise, da er in der Tiefe seines Lebens kein produktives Talent fand, so gut als zugrunde gerichtet“ hat.¹³⁸

Es stellt sich heraus, daß Plessing unter seinem Zustand leidet und vor einigen Monaten einen Brief mit der Bitte um Rat und Hilfe an Goethe geschickt, jedoch keine Antwort erhalten hat. Daraufhin erklärt der Dichter, der sich Plessing als „Zeichenkünstler von Gotha“¹³⁹ vorgestellt hat und auch nach dieser überraschenden Wendung des Gesprächs seine wahre Identität nicht preisgibt, in den Kreisen Goethes zu verkehren. Dort habe er „einigen Unterhaltungen [...] beigewohnt und behaupten hören, man werde sich aus einem schmerzlichen, selbstquälerischen, düstern Seelenzustande nur durch Naturbeschauung und herzliche Teilnahme an der äußern Welt retten und befreien. Schon die allgemeinste Bekanntschaft mit der Natur, gleichviel von welcher Seite, ein tätiges Eingreifen, sei es als Gärtner oder Landbebauer, als Jäger oder Bergmann, ziehe uns von uns selbst ab.“¹⁴⁰

Die Wirksamkeit dieses Rezepts, welches „auch den Rentherrn hätte heilen können“,¹⁴¹ nämlich seine auf der Abschottung von der Welt beruhende Lebensuntüchtigkeit durch nützliche Aktivitäten zu kurieren, demonstriert Stifter an der Figur des ‘wildes Mädchens’. Das sechzehn- bis zwanzigjährige Mädchen, welches zum Zeitpunkt der Flucht aus der Wohnung am Sankt Petersplatz noch ein Baby war und ausschließlich vom Vater erzogen wurde, erscheint im Zustand der „Verwahrlosung [...] zugleich als Echo und Opfer ihres Vaters“¹⁴² und ist nicht in der Lage, die Isolation aus eigener Kraft zu verlassen. Es durchläuft einen Erziehungsprozeß, den die Erzählerin nach dem Tod des Pförtners einleitet und ausführlich schildert. Sie erreicht mit Hilfe von als Lockmittel eingesetzten Lebensmitteln, daß das ‘wilde Mädchen’ die Kellerwohnung verläßt. In einer langwierigen Gewöhnungsphase gliedert sie es zunächst in die häusliche Gemeinschaft ein und versucht, die Verbindung zu seiner alten, unterirdischen Lebensweise zu kappen (vgl T₂, 172).

¹³⁸ Goethe: Campagne in Frankreich 1792, 331.

¹³⁹ Goethe: Campagne in Frankreich 1792, 329.

¹⁴⁰ Goethe: Campagne in Frankreich 1792, 331.

¹⁴¹ Requadt 1968, 156.

Die langjährige Abgeschlossenheit von der Welt spiegelt sich im Geisteszustand des Mädchens wider.¹⁴³ Es ist zwar in der Lage, sich gewählt auszudrücken, doch seine Sprechweise ist „so seltsam, so von Allem, was sich immer und täglich in unserem Umgange ausspricht, verschieden“, daß die Erzählerin die Äußerungen des Mädchens nicht direkt wiedergibt, sondern „den Sinn dessen, was es sagte“ in ihre eigene Sprache übersetzt (T₂, 164). Die schriftlichen Arbeiten über den Tod des Vaters und den Selbstmord seiner Mutter, die das Mädchen anfertigen mußte, weisen eine ähnliche Qualität auf: „Der Ausdruck war klar und bündig, der Satzbau richtig und gut“, so daß die Erzählerin sie „Dichtungen nennen [würde], wenn Gedanken in ihnen gewesen wären“ (T₂, 177).

Ähnlich wie sein Vater lebt das Kind in einer Welt des Scheins und berauscht sich an künstlerischen Erzeugnissen. Das Aufsagen bestimmter Stellen „aus den besten und herrlichsten Schriften unseres Volkes [...] war ein Reiz für das Mädchen, dem es sich schwärmerisch hingab.“ Fragt man es aber nach der Bedeutung des Aufgesagten, „so verstand es nicht, was man wollte“ (T₂, 177). Die Erzählerin erkennt, daß hier die Lebensuntüchtigkeit des Mädchens ihren Ursprung hat und setzt alles daran,

durch Gespräche und durch Lesen einfacher Bücher hauptsächlich aber durch Umgang jene wilde und zerissene ja fast unheimliche Unterweisung in einfache übereinstimmende und verstandene Gedanken umzuwandeln, *und ein Verstehen der Dinge der Welt anzubahnen* (T₂, 178f.; meine Hervorhebung).

Die Eingliederung in die häusliche Gemeinschaft und die Erziehung zur „Mitteilungsfähigkeit“¹⁴⁴ werden von einer Besserung des körperlichen und geistigen Zustands begleitet. Die Art und Weise, wie Stifter scheinbar überflüssige Details sinnfällig in seine Erzählungen eingebaut hat, zeigt sich in diesem Zusammenhang durch die bisher überlesenen Bemerkungen über den Vogel des Mädchens. In dem Bericht Alfreds, des Sohnes der Erzählerin, der das Tier auf dem Gehweg vor dem Perronschen Haus sitzen sah und fangen wollte, ist der Vogel ein *Rabe*. In ihrer Erzählung vom Tod des Pfortners bemerkt die Erzählerin: „Auf einem

¹⁴² Esselborn 1985, 13.

¹⁴³ Vgl. Esselborn 1985, 13.

¹⁴⁴ Esselborn 1985, 20.

Schirme, der vor einem Bette stand, saß die *Dohle*, denn eine solche, kein Rabe war es gewesen, was Alfred hatte fangen wollen“ (T₂, 165; meine Hervorhebung).

Warum betont Stifter dieses scheinbar unwichtige Detail? Dem Raben werden in der Literaturgeschichte immer wieder zwei Eigenschaften zugeschrieben: Er ist „schicksalsverkündend, namentlich böses Schicksal anzeigend“; man spricht auch von „Rabenbotschaften“. Außerdem ist „der Rabe [...] lieblos gegen seine Jungen“, was zur Redewendung von den „Rabeltern“ geführt hat. Die Dohle wird zwar oft mit dem Raben verwechselt oder gleichgesetzt, zeichnet sich aber durch eine besondere Eigenschaft aus, die sie vom Raben abhebt: „Man kann sie leicht zähmen und sprechen lehren“ – natürlich ohne ihr *Verständnis* für die menschliche Sprache beizubringen.¹⁴⁵ Tatsächlich gibt der Vogel in *Turmalin* etwas von sich, „Laute, die aber unverständlich verstümmelt und kaum menschenähnlich waren“ (T₂, 164).

Kurz bevor die falsche Erziehung des Mädchens in der Kellerwohnung durch den unglücklichen Tod ihres Vaters zu Ende geht, erscheint der Vogel als Rabe. Anschließend, kurz vor der Zähmung des ‘wildes Mädchens’ und seiner Erziehung zur Mitteilungsfähigkeit, stellt sich heraus, daß es sich um eine Dohle handelt. Selbst kleinste, scheinbar unbedeutende Details verweisen also symbolisch auf das Zentralthema der Erzählung. So deutet Hans Esselborn ein weiteres Detail, den Wasserkopf des Mädchens (der laut Aussage des Arztes „durch Wahnsinn des Vaters [...]“ hervorgerufen wurde; T₂, 178), als ein Bild für die vom Vater übernommene „Kopflastigkeit“ oder „Überbetonung der Phantasie“ und weist darauf hin, daß der Kopf des Kindes parallel zum beginnenden Verstehen der „Dinge der Welt“ (T₂, 179) schrumpft.¹⁴⁶

Die Erzählerin erreicht aber nicht nur eine Besserung des Allgemeinzustands des Mädchens und seine Gewöhnung an die häusliche

¹⁴⁵ Vgl. den Artikel „Rabe“ in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 8. Bd., Leipzig 1893 und den Artikel „Dohle“ in: Wörterbuch der Deutschen Sprache, veranstaltet und hg. von Joachim Heinrich Campe, erster Theil, Braunschweig 1807. (Die nicht eigens nachgewiesenen Zitate in diesem Abschnitt stammen aus diesen beiden Artikeln.)

¹⁴⁶ Esselborn 1985, 14.

Gemeinschaft. In einem zweiten Schritt des Erziehungsprozesses gelingt die Eingliederung des Mädchens in die Gesellschaft. Es verläßt das Haus der Erzählerin, bezieht eine eigene Wohnung und lebt von dem Verkauf selbstgefertigter Textilien. Das zu Beginn des zweiten Teils so betonte Ideal der Nützlichkeit ist damit erreicht. Das Mädchen hat die Welt des Scheins verlassen und führt ein sinnvolles Leben in der Welt des Seins.

2.4 Wiener Vorstadthäuser

Im ersten Kapitel dieser Untersuchung konnte die Bedeutung der topographischen Elemente in der *Narrenburg* herausgearbeitet werden. Ähnliches hat G. H. Hertling in einem Aufsatz über die „Zentralsymbolik in ‘Turmalin’“ versucht. Er geht nicht nur von einer bestimmten „Funktion und Bedeutung“ der in der Erzählung beschriebenen „Innenausstattungen“ aus, sondern weiß auch, daß es „für Stifter kein Zufall [ist], sollte sich das Haus, ein Bau, eine Wohnung oder auch nur ein einziges Zimmer entweder inmitten oder am Rande einer idealisierten Urlandschaft, im Zentrum einer Metropole, in einem vorstädtischen Bereich oder in einem *Zwischen-Raum* befinden.“¹⁴⁷

Hertling beschränkt seine Untersuchung aber – mit dem erklärten Ziel, Stifters Schreibweise vom Vorwurf der Langatmigkeit und Weitschweifigkeit freizusprechen – bewußt auf die Analyse der Innenausstattungen. Aufgrund der falschen Zielsetzung, sämtliche Details (beispielsweise in der Wohnung des Rentherrn) symbolisch zu deuten und in die Analyse zu integrieren, gerät seine Untersuchung zu einer Mischung aus bloßer Nacherzählung und Spekulation.¹⁴⁸ Lediglich die in den Anmerkungsteil verlagerte Erkenntnis, daß Stifter „geographische Mittellage[n]“ bevorzuge, verdient Erwähnung. Dieser Komplex bleibe aber, so Hertling, „einer künftigen Arbeit vorbehalten.“¹⁴⁹

Eve Mason stellt fest, daß *Turmalin* im Bereich der topographischen Gestaltung unter den *Bunten Steinen* eine Sonderstellung einnimmt:

¹⁴⁷ Hertling 1977, 17 (Hervorhebung im Original).

¹⁴⁸ Ähnlich urteilt Hans Esselborn (1985, 4): „Die Bedeutung des Raumes hebt [...] auch Hertling hervor, doch ist sein Aufsatz über ‘Turmalin’ wegen seiner Weitschweifigkeit und Ungenauigkeit nicht sehr brauchbar.“

„While all the other stories are set in rural areas, *Turmalin* is set in the Vienna of Stifter's student days, among the crumbling great houses of a bygone age, soon to be replaced by new buildings. Nature, where it appears, is confined to rain-washed weeds in a shady yard or occasional glimpses of suburban gardens.“¹⁵⁰ Diese Beschreibung verkennt die Eigenart der topographischen Gestaltung der Erzählung, die auf das in Kapitel 1 herausgearbeitete Schema zurückgreift. Es ist dabei nicht entscheidend, daß die Wohnungen der handelnden Personen auf der Handlungsebene des Textes sehr nahe beieinander liegen (die Erzählerin kann das Perronsche Haus vom Fenster ihres Hauses aus sehen; vgl. T₂, 161). Entscheidend ist, auf welche Weise die verschiedenen Schauplätze beschrieben und damit bestimmten Bereichen zugeordnet werden.

Zwischen dem Schauplatz des ersten Teils der Erzählung, der Wohnung des Rentherrn und der Schloßanlage auf dem Rothenstein in der *Narrenburg* besteht in mehreren Punkten eine auffällige Ähnlichkeit. Die Abgeschlossenheit von der Außenwelt wird im Fall der Wohnung durch die dreimalige Erwähnung des Gitters, im Fall der Schloßanlage durch die Geheimtür in der Mauer, die nur der Kastellan Ruprecht von innen öffnen kann, betont. So wie der Rothenstein sich durch architektonische Merkmale als Stätte der reinen Kultur ausweist, ist die Wohnung des Rentherrn in ungewöhnlicher Weise für kulturelle Zwecke ausgelegt: Die künstlerischen Betätigungen ihres Bewohners dominieren die Einrichtung.

Analog zum Verfall der Gebäude und Wege im Schloßbereich zeigt sich die Wohnung bei der „ämtlichen Öffnung“ in keinem guten Zustand: „Jedes Ding [war] voll Staub, und die hölzernen Küferarbeiten waren zerfallen, und die Reifen lagen um sie. In dem Vorzimmer waren die großen Kästen mit Kleidern erfüllt, von den wollenen flog eine Wolke Motten auf“ (T₂, 146). In einem wichtigen Punkt besteht allerdings keine Verbindung zwischen der Wohnung des Rentherrn und dem Rothenstein: Dieser *verwildert*, wird von der unkultivierten Natur zurückerobert, jene verfällt nur.

¹⁴⁹ Hertling 1977, 34, Anm. 25.

¹⁵⁰ Mason 1991, 108.

Das Motiv der Verwilderung zeigt sich aber bei der Beschreibung des Perronschen Hauses, welches ebenfalls, so Esselborn, „größte Ähnlichkeit mit dem Rothenstein“¹⁵¹ hat. Bei ihrer ersten Begegnung mit dem Pförtner bemerkt die Erzählerin, daß der Hof des Hauses mit „schon zerbrochenen Steinen gepflastert“ ist, daß zwischen den „Fugen der Steine das Gras“ sprießt und daß die Türen zu den Stallungen schon lange nicht mehr benutzt zu werden scheinen, „was ihr ausgewittertes vertrocknetes und zum Theil zerfallenes Aussehen das hohe Gras zu ihren Füßen und die braunverrosteten Angeln bewiesen“ (T₂, 156). Der Freund der Erzählerin, Professor Andorf, hat sich eine Wohnung im Perronschen Hause genommen, um „das allmähliche Versinken Vergehen Verkommen zu beobachten, und zu *betrachten, wie die Vögel und andere Thiere nach und nach von dem Mauerwerke Besitz nahmen*, aus dem sich die Menschen zurück gezogen hatten“ (T₂, 155; meine Hervorhebung).

Über den Verbleib des Rentherrn zwischen dem Verlassen der ersten Wohnung und dem Bezug der Kellerwohnung im Perronschen Haus weiß der Er-Erzähler nichts zu berichten. Er erwähnt lediglich ein Gerücht, nach dem der Rentherr mit seiner Tochter eine Zeitlang eine Höhle in den böhmischen Wäldern bewohnt hat; dies kann im Verlauf der Erzählung aber nicht verifiziert werden (das Mädchen kann sich nicht daran erinnern; vgl. T₂, 175). Das somit nur angedeutete Motiv der Flucht in die Wildnis mit anschließender Rückkehr ergibt aber eine weitere Analogie zur *Narrenburg*; es erinnert an die Flucht des europamüden Jodok in die Wildnis Indiens.

Der Rentherr hat nach dem Verschwinden seiner Frau die Erziehung seiner Tochter übernommen („Er lehrte mich mancherlei Dinge, und erzählte viel“; T₂, 175), ist aber in einer Welt des Scheins daran gescheitert. Die Welt des Seins, in der die Erziehung des Mädchens letztendlich gelingt, zeichnet sich nicht nur durch die maßvolle Einstellung zur Kunst aus, die die Erziehergestalten an den Tag legen, sondern auch durch die Lage der Wohnung. Es handelt sich um eine Vorstadtwohnung, die, so die Erzählerin, von „der Stadt und dem Lande“ (T₂, 149) gleich weit

¹⁵¹ Esselborn 1985, 22.

entfernt ist. Die Fenster des hinteren Teils der Wohnung blicken auf Waldhügel, während man vorne auf die in die Stadt führende Hauptstraße blickt.

Stifter hat seinen „Blick auf Wiener Vorstadthäuser“ 1839 in Öl festgehalten.¹⁵² Er betrachtet die hier dargestellte Szene offenbar von einem Fenster im ersten oder zweiten Stock eines Vorstadthauses aus. Im Bildmittelpunkt des Gemäldes steht eine grüne Baumgruppe. Weitere Bäume und Sträucher befinden sich zwischen den in den Hintergrund gerückten Häusern. Der Gesamteindruck läuft durchaus auf ein harmonisches Miteinander von Zivilisation und Natur hinaus. Dies paßt zu der Art und Weise, wie die Familie der Erzählerin sich die Vorteile einer kultivierten Natur zunutze macht. Zu ihrer Wohnung gehört nämlich „auch ein geräumiger Garten“, dessen gesundheitsfördernde Wirkung auf die Kinder vom Arzt der Familie sehr hoch eingeschätzt wird (vgl. T₂, 149).

Die Figuren der Erzählung lassen sich also, weniger deutlich als in der *Narrenburg*, aber durchaus nachvollziehbar, den Bereichen ‘Wildnis’, ‘Natur’ und ‘Kultur’ zuordnen (wobei das Gerücht über den Aufenthalt des Rentherrn in den „böhmischen Wäldern“ nicht berücksichtigt wird):

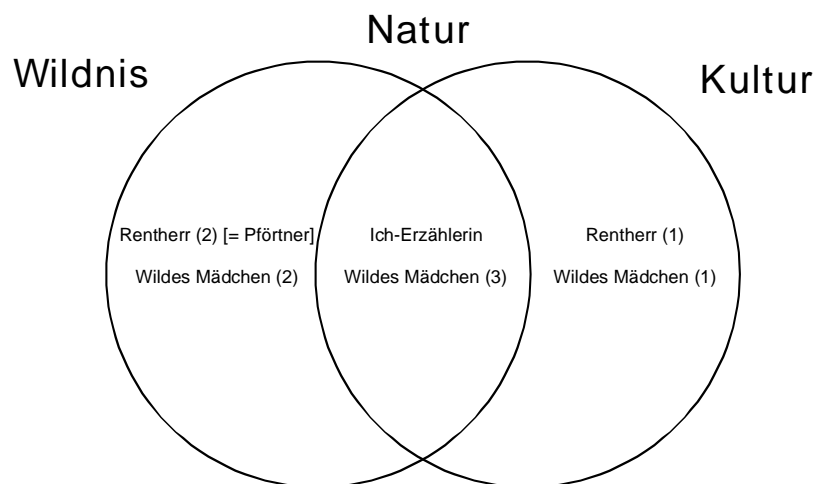


Abbildung 3: Wiederholung des Schnittmengenmodells aus der *Narrenburg* in *Turmalin*

Mason wertet die schon zitierte Bemerkung der Erzählerin über die Mittellage der Wohnung zwischen Stadt und Land als „full of symbolic

¹⁵² Eine Reproduktion dieses Bildes findet sich in Baumer, Franz: Adalbert Stifter der Zeichner und Maler. Ein Bilderbuch, Passau 1979, 57.

meaning“, liest die topographischen Informationen in *Turmalin* aber unzutreffend als „playing-off of town and country against each other.“¹⁵³ Stifter kritisiere hier die Trennung des Menschen von der Natur und ergehe sich in „almost neurotically hostile remarks about life in towns“. Diese These zielt jedoch in die falsche Richtung. So wenig wie es Stifter in der *Narrenburg* darum ging, das ländliche Leben zu idyllisieren, so wenig geht es ihm in *Turmalin* um eine Kritik des Lebens in der Stadt. Zur Entstehungszeit von *Turmalin* zog er sich zwar bewußt aus der Großstadt Wien in die ruhigere Provinz Linz zurück, sehnte sich jedoch, wie einem Brief vom 1. Juni 1851 an Joseph Türck zu entnehmen ist, schon bald nach der Metropole zurück, da er in Linz jeglichen Kunstgenusses entbehre.¹⁵⁴

Wieder zeigt sich: Stifter geht es nicht um die Schauplätze, sondern um die Lebenseinstellung seiner Figuren. In *Turmalin* zeigt er, „wie weit der Mensch kömmt, wenn er das Licht seiner Vernunft trübt, die Dinge nicht mehr versteht, von dem innern Geseze, das ihn unabwendbar zu dem Rechten führt, läßt, sich unbedingt der Innigkeit seiner Freuden und Schmerzen hingibt“ (T₂, 135). Dem solcherart gescheiterten Lebensentwurf des Rentherrn stellt er das Musterbeispiel der Ich-Erzählerin gegenüber. Die Vorbildlichkeit des Denkens und Handelns dieser Figur zeigt sich an der gelungenen Rettung des ‚wilden Mädchens‘ aus der Welt des Scheins hinüber in die Welt des Seins.

3 Reaktionen auf das Rätselhafte: *Katzensilber* (1853)

Der Erzählung *Katzensilber*¹⁵⁵ kommt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in Stifters Werk zu. Im Gegensatz zu allen anderen Erzählungen der *Bunten Steine* existiert von dem 1852 abgeschlossenen und 1853 (im zweiten Band) veröffentlichten Text keine Journalfassung;

¹⁵³ Mason 1977, 353.

¹⁵⁴ Vgl. Matz 1995, 297. Obwohl Mason diesen und ähnliche Briefe kennt, sieht sie in ihnen keinen Anlaß, ihre These von der Großstadtkritik zu revidieren: „Stifter, who expresses in almost every single letter from Linz his longing to be back in Vienna among its cultural attractions, nevertheless adopts a very critical stance to it in *Turmalin*“ (Mason 1977, 353).

¹⁵⁵ Obwohl die HKG den Titel der Erzählung in der Schreibweise Stifters beläßt („Kazensilber“), verwende ich aus Gründen der Lesbarkeit die modernisierte Schreibweise. Zitate aus dem Primärtext werden im folgenden im Text mit Hilfe des Kürzels ‚K‘ nachgewiesen. Die angegebenen Seitenzahlen verweisen auf HKG 2.2.

er wurde von Stifter eigens für die Sammlung geschrieben. Der Autor hielt *Katzensilber* „für das beste und zarteste Stük“¹⁵⁶ unter den *Bunten Steinen*, an dem er den künstlerischen Wert der anderen Erzählungen maß. So schrieb er am 29. Oktober 1852 an seinen Verleger Gustav Heckenast: „Wäre alles so wie die ersten Bogen von Kazensilber oder wie einige Parthieen des alten Pfarrers – was könnte das für ein Buch sein! Ich habe wirklich Schmerz über diesen Umstand.“¹⁵⁷

Von den drei anderen Erzählungen Stifters, die sich mit ‘wilden Mädchen’ beschäftigen, hebt sich *Katzensilber* schon auf den ersten Blick durch eine inhaltliche Besonderheit ab. In *Die Narrenburg* und *Turmalin* berichtet Stifter zwar von gescheiterten Erziehungsversuchen, liefert aber in beiden Fällen das positive Gegenbeispiel gleich mit. *Katzensilber* dagegen ist der einzige der vier Texte, der den Leser nach dem Scheitern der Erziehung des ‘wilden Mädchens’¹⁵⁸ und dessen endgültiger Rückkehr in die Wildnis mit dem „Gefühl eines nicht wieder gutzumachenden Verlustes“¹⁵⁹ zurückläßt.

Dies erscheint auf den zweiten Blick noch viel unverständlicher. Betrachtet man nämlich die ausführlich geschilderte Lebensweise der Familie, die sich des namenlosen Mädchens annimmt, so scheinen alle Voraussetzungen für das Gelingen der Erziehung gegeben. Diese im Bereich der kultivierten Natur lebende Familie scheint Stifter geradezu idealtypisch nach dem „Grundmodell für Denken und Handeln des Menschen“ (siehe Kapitel 1.4), auf welches in seinem Werk immer wieder durch die landwirtschaftliche Kultivierung der Wildnis hingewiesen wird, konstruiert zu haben.¹⁶⁰ Trotzdem scheint mit ihrem Denken und Handeln

¹⁵⁶ An Louise von Eichendorff, 31.03.1853 (zitiert nach HKG 2.4, 179).

¹⁵⁷ Zitiert nach HKG 2.4, 179.

¹⁵⁸ Das ‘wilde Mädchen’ in *Katzensilber* wird vom Erzähler (und deshalb auch in der Forschungsliteratur) meistens als „braunes Mädchen“ bezeichnet. Aus Gründen der einheitlichen Darstellung, aber auch vor dem Hintergrund meiner einleitenden Ausführungen über die ‘Wildheit’ als das verbindende Merkmal in dem hier untersuchten Paradigma werde ich auch in diesem Kapitel die Bezeichnung ‘wildes Mädchen’ verwenden.

¹⁵⁹ Mason 1985, 82.

¹⁶⁰ Vgl. auch Begemann 1995, 304: „Das Leben der Familie in ‘Kazensilber’ scheint ganz den Rhythmen der Natur zu folgen.“

etwas nicht in Ordnung zu sein. Darauf verweist das zunächst unverständliche Scheitern der Erziehung des 'wilden Mädchens'.

3.1 Dämon oder Zigeunermädchen?

Auf die Frage nach dem motivgeschichtlichen Hintergrund des 'wilden Mädchens' in *Katzensilber* ist in verschiedenen Untersuchungen eingegangen worden. Für eine simple werkbiographische Beziehung plädiert Hanns-Peter Mederer: „Bekanntlich hatte Stifter die Erzählung in erzieherischer Absicht für seine Ziehtochter Juliane geschrieben. [...] ähnlich, wenn auch weniger offensichtlich wie in der Erzählung *Der Waldbrunnen* (1866), hat er dem wilden braunen Mädchen Züge der Stieftochter verliehen.“¹⁶¹ Ähnlich äußert sich Wolfgang Matz in seiner Stifter-Biographie: „In *Katzensilber* vernimmt man das erste Echo von Stifters Erfahrung mit dem eigenen Kind, mit der Stieftochter Juliane. Das dunkelhäutige 'braune Mädchen' [...] nimmt viele Züge der so schwer beherrschbaren Juliana auf.“ Gleichzeitig, so Matz weiter, ist das Mädchen aber eine „neue Verkörperung der klassischen Mignon-Gestalt.“¹⁶²

Die These vom Einfluß Goethes findet sich auch in Eve Masons Aufsatz über *Katzensilber*: Stifter habe für diese Erzählung die Inspiration gefehlt, weshalb er sich stärker als in anderen Texten an literarischen Vorbildern, so unter anderem an Goethes Mignon, orientiert habe.¹⁶³ Wenn sich auf der sprachlich-stilistischen Ebene Beziehungen zwischen *Katzensilber* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* auch nicht übersehen lassen,¹⁶⁴ so liegt in diesem Fall der wichtigste motivgeschichtliche Hintergrund für die Gestaltung des 'wilden Mädchens' doch nicht in der Hochliteratur der Kunstepoche, sondern im Bereich der volkstümlichen Überlieferung des Alpenraumes.¹⁶⁵

¹⁶¹ Mederer 1989, 106, Anm. 105.

