Der imaginierte Findling

Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption

Herausgegeben von

ULRICH STRUVE





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

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption / hrsg. von Ulrich Struve. - Heidelberg: Winter, 1995 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte;

Folge 3, Bd. 143) ISBN 3-8253-0331-4

NE: Struve, Ulrich [Hrsg.]; GT

ISBN 3-8253-0331-4 ISSN 0179-4027

Alle Rechte vorbehalten.

© 1995. Universitätsverlag C. Winter Heidelberg GmbH
Photomechanische Wiedergabe und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen nur mit ausdrücklicher Genehmigung
durch den Verlag
Imprimé en Allemagne. Printed in Germany
Druck: Strauss Offsetdruck GmbH, 69509 Mörlenbach
Umschlaggestaltung: Ingo Preuß, Heidelberg

Adalbert Stifters Kinder-Kunst: Drei Fallstudien

"Wilde Kinder" haben von jeher eine besondere Anziehungskraft auf die literarische Phantasie ausgeübt. Von Märchen und Mythen bis zu den Trivial- und Abenteuerromanen des 19. Jahrhunderts hat diese Variante des Findlingsmotivs immer wieder zu literarischen Bearbeitungen gereizt. Eine neue historische Dimension wuchs dem alten Stoff aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu, denn erst im Rahmen der ödipal strukturierten Kleinfamilie und also im Zuge der allmählichen Formation der bürgerlichen Gesellschaft wird Kindheit entdeckt bzw. erfunden. Fortan werden Kinder jenen philosophischen und psychologischen, sozialen, pädagogischen und eben auch literarischen Interessen ausgesetzt, die im 19. Jahrhundert zur Institutionalisierung von Erziehung führen.² Wichtig werden Kinder dem aufgeklärten Bewußtsein nicht zuletzt aus Gründen seiner Selbstlegitimation. An Kindern hat sich das Prinzip Rationalität exemplarisch zu bewähren: sei es, daß man sich im Kind eines vorgesellschaftlichen Naturzustandes versichert, wie Rousseau, sei es, daß an ihm Lernfähigkeit und Lernbedürftigkeit des Menschen zu erweisen ist, wie sich Kant die Notwendigkeit der Erziehung deutete.3 Trotz unterschiedlicher Interpretationen herrscht bis heute die Überzeugung, daß Kindheit ein Modell kollektiver Zivilisationsprozesse bereitstellt. Beim Kind glaubt sich die Gesellschaft ihrem eigenen Ursprung auf der Spur. Im Prozeß des Erwachsen-Werdens vergewissert sie sich - nostalgisch oder kritisch, triumphierend oder resignierend - der eigenen Geschichte.

In der Dialektik aller bisherigen Aufklärung liegt auch beschlossen, daß Kindheit genau an dem Punkt zum Träger kompensatorischer Identitäts-Phantasmagorien werden kann und muß, da die Beherrschung von Kindern mit den subtilen, aber nicht minder gewaltsamen Techniken moderner Pädagogik eingesetzt hat. Selbstdisziplin und verinnerlichte Autorität lösen im späten 18. Jahrhundert das hierarchische Erziehungskonzept

Siehe Edward Shorter, Die Geburt der modernen Familie, Reinbek bei Hamburg 1977; Philippe Ariès, Geschichte der Kindheit, München 1975; sowie Llyod De-Mause (Hrsg.), History of Childhood, London 1976.

² Zur Geschichte dieser Entwicklung insgesamt, vor allem aber zur Dialektik des Prozesses, den noch DeMause ausschließlich positiv beurteilt und einseitig als Fortschritt begrüßt, vgl. die Quellensammlung und den kritischen Essay von Katharina Rutschky (Hrsg.), Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung, Frankfurt/M., Berlin 1977.