¹⁶² Matz 1995, 307.

¹⁶³ Vgl. Mason 1982, 127.

¹⁶⁴ Vgl. HKG 2.4, 172: Die Abschiedsszene in *Katzensilber* „ist deutlich von der Trennungsszene im 14. Kapitel des 2. Buches von 'Wilhelm Meisters Lehrjahre' beeinflusst.“

¹⁶⁵ Vgl. Lorenz 1995, 166.

Eine ausdrückliche Verbindung des 'wilden Mädchens' zur Volksmythologie ergibt sich in der Abschiedsszene am Ende der Erzählung. Auf die Frage nach ihren leiblichen Eltern antwortet das Kind: „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt“ (K, 313). Diese Äußerung verweist auf die von der Großmutter erzählte Binnengeschichte vom Hagenbucher (im folgenden 'Jochträgersage' genannt), dem eine geheimnisvolle Stimme im Wald aufträgt: „Jochträger, Jochträger, sag' der Sture Mure, die Rauh-Rinde sei todt“ (K, 248).

Es ist gelegentlich der Versuch unternommen worden, anhand dieser Verbindung etwas über die Herkunft des 'wilden Mädchens' herauszufinden. So stellt beispielsweise Hertling ohne jegliche Begründung fest, daß die Magd in der 'Jochträgersage' „die Mutter des 'nußbraunen Mädchens' gewesen sein“ muß.¹⁶⁶ Auch Mederer läßt sich zu Spekulationen hinreißen: „Mit der Aussage, der hohe Felsen sei tot, meint das Mädchen wohl seinen Vater. Bemerkenswert ist auch die verwandtschaftliche Konnotation, die sich aus dem Vergleich mit der Sage ergäbe. Demnach wäre das braune Mädchen das Enkelkind der Rauh-Rinde, auf deren Tod hin die Magd Sture Mure, ihre Mutter, den Bauern verlassen hat.“¹⁶⁷

Die Tatsache, daß die Großmutter ihre Erzählung in der Umgebung des Nußberges situiert und sogar den Schauplatz genau zu benennen weiß („Wo dort hinter dem spitzigen Walde die weißen Wolken ziehen, liegt das Hagenbucher Haus“; K, 247f.), kann aber nicht als Begründung dafür dienen, die Biographie des 'wilden Mädchens' mit der 'Jochträgersage' zu verbinden. Das Ausschmücken mit topographischen Details aus der näheren Umgebung ist ein spezifisches Charakteristikum der Sage (siehe Kapitel 3.3) und kein Beweis für die Faktizität der Erzählung der Großmutter.

¹⁶⁶ Hertling 1993, 168.

¹⁶⁷ Mederer 1989, 107. Ähnlich Müller 1982, 153f.: „Ob nun die braune Magd, die auf den Namen Sture Mure hört, die Mutter des Mädchens ist [...], darf gefragt und erwogen werden, und man könnte diesen Zusammenhang als von Stifter intendiert annehmen, so sehr er ihn zugleich verschleiern möchte.“

Die angesprochenen Versuche, die Herkunft des Mädchens zu ermitteln, können schon deswegen nicht überzeugen, weil sie die Stoffgeschichte der 'Jochträgersage' nicht berücksichtigen.¹⁶⁸ Es handelt sich um eine Wandersage „vom Typus 'geheimnisvolle Todesbotschaft'“, die sich bis zu Plutarch zurückverfolgen läßt. Sie ist „im österreichischen und schweizerischen Sprachraum [...] in vielen Variationen verbreitet“ und „gehört zu den Sagen über die Fanggen.“¹⁶⁹ Fanggen sind nach Hans Biedermann „in den Wäldern hausende behaarte Naturgeister von meist großem Körperwuchs.“ Sie gehören zu den „Satyr-Naturdämonen“, die in der „Folklore des Alpenraumes [...] noch nicht verteufelt waren, sondern einfach als Wildwesen akzeptiert wurden.“¹⁷⁰ Sie tragen in den zahlreichen Varianten der 'Jochträgersage' unterschiedliche Namen (Stutza-Mutza, Stutz-Färche, Hochrinta, Rohrinta usw.), die an die geheimnisvollen Namen in *Katzensilber* (Sture-Mure, Rauh-Rinde, hoher Felsen) erinnern.

Ein immer wiederkehrendes Element in der weit verbreiteten Überlieferung von den Fanggen ist die Vorstellung, daß diese ihre Kinder vorübergehend aus ihrer ursprünglichen Umgebung entfernten und in der Gemeinschaft von Menschen aufwachsen ließen. So „schlug sich zwar eine Kulturbrücke vom Menschengeschlechte zu diesem weiblichen Riesengeschlechte hinüber, aber keine feste, denn die Fanggentöchter bequemten sich nicht zum Christentum, beteten nicht, gingen nicht in die Kirche und hatten die möglichste Scheu vor dem heiligen Kreuzeszeichen – mit einem Worte, sie bewahrten ihre altdämonische Natur.“¹⁷¹

Der zuletzt angeführte Aspekt aus der Stoffgeschichte der 'Jochträgersage', der sagenhafte Brauch der Fanggen, ihre Kinder bei den Menschen aufwachsen zu lassen, könnte nun erst recht Anlaß dazu geben, die

¹⁶⁸ Vgl. HKG 2.4, 173ff. Die nicht eigens nachgewiesenen Zitate in diesem Abschnitt sind auf diesen Seiten des Kommentars zu *Katzensilber* zu finden.

¹⁶⁹ Es läßt sich nicht entscheiden, ob Stifter die in *Katzensilber* eingebauten Binnentexte aus der mündlichen Überlieferung kannte oder ob er schriftliche Vorlagen benutzt hat. Eve Mason (1985, 94, Anm. 1) führt eine Sagensammlung an (Dr. F. J. Vonbun: Die Sagen Vorarlbergs, Wien/Innsbruck 1847), die bis auf eine Ausnahme alle Sagen enthält, die Stifter in *Katzensilber* verwendet hat.

¹⁷⁰ Biedermann 1989, 23.

¹⁷¹ Johann Nepomuk Ritter von Alpenburg: Mythen und Sagen Tirols, Zürich 1857, 51f. (zitiert nach HKG 2.4, 175).

Lebensgeschichte des 'wilden Mädchens' als 'Tochter einer Fangg' zu rekonstruieren. Dies verbietet aber die im folgenden zitierte Briefstelle. In seiner Antwort auf Louise von Eichendorffs Brief über *Katzensilber* schreibt Stifter nämlich: „Sie sprechen auf die schönste Weise von dem *armen Zigeunermädchen* das aus, was ich bei der Arbeit fühlte.“¹⁷² Durch die Bezeichnung „Zigeunermädchen“ erscheint die Figur doch wieder „grounded on the plane of empirical reality“,¹⁷³ als geheimnisvolles, aber dennoch reales Wesen.

Joachim Müller läßt sich in seiner Interpretation von *Katzensilber* von der zitierten Briefstelle dazu verleiten, das 'wilde Mädchen' als Abtrünnige einer nomadisierenden Zigeunersippe zu betrachten: „Die Zugehörigkeit zu einem archaischen Status über Ort und Zeit hinweg hindert das Zigeunerblut an der familialen Integrierung und einer vollständigen Sozialisierung, wie zuvor die Magd in der Binnengeschichte die Zugehörigkeit zum Bäuerlichen aufkündigen mußte.“¹⁷⁴ Diese These läßt sich aber nur unter erheblichem Spekulationsaufwand aufrechterhalten und kann nicht davon ablenken, daß das Verschwinden des Mädchens am Ende der Erzählung nicht zu erklären ist (siehe Kapitel 3.4).

Sieht man es als die Aufgabe einer Analyse von *Katzensilber* an, die Herkunft des Mädchens zu klären und seine Biographie zu rekonstruieren, so endet man unweigerlich in der Sackgasse. Es ist nicht zu entscheiden, ob das Kind ein dämonisches Wesen oder die Tochter von Zigeunern ist. Mason geht deshalb auch von einem zwitterhaften Wesen aus, welches „weder ganz Jenseitige, noch ein in der Realität verwurzelt Zigeunerkind“ ist.¹⁷⁵

In Wirklichkeit spielt es für die Interpretation der Erzählung aber gar keine Rolle, woher das Mädchen stammt und wer es ist: Wichtig ist allein die Art und Weise, wie es wahrgenommen wird. Rudolf Wildbolz führt dazu aus: „Nicht auf ein Geheimnis, das sich auflösen ließe, hat es der Erzähler abgesehen, sondern auf die Darstellung eines fortdauernden

¹⁷² 31.03.1853 (zitiert nach HKG 2.4, 179; meine Hervorhebung).

¹⁷³ Sjögren 1987, 359.

¹⁷⁴ Müller 1982, 154.

¹⁷⁵ Mason 1985, 82.

Rätsels. Auch die sehr aufwendigen, aber erfolglosen Nachforschungen nach des Mädchens Herkunft verdeutlichen, worum es Stifter nicht geht: ein Geheimnis zu lichten, Spannung aufzulösen; *Ziel ist es, das Rätsel als Rätsel darzustellen.*¹⁷⁶

Mit „erfolglose Nachforschungen nach des Mädchens Herkunft“ meint Wildbolz nicht die zitierten Forschungsbeiträge, die die Vorgeschichte des Mädchens zu rekonstruieren versuchen, sondern die diesbezüglichen Bemühungen des Vaters in der Erzählung (vgl. K, 279f.). Damit ist die erste Ebene, auf der sich die rätselhafte Wirkung des ‘wilden Mädchens’ manifestiert, angesprochen: Seine Wirkung auf die Charaktere und deren unterschiedliche Reaktionen sollen in Kapitel 3.3 untersucht werden. *Katzensilber* macht aber nicht nur auf dieser, sondern auf einer weiteren Ebene Aussagen über Reaktionsweisen auf das Rätselhafte, für die ich schon an dieser Stelle den Begriff der *Sagenähnlichkeit* der Haupterzählung einführe. Um dieses Phänomen in einem letzten Schritt genau untersuchen zu können, müssen zunächst die Binnenerzählungen der Großmutter systematisch typologisiert werden.

3.2 Die Sage im Wandel der Zeiten

Die neuere Forschungsliteratur zu *Katzensilber* sieht zwar in der Regel die Notwendigkeit, die Binnenerzählungen der Großmutter in ihrer Beziehung zur Haupterzählung zu untersuchen, tut sich aber mit der Typologisierung dieser Texte schwer. Die Beiträge von Eve Mason und Christine Oertel Sjögren, die sich mit den Binnenerzählungen beschäftigen, nennen unterschiedliche Begriffe: Mason spricht von „fairy-tales und local legends“ und von „folk-tale[s]“.¹⁷⁷ Sjögren reflektiert das Problem der Typologisierung ausdrücklich: „In the present study, these terms: fairy tale, legend and myth, will be employed according to common usage. Since the categories overlap in the story itself, no purpose would be served by drawing sharp distinctions between them in my analysis.“¹⁷⁸

¹⁷⁶ Wildbolz 1976, 81 (meine Hervorhebung).

¹⁷⁷ Mason 1982, 115.

¹⁷⁸ Sjögren 1987, 359, Anm. 5.

Ich halte diese Vorgehensweise für unangemessen und die genannten Begriffe für zu ungenau, um der Bedeutung der Binnenerzählungen gerecht zu werden. Die angesprochenen Typologierungsprobleme der angeführten Beiträge rühren allerdings nicht zuletzt daher, daß sie in englischer Sprache geschrieben sind. Das Englische unterscheidet im Gegensatz zum Deutschen weitaus unschärfer zwischen den einzelnen sogenannten „einfachen Formen“.¹⁷⁹ Die Definition von *fairy-tale* als „an unreal or incredible story“¹⁸⁰ beispielsweise hat sowohl für den Begriff ‘Märchen’ als auch für den Begriff ‘Sage’ Gültigkeit.

Durch die Bezeichnung der Erzählung vom „Hagenbucher“ als ‘Jochträgersage’ (siehe Kapitel 3.1) habe ich die Typologisierung bereits vorweggenommen: Bei den Erzählungen der Großmutter handelt es sich – wie Anton Avanzin schon 1961 richtig erkannt hat – um Sagen. Die Definitionsschwierigkeiten der englischsprachigen Beiträge lassen sich somit erklären, denn „das deutsche Wort ‘Sage’ läßt sich im Grunde nicht übersetzen. Im Unterschied zu englisch ‘legend’ betont es die mündliche Überlieferung, das was ‘gesagt’ wird.“¹⁸¹

Ein einschlägiges Großwörterbuch nennt neben dem gerade erwähnten *legend* auch den Begriff *myth* als Übersetzung von ‘Sage’.¹⁸² Beide Übertragungen bestätigen die These von der Unübersetzbarkeit. Die Erzählungen der Großmutter als ‘Legenden’ zu bezeichnen, wie es beispielsweise Hertling in seiner (deutschsprachigen) Untersuchung von *Katzensilber* tut, ist vollkommen falsch, da dieser Begriff für den Typus der Heiligenvita reserviert ist.¹⁸³ Der Begriff *myth*, dessen eigentliches deutsches Äquivalent die ‘Mythe’ ist, trifft die Eigenart der Sage auch nur in Teilbereichen, da die Formen „Märchen, Sage und Legende [...] nicht

¹⁷⁹ Vgl. auch Jolles 1972.

¹⁸⁰ The Oxford English Dictionary, second ed., prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, vol. V, Oxford 1989, 677.

¹⁸¹ Röhrich 1971, 1.

¹⁸² Messinger, Heinz: Der Kleine Muret-Sanders. Langenscheidts Großwörterbuch der englischen und deutschen Sprache, Berlin ³1986.

¹⁸³ Vgl. Röhrich 1971, 1.

neben dem Mythos [stehen], sondern [...] als Spielarten aus ihm herausgewachsen [sind].“¹⁸⁴

Obwohl Hermann Bausinger konstatiert, daß „die Sage Typisierungsversuchen entschiedeneren Widerstand [bietet] als alle anderen Gattungen der Volksdichtung“, läßt sie sich – gewinnbringend für die Interpretation von *Katzensilber* – von den anderen einfachen Formen abgrenzen. Schon die Herausgeber der ersten deutschen Sagensammlung, die Brüder Grimm, unterschieden zutreffend zwischen Märchen und Sage:

Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; jenes stehet beinahe nur in sich selber fest, in seiner angeborenen Blüte und Vollendung; die Sage, von einer geringern Mannigfaltigkeit der Farbe, hat noch das besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen.¹⁸⁵

Zwei Aspekte dieser Abgrenzung von Sage und Märchen lassen sich festhalten und in den Erzählungen der Großmutter wiederfinden: Zum einen der Verzicht auf Ausschmückung (Bausinger nennt als „Charakteristikum“ der Sage, „das man als wesentlichstes herausstellen könnte“, die „*Kargheit*“¹⁸⁶), zum anderen die Bindung an etwas, das dem Erzähler und den Rezipienten der Sage persönlich bekannt ist, etwa die Situierung in der näheren Umgebung, um die *angebliche* Faktizität des Erzählten zu untermauern. Man unterscheidet drei Anlässe, die zu der Entstehung einer Sage führen können:

1. **Persönliche Erlebnisse**, wie Naturerscheinungen, die dem Betrachter rätselhaft erscheinen, werden mit Hilfe der Erzählung einer Sage verarbeitet. Diese kurzen Schilderungen werden mündlich tradiert und modifiziert und heißen ‘Dämonische Sagen’.
2. **Historische Ereignisse** - als besonders fruchtbar für die Entstehung von Sagen hat sich der 30jährige Krieg erwiesen - werden mittels mündlicher Erzählungen verarbeitet und erinnert. Sie heißen ‘Historische Sagen’.
3. **Objektivationen**, also reale Erscheinungen wie z. B. unverständliche Kirchenbilder oder rätselhafte Feldkreuze werden mit Hilfe von Sagen gedeutet, die ‘Aitiologische’ oder ‘Erklärungssagen’ genannt werden.

¹⁸⁴ Bausinger 1980, 227 nach Wundt, Wilhelm: Märchen, Sage und Legende als Entwicklungsformen des Mythos. In: Arch. f. Religionswiss. 11. Bd. 1908, 200 - 222.

¹⁸⁵ Vorrede der Brüder Grimm zum 2. Band der Deutschen Sagen [1818], Darmstadt 1956, 19 (zitiert nach Bausinger 1980, 180).

¹⁸⁶ Bausinger 1980, 190 (Hervorhebung im Original).

Es fällt auf, daß sich die Definition der Erklärungssage auch auf die ersten beiden Typen anwenden läßt, denn in allen drei Fällen wird das Vorhandensein von etwas erklärt – „entweder zielt die Erklärung auf historische oder auf dämonische Gegebenheiten.“¹⁸⁷ Dies liegt daran, daß es sich bei ‘Erlebnis’ und ‘Ereignis’ um *stoffliche* Kategorien handelt, ‘Erklärung’ aber eine *funktionale* Kategorie ist. Trennt man diese beiden Bereiche voneinander, läßt sich die Sage stofflich auf zwei Kategorien (‘dämonisch’ und ‘historisch’) reduzieren.¹⁸⁸ Die Gemeinsamkeit beider Kategorien liegt auf der funktionalen (aitiologischen) Ebene, auf der die Definition von ‘Sage’ dann formuliert werden kann:

Der gemeinsame Nenner scheint das Unerhörte, das *Rätselhafte* zu sein, das dem Menschen sowohl in der Gestalt des Übernatürlichen und Unerklärlichen entgegentritt wie in der das Übliche weit übersteigenden Tat, im herausgehobenen geschichtlichen Ereignis. Die Sage [...] sucht das Unerhörte und Unerklärliche, das die alltäglichen Normen Übersteigende in die erklärenden Kategorien und Formen zu bannen, die vom Volksglauben und in überlieferten motivischen Mustern bereitgestellt sind. Das Unheimliche wird also in der Sage nicht nur erfahren, sondern auch beschworen und *gebannt*.¹⁸⁹

Die aitiologische Funktion der Sage hat mit dem Fortschreiten von Aufklärung und Verwissenschaftlichung stark abgenommen. Es spricht „viele dafür, daß mehr und mehr der Antworten, die der Mensch auf die ihn bedrängenden Fragen sucht, der mythischen und dann auch der magischen Sphäre entrückt wurden.“ Der Zweck der Sage, „Glaubensvorstellungen zu demonstrieren und Unverstandenes zu erklären“, ist – so Bausinger – mehr und mehr von der unterhaltenden Funktion der Sage verdrängt worden.¹⁹⁰

Diese Diagnose läßt sich folgendermaßen modifizieren: Die unterhaltende Funktion der Sage hat die Erklärungsfunktion nicht verdrängt, sondern

¹⁸⁷ Bausinger 1980, 188.

¹⁸⁸ Es gibt auch andere (nicht stoffliche) Typologisierungsansätze, die sich etwa auf die Verbreitung (Wander-Sage etc.) oder die Inhalte (Toten-Sage, Hexen-Sage etc.) beziehen.

¹⁸⁹ Bausinger 1980, 188 (Hervorhebungen im Original). Diese Definition bezieht sich nur auf den Bereich der *Volkssage*. Zum Begriff der ‘Heldensage’, mit der die Volkssage nichts (mehr) zu tun hat, vgl. Bausinger 1980, 188ff.

¹⁹⁰ Vgl. Bausinger 1980, 193. Eine in diesem Zusammenhang interessante Frage ist, ob sich diese Entwicklung in unserem Jahrhundert wieder umzukehren beginnt. Dafür spricht die Entstehung von zahlreichen sogenannten „modernen Sagen“, die der Göttinger Volkskundler Rolf Wilhelm Brednich gesammelt und in mehreren Bänden herausgegeben hat. Die moderne Sage, so Brednich im Vorwort zum 2. Band der

konnte deswegen an Bedeutung gewinnen, weil die Sage mit zunehmender Verwissenschaftlichung der Gesellschaft nicht mehr als Erklärungsinstrument benötigt wurde. Nachdem viele bisher unverständliche Phänomene mit Hilfe der Naturwissenschaften erklärt werden konnten, wurde es in zunehmendem Maße unnötig, mit Hilfe der Sage auf das Rätselhafte zu reagieren.

3.3 Rationalität und Irrationalität

Die beiden angesprochenen Reaktionsweisen auf das Rätselhafte finden sich in *Katzensilber* wieder: Die Verwurzelung der Großmutter in der Volksmythologie und das rationalistische Weltbild des Vaters bilden zwei Extreme, doch auch die Mutter und die Kinder hat Stifter mit einer spezifischen Einstellung zum Rätselhaften ausgestattet, das in der Gestalt des 'wildes Mädchens' in ihr Leben tritt: „The main characters“, so führt Sjögren zutreffend aus, „reveal their basic orientation to life through their attitudes toward the girl.“ Es gelingt ihr aber nicht, diese These weiter zu verfolgen, und ihr Aufsatz verliert sich im zweiten Teil in der spekulativen und unhaltbaren These, das eigentliche Thema von *Katzensilber* sei die Initiation Sigismunds zum Dichter („His name suggests that he is destined to be a poet“), den die Muse in Gestalt des geheimnisvollen Mädchens küsse („Sigismund [...] is cherished by the brown girl, who accompanies and assists him like a muse, in his growth towards artistic maturity“).¹⁹¹ Die Figur des 'wildes Mädchens' hat in *Katzensilber* aber nichts mit der Kunst zu tun: Die im folgenden dargestellten, unterschiedlichen Reaktionsweisen auf das Rätselhafte, die sich in der Begegnung der einzelnen Figuren mit dem Mädchen zeigen, bilden den thematischen Kern der Erzählung.

Durch die ausführliche Einleitung der Erzählung arbeitet Stifter ein bestimmtes Merkmal im Denken und Handeln des Vaters besonders deutlich heraus: Das Bezwingen und landwirtschaftliche Nutzen der ursprünglich wilden Landschaft wird hier zur Perfektion gebracht. Trotz

Sammlung (Die Maus im Jumbo-Jet, München 1991, 9), ist „Ausdruck und Spiegel von menschlichen Ängsten, Befürchtungen, Vorurteilen, Wünschen und Hoffnungen.“

¹⁹¹ Vgl. Sjögren 1987, 369.

der schwierigen klimatischen Verhältnisse ist es dem Gutsbesitzer gelungen, sein Anwesen vollständig zu kultivieren. Auch unfruchtbarer Boden wie die Sandlehne wird funktionalisiert; sie strahlt die Sonnenwärme auf die sorgfältig platzierten Obstbäume ab und schützt diese gleichzeitig vor dem Wind. Selbst das Felsgestein – zur landwirtschaftlichen Nutzung denkbar ungeeignet – nutzt der Vater: Es gibt dem „Berge Festigkeit“, damit „dessen Geschiebe nicht gegen den Garten absink[t]“ und trägt ebenfalls „zur Vermehrung der Wärme nicht wenig“ bei (K, 243f.).

Diese Grundeinstellung gegenüber den Dingen äußert sich deutlich in der ersten Begegnung des Vaters mit dem ‘wilden Mädchen’. Nachdem er erfahren hat, wem die Rettung seiner Kinder aus dem lebensbedrohlichen Hagelunwetter zu verdanken ist, versucht er vergeblich, das Mädchen ins Haus zu locken, um ihm „sehr viel Gutes“ zu tun. Seine Entgegnung auf das plumpe Anerbieten des Knechtes, daß „Ding“ zu fangen, ist aufschlußreich:

Lasse das, sagte der Vater, das Mädchen hat meiner Mutter und meinen Kindern heute *den größten Dienst erwiesen. Darf man es überhaupt nicht rauh behandeln*, so darf man es jetzt um so weniger, *so lange es sich nicht schädlich erweist*. Wir werden es schon auszukundschaften und zu finden wissen, dann muß es gut behandelt werden, daß es Zutrauen gewinnt, und wir werden die Art schon finden, wie wir das Kind belohnen, und *ihm sein Leben vielleicht nützlicher machen* können, als es jetzt ahnt (K, 273f.; meine Hervorhebungen).

Nachdem er den Nutzen, den das Mädchen schon erbracht hat, herausgestrichen hat, macht der Vater deutlich, auf welche Weise seine Nützlichkeit noch gesteigert werden soll: Nicht durch Unterdrückung und Gewalt, sondern durch behutsame Zähmung. Die Wendung „so lange es sich nicht schädlich erweist“ zeigt aber, daß Stifter die Entscheidung des Vaters, die Erziehung des ‘wilden Mädchens’ zu übernehmen, nicht mit ‘Fürsorglichkeit’ oder ‘Nächstenliebe’ motiviert. Eve Mason interpretiert die Äußerung erzieherischer Absichten in dem zitierten Abschnitt zutreffend als Reaktion auf die Rätselhaftigkeit des Mädchens: „There are at times even hints that these attempts at integrating the ‘Waldgeschöpf’ are prompted by *fear of the unknown* rather than by altruistic love.“¹⁹²

¹⁹² Mason 1982, 124.

In diesem Zusammenhang ist die auf den ersten Seiten der Erzählung nur angedeutete Lebensgeschichte des Vaters zu berücksichtigen. Er hat nicht immer auf dem Land gelebt, sondern ist als „sehr junger Mensch in die Welt gegangen, und hatte viele Dinge erfahren, und viele Menschen kennengelernt.“ Schließlich, als er „herangereift“ ist, entscheidet er sich zwar für ein Leben in der „traulichen Einöde seiner Heimath“, die er „dem Geräusche der vielen und fremden Menschen in der Hauptstadt“ vorzieht, hält aber in der Folgezeit stets Kontakt zu neuen Erkenntnissen und Errungenschaften: „Wenn es aber Winter wurde, dann ging er mit seiner Gattin in ihre Geburtsstadt, um [...] *zu sehen, was die Menschen indessen wieder gefördert, was auf geistigem Felde sich zugetragen* und im Zusammenleben sich geändert hat“ (K, 244f.; meine Hervorhebung).

Das moderne, aufgeklärte Weltbild des Vaters erklärt die später geschilderte Unfähigkeit, die Rettung seiner Kinder aus dem Hagelunwetter als Wunder zu betrachten. In dem diesbezüglichen Gespräch zwischen Vater, Mutter und Großmutter (K, 275 - 277) kritisiert er zunächst das Verhalten der alten Frau, in dem er behauptet, die gefährliche Situation hätte durch aufmerksames Betrachten der Wolken und des Himmels vermieden werden können. Nachdem die Großmutter auf dem Gegenteil beharrt, zeigt er sich einsichtig und betont von nun an, daß es „ein Glück“ war, „daß sich alles so gewendet hat“. Gleichzeitig widerspricht er damit der Großmutter aber auf einer anderen Ebene, denn diese hält die Rettungstat des ‚wilden Mädchens‘ für ein Wunder Gottes.

Im Fortgang des Gesprächs muß der Vater zugeben, daß er in der Ungewißheit über das Schicksal seiner Kinder trotz der Bemühung, die Situation rational zu analysieren (er spricht von der „Annahme, daß es fast gewiß sei, daß ihr alle den dichten Wald als Schutts gesucht habt“), zeitweilig die Kontrolle verloren hat: „Als wir euch in dem Walde nicht errufen konnten [...], da faßte auch mich das Entsetzen.“

Er setzt jedoch alles daran, die Kontrolle wiederzugewinnen. Parallel zu dem Prozeß des perfektionistischen Kultivierens in Haus und Garten, der auf die vollkommene Beseitigung der durch den Hagel entstandenen Schäden abzielt („es war, als ob nie ein Schaden angerichtet worden

wäre“; K, 286) reagiert der Vater auf die Rettungstat des ‘wilden Mädchens’. Er drängt seine Kinder, den Nußberg auch weiterhin aufzusuchen, beseitigt die Spuren der Rettungstat („Der Vater schlug vor, die Bündel mit vereinten Kräften auf den Platz zurück zu tragen, von dem sie genommen worden waren“; K, 281) und weiß weitere Wunder durch den Bau eines Schutzhäuschens zu verhindern.

Die beiden Konstanten im Denken und Handeln des Vaters, Pragmatismus und Rationalität, erweisen sich in allen Situationen als geeignet, um das Leben zu meistern. Nur in einem Punkt versagen sie: Im Umgang mit dem ‘wilden Mädchen’. Im Gegensatz zur Mutter, die das Mädchen vergeblich nach seiner Herkunft fragt (vgl. K, 292), beginnt der Vater in dieser Angelegenheit systematisch zu recherchieren. Doch selbst der Jäger, „der oft durch Felder Wälder und Fluren strich, und alle Dinge derselben kennen mußte“ (K, 280), kann ihm keine Auskunft geben.

Nach dem vergeblichen Versuch, etwas über die Herkunft des rätselhaften Wesens in Erfahrung zu bringen, begleitet er seine Kinder mehrmals auf den hohen Nußberg, „um etwa das braune Mädchen zu sehen“ und „sich ihm [...] dankbar [zu] beweisen“ (K, 280). Stifter betont hier ausdrücklich, daß das Mädchen sich der Gemeinschaft mit den Kindern und der Großmutter solange entzieht, bis der Vater die Gruppe nicht mehr begleitet. Seine „Dankbarkeit“, die sich – wie der oben zitierte Abschnitt deutlich zeigt – in der Zähmung und Erziehung des Mädchens beweisen soll, wird zurückgewiesen, und der erste Versuch, das ‘wilde Mädchen’ einer nützlichen Existenz zuzuführen, ist gescheitert.

Den Gegenpol zum rationalistisch begrenzten Weltbild des Vaters bildet das Denken und Handeln der Großmutter. Stifter hat bei der Gestaltung dieser Figur auf ein reales Vorbild zurückgegriffen. Von seiner eigenen Großmutter väterlicherseits, Ursula Kary, wurde er mit vielen „wunderbare[n] Geschichten aller Art über den Böhmerwald und vor allem die nähere Umgebung seines Geburtsortes Oberplan“¹⁹³ vertraut gemacht. Der große Einfluß Ursula Karys auf Stifter, die ihren „Erzählstoff [...] aus einem umfangreichen Kompendium von Ortsgeschichte,

abergläubischen Vorstellungen, biblischer Spruchweisheit, Liedgut und der eigenen Lebenserfahrung“¹⁹⁴ schöpfte, läßt sich an der Vielzahl der Großeltern-Gestalten in seinem Werk ablesen und war auch dem Autor selbst bewußt.¹⁹⁵

Mason schreibt der Angewohnheit der Großmutter, ihren Enkeln während der gemeinsamen Spaziergänge Sagen zu erzählen, eine einfache didaktische Funktion zu: So wie die Bewegung an der frischen Luft der Gesundheit zugute komme, trainiere das Zuhören die geistige Entwicklung der Kinder. Dies zeige sich an der Art und Weise des Erzählens, es sei beispielsweise „totally different from that of the grandfather in ‘Granit’, who engages the boy’s lively interest in every detail. The children in ‘Katzensilber’ are reduced to passive listeners“.¹⁹⁶

Hier muß aber berücksichtigt werden, daß das Weltbild der Großmutter, welches sich in dem schon angeführten Gespräch nach dem Hagelunwetter zeigt, in Zusammenhang mit der ursprünglichen Funktion der Sage steht. Mit Hilfe ihres gleichermaßen im Aberglauben wie in religiösem Sentiment verwurzelten Glaubens, den Sjögren zutreffend als „a curious mélange of Christian concepts, poetic fancy und egocentricity“ bezeichnet, vermag sie sowohl die lebensbedrohliche Situation, in die die Kinder in ihrer Obhut gerieten, als auch die Rettungstat des fremden Mädchens zu erklären:

Wenn Gott zur Rettung kleiner Engel ein sichtbares Wunder thun will, so daß wir uns daran erbauen, so hilft alle menschliche Vorsicht nichts.

¹⁹³ Mederer 1989, 77.

¹⁹⁴ Mederer 1989, 78.

¹⁹⁵ Vgl. Mederer 1989, 77ff. Auch in der *Narrenburg* findet sich eine ‘großelternähnliche’ Gestalt. Anna berichtet Heinrich von der „alte[n] schwäbische[n] Amme Thrinens“ namens Appolonia, die eine große Anzahl von Sagen und Märchen zu erzählen wußte, so unter anderem „von dem armen Huhn, das auf dem hohen Nußberge erdurstete [sic]“ (N₂, 345). Vgl. K, 252: Die Großmutter erzählt ihren Enkeln bei einem Spaziergang auf dem nunmehr ‘realen’ Nußberg, daß „das Hähnlein und das Hühnlein auf den Nußberg gegangen seien, wo das Hühnlein so viel gedurstet und das Hähnlein ihm Wasser gebracht habe.“ Die Tatsache, daß Anna nach der Lektüre von Sagen- und Märchenbüchern den Eindruck hat, Heinrich sei „in einem solchen Buche gestanden, und daraus in unseren Garten getreten“ (N₂, 347), läßt sich kaum befriedigend in die Interpretation integrieren. Ein ähnlich merkwürdiges Element, welches ebenfalls den Bereich der Volksmythologie betrifft, hat Stifter in der Buchfassung dann auch ersatzlos gestrichen. In einer Szene der Journalfassung betrachtet der Erzähler nämlich, ohne noch einmal darauf zurückzukommen, Robert als die Personifikation des „Nutzen[s]“, Heinrich als personifizierte „Dichtung“ und „die Sage, der alte Ruprecht, stand märchenhaft und mythisch hinter ihnen“ (N₁, 351).

¹⁹⁶ Mason 1982, 126.

[...]

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

Im Gegensatz zu ihrem rationalistisch veranlagten Sohn, für den die rätselhafte Rettungstat des Mädchens nichts als „ein Glück“ war, ist die Großmutter ohne Schwierigkeiten in der Lage, das Geschehen als Wunder zu betrachten. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die Rettungstat überhaupt erst nötig wurde, weil die Großmutter sich offenbar in allen Situationen auf ihre volksmythologischen Kenntnisse verläßt. Obwohl das Hagelunwetter durch aufmerksames Betrachten des Himmels vorhersehbar war, wird die Großmutter von seinem Auftreten überrascht, da, wie sie im Nachhinein ausführt, „ein altes Wort sagt: Um das Fest der Geburt der heiligen Jungfrau ziehen die Wetter heim, und heute ist es sechs Wochen nach jenem Feste“ (K, 276).

Selbst ihr Verhalten in der Gefahr beruht auf volksmythologischem Wissen: Weil sie von ihrer eigenen Mutter gehört hat, „daß die heilige Mutter Maria, als sie zu ihrer Base Elisabeth über das Gebirge ging, unter einer Haselstauden untergestanden sei, und daß deßhalb der Blitz niemals in eine Haselstauden schlage“ (K, 262), sucht die Großmutter mit den Kindern Schutz unter den Haselsträuchern und bringt sie damit in eine lebensgefährliche Situation. Hier führt die Begrenztheit ihres irrationalistischen Weltbildes beinahe zur Katastrophe.

Das Denken und Handeln der Kinder Emma, Clementia und Sigismund bildet den Mittelpunkt zwischen den extremen Positionen einseitiger Rationalität bzw. Irrationalität. Im Gegensatz zum Vater, der gleich bei der ersten Begegnung seine Absicht äußert, das ‘wilde Mädchen’ zu zähmen, um ihm eine nützlichere Existenz zu ermöglichen und daraufhin in seinen Annäherungsversuchen scheitert, motiviert Stifter die Annäherung der Kinder an die neue Spielgefährtin zunächst auf einer emotionalen Ebene. Die Kinder streiten sich, wer das Mädchen lieber habe (vgl. K, 283) und tauschen Zärtlichkeiten mit ihm aus (vgl. K, 285). Als die Kinder im ersten Jahr der neuen Freundschaft über den Winter in die Stadt ziehen, weinen sie beim Abschied von dem Mädchen zwar, „als ob ihnen ein tiefer

Schmerz und tiefer Kummer angethan worden wäre“, doch als die Stadt mit ihren Attraktionen erreicht ist, „milderte sich die Trauer“ recht schnell (K, 284).

Stifter gestaltet die emotionelle Bindung der Kinder an das ‘wilde Mädchen’ also nicht übermäßig eng. Trotzdem ist diese der entscheidende Faktor, als es darum geht, das scheue Kind zum Betreten des Hauses zu bewegen. Sjögren führt zum Verhalten der Kinder folgendes aus: „The children do not question the brown girl, or attribute any special meaning to her, or *try to manipulate her behavior*, but simply welcome her presence“.¹⁹⁷ Diese Einschätzung ist unzutreffend, denn sie verkennt, daß es – nach dem ersten, erfolglosen Annäherungsversuch des Vaters – die Kinder sind, die den Zähmungs- und Erziehungsprozeß an dem Mädchen in die Wege leiten:

Blondköpfchen [hatte] mit ernsten Augen die Hand des braunen Mädchens gefaßt. Braunköpfchen hatte es am Arme genommen. Blondköpfchen sah dem braunen Mädchen in das Angesicht, und sagte: „Komme mit, komme mit.“ (K, 287).

Nachdem die Kinder das Mädchen auf diese Weise dazu bewegt haben, das Haus zu betreten, zeigen sie ihm nicht nur ihr Spielzeug, sondern machen es vor allem mit typischen Produkten einer hochkultivierten Lebensweise vertraut, indem sie es mit „süsse[r] Milch in einer Schale, [...] feine[m] Weizenbrod und silberne[n] Löfflein“ versorgen (K, 287). Dieses Verhalten zeigt sich später noch einmal: Als der Vater das Schutzhäuschen auf dem Nußberg fertiggestellt hat, halten die Kinder sich eine Zeitlang regelmäßig darin auf, „und wenn das braune Mädchen kam, *mußte* es mit in das Häuschen gehen, auf einem Stühlchen sitzen, und mit ihnen tafeln“ (K, 290; meine Hervorhebung). Es kann also keine Rede davon sein, daß die Kinder nicht versuchen, das Verhalten der neuen Gefährtin zu beeinflussen.

Das Denken und Handeln der Kinder, die sich dem Mädchen erfolgreich nähern können, zeichnet sich im Gegensatz zu Vater und Großmutter, deren Weltbild auf einen alles bestimmenden Faktor festgelegt ist, durch eine Kombination von Rationalität und Irrationalität aus. Die Erzählung

¹⁹⁷ Sjögren 1987, 363 (meine Hervorhebung).

der 'Katzensilbersage', die von unentdeckten Bodenschätzen in den heimischen Bächen und Flüssen handelt (vgl. K, 256f.), veranlaßt die Kinder beispielsweise, deren Wahrheitsgehalt (ohne Wissen der Großmutter) durch ein Experiment zu überprüfen:

Wenn sie aber mit einem Schäufelchen Sand [aus dem Bach] heraus holten, und gut wuschen, und schwemmten, so waren die Blättchen Kazensilber, und die Körner waren schneeweiße Stükchen von Kiesel. Muscheln waren wenige zu sehen, und wenn sie eine fanden, so war sie im Innern glatt, und es war keine Perle darin (K, 257).

Eine Übereinstimmung mit dem Denken und Handeln des Vaters äußert sich nicht nur in dieser rationellen Reaktion auf die Erzählungen der Großmutter, sondern auch in dem schon erwähnten erzieherischen Umgang mit dem 'wilden Mädchen', welches plötzlich auf einem Stuhl sitzen und mit silbernen Löffeln essen muß. In ihrer Reaktion auf die Rätselhaftigkeit des Mädchens ähneln die Kinder aber eher der Großmutter, da sie es, wie der Erzähler ausdrücklich betont, nie nach seiner Herkunft fragen (vgl. K, 292).

Es darf nicht übersehen werden, daß das geschilderte Verhalten der Kinder – auf der Handlungsebene betrachtet – nicht im geringsten außergewöhnlich zu nennen ist. Die unverbindliche emotionelle Bindung an die neue Spielgefährtin, das spielerische Vertrautmachen des Kindes mit Eßgeschirr und Tischsitten, das heimliche Überprüfen der 'Katzensilbersage'; alle diese Verhaltensweisen gestaltet Stifter auf überzeugende Weise kindestypisch.

Erst durch die Konfrontation mit den Verhaltensweisen des Vaters und der Großmutter erhält das kindliche Verhalten eine besondere Bedeutung. Die Art und Weise, wie Stifter die Reaktion der Kinder auf die Rettungstat des 'wilden Mädchens' gestaltet, ist in dieser Hinsicht sehr aufschlußreich. Er läßt sie nämlich weder in den rationalistisch-pragmatischen Kategorien des Vaters („Es war ein Glück“) noch in den mythisch überhöhten der Großmutter („Es war ein Wunder“) denken. Der Erzähler betont: „Sie [die Kinder] nahmen die Reisigbündel als etwas an, das sich von selber verstehe, und das so da sei, wie im Winter das warme Haus, daß sie nicht erfrieren“ (K, 275).

Stifter läßt das einseitige Weltbild des Vaters durch das Scheitern des ersten Annäherungsversuches an das 'wilde Mädchen' und das ebenso einseitige Weltbild der Großmutter durch ihr Versagen in einer lebensbedrohlichen Situation in negativem Licht erscheinen. Entsprechend erhält die (nicht außergewöhnliche, sondern kindestypische) Vereinbarung von Rationalität und Irrationalität im Denken und Handeln der Kinder durch den gelungenen Beginn des Erziehungsprozesses eine noch weiter zu untersuchende, positive Betonung.

Während dem Vater, der Großmutter und der Figurengruppe der Kinder die dargestellten, statischen Modelle des Denkens und Handelns zugeordnet werden können, unterliegt das Weltbild der Mutter einem Entwicklungsprozeß. In dem Gespräch über die Rettung der Kinder aus dem Hagelsturm weicht der Vater der Behauptung der Großmutter, man habe es mit einem Wunder zu tun, aus. Seine Frau jedoch sucht die direkte Konfrontation. Die Ausführungen ihrer Schwiegermutter, die einen Vergleich zwischen der Rettung der Kinder und dem biblischen Gleichnis vom barmherzigen Samariter herstellt, beendet sie mit einem spöttischen „Amen, theure Schwiegermutter [...], das ist ein trostreicher herzgliedernder Glaube“. Dies und die Entgegnung der Großmutter („Gib dich ihm hin, und du wirst dein Leben lang gut fahren“; K, 277) läßt darauf schließen, daß Stifter das Denken und Handeln der Mutter, die sich an dem Gespräch nicht weiter beteiligt, zunächst eher an der rationalistischen Position des Vaters ausrichtet. Auch sie scheitert bei ihrem ersten Annäherungsversuch:

Endlich kam auch die Mutter in einem feinen weißen Anzuge, und trug gezuckerte eingemachte Früchte auf einer Tasse, und both dem fremden Mädchen davon an. Das braune Mädchen wich zurück, bis es mit dem Rücken aufrecht an der Wand stand. Es rührte keine Hand, es blickte die Früchte an, und ließ die Arme an dem Körper herab hängen. Da wendete sich die Mutter wieder um, und ging ohne weiter ein Wort zu reden aus dem Zimmer (K, 287f.).

Die Tatsache, daß es den Eltern letztendlich doch gelingt, daß 'wilde Mädchen' zu zähmen und für eine gewisse Zeit zu erziehen, läßt sich erklären. Nach dem ersten erfolglosen Annäherungsversuch ändert die Mutter nämlich ihre Strategie:

Die Mutter ging [...] öfter durch das Zimmer, aber sie näherte sich dem braunen Mädchen nicht, und sprach nicht zu ihm. Sie hatte ein blasses Kleid angethan, wie Schwarzköpfchen eines an hatte, ihre Loken waren in den Naken gekämmt, wie Schwarzköpfchen hatte, *so daß sie ihm in allem glich, und ein großes Schwarzköpfchen war.*

[...]

So that sie nun öfter, bis das braune Mädchen auch mit ihr redete, sich immer mehr an das Haus gewöhnte, mit den Kindern in der Stube spielte, und mit ihnen auch im Garten war (K, 291; meine Hervorhebung).

Anhand dieser Strategie läßt sich die positive Betonung des kindestypischen Denkens und Handelns erklären. Dem Verhalten der Kinder kommt eine Vorbildfunktion zu, denn sobald die Mutter im Umgang mit dem 'wilden Mädchen' auf kindliche Verhaltensweisen zurückgreift, sich für ein Kind ausgibt, kann sie sich dem fremden Kind erfolgreich annähern. In unmittelbarem Kontrast dazu beschreibt Stifter das Verhalten des Vaters, der sich ein weiteres Mal vergeblich bemüht, die Herkunft des Mädchens zu ergründen. Als Ergebnis seiner Recherchen bei den Einwohnern der näheren Umgebung bleibt wiederum nur die rätselhafte Wirkung bestehen: „Wenn er das Mädchen beschrieb, so sagten sie insgesamt, sie hätten es schon gesehen, und wenn sie das Mädchen beschrieben, so beschrieb es der eine so, der andere anders, ein jeder auf seine Weise“ (K, 292).

Die Vereinbarung von Rationalität und Irrationalität wird im Fortgang der Erzählung noch einmal thematisiert und in unmittelbare Verbindung mit der Erziehung des 'wilden Mädchens' gebracht. Als das Wohnhaus der Familie in Brand gerät, vertritt die Mutter zunächst die Rolle des abwesenden Vaters und verhindert durch gezielte und wohlüberlegte Maßnahmen, daß das Haus völlig niederbrennt. Anschließend erkennt sie, daß Sigismund im Haus eingeschlossen ist, und unternimmt mehrere Anläufe, das Kind zu retten. Zunächst versucht sie vergeblich, durch den versperrten Haupteingang in das Haus einzudringen, weicht danach auf den Hintereingang aus, der aber ohne Schlüssel nicht zugänglich ist, verfällt anschließend auf den Plan, mit einer Leiter in das Kinderzimmer einzudringen, und scheitert, denn die Leitern sind verbrannt.

Als alle menschlichen Rettungsversuche versagt haben, greift sie auf den Glauben der Großmutter zurück, dem sie bisher lediglich „herzlingernde“ Wirkung zugeschrieben hatte: „So rette du ihn, der die Macht und das Vollbringen hat, und der ein unschuldsvolles Leben nicht vernichten kann!“ (K, 303). Erst auf dieses Stoßgebet hin geschieht das zweite Wunder in der Erzählung: Nicht nur das ‘wilde Mädchen’ taucht zum richtigen Zeitpunkt auf, sondern auch eine Notleiter findet sich plötzlich auf den Wagen, die – wie der Erzähler ausdrücklich betont – „aus Gottes Vorsicht und mit dem Willen der Frau gerettet worden waren“ (K, 304). Nach dieser zweiten Rettungstat wird der Entschluß der Eltern, das fremde Kind zu erziehen, noch einmal betont:

Der Vater und die Mutter hatten beschlossen, das braune Mädchen zu erziehen, und es demjenigen Glücke zuzuführen, dessen es nur immer fähig wäre. Man war sehr vorsichtig, daß man es nicht verscheuche, und man ließ es nur selbst gewähren, daß es immer mehr Zutrauen gewinne (K, 311).

Der erzieherische Erfolg, der sich nun einstellt, geht mit einer neuen Qualität im Umgang der Mutter mit dem Mädchen einher. Der Rückgriff auf den Glauben der Großmutter erschöpft sich nämlich nicht in einem Stoßgebet, sondern zeigt fortdauernde Wirkung. Die ehemals spöttische Frau trägt Sorge, daß das Mädchen von einem Pfarrer unterrichtet wird, um „Gott und die Gebräuche unserer heiligen Religion“ kennen zu lernen, und „wiederholte die Lehre und erzählte dem Kinde von heiligen Dingen“ (K, 311). In den folgenden Jahren gewöhnt das Mädchen „sich immer mehr an das Haus, blieb immer da, und ging schier gar nicht mehr fort. Es *lernte allerlei Arbeiten, wie sie die andern Mädchen machten*, und verrichtete solche Dinge, wie sie“ (K, 312; meine Hervorhebung). Das von Anfang an betonte Ideal der Nützlichkeit ist erreicht (vgl. auch Kapitel 2.4); der Erziehungsprozeß durch die Mutter, die gelernt hat, Rationalität und Irrationalität zu vereinbaren, scheint zunächst erfolgreich verlaufen zu sein.

3.4 Die Sagenähnlichkeit der Haupterzählung

Es wird in der Forschungsliteratur zu *Katzensilber* mehrfach darauf hingewiesen, daß Gemeinsamkeiten zwischen den Binnenerzählungen der Großmutter und der Erzählung selbst bestehen. „Following patterns laid

out in the myths narrated by the grandmother“, so Sjögren, „the story of the brown girl is itself an elaborate myth“.¹⁹⁸ Mason konstatiert eine „fairy-tale-like atmosphere“¹⁹⁹ in der Erzählung und entwickelt anhand formaler Merkmale den Begriff des „fairy-tale mode“, auf den ich in diesem Kapitel noch näher eingehen werde. Mederer sieht ebenfalls eine formale Ähnlichkeit (er spricht von der „Struktur der Sage als Bauprinzip der Novelle“) und geht sogar davon aus, daß *Katzensilber* „selbst am Ende zu einer [...] Sage [wird], deren wunderbare Elemente in der Gegenüberstellung zu den Erzählungen [...] der Großmutter, in der Todesbotschaft und im völligen Verschwinden des Mädchens aus dem näheren und weiteren Umkreis bestehen.“²⁰⁰

Um darzustellen, inwiefern die Sagenähnlichkeit der Haupterzählung in Verbindung mit dem zentralen Thema, der Vereinbarung von Rationalität und Irrationalität, steht, muß der Begriff auf zwei Ebenen untersucht werden. Zunächst soll danach gefragt werden, welche formalen Elemente der Haupterzählung die Sagenähnlichkeit konstituieren, um dann die inhaltliche Dimension des Begriffs auszuloten.

Ein literaturwissenschaftlicher Ansatz, welcher der formalen Dimension der Sagenähnlichkeit vergleichbar ist und bei der Entwicklung des Begriffs herangezogen werden soll, findet sich in Clemens Lugowskis Konzept des „mythischen Analogons“.²⁰¹ Lugowskis Untersuchung zur *Form der Individualität im Roman* ist der Frage gewidmet: „Wie wird im Ablauf der Zeiten das Dasein des Menschen als Einzeldasein dichterisch-figuralhaft aufgefaßt, und wie deutet es sich in der Dichtung?“

Unter Rückgriff auf Nietzsches *Geburt der Tragödie* führt er zunächst aus, daß die Volksgemeinschaft im antiken Griechenland auf „mythosgetragener Gemeinsamkeit im Angesichte des tragischen Spiels“ beruhte, welches „immer wieder die alten, tief ins Volksbewußtsein

¹⁹⁸ Sjögren 1987, 359.

¹⁹⁹ Mason 1982, 114.

²⁰⁰ Mederer 1989, 116 und 107.

²⁰¹ Vgl. Lugowski 1994. Bei der zitierten Ausgabe handelt es sich um eine Neuauflage von Lugowskis Dissertation, die zuerst 1932 erschien. Vgl. besonders die Einleitung (3 - 18), Kapitel 2 (52 - 83) und den Schlußteil (179 - 184). Die im folgenden nicht einzeln

eingewurzelten Themen“ behandelte. Diese Beziehung zum Mythos sei einzigartig geblieben und finde sich bei keiner „Nation des nachmittelalterlichen Abendlandes“. Doch auch hier lasse sich ein Verhältnis der Menschen zur Dichtung aufzeigen, welches eine mythische Komponente habe und der Haltung der antiken Griechen gegenüber den mythischen Stoffen der Tragödie vergleichbar sei.

Eine Bedingung für den Zugang zu einem literarischen Werk, so Lugowski weiter, sei die Akzeptanz seines „Gemachtseins“, seiner „Künstlichkeit“. Wer nicht fähig sei, die Künstlichkeit eines Werkes zu akzeptieren, dem bleibe es verschlossen. So finden die Menschen in dem „Hinnehmen“ der Künstlichkeit der Dichtung eine Gemeinsamkeit, „die sich darin begrenzt, daß es außer ihr die Verständnislosen [...] gibt.“ Nachdem er ausgeführt hat, daß die Künstlichkeit der Dichtung dasjenige ihrer Merkmale ist, welches sich am erfolgreichsten der analytischen Reflexion entzogen hat, gibt er folgende Definition:

Wie der heroische Mythos in der attischen Tragödie, so ist auch die Künstlichkeit eine gemeinsamkeitsbegründende Kraft. Trotz allem ist sie nun aber doch kein Mythos: wir werden künftig von ihr als einem *mythischen Analogon* sprechen.²⁰²

Im folgenden arbeitet Lugowski die formalen Merkmale heraus, mit denen sich die Künstlichkeit eines literarischen Textes beschreiben läßt. Anhand einer Analyse von Wickrams Roman *Galmy* entwickelt er sechs „überindividuelle Formbezirke“, die das mythische Analogon konstituieren.

Den ersten Formbezirk nennt Lugowski „lineare Anschauung“ und meint eine zeitlich lineare Erzählweise, die keine parallelen Handlungsstränge kennt und sich zu einem Zeitpunkt der erzählten Zeit stets auf nur einen Schauplatz konzentriert. Mit „Aufzählung und Unverbundenheit“, dem zweiten Formbezirk, beschreibt er das Nacheinander von vielen unabhängigen Handlungsstücken, die in der Regel „Angelpunkt[e] des Geschehens“ bilden. An dem Phänomen, daß bestimmte Nebenfiguren in literarischen Texten nur auftreten, weil sie „gebraucht werden“ (Lugowski

nachgewiesenen Lugowski-Zitate stammen aus diesen Seiten. Hervorhebungen in diesen Zitaten finden sich stets im Original.

²⁰² Lugowski 1994, 12f.

wählt das Beispiel des Boten, der eingeführt wird, weil ein Brief zu befördern ist), zeigt sich der dritte Formbezirk der „Funktion“, der aber nicht ausschließlich auf Nebenfiguren beschränkt wird: Auch die Hauptcharaktere können bestimmte Funktionen erfüllen.