^{3 &}quot;Der Mensch kann nur Mensch werden durch Erziehung. Er ist nichts, als was die Erziehung aus ihm macht". Immanuel Kant, Über Pädagogik, in: ders., Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1964, Bd. VI, S. 699.

der älteren Aufklärung ab; das Recht auf Bildung und der Anspruch auf individuelle Entfaltung setzen sich gegen die Diktatur starrer Verhaltensnormen durch.⁴ Schon bei Rousseau, der seine eigenen Kinder bekanntlich ins Findelhaus abschob, zeichnet sich die Dialektik dieses Vorgangs ab, denn auch und gerade sein Ideal "natürlicher" Entwicklung zeugt vom Wunsch nach totaler Kontrolle. Die ist in Erziehungsheimen und Findelhäusern natürlich so gewährleistet wie in keiner "Natur". Diese objektive Ambivalenz aller Erziehungsprojekte charakterisiert auch die zahlreichen Spekulationen, die seit Rousseau über "wilde Kinder" angestellt worden sind, sofern sie einerseits der erforderlichen Selbstvergewisserung genügen wollen und andererseits von dem Bedürfnis nach einem Zustand vor oder jenseits des Status quo zeugen.⁵ Kindheit wird als verlorenes Paradies fingiert, das "naiv" allein dem "sentimentalischen" Erwachsenen erscheint.⁶

Das berühmteste "wilde Kind" dieser Epoche ist die ephemere Mignon aus Goethes Wilhelm-Meister-Roman. Auch darum hat Friedrich A. Kittler ihre Gestalt gewählt, den Wandel der Sozialisationsstrukturen zu illustrieren, der sich um 1800 auf allen Gebieten, insbesondere aber auf literarischem vollzieht. Mignon sei noch, so argumentiert Kittler, ein Produkt der älteren, patrilinear kodierten Sozialisation des Individuums. Anachronistisch rage sie deshalb in die Gegenwart des Romans hinein, der den Übergang vom älteren Modell "Erziehung" zur modernen "Bildung" im Zeichen matrilinear kodierter Erinnerungstechniken vollzieht.

Gut dreißig Jahre später tritt der hochstilisierten Kunstgestalt Mignon jener Fall des Kaspar Hauser zur Seite, über den sich nicht allein die moderne Wissenschaft, sondern auch die moderne Presse mit berufsüblicher Sensationsgier hermacht. Zu den Voraussetzungen der publizistischen Ausschlachtung dieses Falls gehört, daß Kaspar Hausers Geschichte, wenn er denn eine Geschichte hat oder ist, alle Elemente populärer

Analogien dieser zwiespältigen Entwicklung hat Michel Foucault in den der Pädagogik verwandten Bereichen der Psychologie und Pathologie einerseits und des Strafrechts andererseits rekonstruieren können. Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1968; ders., Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1976.

Dieselbe Struktur läßt sich für den dem Motiv der Kinder strukturell verwandten Topos des "edlen Wilden" erweisen. So erscheinen bei Herder, Schiller und anderen die "wilden" bzw. "primitiven" Völker als Kindheit der zivilisierten europäischen Gesellschaft.

⁶ Im Unterschied zu Herder scheut sich Schiller immerhin, die ästhetisch-geschichtsphilosophische Konzeption des "Naiven" mit Kindlichkeit schlechthin zu identifizieren: "Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann deßwegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden". Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, in: ders., Werke. National-Ausgabe in 42 Bänden, hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962, Bd. XX, S. 419.

Friedrich A. Kittler und Gerhard Kaiser, Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978.