Der vierte Formbezirk heißt „Gehabtsein und Wiederholung“. Der Begriff „Gehabtsein“ scheint auf die Thematisierung der Liebe in literarischen Texten abzielen: Eine Figur, die im erzählten Geschehen von der Liebe überwältigt wird, habe nicht Liebe, sondern werde von der Liebe gehabt. Den Begriff „Wiederholung“, der dem Gehabtsein „innerlich verwandt“ sei, bindet Lugowski recht eng an Textbeispiele aus dem *Galmy*, die das zweifache Erzählen einer Begebenheit (durch den Erzähler und durch einen Brief) illustrieren. Er versäumt es, deutlich zu machen, worin die Überindividualität dieses vierten Formbezirks besteht.²⁰³

Der fünfte Formbezirk, die „Motivation von hinten“, bildet das Gegenmodell zur „vorbereitenden Motivation“. Lugowski nennt als Beispiel für vorbereitende Motivation den Schriftsteller, der die Geliebte des Helden in der Absicht sterben lasse, dessen Größe im Umgang mit dem Schmerz zu zeigen. Im Gegensatz zu diesem Modell bestehe eine Erzählung, die von hinten motiviert sei, aus den schon erwähnten „Aufzählungen“, die dem an vorbereitende Motivation gewöhnten Leser zusammenhanglos erscheinen, denn sie hängen „mit dem herauspringenden Resultat notwendiger zusammen als untereinander.“ Lugowski geht von einer immer wiederkehrenden, auf ein Resultat abzielenden Struktur aus, die sowohl die gesamte Erzählung als auch die einzelnen Teile präge; ein literarischer Text verhalte sich zu seinen Teilen „wie der große Kristall zu den kleinen, in die er zerfällt, wenn man ihn zerschlägt, und die von der gleichen Struktur sind wie der große.“

²⁰³ Besonders am vierten Formbezirk zeigt sich die Ungewöhnlichkeit von Lugowskis Terminologie, die von der Fachwissenschaft auch nicht akzeptiert wurde. Obwohl Lugowski die Begriffsneubildungen in seiner (erfolgreichen) Habilitationsschrift widerrufen hat, plädiert Heinz Schlaffer dafür, die hier erwähnten Termini „erst zu nehmen. Sie scheinen mir, hat man sich erst auf ihren Sachverhalt eingelassen, so unentbehrlich wie die Begriffe Parataxe, Kreuzreim, Exposition, oder Ich-Erzählung. Ihr Platz im Grundriß literaturwissenschaftlicher Terminologie ist noch unbesetzt“ (Schlaffer in Lugowski 1994, XIX).

Der sechste Formbezirk heißt „Die Begrenzung der dichterischen Welt“ und besteht aus drei Komponenten. Die Beschränktheit der Ausdehnung zeigt sich in der schon angesprochenen Linearität des Erzählens und eine Entwertung der Zeitlichkeit ergibt sich durch die nicht nur am Schluß, sondern in den einzelnen, voneinander unabhängigen Aufzählungen ständig endende Handlung. Eine Begrenztheit der Hindernisse (etwa der Intrigen gegen den Helden) bestehe schließlich darin, daß ihre Überwindung immer schon mitgedacht sei und sie somit „nicht mehr ganz Hindernis“ seien.

Diese sechs „überindividuellen Formbezirke“, die Lugowski an Wickrams Roman deduktiv entwickelt, konstituieren das mythische Analogon. In ihm zeigt sich ein bestimmtes Weltbild, welches mit dem Inhalt (der Handlung) eines Textes nichts zu tun hat, nämlich „eine Auffassung, der die Welt in eminentem Maße Ganzheit ist.“ Da die einzeltextunabhängige Formensprache, in der sich dieses Weltbild manifestiert, von den Rezipienten selbstverständlich hingenommen wird, entsteht eine Gemeinsamkeit, eine Teilhabe am „formalen Mythos“, die der „mythosgetragenen Gemeinsamkeit im Angesichte des tragischen Spiels“ im antiken Griechenland vergleichbar ist.

Eine Anwendung der nur sehr verkürzt dargestellten Formbezirke Lugowskis auf *Katzensilber* stößt auf methodische Schwierigkeiten. Auch wenn die sechs Bezirke einzeltextunabhängige Geltung beanspruchen, so sind sie doch nicht allgemeingültig. Lugowskis stellt seine Untersuchung ausdrücklich unter eine literaturhistorische Fragestellung, die zunächst einmal nur im „Typ der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Prosaerzählung“ eine „Analogie zu mythischen Strukturen“ sieht.²⁰⁴

Es geht aber auch nicht darum, die Begriffe Lugowskis zu übernehmen und auf *Katzensilber* anzuwenden; zunächst einmal soll seine Grundthese für die Analyse von *Katzensilber* fruchtbar gemacht werden. „Geschichtsphilosophisch impliziert Lugowskis Untersuchung“, so Heinz Schlaffer, „daß sich die Restbestände mythischen Denkens auf ästhetische Strukturen zurückgezogen haben, während seine ursprüngliche

Lebensmacht bereits geschwunden ist.“²⁰⁵ Dies muß aber – ohne die für den frühneuzeitlichen Roman gültigen ästhetischen Strukturen zu verallgemeinern – auch für „die Analyse viel späterer Romane“ berücksichtigt werden, denn „das mythische Analogon“ ist, so Lugowski, „konstitutives Moment aller Dichtung“.²⁰⁶

Die ästhetische Struktur von *Katzensilber* beschreibt Eve Mason mit dem Begriff des „fairy-tale mode“.²⁰⁷ Auch wenn der Begriff methodische Probleme mit sich zu bringen scheint, da er nicht auf die Sage, sondern auf das Märchen abhebt, so treffen die von Mason herausgearbeiteten Gestaltungsmittel durchaus zu, denn Sage und Märchen verwenden „z. T. diesselben Bauelemente“;²⁰⁸ die funktionelle Besonderheit der Sage bleibt davon unberührt (siehe Kapitel 3.2).

Das erste Formelement, welches die Sagenähnlichkeit von *Katzensilber* konstituiert, ist – vergleichbar mit Lugowskis „linearer Anschauung“ – die zeitlich lineare Erzählweise. Abgesehen von den rückblickenden Informationen über den Werdegang des Gutsbesitzers in der Einleitung der Erzählung, die dazu dienen, dessen regelmäßige Besuche in der Stadt zu motivieren, deckt *Katzensilber* eine erzählte Zeit von mehreren Jahrzehnten linear ab. Dabei kommen die Techniken des zeitraffenden und des zeitdeckenden Erzählens zum Einsatz: Die Spaziergänge der Kinder mit der Großmutter, die Schilderung des Annäherungsprozesses an das ‘wilde Mädchen’ sowie die Beschreibung der Rettungstaten des Mädchens bilden abgeschlossene, nahezu zeitdeckend erzählte Einheiten; die Zeitabschnitte zwischen diesen Einheiten werden mit Hilfe von überleitenden Wendungen wie „Da sie einmal“ oder „Ein anderes Mal“ ausgespart (vgl. K, 247f.).

Das zweite Formelement besteht in der Anreicherung der Erzählung mit symbolisch aufgeladenen Details, die von heutigen Lesern nur zu leicht überlesen werden. Die „röthlichen Mäuslein“, „Eichhörnchen“, „Wiesel und

²⁰⁴ Schlaffer in Lugowski 1994, XI.

²⁰⁵ Schlaffer in Lugowski 1994, XIII.

²⁰⁶ Lugowski 1994, 182.

²⁰⁷ Vgl. Mason 1982.

²⁰⁸ Schweikle 1990, 292.

Iltisse“ (K, 251) beispielsweise kündigen dem Kenner der volksmythologischen Tradition Gewitter und anderes Unheil an, und auch der in der Erzählung immer wieder erwähnte Haselnußstrauch „ist eine der wichtigsten Zauberpflanzen.“²⁰⁹

Sjögren übergeht diese volksmythologischen Implikationen, schreibt der detaillierten Aufzählung von Tieren, Pflanzen und Früchten, auf die die Kinder während der Spaziergänge stoßen, aber eine weitere, ebenfalls zutreffende Funktion zu. Diese steht im Zusammenhang mit der schon angesprochenen Vorbildlichkeit des kindlichen Denkens und Handelns, welches sich nicht nur auf die Figuren der Erzählung, sondern auch auf ihre Leser auswirkt:

Long, detailed passages require us to move at a child's pace. Proceeding with the small steps prescribed, we meet countless small creatures, such as birds and mice, squirrels and hawks, along the way; with pleasure we recognize familiar objects previously mentioned, such as shrubs, flowers, nuts and berries, while the panorama widens toward hills, valleys, streams, and ever more distant phenomena. *Surrounded by a child's world of recurring and expanding wonders, the reader becomes attuned to a magical atmosphere that induces a surrender of adult skepticism toward the miraculous.*²¹⁰

Die funktionelle Gestaltung der Figuren bildet das dritte Formelement, welches zur Sagenähnlichkeit der Haupterzählung beiträgt. Mason unterscheidet – ähnlich wie Lugowski – zwischen Hauptfiguren („characters“) und Nebenfiguren („supporting figures“). Die erwachsenen Hauptfiguren werden durch ihre Funktion innerhalb der Familie bestimmt. Sie tragen keine Namen, sondern die Bezeichnungen der Rollen, die sie spielen (Vater, Mutter, Großmutter). Ähnliches gilt für die Nebenfiguren, die durch berufliche Funktionen charakterisiert werden (Pfarrer, Jäger, Diener etc.).

Das vierte Formelement findet sich in der vierten Kategorie des Erzählens, dem „Erzählverhalten“. Mit Hilfe der Begriffe ‘auktorial’, ‘personal’ und ‘neutral’ beschreibt diese „das Verhalten des Narrators zum Erzählten, und zwar nicht im Sinne einer Wertung, sondern im Sinne der Präsentation der Geschichte.“ Sie ist unbedingt von der Kategorie der „Sichtweise“ zu

²⁰⁹ Vgl. genauer HKG 2.4, 180ff. und Mason 1982, 117f.

²¹⁰ Sjögren 1987, 363f. (meine Hervorhebung).

trennen, mit der beschrieben wird, ob ein Erzähler Kenntnis von Gefühlen und Gedanken der Figuren hat.²¹¹

Katzensilber, so stellt Mason fest, „is told externally, as though impersonally, like a real fairy-tale.“²¹² Sie vermischt hier unzulässigerweise die beiden genannten Kategorien, indem sie Externalität und Impersonalität gleichsetzt. Es trifft aber zu, daß in *Katzensilber* weder von einem auktorialen noch von einem personalen Erzählverhalten gesprochen werden kann. Der Erzähler verzichtet auf wertende Kommentare, und auch die Tatsache, daß er sich kurzzeitig in das Innenleben bestimmter Personen hineinversetzen kann (beispielsweise schildert er die Überlegungen der Großmutter kurz vor dem Hagelsturm in erlebter Rede; vgl. K, 261), hat nichts mit einem personalen Erzählverhalten zu tun, sondern ausschließlich mit der Erzählperspektive. Ein personales Erzählverhalten läge dann vor, wenn das Geschehen hauptsächlich aus der Sicht einer Figur geschildert und bewertet würde. Dies ist aber nicht der Fall, die Handlungen aller Figuren werden neutral wiedergegeben. Somit läßt sich auch in diesem Punkt Masons These vom „fairy-tale mode“ der Erzählung bestätigen.

Damit ist die Beschreibung der formalen Dimension der Sagenähnlichkeit von *Katzensilber* abgeschlossen. Im Gegensatz zu Lugowskis mythischem Analogon, welches sich als Restbestand mythischen Denkens nur noch in der ästhetischen Struktur literarischer Texte manifestiert, besitzt die Sagenähnlichkeit von *Katzensilber* aber eine weitere Dimension: Die Erzählung selbst thematisiert das Schwinden der Lebensmacht des mythischen Denkens.

Die inhaltliche Verwandtschaft von Haupterzählung und 'Jochträgersage', die das 'wilde Mädchen' mit dem Bereich der Volksmythologie verbindet, seine Herkunft aber trotzdem ein Rätsel bleiben läßt, wurde in Kapitel 3.1 schon herausgearbeitet.²¹³ *Katzensilber* erzählt also die Geschichte einer

²¹¹ Vgl. Petersen 1993, 68ff. Der entsprechende Begriff in der bekannteren Erzähltheorie von Stanzel, mit dessen Unzulänglichkeiten Petersen sich a. a. O. auseinandersetzt, lautet 'Erzählsituation'.

²¹² Mason 1982, 118.

²¹³ Die 'Jochträgersage' ist die einzige der fünf Binnenerzählungen der Großmutter, die eine direkte inhaltliche Beziehung zur Erzählung aufweist. Die restlichen Sagen sind

sagenähnlichen Gestalt. Trotzdem bestehen Unterschiede zur Art und Weise, wie die Großmutter ihren Enkeln von der Magd des „Hagenbuchers“ erzählt. Die sagenähnliche Oberfläche des Textes wird durchbrochen von Schilderungen, die hinter dem Erzähler den auch naturwissenschaftlich ausgebildeten Autor Stifter vermuten lassen. So erklärt der Erzähler einmal die Wolkenbildung nach dem Hagelunwetter in physikalischen Begriffen: „Die ungeheuren Mengen von Schlossen, welche auf die Gegend nieder gefallen waren, verbrauchten Wärme, die Kälte verdichtete daher beständig die in der Luft befindlichen Dünste und erzeugte die unaufhörlichen Wolken“ (K, 278).

Indem Stifter die Geschichte des ‘wilden Mädchens’ also sagenähnlich, aber nicht sagengleich erzählt, betont die „Erzählhaltung“²¹⁴ das durch die Figur der Mutter dargestellte Modell der Vereinbarung von Rationalität und Irrationalität, mit dem sich erfolgreich auf das Rätselhafte reagieren lässt. Um diese These zu untermauern, greife ich auf die Darstellung der Entwicklung von Stifters „Natur-Anschauungen“ bei Johann Lachinger zurück, mit der sich die Rolle des Rätselhaften im Weltbild des Autors (zur Entstehungszeit der *Bunten Steine*) bestimmen lässt.

Die erste Stufe in dieser Entwicklung bildet „die kindliche Erlebniswelt im Böhmerwald“²¹⁵, die zweite die Ausbildung Stifters im Benediktinerkloster von Kremsmünster und die dritte seine naturwissenschaftlichen Studien

von unterschiedlicher Bedeutung. Während der ‘Katzensilbersage’ recht große Bedeutung zukommt, da sie (wie in Kapitel 3.3 dargestellt) auf den rationalen Faktor im Weltbild der Kinder hinweist, kann die ‘Sage von der schönen Gräfin’ (vgl. K, 260) nur sehr allgemein an die Haupterzählung angebunden werden (sie antizipiert die spätere Bedrohung des Hauses durch das Feuer). Ähnliches gilt für die ‘Wichtelsage’ (vgl. K, 248f.) und die ‘Karfunkelsage’ (vgl. K, 255f; bei den Bezeichnungen der fünf Sagen handelt es sich um meine eigenen Arbeitstitel). Solche mühsam konstruierten Beziehungen (vgl. etwa Hertling 1993, 167ff.) sind für die Interpretation der Erzählung von geringem Wert, da Stifter manche Binnentexte nur zur Ausschmückung der Haupterzählung aufgenommen hat. Dies zeigt sich in einem Brief vom 13.09.1852 über *Katzensilber*, in dem er Gustav Heckenast sein Bedauern darüber ausdrückt, ein „Märchen voll Herrlichkeit“, welches er am Tag vor Abschluß der Erzählung gehört hatte, nicht mehr in den Text aufnehmen zu können (vgl. HKG 2.4.II, 171). Aus diesem Grunde müssen nicht alle Binnensagen gleichermaßen in die Interpretation der Haupterzählung einbezogen werden.

²¹⁴ Vgl. Petersen 1993, 78ff. Die Kategorie der Erzählhaltung beschreibt „die wertende Einstellung des Erzählers zum erzählten Geschehen“, welche auch ohne auktoriale Eingriffe und direkte Urteile, bei Einhaltung eines neutralen Erzählverhaltens, zum Tragen kommen kann.

²¹⁵ Lachinger 1996, 98.

an der Wiener Universität. Als Stifter im Alter von 13 Jahren seine Gymnasiallaufbahn in Kremsmünster begann, hatte er die „volkstümlichen mythischen Naturbilder, die ihm seine Großmutter Ursula Kary einpflanzte“,²¹⁶ im Kopf. Die Verbindung von naturwissenschaftlicher Forschung und christlicher Schöpfungslehre, mit der er nun vertraut gemacht wurde, bedeutete aber keineswegs „einen abrupten Bruch in seiner Naturanschauung, vielmehr schien sich dort das geheime Bedürfnis einer rationalen Systematisierung des bisher naiv Angeschauten der Natur zu erfüllen.“ Mit dem Wechsel an die Universität Wien, wo er zunächst Jura, später aber naturwissenschaftliche Fächer belegte, mußte Stifter erfahren, daß die Kremsmünsterer Zielsetzung, Naturwissenschaft zur Ehre Gottes und zur Bestätigung christlicher Weltanschauung zu betreiben, wissenschaftsgeschichtlich ein Anachronismus war. Trotzdem hat er sich niemals von seinem Kremsmünsterer Weltbild verabschiedet: „Auch angesichts einer Naturwissenschaft, die sich mehr und mehr von der Metaphysik verabschiedete und sich in den reinen Positivismus zurückzog“, betrachtete Stifter „die Welt als vernünftige Schöpfung und das irdische Dasein als ethische Aufgabe des Menschen, Leben und Umwelt human zu gestalten.“²¹⁷

Eine Antwort auf die drängende Frage nach der „rationalen Verstehbarkeit der Natur“, die die Konfrontation mit rein rationalistischen Welterklärungsmodellen aufgeworfen hatte, hat Stifter besonders in den Werken der Linzer Jahre, zu denen auch die *Bunten Steine* gehören, gesucht. Lachinger zeigt am Beispiel des *Abdias* und an der Erzählung *Das Haidedorf*, wie Stifter in „der physikalischen eine mythisch-theologische Erkenntnisperspektive an[deutet], die einen geheimen Zusammenhang von Physik und Metaphysik erweist.“ Mit Hilfe von „Ratio und Mythos zusammenführenden Sinnkonstruktionen“ weist Stifter nun beispielsweise zerstörerischen Naturkatastrophen einen verborgenen Sinn zu.²¹⁸

²¹⁶ Lachinger 1996, 98.

²¹⁷ Lachinger 1996, 98.

²¹⁸ Lachinger 1996, 98f.

Diese Art von Sinnkonstruktion findet sich auch in *Katzensilber*, beispielsweise in der folgenden Beobachtung des Erzählers: „An den [vom Hagelunwetter] verstümmelten Bäumen wuchsen zahlreiche kleine Zweige hervor, die so schön waren, und so lebhaft wuchsen, als wäre das Abschlagen der Zweige kein Unglück gewesen, sondern als hätte ein weiser Gärtner dieselben beschnitten, daß sie nur desto besser empor trieben“ (K, 286).²¹⁹ Die Vereinbarung von Rationalität und Irrationalität wird also nicht nur anhand der Figur der Mutter als erfolgreiches Modell des Denkens und Handelns vorgestellt, sondern bestimmt auch die Haltung des Erzählers.

Damit ist aber eine wichtige Frage, die alle Interpreten der Erzählung beschäftigt, noch nicht beantwortet: Warum läßt Stifter die Erziehung des ‘wildes Mädchens’ letztlich scheitern? Die Erzieher in *Katzensilber* führen ein Leben, das als geradezu vorbildliche Erfüllung des in der *Narrenburg* und in *Turmalin* propagierten Modells gelten kann. Trotzdem führen ihre erzieherischen Bemühungen um das fremde Kind zu keinem dauerhaften Erfolg.

Konrad Steffen schlägt zur Lösung dieses Problems eine Kombination aus werkbiographischer und psychologischer Spekulation vor, die nicht zu überzeugen vermag: „Als Stifter seine Nichte Juliane Mohaupt 1847 als Pflögetochter ins Haus nahm, konnte er nicht wissen, welches schweres Geschick dem Mädchen, ihm selbst und seiner Frau bevorstand: Schon 1851 blieb das wilde, eigentümliche Mädchen längere Zeit vom Hause weg, und man bangte, sie möchte umgekommen sein. Nach der unverhofften Rettung wagte Stifter, dem *Katzensilber* den dunklen Ausgang zu geben. [...] So hat Stifter es stets gehalten: Er schilderte den Schrecken erst, nachdem er ihn überstanden hatte.“²²⁰

Der inhaltliche Grund für das Scheitern der Erziehung in *Katzensilber* besteht für Steffen in einer folgenschweren Erkenntnis des ‘wildes

²¹⁹ Christian Begemann (1995, 310) übersieht den Aspekt der Sinnzuweisung und deutet diese Stelle folgendermaßen: „Der Text verfährt mit der Katastrophe, wie er von Anfang an mit der Grenze zwischen Natur und Kultur verfahren ist: Er leugnet sie. In schöner Parallelität beheben Mensch und Natur den Schaden.“

²²⁰ Steffen 1955, 159.

Mädchens': „Während die Geschwister von jungen Männern umworben werden, muß die naturgebundene Kreatur spüren, daß sie mit jenen nicht gleichen Ranges ist. So bleibt sie im entscheidenden Augenblick tragisch vereinsamt.“²²¹ Auch Eve Mason läßt sich in ihrem Aufsatz über *Katzensilber* von der tränenreichen Abschiedsszene (vgl. K, 313f.) zu psychologisierenden Schlußfolgerungen hinreißen: „Is it this lack of spontaneous warmth, which the girl perhaps senses behind all the sensitive kindness she is treated with, that makes her refuse the parents' wish to adopt her? Does she realize that in the offer, 'wir theilen alles mit Dir, was wir haben, wir theilen unser Herz mit Dir', there is no real heart to share?“²²²

Solche und ähnliche Überlegungen können die Frage nach dem Scheitern der Erziehung nicht beantworten, denn sie sind aufgrund der besonderen „Sichtweise“ auf das Mädchen methodisch nicht zu rechtfertigen. Der Erzähler ermöglicht dem Leser an keiner Stelle einen wirklichen Einblick in die Gedanken und Gefühle dieser Figur. Somit können die Gründe für das Fehlschlagen der Erziehung nicht auf der Handlungsebene gefunden werden: von dem 'wildem Mädchen' weiß man nichts.²²³

Begemann deutet das Scheitern der Erziehung nicht auf der Handlungsebene, sondern stellt fest: „Im unerklärten und unerklärlichen Mißlingen der Sozialisation des Mädchens deutet sich die letztliche Unvereinbarkeit von Natur und Kultur an, es zeigt sich das Scheitern des mit größtem erzählerischem Aufwand betriebenen Projekts einer naturalisierten Kultur der Natur, in der es keine Grenzen mehr geben kann.“²²⁴

Angesichts der Art und Weise, wie Stifter die Lebensweise der Hofbewohner darstellt, erscheint eine solche Deutung allerdings zweifelhaft. Der im ersten Kapitel herausgearbeitete Naturbegriff Stifters (Natur als Schnittmenge von Kultur und Wildnis) wird hier schließlich in modellhafter Weise umgesetzt. Das Scheitern der Erziehung des 'wildem

²²¹ Steffen 1955, 163.

²²² Mason 1982, 123.

²²³ Vgl. auch Müller 1982, 167.

²²⁴ Begemann 1995, 320.

Mädchens' verweist nicht auf die Unvereinbarkeit von Natur und Kultur, sondern wirft eine ganz andere Frage auf: Könnte es sein, daß die Zähmung der Wildnis zur kultivierten Natur als Modell für das Denken und Handeln des Menschen nicht mehr ausreicht?

In einem späteren Beitrag über die *Bunten Steine* hat Eve Mason ihre Interpretation von *Katzensilber* präzisiert und korrigiert. Ihre These, mit dieser Erzählung spreche der Autor das Todesurteil „über eine Zivilisiertheit, die ihren Wunderglauben verloren hat und sich ihrer inneren und äußeren Gefährdung überhaupt nicht bewußt ist“,²²⁵ scheint vor dem Hintergrund der angesprochenen Konfrontation des Autors mit rein rationalistischen Welterklärungsmodellen in die richtige Richtung zu gehen, muß aber in dem Pessimismus, den sie Stifter zuschreibt, etwas abgemildert werden.

Bei einer zivilisationskritischen Interpretation von *Katzensilber* darf nämlich nicht übersehen werden, daß die Erzählung – anhand der Mutter, einer der eigentlichen Erziehergestalten – auch von einem gelungenen Lern- und Erziehungsprozeß berichtet. Durch das Vorbild ihrer Kinder und im Umgang mit dem 'wilden Mädchen' lernt sie, Rationalität und Irrationalität in einem erfolgreichen Modell des Denkens und Handelns zu vereinbaren. Was sich hier andeutet, ist ein grundlegender werkgeschichtlicher Wandel im Paradigma des 'wilden Mädchens': Die Perfektion der Pädagogen nimmt allmählich ab zugunsten einer Erziehung der Erzieher.

4 Schönheit und Sittlichkeit: *Der Waldbrunnen* (1866)

Die Erzählung *Der Waldbrunnen* entstand drei Jahre vor Stifters Tod während einer Kur des bereits schwer kranken Autors²²⁶ und wurde 1866

²²⁵ Mason 1985, 77. Die implizite Annahme Masons, daß die Figuren in *Katzensilber* die Gesellschaft repräsentieren, bestätigt Karen Pawluk Danford (1991, 86) in ihrer Untersuchung zum Begriff der Familie bei Stifter: „It is interesting to note that these families [in den *Bunten Steinen*] do not have family names in the texts, which suggests that they are representatives rather than individual families with individual problems.“

²²⁶ Vgl. Matz 1995, 362ff. Laut Ingeborg Maschek (1961, 5f.) ist die Entstehungszeit der Erzählung umstritten. Sie verweist auf Kühn, Julius: Die Kunst Adalbert Stifters. Neuere deutsche Forschungen, Abt. Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bd. 28, Berlin 1940,

im *Düsseldorfer Künstleralbum* veröffentlicht.²²⁷ In der Forschung wird sie gemeinsam mit *Die Nachkommenschaften* (1864), *Der Kuß von Sentze* (1866) und *Der fromme Spruch* (1869) zu den vier sogenannten 'späten Erzählungen' gerechnet. Eine gemeinsame Veröffentlichung dieser vier Texte fand zu Stifters Lebzeiten nicht statt, sondern wurde erst nach dem Tod des Autors von Johannes Aprent besorgt.²²⁸ Vergleichende Untersuchungen der vier Späterzählungen sind aufgrund inhaltlicher Verwandtschaften durchaus zu rechtfertigen.²²⁹ Hier findet sich jedoch immer wieder die These von der Sonderstellung des *Waldbrunnen*; dieser Text läßt sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich nur schwer in die Reihe der späten Erzählungen einordnen.²³⁰

Ebenso häufig wie der These von der Sonderstellung begegnet man Urteilen über den *Waldbrunnen*, die den künstlerischen Wert der Erzählung in Frage stellen. Ursula Naumann betrachtet den Text als „aus Handlungselementen früherer Dichtungen zusammengesetzte Geschichte“, da dem kranken Autor „zur distanzierenden Erfindung [...] wohl die Kraft, vielleicht auch der Wille gefehlt“ habe.²³¹ Eve Mason vergleicht den *Waldbrunnen* mit *Katzensilber* und kommt zu dem Schluß: „The story is artistically poor. It lacks depth and symbolic meaning beyond the obvious.“²³² Rudolf Wildbolz erwähnt die in seinen Augen unbefriedigende Erzählung in seinen Ausführungen zum Spätwerk nur mit wenigen

189. Kühn setzt lediglich die Niederschrift des *Waldbrunnen* 1865 an und geht davon aus, daß Stifter die Erzählung schon Anfang der 50er Jahre geplant hat.