Fortsetzungsromane enthält, wie sie in der Folge dutzendweise verfaßt wurden.⁸ Erst rückblickend, von späteren Bearbeitungen des Stoffes her (Paul Verlaine, Georg Trakl, Stefan George)⁹, erhellt jedoch die paradigmatische Bedeutung des Falles und erschließt sich der komplementäre Zusammenhang mit Goethes Mignon. Bis hin zu ihrer unentschiedenen Geschlechtsidentität verkörpern beide Gestalten die Erfahrung, Fremde in ihrer eigenen Haut und Zeit zu sein. Jochen Hörisch, der die Kaspar-Hauser-Dokumente in einer zugänglichen Ausgabe veröffentlicht hat, zögert dann auch nicht, Kaspar Hauser als Allegorese eines weiteren Paradigmenwechsels aufzufassen: während Mignon auf eine vergessene Vorgeschichte zurückweise, antizipiere Kaspar Hauser umgekehrt jenen Paradigmenwechsel, dessen Konsequenzen sich erst um 1900 deutlich abzeichnen. Da Kaspar Hauser in jeder Hinsicht seiner Zeit voraus und die bürgerliche Gesellschaft in dem Diskurssystem befangen sei, das Kaspar Hauser verabschiede, hätten die zeitgenössischen Bearbeitungen, meint Hörisch, der Modernität des Stoffs nicht gerecht werden können. Tatsächlich ist die sensationelle Aura Kaspar Hausers heute in dem Maße verblaßt, wie sich Zweifel am aufklärerischen Paradigma gesellschaftlicher Reintegration eingestellt haben und rousseauistische Verklärung ebenfalls suspekt geworden ist. Kaspar Hausers Fall kann heute als "Allegorie universaler Entfremdung" 10 verstanden werden, weil aus seinem Einzelschicksal längst der Normalfall geworden ist.

In seiner Pauschalität weckt Hörischs Urteil über den ausschließlich konservativen Charakter der zeitgenössischen Kaspar-Hauser-Literatur jedoch Zweifel. Es ignoriert vorerst die Um- und Abwege, auf denen der Kaspar-Hauser-Stoff literarisch rezipiert wurde. Und weil Hörisch sich mit dem lapidaren Verweis auf den Entwicklungsstand der bürgerlichen Gesellschaft um 1830 begnügt, entgeht ihm auch die Einsicht in das außerordentlich prekäre Verhältnis, in das die Literatur in der Konfrontation mit dem historischen Fall zu sich selbst und zur Realität geraten sein könnte. Die These, daß sich im Übergang von der literarischen Mignon zum faktischen Kaspar Hauser der Fall der Literatur, deren Entthronung und Degradierung vollzogen hat und daß zeitgenössische Bearbeitungen derart vorsichtig und verschwiegen mit dem Stoff umgehen, weil gerade sie sich durch den Fall betroffen, von Presse und Wissenschaft überholt und ihrer ehemaligen Geltung enthoben sehen, ist nicht ganz spekulativ. Immerhin koinzidiert

⁸ Hierzu die ältere Stoffsammlung von Otto Jungmann, Kaspar Hauser - Stoff und Problem in ihrer literarischen Gestaltung, Würzburg 1935.

Jochen Hörisch hat diese Texte im Anhang seiner Sammlung der authentischen Kaspar-Hauser-Dokumente veröffentlicht: Hörisch (Hrsg.), Ich möchte ein solcher werden wie... Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser, Frankfurt/M. 1979.

¹⁰ Ebd., S. 299.

Jüngste Überlegungen zur Rezpetionsgeschichte des Kaspar-Hauser-Stoffs haben Hörischs Urteil präzisiert und modifiziert: Ursula Sampath, Kaspar Hauser: A Modern Metaphor, Columbia/SC 1991; die Kaspar-Hauser-Anthologie von Ulrich Struve (Hrsg.), Der Findling: Kaspar Hauser in der Literatur, Stuttgart 1992.

Kaspar Hausers Erscheinen ziemlich genau mit dem durch Heine anläßlich von Goethes und Hegels Tod proklamierten "Ende der Kunstperiode". Der Fall der Literatur war mindestens ebenso sehr öffentliches Tagesthema wie der Fall Kaspar Hauser. Noch Jahre später, nach der gescheiterten Revolution von 1848, sieht sich Theodor Fontane genötigt, dem Gerücht zu widersprechen, daß sich die Literatur in einer Krise befinde oder es mit ihr gar ganz zu Ende sei. Dabei figuriert, wie bei den Programmatikern des Realismus häufig, die ältere Literatur als Aberration und pathologischer Fall, der neue Realismus aber als Normalisierung und Heilung: "Unsere moderne Richtung ist nichts als eine Rückkehr auf den einzig richtigen Weg, die Wiedergenesung eines Kranken, die nicht ausbleiben konnte, solange sein Organismus noch überhaupt ein lebensfähiger war". 12

Kaspar Hauser fand allerdings keinen Weg und, sofern er krank war, genas er auch nicht. Ob und wie das auf die Literatur nach dem gescheiterten Idealismus zu übertragen wäre, sei dahingestellt. Es ist jedenfalls nicht auszuschließen, daß die Literatur in Kaspar Hausers Fall auch ihren eigenen thematisiert und reflektiert haben könnte.

Von Adalbert Stifter, der sich den ästhetischen und politischen Fragen seiner Zeit gerne entzogen hat, wird man eine solche Bearbeitung des Stoffs kaum erwarten. Der Restauration im weitesten Sinne des Wortes verpflichtet¹³, sind sein Kunst- und Literaturverständnis klassizistisch orientiert. Wenn Stifter pathologische Fälle schildert, handelt es sich meist um harmlose Sonderlinge wie den komischen Herrn Tiburius Kneigt (Der Waldsteig), den verarmten Pfarrer mit dem Hang zu feiner Unterwäsche (Kalkstein) oder um liebenswerte Narren aus dem Geschlecht der Scharnasts (Die Narrenburg) und Roderers (Nachkommenschaften). Eigenheiten und sonderlingshafte Grillen dieser Figuren werden geheilt oder zumindest gemildert. Den meisten winken Ehe und Besitz. Unter den zahlreichen Kindern in Stifters Werks befindet sich aber auch eine Reihe "wilder" Halbwaisen mit recht entstellten Zügen, deren restaurative Reintegration fraglich ist oder ganz ausbleibt: das körperlich und seelisch entstellte Kind aus Turmalin,

Theodor Fontane, Aufsätze zur Literatur, hrsg. von Kurt Schreinert, München 1963, S. 9. Die "Bildersprache voll hohlen Geklingels" der romantischen Literatur und des Jungen Deutschland nennt Fontane einen "Wechselbalg [!] aus bewußter Lüge, eitler Beschränktheit und blümerantem Pathos" (13). Er ist nicht der einzige, der auf die Kategorien Krankheit und Gesundheit zurückgreift: "Das Gegensatzpaar krank/gesund wird unter dem Oberbegriff der Sittlichkeit zum wichtigsten Unterscheidungsmerkmal zwischen alter und neuer Kunst. Unter gesunder Kunst wird die bejahende Darstellung durchschnittlichen, alltäglichen Lebens verstanden" (Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger und Reinhard Wittmann [Hrsg.], Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, 2 Bde., Stuttgart 1976, Bd. 1, S. 41). Freilich ist die Rede von Kunst und Krankheit - bekanntlich ein Topos mit langer Vor- und Nachgeschichte - selbst Erbteil des Sturm und Drang und der Klassik.

Dazu das Stifter-Kapitel in Friedrich Sengles Biedermeier. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, 3 Bde., Stuttgart 1971ff., Bd. 3, S. 952-1019.

aber auch die scheue Pia aus der Narrenburg, das auf Goethe zurückgehende "braune Mädchen" aus Katzensilber, die wilde Juliana des Waldbrunnen. Im Unterschied zu den erwachsenen Sonderlingen haben diese Kinder es allesamt mit der Kunst und insbesondere mit der Literatur zu tun. In der älteren Forschung zum Kind bei Stifter wurde einerseits die Bedeutung des Kaspar-Hauser-Stoffs verkannt, und es blieb den meisten Interpreten andererseits die poetologische Bedeutung der Gestalten verborgen. 14 Diese Kinder erschließen in Stifters exakt, ja berechenbar verfahrender Prosa nämlich einen Freiraum, in dem jene ästhetischen und literarischen Probleme sichtbar werden, mit denen diese Texte unsichtbar ringen. Sorgfältige Lektüre des Verhältnisses, das zwischen Kinder-Kunst und Darstellung besteht, kann dazu beitragen, einige Grundsätze des gängigen Stifter-Verständnisses zu modifizieren, insbesondere sofern sie den Status der Sprache in Stifters Prosa betreffen. Maßstab der ohnehin nicht sehr zahlreichen Untersuchungen zu Stifters Sprachauffassung scheint nämlich immer noch die manifeste Autorpoetik zu sein. Gemeinsam mit thematischen Aspekten bildet sie die Grundlage der allgemein anerkannten These, daß Stifters Figuren demselben Schweige-Training unterworfen würden, dem sich der Autor in seiner Darstellung verschrieben zu haben scheint. Noch jüngste Deutungen gehen davon aus, daß Stifters Prosa Ausdruck der Furcht ihres Autors vorm eigenen Material, der Sprache sei. 15 Eine Lektüre, welche die Kinder-Kunst im Aspekt von Stifters eigener Kunst-Sprache interpretiert, kann nachweisen, daß die angebliche Schweigepoetik nicht Grund, sondern Effekt eines Darstellungsverfahrens ist, das nicht der Furcht vor, sondern der rückhaltlosen Hingabe an Wort und Sprache entspringt.