²²⁷ *Düsseldorfer Künstleralbum*, hg. v. Dr. Wolfgang Müller von Königswinter, 16. Jg., Düsseldorf 1866. *Der Waldbrunnen* ist noch nicht in der HKG verfügbar. Die im Text mit Hilfe des Kürzels 'W' nachgewiesenen Zitate stammen aus dem 5. Band der von Konrad Steffen herausgegebenen Birkhäuser-Ausgabe (siehe Literaturverzeichnis).

²²⁸ Vgl. Hunter-Lougheed 1988, 7.

²²⁹ Herta Gelhausen (1949) erwähnt den *Waldbrunnen* in ihrer Untersuchung der späten Erzählungen nur kurz, sieht aber die Verbindung zu *Katzensilber*. Der Vergleich zeige einen „Fortschritt in Menschenkenntnis“, denn „das braune Mädchen im 'Katzensilber' bleibt scheu, die Juliana im *Waldbrunnen* wird durch Erziehung und Umgang der menschlichen Gesellschaft zugeführt“ (6; II, Anm. 13). Eine Untersuchung des Altersstils Stifters anhand der vier Späterzählungen bietet Ingeborg Maschek (1961). Ein ausführlicher Vergleich der Erzählstrukturen findet sich bei Eva Arts (1976). Vgl. auch Rosemarie Hunter-Lougheed (1988, 7ff.), die ihrer Untersuchung des *Waldbrunnens* einen detaillierten Forschungsbericht voranstellt.

²³⁰ Vgl. Hunter-Lougheed 1988, 9.

²³¹ Naumann 1979, 67.

²³² Mason 1982, 128f.

Sätzen;²³³ ähnlich Fritz Martini, der zwar – wie schon erwähnt – eine deutliche Nähe des *Waldbrunnens* nicht nur zu *Katzensilber*, sondern auch zu *Turmalin* ausmacht, aber „die rechte künstlerische Einheit“ und „Distanz vom Bekenntnishaften“ vermißt.²³⁴

Als Argument für die geringe Bedeutung aller vier späten Erzählungen in Stifters Gesamtwerk wird oft auch ein Brief des Autors an seinen Verleger, der ungeduldig auf die Fertigstellung des *Witiko* wartete, zitiert: „Ich habe dir schon geschrieben, daß ich in freien Zeiten, wenn die Witikoaufgabe des Tages vollendet ist, manches Mahl [sic] auch leichtere Sachen noch treibe. Das thut meinen Hauptarbeiten nicht den mindesten Eintrag.“²³⁵ Doch auch in dieser Hinsicht nimmt der *Waldbrunnen* eine Sonderstellung ein: Im Gegensatz zur Heiterkeit und Leichtigkeit der anderen Späterzählungen „kehrt Stifter hier zur existentiellen Fragestellung zurück.“²³⁶

Die wenigen vorliegenden Beiträge zum *Waldbrunnen* behandeln die Frage, welche Figur als Hauptperson und somit thematischer Mittelpunkt der Erzählung anzusehen ist, kontrovers. In der älteren Forschung betrachtet man zumeist Stephan von Heilkun als zentrale Gestalt der Erzählung; thematisiert werde dessen lebenslange Suche nach reiner und selbstloser Liebe.²³⁷ Rosemarie Hunter-Lougheed hält dieser These entgegen: „Bei einer genaueren Analyse der Erzählung läßt sich die Ansicht, Stephan sei die Zentralgestalt dieses Werkes, indessen nicht halten. Im Mittelpunkt des Werkes steht Juliana.“²³⁸ Joachim Müller sieht beide Figuren als Hauptpersonen an und betrachtet „die Heilung eines verletzten Menschenherzens in der Natur durch gespendete und empfangene Liebe sowie die Bändigung des Wilden, die zugleich die Enthüllung des Schönen aus dem Häßlichen bringt“ als „das erzählerische Ereignis.“²³⁹

²³³ Wildbolz 1976, 131f.

²³⁴ Martini 1981, 550.

²³⁵ An Gustav Heckenast am 08.02.1867 (zitiert nach Hunter-Lougheed 1988, 8).

²³⁶ Hunter-Lougheed 1988, 15.

²³⁷ Vgl. Hunter-Lougheed 1988, 20.

²³⁸ Hunter-Lougheed 1988, 20.

²³⁹ Müller 1960, 86.

Abgesehen davon, daß die These von der „Enthüllung des Schönen aus dem Häßlichen“ unbedingt kritisch zu überprüfen ist, weist Müller zu Recht darauf hin, daß von dem ‘wilden Mädchen’ eine Wirkung auf die eigentliche Erziehergestalt der Erzählung, Stephan von Heilkun, ausgeht. In der Forschung findet sich sogar mehrmals der Gedanke, daß Heilkun einem Erziehungsprozeß unterliegt. Auch wenn diese Möglichkeit bisher unter unhaltbaren methodischen Voraussetzungen betont wurde,²⁴⁰ so muß sie (angesichts des Wandels im Paradigma des ‘wilden Mädchens’, der sich in *Katzensilber* andeutet) dennoch untersucht werden.

4.1 Gedichte und Standbilder

Abseits aller literarischen Vorbilder für die Gestalt des ‘wilden Mädchens’ Juliana im *Waldbrunnen* betonen einige Forschungsbeiträge den biographischen Kontext des Selbstmords von Stifters Pflgetochter Juliane (1859), der sich durch die Namensgleichheit auch aufzudrängen scheint.²⁴¹ Konrad Steffen ist davon überzeugt, „daß Stifter nie ganz loskam von dem Ereignis“; dies zeige „die Erzählung selbst, in der er den dunklen Ausgang seiner Erziehungsbemühungen um Juliane in einen erfreulichen

²⁴⁰ Die Hinweise auf eine Erziehung des Erziehers werden bei verschiedenen Interpreten der Erzählung unzulässigerweise mit einer bestimmten Briefstelle Stifters verknüpft. Konrad Steffen (1955, 194) stellt seiner Deutung des *Waldbrunnens* das folgende Stifter-Zitat als ‘Motto’ voran: „Im Herbst 1847 händige ich Ihnen einen einbändigen Roman ein. (Es ist die Erzählung, deren Held ein Kind ist, das sich selbst erzieht, oder vielmehr durch Kindlichkeit einen schon alternden zerworfenen Mann erzieht.)’ 18. Oktober 1846“ (Hervorhebung im Original). Steffen verzichtet auf einen bibliographischen Nachweis dieses Selbstkommentars. Obwohl die Datierung auf 1846 dies verbietet, bezieht er ihn ohne Begründung eindeutig auf den *Waldbrunnen*. Christine Oertel Sjögren (1986, 11 u. Anm. 5) schreibt: „[...] in the *Düsseldorfer Künstleralbum* of 1866 he [Stifter] comments that *Waldbrunnen* is ‘die Erzählung, deren Held ein Kind ist, das sich selbst erzieht oder vielmehr durch Kindlichkeit einen schon alternden zerworfenen Mann erzieht.“ Im Anmerkungsenteil notiert Sjögren, daß das *Düsseldorfer Künstleralbum* ihr nicht zugänglich sei, gibt aber keine weiteren Hinweise bezüglich der Herkunft des Zitats. Die Behauptung, der Kommentar Stifters stamme aus dem *Künstleralbum*, ist nicht zutreffend. Meine diesbezügliche Anfrage bei dem Mitherausgeber der HKG, Herrn Dr. Walter Hettche (München), dem ich für seine Hinweise in einigen Fragen zum *Waldbrunnen* zu Dank verpflichtet bin, ergab folgendes: Steffen datiert das Zitat korrekt. Es stammt aus einem Brief an Gustav Heckenast, der in Bd. 17 der mir nicht zugänglichen Prag-Reichenberger Ausgabe (2. Aufl. 1929, 176 – 179) abgedruckt ist. Der Herausgeber der PRA, Gustav Wilhelm, bezieht das Zitat auf Stifters erste Pläne zum Roman *Der Nachsommer*. Wenn dies auch zweifelhaft erscheint, so Walter Hettche, ist sicher, „daß das Zitat beim besten Willen nicht mit dem *Waldbrunnen* in Verbindung gebracht werden kann.“

²⁴¹ Zum biographischen Hintergrund vgl. Jungmair 1955 und Matz 1995, 336ff.

wandelt.“²⁴² In der Juliana des *Waldbrunnen* habe Stifter, so auch Franz Baumer, seiner Pflgetochter „ein Denkmal gesetzt“.²⁴³

Neben diesem biographischen Erklärungsmodell, welches Gefahr läuft, die Erzählung zur bloßen Konfliktbewältigung zu degradieren und folglich in der vorliegenden Untersuchung keine Rolle spielen soll, wird oft das ‘wilde Mädchen’ aus *Katzensilber* als literarisches Vorbild angeführt. Dies geschieht sicher mit einiger Berechtigung, wenn es um die sprachliche Präsentation der beiden Figuren geht. Die These Steffens, Stifter habe im *Waldbrunnen* „dem Geschick des Mädchens eine andere Wendung“ geben wollen, also gleichsam den in *Katzensilber* mißlungenen Erziehungsversuch wiedergutmachen wollen, geht jedoch zu weit.²⁴⁴ Erik Lunding stellt zutreffend fest: Die Erzählung „lässt sich ohne Schwierigkeit entwicklungsgeschichtlich einordnen. Freilich sind wir nicht mit mehreren Forschern in der Lage, sie inhaltlich in die nächste Nähe des ‘Katzensilbers’ zu rücken, mögen auch stilistisch infolge ähnlicher Stilisierungstendenzen enge Beziehungen bestehen. Obgleich die Personenlisten des ‘Katzensilbers’ und des ‘Waldbrunnens’ Übereinstimmungen aufweisen [...], so ist doch die Funktion dieser Rollen im ‘Waldbrunnen’ eine ganz andere als im ‘Katzensilber’.“²⁴⁵

Die in der Forschung beinahe schon stereotype (und nicht völlig unzutreffende) Rückführung der ‘wilden Mädchen’ auf die Figur Mignon vernachlässigt, wie in der vorliegenden Untersuchung bereits gezeigt werden konnte, weitaus wichtigere motivische oder stoffliche Einflüsse. Die Verbindung zwischen Juliana und Goethes Figur ist aber wesentlich enger als im Falle von Chelion, Pia, und den namenlosen Mädchen aus *Turmalin* und *Katzensilber*, denn schließlich zitiert das Kind, auf dem „hohen Steine“ am Waldbrunnen stehend, die erste Strophe von Mignons Lied:

²⁴² Steffen 1955, 195.

²⁴³ Baumer 1991, 15. Für Baumer ist Juliana aber auch „mit der Jean Paulschen Liane aus dem *Titan* verwandt und die ihr dargebotene Erziehung ein Nachhall jener Maximen, die Jean Paul in seiner *Erziehungslehre* niedergelegt hat“ (16). Baumer muß aber gleichzeitig zugeben, daß die Beziehung zwischen Stifter und Jean Paul in dieser späten Schaffensphase keine tragende Rolle mehr gespielt hat.

²⁴⁴ Steffen 1955, 159. Ähnlich Naumann 1979, 67 und zuletzt Kastner 1996, 133.

²⁴⁵ Lunding 1946, 71.

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
 Denn mein Geheimnis ist eine Pflicht;
 Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
 Allein das Schicksal will es nicht.
 (W, 328)²⁴⁶

Geht man aber aufgrund dieser intertextuellen Beziehung von einer zu engen Verbindung zwischen den beiden literarischen Figuren aus, wie Hertling, der die vier Zeilen seinem Aufsatz als Motto voranstellt und augenzwinkernd mit „Juliana [-Mignon]“ unterschreibt, so läuft die Interpretation unweigerlich in die falsche Richtung: „Wenn nun ‘Juliana’ Mignons Eingangverse fast wortgetreu wiederholt, [...], so identifiziert sie sich mit Mignons fremdländischem Unverstandensein. War Mignon einzig und allein Wilhelm verpflichtet, sie aus ihrem fremden, natürlich-poetischen Bereich ins bunte Leben „befreit“ zu haben, so läßt sich dasselbe von Heilkun als Julianas väterlichem ‘Ziehvater’ sagen.“²⁴⁷

Es besteht aber tatsächlich eine inhaltliche Verbindung zwischen den Goethe-Versen Julianas und der Thematik des *Waldbrunnens*. Deswegen wird Joachim Müller, wenn er die selbstgestellte Frage, „Was sollen diese literarischen Reminiszenzen?“ pauschal damit beantwortet, Stifter wolle hier „das geistige Erwachen und die künstlerische Empfänglichkeit des

²⁴⁶ Gegenüber dem Goethe-Text ergibt sich im zweiten Vers (in der von mir verwendeten Birkhäuser-Ausgabe) eine Veränderung, denn das Original lautet hier: „Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht“. Vgl. Goethe, J. W.: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Werke Bd. 7, 356 (siehe Literaturverzeichnis). Außerdem zitieren sowohl Eva Geulen (1995, 132) als auch Gunter H. Hertling (1993, 165 und 188) den ersten Vers mit einer Änderung: „Heiß mich nicht reden, heiß mich *nicht* schweigen“. Daß es sich hier um falsche Zitate handelt, ist ausgeschlossen, denn in beiden Beiträgen findet sich ein ausdrücklicher Hinweis auf diese Veränderung. Geulen zitiert nach der Winkler-Ausgabe von 1971, hg. v. Fritz Krökel und Magda Gerken, München 1971. Hertling benutzt die von Hannsludwig Geiger besorgte Stifter-Ausgabe: Sämtliche Werke, Berlin/Darmstadt 1969. Sowohl die Insel-Ausgabe (Gesammelte Werke in sechs Bänden, hg. von Max Stefl, Wiesbaden 1959) als auch die von mir benutzte Birkhäuser-Ausgabe, die auf die Erstdrucke zurückgreift, drucken den ersten Vers wie im Haupttext zitiert, also ohne das eingefügte ‘nicht’. Meine diesbezügliche Anfrage bei dem Mitherausgeber der HKG, Herrn Dr. Walter Hettche (vgl. Anm. 240), ergab folgendes: Sowohl im Erstdruck des *Waldbrunnens* als auch in der Handschrift wird der erste Vers korrekt zitiert; die von Geulen und Hertling verwendeten Ausgaben sind also fehlerhaft. Aus dem eingefügten „nicht“ dürfen daher keine interpretatorischen Schlüsse gezogen werden. Der zweite Vers enthält im Erstdruck (und somit auch in der von mir verwendeten Birkhäuser-Ausgabe) einen Fehler. In der Handschrift heißt es, wie bei Goethe, „[...] ist mir Pflicht“. Der Fehler, den der Setzer des *Düsseldorfer Künstleralbums* hier gemacht hat, beruht auf der Tatsache, daß die Wörter ‘mir’ und ‘eine’ in Stifters Handschrift sehr leicht zu verwechseln sind. Der Herausgeber der Prag-Reichenberger Ausgabe (13. Bd., 2. Hälfte, hg. v. Gustav Wilhelm, Graz 1960) hat diesen Fehler erkannt und die Verse im korrekten Wortlaut zitiert.

²⁴⁷ Hertling 1993, 188.

wilden und nun gezähmten Kindes ausdrücken“, der Problematik ebensowenig gerecht wie Hertling mit seiner Überbetonung von Mignons Lied.

Abgesehen davon rezitiert Juliana keineswegs nur Goethe-Verse. Bezüglich ihres Ausrufes „Blumen, die der Lenz geboren,/Streu ich dir in deinen Schoß“ führt Hertling aus: „Unsere Bemühungen, diesen Auszug zu belegen, blieben ergebnislos. Der anakreontisch-rokokohafte Gehalt weist auf Dichter wie Hagedorn, Gleim, Tersteegen, u.a.m., auch auf den frühen Wieland, aber wohl kaum auf Goethe.“²⁴⁸ Tatsächlich handelt es sich hier um ein im Wortlaut unverändertes Zitat aus der letzten Strophe von Schillers Gedicht „Der Jüngling am Bache“.²⁴⁹ Diese Anspielung auf Schiller ist nicht ganz unwichtig, denn besonders dessen theoretisches Werk ist – wie sich noch zeigen wird – für die Interpretation des *Waldbrunnens* von größter Wichtigkeit.

Zunächst aber verweise ich auf einen anderen, von Juliana zitierten, Goethe-Text, den der heutige Leser aufgrund des kurzen Auszugs nicht unbedingt erkennen wird, der aber den Lesern des 19. Jahrhunderts bei der Lektüre des *Waldbrunnens* vermutlich in den Sinn kam. „Dem Winde, dem Regen,/Dem Schnee entgegen“, ruft Juliana, und unter Auslassung zweier Verse: „Immer zu, immer zu, immer zu, immer zu, immer zu!“ (W, 328). Die leicht veränderten Zeilen stammen aus dem Gedicht „Rastlose Liebe“, welches stilistisch eher der Frankfurter als der Weimarer Schaffensperiode Goethes zuzugehören scheint, durch eine von Herder angefertigte Abschrift aber zweifelsfrei auf das Jahr 1776 datiert werden kann. Ich zitiere den vollständigen Text, um dessen thematischen Bezug zur Erzählung herauszustellen:

Rastlose Liebe

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!
Lieber durch Leiden
Möcht ich mich schlagen,

²⁴⁸ Hertling 1993, 197, Anm. 27.

²⁴⁹ In: Schiller, Friedrich: Werke Bd. 1, 406f. (siehe Literaturverzeichnis).

Als so viel Freuden
 Des Lebens ertragen.
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!
Wie soll ich fliehen?
Wälderwärts ziehen?
 Alles vergebens!
 Krone des Lebens,
 Glück ohne Ruh,
 Liebe, bist du!²⁵⁰

Dieses Gedicht, „in dem der Autor seine Schmerzensfreuden bejaht, doch seine Zerissenheit notdürftig verbirgt [...], ist ein frühes Zeugnis seiner Liebe zu Charlotte von Stein, einer verheirateten, der Sitte und Sittlichkeit ihrer Zeit verpflichteten Frau, die weder seinem ruhelosen Drängen noch ihrem Gefühl ganz traute, die ihn bildete, anzog und abwies und vor der er ein Jahrzehnt später ‘südwärts’ floh.“²⁵¹

Unabhängig von einer solchen werkbiographischen Interpretation, die hier nicht weiter diskutiert werden muß, darf man annehmen, daß bereits die wenigen, im *Waldbrunnen* zitierten Zeilen den zeitgenössischen Lesern des *Düsseldorfer Künstleralbums*, in deren Bildungskanon Goethes Gedichte noch eine Rolle spielten, die Thematik des ‘Leidens an der Liebe’ auf assoziative Weise erschlossen. Doch selbst wenn Stifter von seinem Publikum erwartet hat, wozu der heutige Leser in der Regel gezwungen ist, nämlich die Bedeutung der wenigen zitierten Zeilen durch Nachschlagen zu erhellen: Die melancholische Grundstimmung des lyrischen Ichs, welches die zwischenmenschliche Liebe als Ursache ständigen Schmerzes betrachtet und besonders seine Frage, ob eine Flucht „wälderwärts“ denn Abhilfe schaffen könne, verweist unübersehbar auf die Misere im Leben der Figur Stephan von Heilkun, die sich in einem Gespräch mit den Enkelkindern während der ersten Reise in die Waldsiedlung äußert.

Wer das Wasser dieses Brunnens trinke, so Heilkun, erhalte verlorene Fröhlichkeit und Gesundheit zurück. Auf die Frage von Franz, ob und wodurch der Großvater denn Fröhlichkeit und Gesundheit verloren habe,

²⁵⁰ In: Goethe, J. W.: Werke Bd. 1, 124 (siehe Literaturverzeichnis; meine Hervorhebungen).

führt Heilkun als Hauptursache an: „Ich [...] habe Kummer erlebt und werde Gesundheit und Fröhlichkeit auch verloren haben, weil ich *Mangel an Liebe* litt“ (W, 301; meine Hervorhebung).

Rosemarie Hunter-Lougheed wertet die Verse Julianas (sich auf die Goethe-Texte beschränkend) folgendermaßen: „Sie fassen in erster Linie Julianas große Liebesnot in Worte, aber auch die Seligkeit der Liebenden, die das ‘himmelhoch jauchzend’ viele Male wiederholt.“²⁵² Damit bezieht sie sich ausdrücklich auf die Liebesbeziehung zwischen Franz und Juliana („jetzt gilt ihre Liebe dem Altersgenossen“), deren Beginn unmittelbar nach der Szene am Waldbrunnen, in der Juliana die Gedichte rezitiert, geschildert wird. Diese Deutung, die auf einer psychologisierenden Betrachtung der literarischen Figur Juliana beruht, kann aufgrund der von Stifter gewählten Sichtweise nicht überzeugen: Über das gedankliche und emotionale Innenleben dieser Figur erfährt der Leser kaum etwas.

Die Thematik des Leidens an der Liebe, die durch den Intertext „Rastlose Liebe“ betont und auf die Figur Stephan von Heilkun bezogen werden kann, ist aber nur ein inhaltliches Element, welches durch das ‘wilde Mädchen’ Juliana eingeführt wird. Ein zweites Element ergibt sich, wenn man die Beschreibung des Mädchens mit der Schilderung der beiden schönen Frauen, die dem Ich-Erzähler im Verlauf der Rahmenhandlung begegnen, vergleicht.

Der Erzähler beschreibt Juliana, als diese auf dem Felsen am Waldbrunnen steht, folgendermaßen: „Und wie sie dabei den Arm emporhob, drang er durch den zerissenen Ärmel hervor und war *so schön wie an einem Standbilde alter Künstlerzeit*. Und ihre Gestalt war sehr fein und schlank.“ Ein ähnlicher, nicht ganz so deutlicher Vergleich findet sich in einer früheren Szene, die ebenfalls Juliana auf dem „hohen Steine“ zeigt: „Wenn es den Arm oder beide emporstreckte, fiel der Hemdärmel, der nicht geknöpft war, zurück, und es waren die dunklen Arme zu sehen, *als wären sie aus Erz gegossen*. Und den Leib richtete das Mädchen empor, daß er

²⁵¹ Keller 1994, 102.

²⁵² Hunter-Lougheed 1988, 41.

noch schlanker und höher erschien“ (W, 328 und 317; meine Hervorhebungen).

Diese beiden Anspielungen auf antike Standbilder, die auch durch Julianas erhöhte Stellung auf dem Felsen, einem Podest gleich, betont werden, ergeben eine Verbindung zu der schönen Zigeunerin (vgl. W, 292f.) und der schwarz gekleideten Frau auf dem Rigi, deren Identität als Juliana von Heilkun sich erst im letzten Teil des Rahmens herausstellt (vgl. W, 294ff.). Die Beziehung zwischen Rahmen- und Binnenhandlung und deren Bedeutung für die Hauptfigur soll in Kapitel 4.3 im Detail untersucht werden, doch ein Blick auf die Standbildvergleiche im Rahmen wird den zweiten, mit Juliana verknüpften Themenkomplex schon an dieser Stelle aufzeigen. Der Erzähler beginnt die ausführliche Beschreibung des schönen Zigeunermädchens, dem er auf einer Dienstreise begegnete, mit den folgenden Worten:

Die Farbe des Körpers, gelbbraun wie ältliches Erz, stand sehr gut zu den schreienden Farben der Bänder und zu dem Ebenmaße der Glieder, daß, wenn diese Gestalt genau, wie sie ist, gegossen gewesen wäre, sie *das schönste menschliche Standbild geworden wäre*, das hervorzubringen ist, und daß alle Völker in Bewunderung vor der Schönheit dieses Kunstwerkes hätten knien müssen, *obwohl in dem Abgusse der Glanz der Augen gefehlt hätte* (W, 292; meine Hervorhebungen).

Auch in der Schilderung der Jugenderinnerung an die schöne Frau auf dem Rigi finden sich Vergleiche mit Standbildern. „Die feine Wölbung ihrer Wange“, so der Erzähler, „[gleich] so sehr der zarten Führung des schönsten uralten Standbildes.“ Als jedoch einer seiner Kameraden vorschlägt: „Diese schwarze Frau sollte man nach München schaffen, und dort sollte sie in Ton gebildet und dann in Erz gegossen werden, daß die Welt erführe, was Schönheit sei“, erwidert der Erzähler: „Dann wäre nicht vorhanden, *wie sie die schwarzen Augen gegen ihren Gemahl aufschlägt* und klare Worte spricht“ (W, 294f.; meine Hervorhebung).

In einem anschließend geschilderten Gespräch mit seiner Frau, die sich eingehend nach den beiden Schönheiten erkundigt, äußert der Erzähler zunächst: „*In dem Baue der Glieder*, denke ich, bist du nicht so schön wie das Zigeunermädchen und die schwarze Frau.“ Auf die Frage, was er denn mit dem Zigeunermädchen gesprochen habe, erwidert er: „Ich habe nur die Gestalt angeschaut und um ihr Wesen mich nicht bekümmert, *denn an*

Seele gibt es nichts Schöneres als dich, und da suche ich nicht weiter herum“ (W, 296f.; meine Hervorhebungen).

Die Anklänge an Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde*²⁵³ (1793) sind an dieser Stelle nicht zu überhören.²⁵⁴ „Eine schöne Seele“, so Schiller, „gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus, und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphieren.“²⁵⁵ Mit seiner Vorstellung von einer „schönen Seele“ rezipiert Schiller den Begriff der „Kalokagathia“, den Shaftesbury in seinen *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.* (1711) „durch Adaption griechischer Philosopheme (insbesondere Platons)“ restituiert hatte.²⁵⁶ Grundgedanke Schillers ist hier die Verbindung von Sittlichkeit (nicht im Sinne von Prüderie, sondern eher dem des ethischen Handelns) und körperlicher Schönheit: „Bei einer schönen Seele [sind] die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. [...] In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“²⁵⁷

Schiller formuliert seine Vorstellung von einer „schönen Seele“ als unerreichbares, aber anzustrebendes Ideal: „[...] diese Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, ist bloß eine Idee, welcher gemäß zu werden er [der Mensch] mit anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann.“²⁵⁸ Diese Stelle könnte man dahingehend auslegen, daß es für Schiller unterschiedliche *Grade* der Charakterschönheit gibt, daß sich also aus der Schönheit eines Menschen,

²⁵³ In: Werke Bd. 5, 433 - 488 (siehe Literaturverzeichnis).