¹⁴ Ferdinand Reichel, Jüngling und Greis bei Adalbert Stifter, Diss., Wien 1947; Lieselotte Nauber, Das Kind in den frühen Erzählungen Adalbert Stifters, Diss., Heidelberg 1948; Brigitte Seefeldner, Die Bedeutung von Kindheit und Jugend für das dichterische Schaffen Adalbert Stifters, Diss., Graz 1962. Die Kinder sind nicht umstandslos dem Oberbegriff des Sonderlings subsumierbar; hierzu Hermann Meyer, Der Sonderling in der deutschen Dichtung, München 1963. Zur Abwesenheit der Mütter vor allem im Nachsommer: Peter Schäublin, Familiales in Stifters Nachsommer, in: Alexander Stillmark, Johann Lachinger und Alfred Doppler (Hrsg.), Adalbert Stifter heute. Londoner Symposion 1983, Linz 1985, S. 86-99.

So neben anderen auch Christiaan L. Hart Nibbrig, Stillgelegte Subjektivität: Stifter, in: ders., Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt/M. 1981, S. 11-119; Albrecht Koschorke und Andreas Ammer, Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung Der fromme Spruch, in: DVjS 61 (1987), S. 677-719. Deren minutiöse und theoretisch versierte Analyse konvergiert mit den hier angestellten Überlegungen hinsichtlich des radikal-obsessiven Gestus, der in Stifters Texten, den späten zumal, herrscht und die spezifische Sprachstruktur der Prosa ausprägt. Zum Problem des Schweigens in theoretischer und poetologischer Hinsicht vgl. meine Ausführungen zu Walter Benjamins und Martin Heideggers Stifter-Lektüre: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters, München 1992.

Zu dem fraglichen Figurentypus, den sowohl literarisch verklärte Züge Mignons als auch die pathologisch entstellten Kaspar Hausers auszeichnen, gehört auch die blinde Ditha aus Abdias (1842). Wie ihre idealtypischen Vorgänger wächst sie ganz unter der Obhut des Vaters auf und ragt schon äußerlich aus ihrer Zeit und Umgebung hervor. Der Vater kleidet sie ungewöhnlich¹⁶, und sie ist rätselhafterweise ein blondes, blauäugiges Kind dunkler Eltern. In einer höhlenartigen Wohnung geboren, dessen lichtlose Architektur Abdias in Europa reproduziert, lebt das Mädchen, geographisch und sozial isoliert, jahrelang im Dunkel unerkannter Blindheit, von der ein Blitz sie plötzlich heilt, ein anderer sie wenig später tötet. Wie Mignon sich kurz vor ihrem Tod gleichsam auflöst und zusehends vergeistigt, so wird das Mädchen Ditha im mysteriösen Blitztod leibhaftig zu jener "Flamme" (329), die schon vorher bei Gewittern über ihrem Haupt einer Aureole gleich erschienen war. Ob dieses Kind schicksalhaft wie Mignon untergehen mußte, ob es sich um einen Fall verfehlter Erziehung oder auch nur um eine Kette von Zufällen handelt, bleibt offen. Stifters Abdias-Erzählung stellt bekanntlich Erklärungsmuster nur bereit, um sie wieder zu relativieren:17 "Auf jeden Fall wird man durch Lebenswege wie der seine zur Frage angeregt: 'warum nun dieses?' und man wird in ein düsteres Grübeln hinein gelockt über Vorsicht, Schicksal und letzten Grund aller Dinge" (239).