²⁵⁴ Stifter hat sich nicht nur mit Goethe (siehe Anm. 137), sondern auch intensiv (und weitaus kritischer) mit Schiller beschäftigt. Er betrachtete diese beiden Autoren „als die Exponenten zweier Haltungen, in die das geistige Spektrum zerfällt, die aber miteinander verbunden sein müßten“ (Begemann 1995, 386f.). Dies zeigt sich in einem Brief an Gustav Heckenast (21.06.1855), in dem er Goethe mit dem Begriff der „Objektivität“ (bezogen auf „wissenschaftliche Arbeiten“) und Schiller mit dem Begriff „Idealflug“ (bezogen auf „phantastische Anstrengungen“) charakterisiert. Ein „deutscher Dichter“, so Stifter weiter, „der Goethes und Schillers Geist vereinte [...] wäre dann der größte aller bisherigen Zeiten.“

²⁵⁵ Schiller: *Über Anmut und Würde*, 469.

²⁵⁶ Grosse 1976, 681 (= Art. „Kalokagathia“ in Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 681 - 684).

²⁵⁷ Schiller: *Über Anmut und Würde*, 468.

²⁵⁸ Schiller: *Über Anmut und Würde*, 470.

der Grazie seiner Erscheinung, Rückschlüsse auf seine Sittlichkeit ziehen lassen. Wenn eine solch einfache Interpretation Schillers komplexer Argumentationsweise auch nicht gerecht zu werden scheint, zu spricht doch, wie sich im folgenden zeigen wird, viel dafür, daß Stifter zu dieser Lesart geneigt hat.

Hertling führt den Schönheitsbegriff, den Stifter im *Waldbrunnen* entwickelt, nicht auf Schiller, sondern auf Winckelmanns Ästhetik zurück.²⁵⁹ Es stehe „außer Zweifel“, daß es dem Autor hier – im Gegensatz zu der Erzählung *Brigitta* (1842), in der er den Begriff der seelischen Schönheit über den der körperlichen gestellt habe – um „rein körperliche Schönheit“ gehe.²⁶⁰ Die ablehnende Haltung des Erzählers gegenüber dem Gedanken, die Schönheit der beiden Frauen in Ton und Erz festzuhalten, da dies den Verlust des Glanzes der Augen und der „klaren Worte“ – sprich: der Persönlichkeit – mit sich bringe, sowie die Bemerkung über die seelische Schönheit seiner Gattin bilden aber deutliche Hinweise darauf, daß es Stifter im *Waldbrunnen* nicht um die Idee einer äußerlichen, künstlichen Schönheit, sondern um Charakterschönheit im Sinne Schillers geht.²⁶¹

4.2 Das Geschenk der bedingungslosen Liebe

In dem schon erwähnten Gespräch zwischen den Enkelkindern und dem Großvater Stephan von Heilkun beklagt dieser nicht nur den „Mangel an Liebe“, unter dem er sein Leben lang gelitten hat, sondern beschreibt seine Lebensgeschichte als eine Reihe von Opfern, die stets Dankbarkeit beim Gegenüber, aber verletzte Gefühle auf seiner Seite hervorriefen. Schon den Freunden in der Kindheit habe er sich aufgeopfert, die ihm zwar dankbar

²⁵⁹ Vgl. Hertling 1993, 181f.

²⁶⁰ Hertling 1993, 183.

²⁶¹ Im Zusammenhang mit Julianas Angewohnheit, den Körper ihrer Großmutter mit Federn, Blumen u. ä. zu schmücken (vgl. W, 311), führt Eva Geulen (1995, 133) aus: „Juliana ist eine Künstlerin und Bildnerin des Körpers. Daß sich ihr natürlicher Kunsttrieb auf den menschlichen Körper richtet (wie Stifters Erzählung sich auf Juliana), liegt ganz auf der Linie der klassischen Ästhetik Kants und Schillers.“ Auf die Erkenntnis, daß der *Waldbrunnen* vor dem Hintergrund von Schillers Ästhetik gelesen werden muß, kommt Geulen aber nicht noch einmal zurück. Sie spielt vielmehr die „natürliche Schönheit“ gegen die „Kunstschönheit“ aus, weshalb sie „Julianas unmittlere Körperkunst“ als „blasphemisch und ein Sakrileg am lebendigen Körper“ wertet.

gewesen seien, ihn aber trotzdem irgendwann verließen und „in die weite Welt“ gingen (W, 301). Diesem Muster folgten, so Heilkun, alle Beziehungen in seinem Leben:

Ich habe eure Großmutter kennengelernt [...]. Ich hatte ihr alles gegeben, was ich gehabt habe, ich habe ihr aufgeopfert, was mir lieb war, sie war mir sehr dankbar, ich wurde ihr Teuerstes auf der Welt; aber sie konnte nie tun, was gegen ihren Sinn und Gemüt war, sie wußte es nicht und kränkte mich. [...] Euer Vater ging zu eurer Mutter und hing sein Herz an sie (W, 301f.).

Auch die verwandtschaftliche Liebe, die seine Enkelkinder ihm entgegenbringen, bietet Heilkun offensichtlich nicht das, wonach er auf der Suche ist: „[...] ‘ihr liebt mich auch’, sagte der Großvater, ‘und ich bin euch für eure Liebe sehr dankbar. Ihr habt diese, und ihr gebt mir die, die ihr habt.’“ (W, 301). Hunter-Lougheed betont in diesem Zusammenhang die Vermessenheit des Anspruchs nach reiner und bedingungsloser Liebe: „Der alte Mann [...] will allein um seiner selbst willen, ohne alle Nebenabsichten geliebt werden, weil er der ist, der er ist. Wer vom Leben eine solche Liebe erwartet, die normalerweise außerhalb des dem Menschen Möglichen liegt, macht sich der Hybris schuldig.“²⁶² Sie übersieht hier die noch zu diskutierende Möglichkeit, daß Heilkun es erst *lernen* muß, bedingungslose Liebe (die von der Erzählung durchaus im Bereich „des dem Menschen Möglichen“ angesiedelt wird) ohne Gegenleistungen zu akzeptieren.

Stifter stattet Heilkun aber nicht nur mit dem anfänglich so betonten Leid an der Liebe aus, sondern zeichnet ihn durchaus als hingebungsvollen Großvater, der sich die Erziehung der verwaisten Enkel zur Aufgabe gemacht hat. Diese wird auch gewissenhaft und äußerst erfolgreich ausgeführt: Die Enkel erscheinen als „musterhafte Biedermeierkinder“.²⁶³

Heilkuns Interesse für Erziehungsfragen zeigt sich auch in dem Gespräch mit dem Lehrer der Waldsiedlung (W, 305f.). Als dieser sich beklagt, von den Behörden in eine „wilde Gegend“ versetzt worden zu sein, fragt Heilkun, ob sich die Kinder dieser Gegend denn nicht „verbessern und veredeln“ ließen. Damit gibt er dem Pädagogen die Gelegenheit, von einem scheinbar besonders hoffnungslosen Fall zu berichten, dem ‘wildem

²⁶² Hunter-Lougheed 1988, 21.

Mädchen' Juliana. Die Schilderung der Boshaftigkeit und Wildheit Julianas durch den Lehrer und besonders die Tatsache, daß Heilkuns Interesse und Annäherung an Juliana aus einem solchen Gespräch unter Erziehern herrührt, scheinen Hunter-Lougheeds abschließende Bemerkung, der Waldbrunnen sei „die Erziehungsgeschichte eines 'wilden', der Natur und dem Elementaren verbundenen Mädchens“,²⁶⁴ zu bestätigen. Doch schon eine Bemerkung des Erzählers, welche den Bericht des Lehrers unglaubwürdig macht („Er [Heilkun] sah nie, daß das wilde Mädchen andere Kinder stieß oder schlug“; W, 308), deutet an, daß es in der Beziehung zwischen Heilkun und Juliana um etwas anderes geht als um Kindererziehung.

In dem ausführlich geschilderten Prozeß, in dem es ihm gelingt, das Vertrauen der Schüler und schließlich auch das Julianas zu gewinnen, setzt Heilkun kleine Geschenke als Lernanreize ein, indem er „Glaskorallen, kleine Marmorkugeln, rosenrote Bändchen“ und anderes an fleißige Schüler verteilt. Durch das völlige Ignorieren Julianas gelingt es dem alten Mann, das Interesse des Kindes zu wecken, seine Lesefähigkeit zu überprüfen und Einsicht in sein Schreibheft zu erhalten. Die aus diesem Heft zitierten eigenständigen Notizen Julianas erscheinen zwar zusammenhanglos und unverständlich, zeigen aber, daß das Mädchen sich geistig auf einer *höheren* Entwicklungsstufe als seine Mitschüler befindet, da deren Aufzeichnungen lediglich von der „Vorschriftstafel“ abgeschrieben oder „in die Feder gesagt“ worden sind (W, 309). Die anschließend erwähnte Fähigkeit des Mädchens, Mathematikaufgaben richtig zu lösen, bestätigt diesen Eindruck. Deswegen halte ich es für äußerst fraglich, den hier geschilderten Prozeß der Vertrauensbildung als Beginn der „Zähmung der Wilden“²⁶⁵ zu interpretieren.

Nach einiger Zeit verlagert Heilkun seine Versuche, sich Juliana weiter zu nähern, von der Schule auf die private Ebene. In die kurze Szene, die den ersten Besuch bei Juliana und ihrer Großmutter schildert, hat Stifter ein

²⁶³ Lunding 1946, 71.

²⁶⁴ Hunter-Lougheed 1988, 48.

²⁶⁵ Hunter-Lougheed 1988, 23. Ähnlich Müller 1960, 84: „Einer Widerspenstigen Zähmung wird berichtet.“

wichtiges Detail eingebaut, welches im Fortgang der Erzählung immer größere Bedeutung erhält. Aus den weißen Haaren der alten Frau hängt nämlich „das rosenrote Seidenband [...] hernieder, das der alte Stephan dem wilden Mädchen gegeben hatte. Das wilde Mädchen trug gar keinen Schmuck“ (W, 311). Juliana hat das von Heilkun erhaltene Geschenk also nicht für sich behalten, sondern weitergegeben. Dieses Verhalten zeigt sich später regelmäßig. Bei seinen gelegentlichen Besuchen bringt Heilkun dem Mädchen kleine Geschenke mit: „ein seidenes Bändlein oder Glaskorallen oder papierene Blumen oder ein Schnürchen mit Dolden, und sie sahen dann später die Dinge an dem alten Weibe hängen“ (W, 314).

In diesem Stadium der Beziehung verläßt Heilkun mit seinen Enkeln die Waldgegend, um den Winter in der Stadt zu verbringen. Ähnlich wie in *Katzensilber* wird die erzählte Zeit bis zur Rückkehr durch vergleichsweise kurze Textabschnitte ausgespart (vgl. W, 315; 324; 331ff.). Hier wird aber auch ein grundlegender Unterschied zu *Katzensilber* deutlich. Während in der Erzählung von 1852 die Zähmung der Wildnis durch die Hofbewohner noch breiten Raum einnimmt, so tritt dieses Thema im *Waldbrunnen* stark in den Hintergrund, obwohl in den drei anderen späten Erzählungen „das vielseitige Leben des Gutsbesitzer [...] den idealen Hintergrund der *vita activa* bildet.“²⁶⁶ Das farbigste Detail in der Schilderung der Waldgegend besteht in dem kurzen Bericht von den Zuständen in der Schule. Die Klagen des Lehrers und seine Unfähigkeit, mit Juliana umzugehen (vgl. W, 305ff.) stehen in direktem Zusammenhang mit Stifters bildungspolitischen Aktivitäten; die dürftige Ausbildung der Landschullehrer war ihm ein Dorn im Auge.²⁶⁷ Damit erschöpft sich aber die realistische Ausgestaltung des *Waldbrunnens* auch schon, der von allen vier Erzählungen des Paradigmas die Beziehung zwischen ‘wildem Mädchen’ und Erzieher am konsequentesten fokussiert.

Bei seiner ersten Rückkehr aus der Stadt zeigt Heilkun gegenüber Juliana ein auffälliges Verhalten. Nach der Begrüßung durch verschiedene Personen, denen er „im vorigen Jahr Gutes getan“ hat, knüpft und vertieft

²⁶⁶ Hunter-Lougheed 1988, 13 (Hervorhebung im Original).

²⁶⁷ Vgl. Requadt 1968, 145f.

er Bekanntschaften in der Waldsiedlung und steht mit einigen Familien in regelmäßigem Verkehr (W, 316). Juliana und ihre Großmutter aber werden von diesen Besuchen ausgeschlossen, obwohl das Mädchen beim Abschied durch einen ungestümen Kuß seine Zuneigung zu dem alten Mann bekundet hatte (vgl. W, 314f.). Die Initiative zur Fortsetzung der Beziehung geht von Juliana aus, die Heilkun um seinen Besuch bittet und ihm sein Fernbleiben vorwirft (W, 317f.). Es kann also nicht die Rede davon sein, daß Heilkun sich Juliana mit erzieherischen Absichten nähert. Er duldet es sogar, daß sein Enkel Franz die Angewohnheit, auf den Felsen am Waldbrunnen zu steigen und „Worte, die er entweder in dem Augenblicke zusammenstellte oder die er schon wußte“ zu rufen, von Juliana übernimmt (W, 324). Als die Mutter Julianas ihn darum bittet, das Mädchen zum Verlassen der halb verfallenen Hütte zu bewegen, verspricht er zwar nachzudenken, „was man in dieser Sache Gutes stiften könnte“ und „darnach [zu] handeln.“ In einem anschließenden Gespräch mit den Enkeln äußert er jedoch die Ansicht: „wenn das Mädchen herübergeht, soll es freiwillig gehen“, und wenig später ist „von dem, daß das wilde Mädchen zu der Mutter und Muhme hinüberziehen solle, [...] keine Rede mehr“ (W, 321; 324).

Die Vertiefung der Beziehung zwischen Heilkun und Juliana, in der nun auch die Enkel eine Rolle zu spielen beginnen, läßt sich am beiderseitigen Umgang mit den Geschenken weiter ablesen. Am Tag nach dem von Juliana erbetenen Besuch suchen Heilkun, Franz und Katharina die zerfallene Hütte wieder auf und sind diesmal „mit Geschenken beladen.“ Wenig später zeigt sich aber, daß alle Präsente „zum Schmucke des kleinen Holzzubaues verwendet worden“ sind: „Juliana hatte von all den Dingen gar nichts an sich“ (W, 322f.).

Im dritten Jahr der Beziehung – Juliana begrüßt den alten Mann mit einem Kuß, reicht den Enkeln aber lediglich die Hände – bringt Heilkun dem Mädchen kaum noch Geschenke mit und überreicht bei seinem Begrüßungsbesuch lediglich einige Muscheln (vgl. W, 325). Selbst diese behält Juliana aber nicht für sich, sondern verwendet sie zum Schmücken der Großmutter und zur Verschönerung der Hütte. Stifter schildert die

Erkenntnis Heilkuns, daß seine Beziehung zu Juliana nicht dem üblichen Muster von Aufopferung und Dank unterliegt, folgendermaßen:

Du heiliger und gerechter Gott! So ist es denn zum ersten Male in meinem Leben, *daß ich von jemandem um meiner selbst willen geliebt werde, von einem Menschen, dem ich nichts gegeben und getan habe*, weshalb Menschen sonst Dank oder Zuneigung schuldig zu sein glauben, oder was sie durch ihr Entgegenkommen zu gewinnen hoffen (W, 326; meine Hervorhebung).

Die eigentliche Erziehergestalt der Erzählung erweist sich an dieser Stelle als lernfähig: Indem Juliana keines der Geschenke Heilkuns für sich behält und ihm dennoch eine Zuneigung entgegenbringt, die sie anderen Menschen vorenthält, erteilt das vermeintlich 'wilde Mädchen' dem alten Mann die Lektion, daß selbstlose Liebe keine Gegenleistung sein kann. Dies zeigt sich nicht nur an dem zitierten Abschnitt, sondern auch am anschließenden Umgang Heilkuns mit Geschenken: Er kommt nun mit seinen Enkeln „alle Sommer in die Waldhäuser [...], nur daß er das Schreinerhäuschen kaufte [...] und daß er jetzt gar keine Geschenke mehr, auch nicht die geringfügigsten, an Juliana oder ihre Angehörigen austeilte“ (W, 327). Der Lernprozeß, dem Stifter seine Erziehergestalt unterwirft, ist damit aber noch nicht abgeschlossen.

4.3 Die Frage nach dem Wesen der Schönheit

Der zweite Teil des oben zitierten Dankgebets Stephan von Heilkuns bringt die Figur Juliana in unmittelbare Verbindung mit Schillers Begriff der „schönen Seele“: Heilkun bedeutet die selbstlose Liebe des Mädchens so viel, weil es „ein armes und vernachlässigtes Kind [ist], *das keine Gründe seiner Handlungen und Empfindungen kennt*“ (W, 326). Die „schöne Seele“, so Schiller, „weiß [...] selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht mehr ein, daß man anders handeln und empfinden könnte; dagegen ein schulgerechter Zögling der Sittenregel, so wie das Wort des Meisters ihn fordert, jeden Augenblick bereit sein wird, vom Verhältnis seiner Handlungen zum Gesetz die strengste Rechnung abzulegen.“²⁶⁸

²⁶⁸ Schiller: Über Anmut und Würde, 468f.

Gustav Konrad führt Julianas Verhalten darauf zurück, daß sie „durch Stephans Erziehungskunst zu einem sittlichen Menschen wird.“²⁶⁹ Ähnlich äußert sich Konrad Steffen: Erst am Ende der Erzählung fielen in der erwachsenen Juliana „äußerste Schönheit des Gliederbaus und seelischer Wert in eins zusammen. Sie ist nach Stifters Absicht das Bild des vollkommen Geratenen.“²⁷⁰ Hunter-Lougheed greift diese These auf und versucht, die Entwicklung Julianas an der Beziehung zwischen Rahmen- und Binnenhandlung abzulesen: „In der Zigeunerin des Rahmens ist das Ausgangsstadium des wilden Mädchens in der Kerngeschichte vergegenwärtigt, das als Juliana von Heilkun im gleichen Rahmen das Endstadium der vorbildlichen inneren wie äußeren Schönheit verkörpert. Damit ist der lange Entwicklungsweg vorgezeichnet, den Juliana im Verlauf der Binnenhandlung durchläuft. Das Ziel dieses Weges steht dem Leser im Rahmen in der vollendeten jungen Frau von Beginn an vor Augen.“²⁷¹

Diese These läßt sich – so Sjögren – nicht aufrechterhalten, wenn man sich vor Augen führt, wie das Zigeunermädchen im Rahmen beschrieben wird:

Seriously amiss is Hunter's designation of the gypsy as a 'Sinnbild des Ausgangsstadiums', a metaphor for the starting point of Juliana's developmental process. Inasmuch as the text does not imply that the gypsy is in any sense unfinished or incomplete, it is a mistake to view her as a point of departure towards a higher goal. [...] according to the narrator, the gypsy herself exemplifies wholeness and flawless perfection. *To consider her a metaphor of incompleteness and rudimentary development is antagonistic to the intention of the text.*²⁷²

Tatsächlich erscheint nicht nur die erwachsene Juliana von Heilkun, die dem Erzähler als geheimnisvolle Frau auf dem Rigi begegnet, als vollendete Schönheit, sondern auch das Zigeunermädchen, welches „schöner [war] als die Raffaelische Madonna.“ Seine Schönheit ist einzigartig und mit nichts zu vergleichen: „Ich dachte, da ich das Mädchen sah, daß keine Regelmäßigkeit der Kristalle, keine Pracht einer Pflanze, so herrlich sie sei, kein edles Tier [...] so schön zu sein vermöge wie ein

²⁶⁹ Konrad 1979, 444.

²⁷⁰ Steffen 1955, 198.

²⁷¹ Hunter-Lougheed 1988, 31. Hunter-Lougheed hat diese später unverändert übernommene These schon 1972 in einem Aufsatz formuliert: „Im Rahmen des *Waldbrunnens* sind die Anfangs- und die Endsituation in zwei verschiedenen Gestalten vergegenwärtigt“ (121).

Mensch“ (W, 292f.). Die Ebenbürtigkeit der Zigeunerin und der schönen Frau auf dem Rigi wird darüber hinaus durch die ersten Sätze der Erzählung in besonderer Weise betont: „Ich habe zu zwei verschiedenen Malen ein Menschenbild gesehen“, so der Erzähler, „von dem ich jedesmal glaubte, es sei das Schönste, was es auf Erden gibt. Das eine Mal ist es ein Zigeunermädchen gewesen, das andere Mal eine junge Frau“ (W, 291).

Hunter-Lougheed zieht zur Untermauerung ihrer These auch die „Tiervergleiche“ (vgl. W, 311 und 317) in der Erzählung heran: „Am Anfang ihres Entwicklungsweges wird Juliana zweimal mit einem Tier gleichgestellt, mit einer ‘Katze’ und mit einer ‘Waldschlange’ [...]. Bei Juliana beleuchten diese Tiervergleiche die ungezähmte Wildheit des zigeunerartigen Geschöpfes.“²⁷³ Sie verweist auf eine entsprechende Stelle in der *Narrenburg*, in der das ‘wilde Mädchen’ Pia mit einer „Pantherkatze“ verglichen wird (vgl. N₂, 373). Während diese Stelle tatsächlich der Illustration von Pias Wildheit dient, so erfüllen die Tiervergleiche im *Waldbrunnen* eine ganz andere Funktion. Als Heilkun und seine Enkel zum ersten Mal am Waldbrunnen eintreffen, während Juliana auf dem Felsen steht und deklamiert, wird ihre Reaktion folgendermaßen beschrieben: „Und bei diesem Worte erblickte das Mädchen die drei Menschen, die unten standen, und glitt schnell wie eine Waldschlange rückwärts von dem Steine hinab und ward nicht mehr gesehen“ (W, 317).

Die schlangenähnliche Art des Mädchens, sich zu bewegen, deutet *nicht* auf seine Wildheit hin: Sie ist anmutig und bildet einen weiteren Hinweis darauf, daß Stifter die Figur Juliana vor dem Hintergrund von Schillers *Über Anmut und Würde* entwickelt hat. Daß es sich hier um keine bloße Spekulation handelt, zeigt die Beschreibung von Julianas Bewegungen während des Deklamierens auf dem Felsen: Das Mädchen „hatte den Kopf erhoben und streckte bald den einen Arm empor, bald den andern, bald beide, bald hielt es dieselben waagrecht und rief dabei Worte aus.“ Die auffällige Konzentration auf die Arme des Mädchens läßt sich erst erklären, wenn man berücksichtigt, wie Schiller seine Definition der

²⁷² Sjögren 1986, 11 (meine Hervorhebung). Der Abschnitt bezieht sich auf einen Aufsatz Rosemarie Hunter-Lougheeds zum *Waldbrunnen* (= Hunter 1972).

Anmut als „Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit“²⁷⁴ vornimmt. Die Art und Weise, wie „die architektonische Schönheit der menschlichen Gestalt durch Gebrauch des Willens in Handlung versetzt wird“,²⁷⁵ verdeutlicht er nämlich anhand der Bewegung des Arms, der nach etwas greift.²⁷⁶

Sjögren weist die Entwicklungsthese Hunter-Lougheeds also völlig zu Recht zurück und folgert (auf Juliana bezogen) zutreffend: „'Bildung is not the issue here.“²⁷⁷ Ihre Argumentation läuft dann allerdings – die Beziehung der Erzählung zu Schillers *Über Anmut und Würde* übersehend – in die falsche Richtung: „The narrator is concerned solely with the phenomenon of beauty, specifically the beauty of human beings. It is the aesthetic concept that gives ideological unity to the frame and provides the basis for interpreting the core story.“²⁷⁸ Stifter thematisiert mit der Figur Juliana aber das Phänomen menschlicher Schönheit nicht direkt, sondern im Zusammenhang mit der Thematik des sittlichen Handelns.

Vor dem Hintergrund der in Kapitel 4.1 gewagten These, Stifter habe in einer recht einfachen Lesart von Schillers *Über Anmut und Würde* die Schönheit eines Menschen als 'Gradmesser' für seine Sittlichkeit begriffen, soll im folgenden die Frage nach Julianas Schönheit gestellt werden. Hier erweist sich eine Unterhaltung zwischen Franz und Katharina, die ganz zu

²⁷³ Hunter-Lougheed 1988, 31.

²⁷⁴ Schiller: *Über Anmut und Würde*, 446.

²⁷⁵ Zelle 1995, 164.

²⁷⁶ Schiller: *Über Anmut und Würde*, 448ff. Schillers Beispiel für eine nur vom architektonischen Standpunkt aus als schön empfundene Menschengestalt, der man „den rohen Instinkt eines Tigers unterschieben“ könne, ohne „das Urteil der Augen“ zu beeinflussen (440), hat sich möglicherweise (zumindest sprachlich) in einem frühen Text Stifters niedergeschlagen. In der Erzählung *Zuversicht* (1846), die mit dem Gespräch einer „großen Gesellschaft“ über die französische Revolution einsetzt, wendet sich ein „alter Mann mit schlichten weißen Haaren“ entschieden gegen die vorherrschende Meinung, die Revolution sei nur möglich gewesen, weil eine „merkwürdige Zeit“ auf Menschen von einer „entsetzlichen Gemütsart“ getroffen sei. Als man ihm vorhält, „daß dort, wo nicht schon eine tigerartige Anlage sei, die Zeit keinen Tiger hervorrufen könne“, antwortet er: „Wir alle haben eine tigerartige Anlage, so wie wir eine himmlische haben, und wenn die tigerartige nicht geweckt wird, so meinen wir, sie sei gar nicht da“ (468ff., zitiert nach Bd. 5 der im Literaturverzeichnis nachgewiesenen Birkhäuser-Ausgabe). Zum Begriff der „tigerartigen Anlage“ vgl. Konrad 1979, 430 und besonders K. G. Fischer 1962, 38ff.

²⁷⁷ Sjögren 1986, 11.

²⁷⁸ Sjögren 1986, 11f.

Anfang der Bekanntschaft mit dem Mädchen stattfindet, als aufschlußreich:

„Großvater“, sagte Katharina, „das kleine Mädchen ist recht häßlich. Als es den Kopf hervorstreckte, daß ihn die Sonne beschien, war es mit dem schwarzen Angesichte wie ein dunkles Bild in einem Holzrahmen.“

„Aber wie ein schönes Bild“, sagte Franz, „seine Wangen glänzten wie eine Glocke in der Kirche, und seine Augen leuchteten wie die Kerzen an dem Altare.“

„Nein, wie die Kohlen im Backofen“, sagte das Mädchen.

„Man soll das Kind nur rein und schön anziehen wie dich“, sagte Franz, „dann siehe“.

(W, 312f.)

Stifter betont die Fähigkeit, mit der er Franz hier ausstattet, nämlich die, wahre Schönheit auch unter Lumpen zu erkennen, auch an anderer Stelle, indem er die Bedeutung der Kleidung für die Schönheit eines Menschen geringschätzt. Auf die Zeit der Begegnung am Rigi zurückschauend, läßt er den Erzähler sagen: „Damals waren Frauengestalten noch Gestalten, nicht wie jetzt häßliche Kleiderhaufen“ (W, 294). Die Veränderung, die Juliana im Laufe der Erzählung durchmacht, wird damit auf Äußerlichkeiten reduziert. Zu Beginn dieser Veränderung entspricht die Kleidung Julianas tatsächlich der des Zigeunermädchens, welches in „rötlich-braunes, ausgebleichtes Zeug gehüllt“ ist. Von der eingangs zitierten These einer „Enthüllung des Schönen aus dem Häßlichen“²⁷⁹ kann aber nicht die Rede sein: Juliana verändert sich vielmehr von einer Form der Schönheit zu einer anderen, die als gleichwertig dargestellt werden.

Zu dieser Schlußfolgerung gelangt überraschenderweise auch Hunter-Lougheed in einem früheren Aufsatz zum *Waldbrunnen*. Bezogen auf Steffens These, die Lerche, die sich in der Erzählung mehrmals am Himmel zeigt, wenn Stephan von Heilkun und Juliana zusammentreffen, sei „ein Zeichen dafür, daß sich Juliane [*sic*] schließlich über Dürftigkeit und Verwahrlosung erheben wird“,²⁸⁰ führt sie aus: „Dürftigkeit und Verwahrlosung zeigen sich nur in der äußeren Erscheinung des wilden Mädchens. Stephan und Franz werden davon nicht getäuscht, sie erkennen *die innere und äußere Schönheit dieses Menschen* unter den Lumpen.“²⁸¹

²⁷⁹ Müller 1960, 86.

²⁸⁰ Steffen 1955, 196.

²⁸¹ Hunter-Lougheed 1977, 107 (meine Hervorhebung).

In einer späteren Veröffentlichung zum *Waldbrunnen* streicht sie dann die Idee der Schönheit, die nicht recht zur angeblichen Wildheit des Mädchens passen will, und modifiziert ihre These wenig überzeugend: „[...] dürftig und verwahrlost ist nur die Kleidung des wilden Mädchens, von der sich wohl Katharina, nicht aber Stephan und Franz täuschen lassen. Die Lerche ist vielmehr das Zeichen für Julianas hohes sittliches Menschentum, das in dem Verhältnis des Mädchens zur Großmutter schon immer augenfällig war.“²⁸² Tatsächlich wird Julianas sittliche Reife, die sich durch ihre Schönheit zeigt, nicht erst durch Heilkuns Erziehungskunst herangebildet, sondern von ihm entdeckt und begriffen.

Nachdem Heilkun die Selbstlosigkeit der Liebe Julianas begriffen hat – dies ist der erste Schritt in seinem Lernprozeß – und einige Sommer in der Waldgegend verbracht hat, beobachtet er vom Fenster seiner Hütte aus den Beginn der Liebesbeziehung zwischen Juliana und Franz: „Plötzlich fielen sich die zwei Kinder in die Arme, umschlangen sich und küßten sich. [...] Der alte Stephan aber sagte zu sich: „Die menschliche Wesenheit ist endlich zur Entscheidung gekommen“ (W, 329). Diesen rätselhaften Gedanken über die „Wesenheit“ des Menschen interpretiert Joachim Müller wiederum vor dem Hintergrund einer Zähmung des Wilden, versucht aber gleichzeitig, ihn auf den Begriff der Schönheit abzubilden:

*Die zur Entscheidung gekommene menschliche Wesenheit ist das erzählerische Grundgeschehen: entschieden ist die Veredelung des Wilden, die Zähmung des Unbändigen in der Liebe, die aus dem unendlichen Vertrauen in die Menschennatur [...] wächst – enthüllt ist die Wesenheit des Menschen [...], der in der selbstlosen Liebe zu sich selbst kommt [...]. Die Frage nach dem Wesen der Schönheit, die im Rahmen gestellt war, ist damit erzählerisch beantwortet: wahre menschliche Schönheit ist Wesensausdruck.*²⁸³

Meines Erachtens läßt Müller sich von dem Pathos der Formulierung dazu verleiten, viel mehr Bedeutung in diesen einen Satz hineinzulegen, als ihm tatsächlich zukommt. Die von Stifter intendierte Bedeutung läßt sich zwar letztendlich nicht zweifelsfrei ermitteln. Vor dem Hintergrund von Heilkuns schon einmal zitierter Bemerkung, auch sein Sohn habe ihn irgendwann verlassen und sein Herz an eine Frau gehängt (vgl. W, 302 und

²⁸² Hunter-Lougheed 1988, 45.

²⁸³ Müller 1960, 86 (Hervorhebungen im Original). Hunter-Lougheed (1988, 42f.) übernimmt Müllers Überlegungen zu diesem Punkt.

Kapitel 4.2), läßt sich der Gedanke von der menschlichen Wesenheit aber zumindest auch anders, und viel profaner, deuten: Es gehört zum menschlichen Wesen, irgendwann die Eltern (deren Stelle Heilkun an seinen Enkeln vertritt) zu verlassen und sich einen Partner zu suchen. Die Tatsache, daß diese Grundeigenschaft des Menschen im Fall von Juliana und Franz „zur Entscheidung gekommen ist“, eröffnet Heilkun die Möglichkeit, das Mädchen mit sich in die Stadt zu nehmen. Der Konflikt, der sich aus diesem Plan entwickelt, zeigt erst in vollem Maße die „Charakterschönheit“ und sittliche Reife Julianas. Deswegen ist „die Frage nach dem Wesen der Schönheit“ an dieser Stelle noch nicht beantwortet.

Die gegen den Willen ihrer Mutter selbst auferlegte Verpflichtung Julianas, für die Großmutter zu sorgen, wird von Beginn der Bekanntschaft mit Heilkun an betont. Schon bei dem ersten Besuch Heilkuns, der sofort damit beginnt, die Großmutter auszufragen, zeigt Juliana Beschützerverhalten: „'Frage sie nicht mehr', rief jetzt das wilde Mädchen, indem es seinen Kopf über den des alten Weibes hervorstreckte, so daß die Sonne ihn beschien.“ Auch in der ersten Szene, in der Juliana, auf dem Felsen am Waldbrunnen stehend, halb unverständliche Worte ruft, taucht die Sorge für die Großmutter auf: „*Schöne Frau, alte Frau, schöne Frau, weißes Haar, Augenpaar, Sonnenschein, Hütte dein, Märchenfrau, Flachs so grau, Worte dein, Herz hinein, Mädchen, Mädchen, Mädchen, bleib bei ihr, schmücke sie, nähre sie, schlafe da, immer nah, alle fort, himmelhoch, Sonne noch, Jana, Jana, Jana!*“ (W, 317; meine Hervorhebungen).

Als Heilkun Juliana mitteilt, daß er sie mitnehmen werde, um sie zur Gattin seines Enkels zu machen, verweigert das Mädchen sich diesem Plan spontan und unbeirrbar, weil sie die Großmutter nicht verlassen könne (vgl. W, 329f.). Sie zeigt sich Heilkun in dem nun folgenden Gespräch überlegen, als sie auf seine Bemerkung, „Die Großmutter wird es dir gönnen, wenn du das Glück für dein Leben findest“, das eigentliche Problem *seines* Lebens anspricht. Er selbst konnte es nämlich niemals ertragen, von ihm nahestehenden Personen verlassen zu werden (siehe Kapitel 4.2). Heilkun muß zugeben, daß es ihn verletzen würde, „wenn man Franz und Katharina goldene Kleider gäbe, sie auf einen goldenen

Stuhl setzte und zum Kaiser und zur Kaiserin machte und sie [ihm] wegnähme“.

Auch als Heilkun ihr eröffnet, daß aus ihrer Weigerung eine dauerhafte Trennung von Franz resultieren werde,²⁸⁴ bekennt Juliana sich zu ihrer Pflicht, denn sie begreift sich als „die Mutter der Großmutter, [...] ihre Schwester, [...] ihre Obrigkeit, [...] ihre Magd.“ Stifter schildert diese Preisgabe des Geliebten als Opfer: „'Er wird mich vergessen, und es wird alles gut sein', sagte das Mädchen. Bei diesen Worten quollen ihm große Tropfen aus den schwarzen Augen und rannen über die Wangen herunter.“ Juliana erweist sich erst hier in vollem Maße als „schöne Seele“, nach Schillers Vorbild modelliert: „Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloß der Instinkt aus ihr handelte, übt sie der Menschheit peinlichste Pflichten aus, und das heldenmütigste Opfer, das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes in die Augen.“²⁸⁵

Heilkun muß die Entscheidung des Mädchens anerkennen („Juliana, Mädchen', sagte er, 'tue, wie du willst'"; W, 330). Trotzdem zeigt sich die negative Wirkung von Julianas Opfer auf die Beziehung der beiden unmittelbar: Nach Beendigung des Gesprächs küßt sie „ihm zu ersten Male die Hand“ und nicht, wie gewöhnlich, stürmisch auf den Bart. Auch Heilkun selbst reagiert auf die eingetretene Distanz in der Beziehung: „Stephan war nun anders gegen Juliana und ihre Angehörigen.“ Er fällt wieder in die alte Verhaltensweise zurück, auf materiellem Wege Gutes zu tun, und überschüttet Juliana und ihre Angehörigen mit Geschenken und Hilfeleistungen, „so zahlreich [...], daß man es kaum begreifen“ kann (W, 331). Diese Verhaltensweise zeigt sich auch bei dem nächsten Besuch (nach zwei Jahren, die Heilkun und seine Enkel der Waldgegend ganz

²⁸⁴ Heilkuns Begründung lautet: „Damit du Franzens Weib werden könntest, müßtest du noch vieles lernen und müßtest dazu in eine andere Welt kommen, als hier ist. *Wie ihr hier seid, könnt ihr nicht bleiben*“ (W, 330; meine Hervorhebung). Auch diese Ausführungen zeigen, daß Julianas Veränderung von einer Form der Schönheit zu einer anderen, gesellschaftlich anerkannteren, nicht das entscheidende Element der Erzählung ist. Sjögren (1986, 18) führt dazu aus: „Stephan remains taciturn about the contents of Juliana's studies and her experiences of the world. He merely stresses the requirement of learning per se [...] to qualify for entrance into a social milieu worlds apart from Juliana's childhood environment [...]. *The only specific device is that she replace her ragged clothing with 'schöne Kleider' conforming to proper standards of elegance*“ (meine Hervorhebungen).

fernbleiben): Die Geschenke für Juliana und ihre Angehörigen sind so zahlreich, daß sie nicht auf einmal zu tragen sind (vgl. W, 332f.). „Zwischen den Bewohnern des Schreinerhäuschens und Juliana“, so kommentiert der Erzähler, „war nun wieder ein Zusammensein wie früher“ (W, 333). Sowohl Julianas Liebe zu Franz als auch ihre selbstlose Liebe zu Heilkun findet vorerst keine Erwähnung mehr.

4.4 Das Höchste in Ehren

Vergleicht man das letzte Gespräch zwischen Juliana und Stephan von Heilkun mit der Diskussion über Julianas Pflicht, für die Großmutter zu sorgen, so zeigt sich eine Umkehrung der Positionen. Nachdem die Großmutter gestorben ist, erklärt Juliana sich bereit, die Waldgegend zu verlassen. Die Rede ist aber zunächst nicht von Franz: „Großvater, jetzt gehe ich mit dir und will bei dir sein, wie ich bei der Großmutter gewesen bin“ (W, 334). Vor dem Hintergrund von Julianas Selbstverständnis als Mutter, Magd und Obrigkeit der Großmutter kann diese Stelle als weiterer Hinweis darauf gedeutet werden, daß der eigentliche Lern- und Erziehungsprozeß im *Waldbrunnen* an Stephan von Heilkun stattfindet. Tatsächlich argumentiert der alte Mann in diesem letzten Gespräch, wie Juliana es ihm vorgemacht hat: „Juliana“, erwiderte der alte Mann, „du verlässest deine Mutter“.

Die Erwiderung des Mädchens, im Gegensatz zur Großmutter freue ihre Mutter sich über ihren Weggang und das damit verbundene Glück, kann Heilkun nicht überzeugen, und so bringt er, wieder einmal, die Liebe ins Spiel: „Liebst denn du deine Mutter nicht, Juliana?“, fragte Stephan“. Er muß aber schließlich, wie schon im vorherigen Gespräch, einsehen, daß Juliana das richtige tut und wiederholt sein formelhaftes „Juliana, tue, wie du willst“, welches mehrmals in der Erzählung sein letztes Wort war (vgl. W, 330 und 322).

Der Schluß der Rahmenerzählung greift, abgesehen von der Funktion, die Identität von Juliana und der geheimnisvollen Frau auf dem Rigi herauszustellen, noch einmal kurz das Problem der Schönheit auf. Der

²⁸⁵ Schiller: Über Anmut und Würde, 468.

Erzähler erfährt von dem Wirt, daß „die schwarze Frau [...] noch immer ganz unbegreiflich schön [sei]. Ihre braunhaarige Schwägerin gebe ihr aber wenig nach“ (W, 335). Die leichte qualitative Abstufung zwischen Juliana und Katharina bildet noch einmal einen Hinweis auf die Vorbildlichkeit Julianas, an die selbst ein solches Muster an Wohlerzogenheit wie Katharina nicht heranreicht. Für die Verknüpfung der beiden zentralen Thematiken von bedingungsloser Liebe und sittlichem Handeln ist jedoch der Abschluß des Rahmens von geringerer Bedeutung als der Schluß der Binnenhandlung.

Heilkuns Rede bei der Hochzeit von Franz und Juliana nimmt zunächst noch einmal Bezug auf das Problem der bedingungslosen Liebe:

Du [Franz] liebst mich und Katharina liebt mich aus Verwandtschaftstrieben *und* weil ich bin der ich bin; Juliana liebt mich *allein*, weil ich bin, der ich bin, und diesen Schimmer der Liebe hat mir Gott gesendet, und ich will ihn mir für den Rest meines Lebens bewahren, es mag dieser Rest lang oder kurz sein (W, 335; meine Hervorhebungen).

In diesem Abschnitt äußert sich noch einmal der erste Schritt in Heilkuns Lernprozeß (die Erkenntnis, daß bedingungslose Liebe keine Gegenleistung sein kann). Erst die folgende Äußerung bringt das Problem des sittlichen Handelns ins Spiel und verknüpft somit die beiden zentralen Punkte, in denen bei Heilkun Lernbedarf bestand: „Franz, du erhältst eine Gattin, welche wirklich liebt und auch ihre Pflicht versteht, und das ist das Höchste. Halte dieses Höchste in Ehren, und du wirst glücklich sein und glücklich machen“ (W, 335).

Interpretiert man diese Stelle dahingehend, daß Heilkun „das sittliche Wesen Julianas [...] anerkennend hervorhebt“²⁸⁶, so ist damit zu wenig gesagt. Seine eigene Lebensgeschichte, die er bisher als eine Kette von Opfern beschrieben hat, tritt hinter dem Beispiel Julianas zurück, die bedingungslose Liebe und sittliche Verpflichtung zu vereinen weiß. Diese letzte Lektion, die Heilkun seinem Enkel mit auf den Weg gibt, das Rezept zum „glücklich sein und glücklich machen“, hat der Erzieher von dem vermeintlich ‘wildem Mädchen’ gelernt.

²⁸⁶ Hunter-Lougheed 1988, 38.

Fazit: Der paradigmatische Seitenwechsel und die Revolution

Der Weg durch die Werkgeschichte des Paradigmas läßt sich unter Aussparung der motivischen, stofflichen und philosophischen Einflußfaktoren bei der Gestaltung der 'wilden Mädchen', die hier nicht noch einmal genannt werden müssen, wie folgt nachzeichnen.

Im ersten Kapitel konnte durch die Untersuchung einer auffälligen topographischen Opposition in der Erzählung *Die Narrenburg* Stifters Vorstellung einer kultivierten Natur oder natürlichen Kultur beschrieben werden, in der die Zähmung der Wildnis ein Modell für das Denken und Handeln des Menschen bildet. Der 'Naturmensch' und vorbildliche Erzieher Heinrich, der sein Leben an diesem Modell ausrichtet, kann seine Beziehung zu einem 'wilden Mädchen' äußerst erfolgreich gestalten: Pia wächst zu einem „vollendetes Wunder“ heran. Der Vertreter der reinen Kultur, Jodok, scheitert dagegen in der Erziehung des 'wildes Mädchens' Chelion.

Auch in der Interpretation von *Turmalin* ließ sich das im ersten Kapitel beschriebene Modell des Denkens und Handelns finden. Stifter hat in dieser Erzählung, obwohl er sich auf den Schauplatz Wien beschränkt, mit topographischen Details die Vorstellungen der 'Verwilderung' und 'Kultivierung' thematisiert und in der Beziehung der Ich-Erzählerin zu dem 'wildes Mädchen' einen ähnlichen Erziehungsprozeß wie in der *Narrenburg* gestaltet. Eine weitere Ähnlichkeit zur ersten Erzählung des Paradigmas besteht in der Kontrastierung des gelingenden Erziehungsprozesses mit einer gescheiterten Erziehung. Da in *Turmalin* im Gegensatz zur *Narrenburg* beide Erziehungsprozesse an demselben 'wildes Mädchen' vorgenommen werden, wird aus dem Mädchen mit dem Wasserkopf keineswegs ein „vollendetes Wunder“ – lediglich die Eingliederung in die Gesellschaft und Hinführung zur Mitteilungsfähigkeit und Nützlichkeit werden erreicht. Trotzdem verweist das Gelingen der Erziehung in gleichem Maße wie in der *Narrenburg* auf die Beispielhaftigkeit des Denkens und Handelns der Ich-Erzählerin, die nach dem Muster Heinrichs als perfekte und vorbildliche Erzieherin erscheint.

In der Erzählung *Katzensilber*, die etwas später als *Turmalin* fertiggestellt wurde, aber als einzige Erzählung der *Bunten Steine* keine frühere Fassung besitzt, deutet sich ein merkwürdiger Wandel an. Während die Zähmung der Wildnis, die Kultivierung und Nutzbarmachung des Bodens von den Erziehergestalten der Erzählung zur Perfektion geführt wird, scheitert der Prozeß der Erziehung des 'wilden Mädchens' letztendlich. Aufgrund der in den ersten beiden Kapiteln gewonnenen Erkenntnis, daß Stifter den Erziehungserfolg als Bewertungskriterium für die Lebenseinstellung der Figuren gebraucht, wurde das Denken und Handeln der Charaktere in *Katzensilber* in seiner Beziehung zu dem 'wilden Mädchen' untersucht. Die unterschiedlichen Reaktionen auf dessen Rätselhaftigkeit, so zeigte sich, stehen in unmittelbarer Beziehung zu der Fähigkeit bzw. Unfähigkeit der Figuren, sich dem Mädchen zu nähern. Da Stifter das kindliche Modell der Vereinbarung von Rationalität und Irrationalität durch seine Übertragung auf die Mutter zu favorisieren scheint, wurde anschließend der Begriff der Sagenähnlichkeit der Haupterzählung sowohl formal als auch inhaltlich entwickelt, um zu zeigen, daß selbst die gewählte Erzählhaltung im Dienste eines Weltbildes steht, welches Rationalität und Irrationalität zu vereinbaren weiß.

Durch diese Erkenntnis rückte die Frage nach dem Scheitern der Erziehung des Mädchens, die vom Text unbeantwortet bleibt, zugunsten des Erziehungsprozesses, den die Mutter durchläuft, in den Hintergrund. In *Katzensilber* beginnt sich die Unzulänglichkeit eines Denkmodells, welches ausschließlich auf der Vorstellung einer zur kultivierten Natur gezähmten Wildnis beruht, ebenso anzudeuten wie das Verschwinden der perfekten Erziehergestalten. Diese Entwicklung erreicht im *Waldbrunnen*, der letzten Erzählung des Paradigmas, ihren Höhepunkt.

Obwohl Juliana das einzige von Stifters 'wilden Mädchen' ist, welches vom Autor auch so genannt wird (und dies gleich sechsdreißigmal), kommt dieser Figur eine Sonderstellung im Paradigma zu. Während die Erziehung Julianas sich auf Äußerlichkeiten beschränkt, die ihr eine bürgerliche Existenz ermöglichen können, so konstruiert Stifter hier unter Rückgriff auf Schillers Ästhetik eine Figur, die sich – unabhängig von dem

dargestellten Erziehungsprozeß – durch eine hohe sittliche Reife auszeichnet.

Indem das ‘wilde Mädchen’ selbst am Ende des mit *Katzensilber* beginnenden Wandels ein vorbildliches Modell des Denkens und Handelns verkörpert, nimmt es den Platz im Paradigma ein, der ehemals von den perfekten Erziehergestalten besetzt wurde. Der Erzieher hat am Ende dieses paradigmatischen Seitenwechsels den Anspruch auf Perfektion verloren und muß seine Lektion von dem vermeintlich ‘wildem Mädchen’ lernen.

* * *

Vor dem Hintergrund der einleitenden Bemerkungen über Stifters langjährige pädagogische und erziehungspolitische Aktivitäten soll der paradigmatische Seitenwechsel nun in einen historischen Ermöglichungszusammenhang gestellt werden. Der Beginn des Umschwungs in Stifters Schreiben über ‘wilde Mädchen’ und ihre Erzieher kann sicher nicht auf Jahr und Tag genau festgelegt werden, liegt aber in der Entstehungszeit von *Turmalin* und *Katzensilber*, also zwischen dem Ende der 1840er Jahre und 1852.²⁸⁷ In diese Zeit gehört ein historisches Ereignis, welches Stifter in seiner pädagogischen Grundhaltung nachhaltig beeinflusst hat: die Revolution von 1848.

Stifters Verhältnis zur Revolution ist besonders in der älteren Forschungsliteratur kontrovers beschrieben worden. Man konnte sich nicht darauf einigen, ob die Revolutionserfahrung einen grundlegenden Wandel in Stifters Weltanschauung zur Folge hatte oder ob das revolutionäre Geschehen den Autor völlig unbeeinflusst gelassen hat. Später haben diese Extrempositionen sich „auf eine realistische Mittellage eingependelt“,²⁸⁸ die – ohne die Kontroverse hier noch einmal nachzuzeichnen – mit Paul Requadt wie folgt dargestellt werden kann.²⁸⁹

²⁸⁷ Vgl. HKG 2.3, 411ff. und 2.4, 171ff.

²⁸⁸ Buggert 1970, 16.

²⁸⁹ Paul Requadt hat in seinem bekannten Aufsatz über „Stifters ‘Bunte Steine’ als Zeugnis der Revolution und zyklisches Kunstwerk“ (1968) die Auswirkungen der Revolutionserfahrung auf Stifters pädagogische Grundhaltung anhand einer Vielzahl von diesbezüglichen Äußerungen des Autors überzeugend dargestellt. Leider gibt er

In „grundsätzliche[r] Zustimmung zur Revolution in den Märztagen“²⁹⁰ tat Stifter sich 1848 zunächst mit einem populären Aufsatz, in dem er die Grundlagen einer Staatslehre darstellte, hervor und kündigte einen weiteren Aufsatz über die Verfassung an, der allerdings nicht mehr erschien. Schon ein Jahr später trat er, aufgrund einer „Sinneswandlung im Spätjahr 1848“ für die „oktroyierte Verfassung“ ein, um kurz darauf völlig auf politische Veröffentlichungen zu verzichten. Anschließend „beschäftig[t]en ihn allein erzieherische Fragen.“²⁹¹

In Stifters nachrevolutionärer Hinwendung zu bildungspolitischen Fragen bestätigt sich Paul Requadts Einschätzung des Autors als „gemäßigter Liberaler mit gelegentlichen konservativen Zügen.“²⁹² In den 50er Jahren, so Roger Price, „schenkte man auch in Preußen und Österreich der Ausbildung der Jugend im Sinne der Kirche mehr Aufmerksamkeit, denn man hatte begriffen, daß Bildung auch ein Mittel zur Sozialisation war, und hoffte auf diese Weise den Menschen konservative Normen und Werte fest einzupflanzen.“²⁹³ Stifter hat dieses Programm zu verwirklichen gesucht, indem er sich nach der Revolution in seiner neuen Eigenschaft als Schulrat „mit Projekten zur Schulreform beschäftigt[e].“²⁹⁴ Trotzdem ging es dem pädagogischen Erzähler um mehr, als die Lernbedingungen in den Volksschulen zu verbessern. Immer wieder taucht in seinen Äußerungen zu bildungspolitischen Fragen das ‘Volk’ oder der ‘Mensch’ im allgemeinen auf.

Stifters vergebliches Gesuch um die Genehmigung öffentlicher Vorträge, mit denen er, wie Gustav Konrad ausführt, „der Erwachsenenbildung [...] dienen“ wollte, zeigt deutlich, daß seine volkserzieherischen Absichten sich nicht auf die Schulbank beschränkten. Stifter hat sich erst durch die

nicht die Titel der verwendeten theoretischen Schriften bzw. die Daten der zitierten Briefe an, sondern lediglich Verweise auf die Prag-Reichenberger Ausgabe. Die Briefe Stifters liegen darüber hinaus noch nicht in der HKG vor und sind mir nur in einer unzureichenden Ausgabe zugänglich (siehe Literaturverzeichnis). Aus diesen Gründen zitiere ich im folgenden die relevanten Textstellen aus der Sekundärquelle, gebe aber die Verweise auf die PRA mit an.

²⁹⁰ Requadt 1968, 140.

²⁹¹ Requadt 1968, 141.

²⁹² Requadt 1968, 142.

²⁹³ Price 1992, 115.

²⁹⁴ Konrad 1979, 438.

Erfahrung der Revolution vom talentierten Hauslehrer zum Volkserzieher entwickelt: „Als sich sah, welchen Gang die Dinge nehmen“, so schreibt er im Rückblick auf die Wirren der Märztage, „bemächtigte sich meiner die tiefste und düsterste Niedergeschlagenheit um die Menschheit.“

Nach dem Oktoberaufstand gelangte Stifter zu der Überzeugung, „daß das Volk im Allgemeinen den Beweis geliefert hat, daß es unmündig sei, daß es der Verantwortlichkeit ungehemmtester Selbstregulierung nicht gewachsen sei.“²⁹⁵ So trieb ihn, nach eigener Aussage, das „fast fieberhafte Verlangen, die Menschen besser und verständiger machen zu helfen, darum greife ich im Erziehungswesen an.“²⁹⁶ Während bisher „die sogenannte Bildung nur Eigenthum Einzelner, Gelehrter oder Bevorzugter war, und die Uebrigen ihren Leidenschaften und Trieben hilflos überliefert blieben“,²⁹⁷ machte Stifter es sich zur Aufgabe, „Volk und Jugend zu heben und zu bilden.“²⁹⁸

Der revolutionsbedingte Wandel im Bildungsbegriff Stifters, der weit mehr umfaßte als die beiden Extreme von bloßer Volksschulbildung und elitärer Gelehrsamkeit, zeigt sich aber nicht nur in seiner intensivierten pädagogischen Tätigkeit, sondern auch in seinen literarischen Texten.²⁹⁹ „Während [...] Politik und Erziehung das weltliche Dasein des Menschen ordnen“, so Paul Requadt, „bezieht Dichtung, wie Stifter sie verantwortet, dies auf ein Höheres, das er nicht weiter benennt. Sie vermag das Ethos des Handelnden zu bestimmen“, weil sie unter anderem „exemplarische Schicksale darstellt oder Leitbilder entwirft.“³⁰⁰

²⁹⁵ PRA XVI, 43 (zitiert nach Requadt 1968, 144).

²⁹⁶ PRA XVIII, 42 (zitiert nach Requadt 1968, 144).

²⁹⁷ PRA XVI, 153; 46f. (zitiert nach Requadt 1968, 144).

²⁹⁸ PRA XVIII, 3 (zitiert nach Requadt 1968, 144).

²⁹⁹ Martin Tielke (1979, 77f.) führt dazu aus: „Wichtiger als der in wenig origineller Weise reaktionäre Inhalt der zahlreichen politischen Äußerungen ab 1848 ist die Frage nach ihrer Funktion und danach, wieweit sie Rückschlüsse auf das erzählerische Werk zulassen.“ Tielke begreift die Revolutionserfahrung Stifters nicht als „den großen Umbruch“, sondern „lediglich als Katalysator“ (85). Seiner in diesem Zusammenhang vorgenommenen Interpretation von *Turmalin* (91ff.) als „den Punkt im Werk Stifters, an dem sein Selbstverständnis als Künstler umschlägt“ kann ich nicht zustimmen, denn sie beschreibt den Rentherrn als „Selbstbildnis Stifters, der in dem Verfall des Mannes die Drohung seines eigenen gestaltet.“

³⁰⁰ Requadt 1968, 149. Vgl. Mason 1991, 15: „Influenced by the ideas of the Enlightenment on the place of art in life, Stifter always understood writing as a mission.“

Das Modell des Denkens und Handelns, das anhand der ebenso einfachen wie perfekten Erziehergestalten in der *Narrenburg* und in *Turmalin* gezeigt wird, wurde mit der Einsicht Stifters, daß das einfache Volk ohne Bildung verloren sei, zum Stückwerk und reichte nun nicht mehr aus, um das Leben zu meistern. Eve Mason führt zum revolutionsbedingten Wandel in Stifters Menschenbild folgendes aus:

Gradually [...] Stifter revised his idyllic view of the common people. Whereas at first he distinguished between rootless city-dwellers and simple country folk and thought the latter alone still capable of true love and faithfulness, his attitude changed radically under the influence of his painful experiences during the 1848 Revolution. *In his stories of that period the people are no longer saved from the innate vices of mankind by their proximity to nature and the simplicity of their hearts.*³⁰¹

Die Erziehungsprozesse in *Katzensilber* und dem *Waldbrunnen* zeigen den von Mason beschriebenen Wandel deutlich. Hier geht es nur noch vordergründig um die Zähmung der 'wilden Mädchen', denn im eigentlichen Brennpunkt des erzieherischen Blicks stehen nun die der Volksschule längst erwachsenen Erziehergestalten. Die Lernprozesse, die sie durchlaufen, sind von ganz anderer Art als in den ersten beiden Erzählungen des Paradigmas und zeigen deutlich, daß der paradigmatische Seitenwechsel eine tiefgreifende Veränderung der Erziehungsinhalte mit sich gebracht hat.

Die Entwicklung einer tragfähigen Weltsicht im Zeitalter der Technisierung und zunehmenden Verwissenschaftlichung (*Katzensilber*) weist auf die im *Nachsommer* (1857) thematisierte Zukunftsvision, „daß der Mensch im rechten Umgang mit der Natur und in der rechten Anwendung der Naturwissenschaften sein Lebensglück wird bauen müssen“,³⁰² voraus. Sie bildet ebenso wie das im *Waldbrunnen* behandelte,

³⁰¹ Mason 1982, 116. Vgl. Fritz Martini (1981, 499f.): Im Zusammenhang mit Stifters Revolutionserlebnis lasse sich zwar nicht von einer Wandlung sprechen, da „seine Motive, seine Lebensstimmung und gefühlhafte Weltanschauung, seine künstlerischen Grundformen und seine Sprache“ hier schon „vorgeprägt“ gewesen seien und in seinem Erzählen ein fester, das Jahr 1848 überwölbender Entwicklungszusammenhang ausgemacht werden könne. Trotzdem habe „das Revolutionsjahr [...] insoweit einen Abschnitt in Stifters Leben [bedeutet], als er jetzt mit vertieftem Ernst der *Verantwortung der Kunst, ihres Bildungssinnes in der vaterländisch-staatlichen Gesellschaft* und vor der Reinerhaltung des Menschlichen gewiß wurde“ (meine Hervorhebung).

³⁰² Doppler 1990, 118.

zeitlose Problem des sittlichen Verhaltens einen Baustein in Stifters erweiterungsfähigem Modell des Denkens und Handelns.³⁰³

Mit der Einordnung des paradigmatischen Seitenwechsels in den historischen Ermöglichungszusammenhang der Stifterschen Revolutionserfahrung kann die Untersuchung abgeschlossen werden. Trotzdem haben die hier gewonnenen Erkenntnisse neuen Forschungsbedarf geschaffen. Durch die Einordnung in den historischen Kontext wurde zwar *ein* außerliterarischer Faktor auf die Texte des Paradigmas abgebildet, nahezu unberücksichtigt blieben jedoch die zahlreichen Schriften, die Stifter zu Themen der Pädagogik, Bildungspolitik und Kunsttheorie verfaßt hat.³⁰⁴ Eine ausführliche und systematische Engführung der vier Erzählungen mit diesen Texten, die dazu beitragen könnte, den werkgeschichtlichen Wandel eingehender zu beschreiben und kritischer zu analysieren, steht noch aus. Sie hätte den Rahmen der vorliegenden Untersuchung jedoch gesprengt und muß somit einer weiteren Arbeit vorbehalten bleiben.

³⁰³ Die Nähe des *Waldbrunnens* zu volkserzieherischen Fragestellungen erwähnt Herta Gelhausen (1949, 5): „Möglich ist auch, dass die Geschichte von dem wilden Mädchen im Zusammenhang steht mit den Aufzeichnungen zu einem Werk ‘Ueber Volksunterricht und Volkserziehung’, zu dem Stifter sich in jener Zeit Notizen machte.“ Im Jahr der Veröffentlichung des *Waldbrunnens* (1866) wurde Stifter, fast zwanzig Jahre nach seinem Revolutionserlebnis, erneut in seiner Auffassung von der Unmündigkeit des Menschen bestätigt. Durch den Ausbruch des preußisch-österreichischen Krieges fühlte er „sich wieder bis ins Tiefste erschüttert, wieder waren Chaos und Gewalt in die Welt eingebrochen“ (Matz 1995, 377).

³⁰⁴ Vgl. etwa HKG 8.1 (= Schriften zu Literatur und Theater) und Adalbert Stifter: Pädagogische Schriften. Besorgt von Theodor Rutt, Paderborn 1960.

Literatur- und Abbildungsverzeichnis

Anmerkungen zur Zitierweise/Abkürzungen

Die in Zitaten aus der Primär- und Sekundärliteratur durch eckige Klammern kenntlich gemachten syntaktischen Umstellungen und erklärenden Zusätze wurden immer von mir eingefügt. Enthalten die Zitate *kursive* oder *gesperrte* Textstellen, so habe ich in jedem Fall angegeben, von wem die Hervorhebung stammt. Die bislang noch unvollständige HKG, aus der Stifters Texte nach Möglichkeit zitiert werden, behält die ungewöhnliche Orthographie und Interpunktion des Autors bei. Ich habe in den Stifter-Zitaten aus Gründen der Lesbarkeit (einige wirklich mißverständliche Stellen ausgenommen) auf den Gebrauch des erklärenden '[sic]' verzichtet. Auf Titel aus der Sekundärliteratur wird im Anmerkungsapparat und gelegentlich auch im Text grundsätzlich nur mit dem Namen des Autors und der Jahreszahl verwiesen, so daß die verwendeten Bücher und Aufsätze im Literaturverzeichnis leicht nachgeschlagen werden können. Briefstellen werden i. d. R. nur durch Angabe des Datums und des Adressaten nachgewiesen und wurden, sofern nichts anderes angegeben ist, nach den entsprechenden, im Literaturverzeichnis genannten Ausgaben zitiert. Stifters Briefe mußten relativ häufig aus Sekundärquellen zitiert werden, da sie (bis auf vereinzelte, in den Kommentaren wiedergegebene Auszüge) noch nicht in der HKG vorliegen und mir nur in einer sehr unzureichenden Auswahl (s. u.) zugänglich sind. Die verwendeten Abkürzungen bedeuten:

HKG	Historisch-kritische Gesamtausgabe (s. u.)
PRA	Prag-Reichenberger Ausgabe (Diese Ausgabe ist mir nicht zugänglich und wurde nicht direkt verwendet. Siehe aber die Anm. 240, 246, 289.)
VASILO	Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich
N ₁	<i>Die Narrenburg</i> (Journalfassung)
N ₂	<i>Die Narrenburg</i> (Studienfassung = Buchfassung)
T ₁	<i>Der Pförtner im Herrenhause</i> (Journalfassung von <i>Turmalin</i>)
T ₂	<i>Turmalin</i> (Buchfassung)
K	<i>Katzensilber</i>
W	<i>Der Waldbrunnen</i>

Adalbert Stifters Werke und Briefe

- Stifter, Adalbert: Werke und Briefe: histor.-krit. Gesamtausg., hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz.
- Bd. 1.1: Studien, Journalfassungen, Bd. 1., hg. v. Helmut Bergner u. Ulrich Dittmann, 1978.
- Bd. 1.4: Studien, Buchfassungen, Bd. 1, hg. v. Helmut Bergner u. Ulrich Dittmann, 1980.
- Bd. 1.5: Studien, Buchfassungen, Bd. 2, hg. v. Helmut Bergner u. Ulrich Dittmann, 1982.
- Bd. 2.1: Bunte Steine, Journalfassungen, hg. v. Helmut Bergner, 1982.
- Bd. 2.2: Bunte Steine, Buchfassungen, hg. v. Helmut Bergner, 1982.
- Bd. 2.3: Bunte Steine, Apparat und Kommentar, Teil I, hg. v. Walter Hettche, 1995.

- Bd. 2.4: Bunte Steine, Apparat und Kommentar, Teil II, hg. v. Walter Hettche, 1995.
- Bd. 8.1: Schriften zu Literatur und Theater, hg. v. Werner M. Bauer, 1997.
- Stifter, Adalbert: Gesammelte Werke in vierzehn Bänden, hg. v. Konrad Steffen, Basel und Stuttgart.
- Bd. 5: Erzählungen aus dem Nachlaß, 1964.
- Bd. 14: Vermischte Schriften, 1972.
- Stifter, Adalbert: Briefe. Hg. v. Friedrich Seebaß, Tübingen/Stuttgart 1947.

Werke und Briefe anderer Autoren

- Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, München.
- Bd. I: Gedichte und Epen, erster Band. Textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Erich Trunz, 10., überarb. Aufl., 1974.
- Bd. VII: Romane und Novellen, zweiter Band. Textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Erich Trunz, 8., Neubearb. Aufl., 1973.
- Bd. X: Autobiographische Schriften, zweiter Band. Textkritisch durchgesehen v. Lieselotte Blumenthal und Waltraud Loos, kommentiert v. Waltraud Loos und Erich Trunz, 6., überarb. Aufl., 1976.
- Hebbel, Friedrich: Werke. Hg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher, Dritter Band, München 1965.
- Mann, Thomas: Briefe 1937 – 1947, hg. v. Erika Mann, Frankfurt/M. 1963.
- Mann, Thomas: Werke. Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Bd. 3: Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie, hg. v. Hans Bürgin, Frankfurt/M. 1968.
- Rousseau, Jean-Jacques: Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité. Kritische Ausgabe des integralen Textes. Mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier, Paderborn u. a. 1984.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, München.
- Bd. 1: Gedichte/Dramen I, 4., durchges. Aufl., 1965.
- Bd. 5: Erzählungen/Theoretische Schriften, 4., durchges. Aufl., 1967.

Allgemeine Forschungsliteratur

- Bausinger, Hermann: Formen der "Volkspoesie", 2., verbess. u. vermehrte Auflage, Berlin 1980.
- Beutin, Wolfgang u. a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Vierte, überarbeitete Aufl., Stuttgart 1992.
- Biedermann, Hans: Religionsethnologische Bemerkungen zum Problemkreis der Dämonologie. In: Petzoldt, Leander/Rachwiltz, Siegfried de (Hg.): Der Dämon und sein Bild. Berichte und Referate des dritten und vierten Symposiums zur Volkserzählung Brunnenburg/Südtirol 1986/87, Frankfurt/M. 1989, Bd. 2, 19 - 26.
- Blume, Bernhard: Artikel „Moderne“. In: Das Fischer-Lexikon. Literatur II. Zweiter Teil, hg. v. Wolf-Hartmut Friedrich und Walther Killy, Frankfurt/M. 1965, 379 - 400.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: Art. „Edler Wilder“. In: diess.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl., Tübingen und Basel 1995.

- Fischer, Klaus H.: Jean-Jacques Rousseau. Die soziologischen und rechtsphilosophischen Grundlagen seines Denkens, Schutterwald 1991.
- Frenzel, Elisabeth: Art. „Wilde, Der edle“. In: diess.: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2., verb. u. um ein Register erw. Aufl., Stuttgart 1980, 793 - 807.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Artikel „Modern, Modernität, Moderne“. In: Geschichtliche Grundbegriffe, hg. v. Otto Brunner u. a. , Bd. IV, Stuttgart 1978, 93 - 131.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Studienausgabe der 4. Auflage, Tübingen 1972.
- Keller, Werner: Die Extreme berühren sich. In: 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Bd. 2, Frankfurt am Main und Leipzig 1994, 100 - 102.
- Keppel-Kriems, Karin: Mignon und Harfner in Goethes „Wilhelm Meister“. Eine geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Untersuchung zu Begriff und Gestaltung des Naiven, Frankfurt/M./Bern/New York 1986.
- Kohl, Karl-Heinz: Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation, Frankfurt/M. und Paris 1983.
- Kopitzsch, F.: Art. „Aufklärung“. In: Dülmen, Richard van (Hg.): Das Fischer Lexikon Geschichte, aktualisierte Neuausgabe Frankfurt/M. 1994.
- Loiskandl, Helmut: Edle Wilde, Heiden und Barbaren. Fremdheit als Bewertungskriterium zwischen Kulturen, Diss. Wien 1966.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman [1932]. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt/M. ²1994.
- Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848 - 1898. Vierte, mit neuem Vorwort und erweitertem Nachwort versehene Auflage, Stuttgart 1981.
- Müller, Günther: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, hg. von ihren Tübinger Schülern, Tübingen 1948, 195 - 212.
- Petersen, Jürgen H.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, Stuttgart 1993.
- Petersen, Jürgen H.: Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte. In: Poetica 9 (1977), 167 - 195.
- Price, Roger: 1848. Kleine Geschichte der europäischen Revolutionen, Berlin 1992.
- Röhrich, Lutz: Sage, 2. durchges. Auflage Stuttgart 1971.
- Schlaffer, Heinz: Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft. In: Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman [1932], Frankfurt/M. ²1994.
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990.
- Weckmann, Berthold: „Natur-Geschichten“: Kaspar Hauser und die wilden Kinder. In: Der imaginierte Findling. Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption, hg. v. Ulrich Struve, Heidelberg 1995, 15 - 36.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart und Weimar 1995.

Auf Stifter bezogene Forschungsliteratur

- Arts, Eva: Studien zur Erzählkunst Adalbert Stifters. Der Aufbau der vier späten Erzählungen. Dissertationen der Universität Wien No. 129, Wien 1976 (Diss. 1973).
- Avanzin, Anton: Die sagenmäßige Grundlage von Stifters „Katzensilber“. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 64 (1961), 274 - 276.

- Barak, Helmut: „Gute Freundin“ und „glänzender Künstler“. Die dichterisch gestaltete Wirklichkeit in Stifters Erzählung „Turmalin“. In: Laufhütte/Möseneder 1996, 476 - 485.
- Baumer, Franz: Adalbert Stifter im geistesgeschichtlichen Horizont seiner Zeit. In: VASILO 40 (1991), 15 - 25.
- Begemann, Christian: Das Verhängnis der Schrift. In: Stifter, Adalbert: Die Narrenburg. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Christian Begemann, Salzburg und Wien 1996, 121 - 141.
- Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren, Stuttgart/Weimar 1995.
- Begemann, Christian: Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters. In: Duhamel, Roland (Hg.): Adalbert Stifiers schrecklich schöne Welt: Beiträge des Internationalen Kolloquiums zur Adalbert-Stifter-Ausstellung (Universität Antwerpen 1993), Bonn 1994 [= Acta Austriaca-Belgica 1].
- Bleckwenn, Helga: Stifter und Goethe. Untersuchungen zur Begründung und Tradition einer Autorenuordnung, Frankfurt/M. und Bern 1977.
- Buggert, Christoph: Figur und Erzähler. Studie zum Wandel der Wirklichkeitsauffassung im Werk Adalbert Stifters, Diss. München 1970.
- Burgstaller, Erich: Zur künstlerischen Gestalt von Stifters Narrenburg. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 11 (1975), 89 - 108.
- Campbell, Karen J.: Toward a Truer Mimesis: Stifter's 'Turmalin'. In: The German Quarterly 57 (1984), 576 - 589.
- Danford, Karen Pawluk: The family in Adalbert Stifter's Moral and Aesthetic Universe. A Rarefied Vision, New York u. a. 1991.
- Doppler, Alfred: Adalbert Stifter - Naturbeschreibung als Menschendarstellung. In: VASILO 39 (1990), 117 - 122.
- Enzinger, Moriz: Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968, Wien 1968.
- Esselborn, Hans: Adalbert Stifters 'Turmalin': Die Absage an den Subjektivismus durch das naturgesetzliche Erzählen. In: VASILO 34 (1985), 3 - 26.
- Fischer, Kurt Gerhard: Die Pädagogik des Menschenmöglichen. Adalbert Stifter, Linz 1962.
- Gelhausen, Herta: Adalbert Stifters späte Erzählungen. Untersuchungen zur Alterskunst Stifters, Diss. Kiel 1949.
- Geulen, Eva: Adalbert Stifters Kinder-Kunst. Drei Fallstudien. In: Der imaginierte Findling. Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption, hg. v. Ulrich Struve, Heidelberg 1995, 123 - 143. Auch in: Deutsche Vierteljahresschrift 67 (1993), 648 - 668.
- Geulen, Hans: Stiftersche Sonderlinge: 'Kalkstein' und 'Turmalin'. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 17 (1973), 415 - 431.
- Hertling, G. H.: Mignons Schwestern im Erzählwerk Adalbert Stifters: *Katzensilber, Der Waldbrunnen, Die Narrenburg*. In: Hoffmeister, Gerhart (Hg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption, New York/Berlin u. a. 1993, 165 - 197.
- Hertling, G. H.: „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr“. Zur Zentralsymbolik in Adalbert Stifters „Turmalin“. In: VASILO 26 (1977), 17 - 34.
- Hunter, Rosemarie: Ist der Rahmen des 'Waldbrunnen' überflüssig? Einige Bemerkungen zu Stifters Späterzählung. In: VASILO 21 (1972), 119 - 123.
- Hunter, Rosemarie: Kinderlosigkeit und Eschatologie bei Stifter. In: Neophilologus 57 (1973), 274 - 283.
- Hunter, Rosemarie: Studien zu Stifters späten Erzählungen, Diss. Univ. of Alberta 1971.

- Hunter, Rosemarie: Waldschlange und Lerche im *Waldbrunnen*: Zu Tiervergleich und Tiersymbol bei Stifter. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 13 (1977), 99 - 110.
- Hunter-Lougheed, Rosemarie: Adalbert Stifter. Der Waldbrunnen. Interpretation und Ursprungshypothese. Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 37, Linz 1988.
- Irmscher, Hans Dietrich: Adalbert Stifter. Wirklichkeitserfahrung und gegenständliche Darstellung, München 1971.
- Jungmair, Otto: Neue Zeugnisse um Amalie und Juliane. In: VASILO 4 (1955), 37 - 43.
- Kastner, Jörg: Die Liebe im Werk Adalbert Stifters. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, Tübingen 1996, 119 - 134.
- Klarner, Gudrun: Pedagogic Design and Literary Form in the Work of Adalbert Stifter, Frankfurt/M. 1986.
- Konrad, Gustav: Adalbert Stifter. In: Wiese, Benno von (Hg.): Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts: ihr Leben und Werk. 2., überarb. u. verm. Aufl. Berlin 1979, 428 - 451.
- Kristian, Hans: Adalbert Stifters 'Turmalin' in seinen Beziehungen zur Selbstbiographie des Burgschauspielers Joseph Lange. In: VASILO 12 (1963), 146 - 150.
- Küpper, Peter: Literatur und Langeweile. Zur Lektüre Stifters. In: Stiehm, Lothar (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage, Heidelberg 1968, 171 - 188.
- Lachinger, Johann: Adalbert Stifter - Natur-Anschauungen. Zwischen Faszination und Reflexion. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, Tübingen 1996, 96 - 104.
- Lorenz, Dagmar C. G.: The Motif of the Wild Woman in Felix Mitterer, Rahel Hutmacher and Adalbert Stifter. In: Meyerhofer, Nicholas J./Webb, Karl E. (Hg.): Felix Mitterer. A Critical Introduction, Riverside 1995, 161 - 176.
- Lunding, Erik: Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft, Kjøbenhavn 1946.
- Märki, Peter: Adalbert Stifter. Narrheit und Erzählstruktur, Bern/Frankfurt/Las Vegas 1979.
- Maschek, Ingeborg: Stifters Alterserzählungen. Eine Stiluntersuchung, Diss. Wien 1961.
- Mason, Eve: Stifter and the enlightenment. In: Robertson, Ritchie/Timms, Edward (Hg.): The Austrian enlightenment and its aftermath, Edinburgh 1991, 102 - 116.
- Mason, Eve: Stifter's "Katzensilber" and the fairy-tale mode. In: MLR 77 (1982), 114 - 129.
- Mason, Eve: Stifter's "Turmalin": A Reconsideration. In: Modern Language Review 72 (1977), 348 - 358.
- Mason, Eve: Stifters *Bunte Steine*: Versuch einer Bestandsaufnahme. In: Lachinger, Johann/Stillmark, Alexander/Swales, Martin (Hg.): Adalbert Stifter heute. Londoner Symposium 1983. Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 35, Linz 1985, 75 - 85.
- Matz, Wolfgang: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie, München und Wien 1995.
- Mederer, Hanns-Peter: Sagenerzählungen und Sagenerzähler im Werk Adalbert Stifters. In: VASILO 38 (1989), 77 - 116.
- Müller, Joachim: Menschenwelt, Naturereignis, Symbolbezug und Farblichkeitsstruktur in Adalbert Stifters Erzählung "Katzensilber". In:

- Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 31 (1982), 145 - 167.
- Müller, Joachim: StifTERS spätere Erzählungen. In: VASILO 9 (1960), 71 - 93.
- Müller, Joachim: StifTERS 'Turmalin': Erzählhaltung und Motivstruktur im Vergleich beider Fassungen. In: VASILO 17 (1968), 33 - 44.
- Naumann, Ursula: Adalbert Stifter, Stuttgart 1979.
- Preisendanz, Wolfgang: Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter. In: Wirkendes Wort 16 (1966), 407 - 418.
- Requadt, Paul: StifTERS "Bunte Steine" als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk. In: Stiehm, Lothar (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage, Heidelberg 1968, 139 - 168.
- Rutt, Theodor: Adalbert Stifter - Der Erzieher -, Wuppertal 1970.
- Sjögren, Christine Oertel: Myths and metaphors in Stifter's *Katzensilber* In: Journal of English and Germanic philology 86 (1987), 358 - 371.
- Sjögren, Christine Oertel: The Frame of *Der Waldbrunnen* Reconsidered: A Note on Adalbert Stifter's Aesthetics. In: Modern Austrian Literature 19 (1986), 9 - 25.
- Steffen, Konrad: Adalbert Stifter. Deutungen, Basel und Stuttgart 1955.
- Straumann-Windler, Hedwig: StifTERS Narren. Zum Problem der Spätromantik, Diss. Zürich 1952.
- Swales, Martin: Litanei und Leerstelle. Zur Modernität Adalbert StifTERS. In: VASILO 36 (1987), 71 - 82.
- Tielke, Martin: Sanftes Gesetz und Historische Notwendigkeit. Adalbert Stifter zwischen Restauration und Revolution, Frankfurt/M. 1979 (zugl. Diss. Freie Univ. Berlin)
- Titzmann, Michael: Text und Kryptotext. Zur Interpretation von StifTERS Erzählung „Die Narrenburg“. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, Tübingen 1996, 335 - 373.
- Tunner, Erika: Farb-, Klang- und Raumsymbolik in StifTERS Narrenburg. In: Recherches germaniques 7 (1977), 113 - 127.
- Vogelsang, Hans: Das Eheproblem in Adalbert StifTERS Alterserzählungen. In: Wort in der Zeit 7 (1961), 58 - 62.
- Wagner, Nancy Birch: Goethe as Cultural Icon. Intertextual Encounters with Stifter and Fontane, New York/Frankfurt am Main 1994.
- Wildbolz, Rudolf: Adalbert Stifter. Langeweile und Faszination, Stuttgart 1976.
- Wünsch, Marianne: Normenkonflikt zwischen 'Natur' und 'Kultur'. Zur Interpretation von StifTERS Erzählung 'Der Hochwald'. In: Laufhütte, Hartmut/Möseneder, Karl (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, Tübingen 1996.

Abbildungen

- Abbildung 4: Natur als Schnittmenge von Kultur und Wildnis in der *Narrenburg* (Seite 22).
- Abbildung 5: Das anthropologische Modell aus Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit* (Seite 37).
- Abbildung 6: Wiederholung des Schnittmengenmodells aus der *Narrenburg* in *Turmalin* (Seite 59).

Ich versichere hiermit, daß ich die vorliegende Magisterarbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie Zitate kenntlich gemacht habe.

.....

(Hendrik Achenbach)