_....

Neben Dithas eigenttimliche Gewitter-Sensibilität treten als weiteres auffälliges Merkmal die Idiosynkrasien ihrer sprachlichen Artikulation. Mit den Kindern anderer Erzählungen teilt sie nämlich nicht nur ihre außerordentliche, wenngleich zunächst geschlechtsunspezifische Schönheit, sondern auch gewisse Anomalien des Sprachgebrauchs. Deren literarische Dimension bezeugt das in Abdias fast schon aufdringlich gestaltete Motiv des blinden Sehers, denn Propheten sind bei Stifter stets Dichterpersönlichkeiten. Aber ebenso unzweifelhaft wie die Literarizität der kindlichen Rede ist de-

Zitiert wird die Buchfassung nach Adalbert Stifter, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978ff., Bd. 1,5 (1982), S. 235-342, hier: 334; im folgenden nur noch Seitenangaben in Klammern.

Dazu den Forschungsbericht von H.R. Klieneberger, Stifter's Abdias and Its Interpreters, in: Forum for Modern Language Studies 14 (1978), S. 332-344; die Übersicht bei Ulrich Dittmann (Hrsg.), Stifters Abdias. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1978.

¹⁸ Gerhard Kaiser, Stifter - dechiffriert? Die Vorstellung vom Dichter in Das Haidedorf und Abdias, in: Sprachkunst 1/4 (1970), S. 273-317; in leicht veränderter Fassung wieder abgedruckt als "Der Dichter als Prophet in Stifters Haidedorf" in: ders., Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geβner bis Gottfried Keller, Göttingen 1977, S. 240-256.

ren potentiell pathologische Genese: "[...] die Folge ihres früheren Zustandes und ihrer einsamen Entwicklung" (329). Kunst und Krankheit stehen nicht nur gleichberechtigt nebeneinander, sondern werden so verwoben wie Tag und Nacht in Dithas Wahrnehmung, so vermischt wie Kaspar Hausers entstellte und Mignons vergeistigte Züge in ihrer Gestalt:

Wie nemlich bei andern Menschen das Tag- und Traumleben gesondert ist, war es bei ihr vermischt. Bei andern ist der Tag die Regel, die Nacht die Ausnahme: bei ihr war der Tag vielmehr das Ausgenommene. Ihre vergangene, lange, vertraute Nacht reichte nun in ihren Tag herüber, und jene willkührlichen von andern Menschen nicht verstandenen Bilder ihrer innern Welt, die sie sich damals gemacht hatte, mischten sich nun unter ihre äußeren, und so entstand ein träumend sinnendes Wesen [...]" (329f.)

Die Züge des blinden Sehers sind nicht nur in Dithas Person leibhaftig geworden, sondern auch in ihrer Rede, die sich durch den absoluten Vorrang von Metaphern auszeichnet und vom Unterschied zwischen leibhaftig und wörtlich, buchstäblich und figurativ nichts zu wissen scheint. Derart ausschließlich artikuliert sich das Kind in Bildern, daß Stifter nicht sagen kann, sie lebe in einer Welt aus Licht und Dunkel, sondern folgerichtig sagen muß: "So lebte sie eine Welt aus Sehen und Blindheit, und so war ja auch das Blau ihrer Augen, so wie das unsers Himmels, aus Licht und Nacht gewoben" (330). Diesem Kind, dessen Reden auf andere wirkt, "wie wenn etwa eine redende Blume vor ihnen stände" (330), und dessen Schein Abdias an gewisse Blumen erinnert, die "manchmal eine leichte Flamme aus ihrem Kelche entlassen" (329), ist das metaphorische Sprechen aber alles andere als blumiger Redeschmuck. Da Ditha trotz ihres neu gewonnenen Augenlichts weiterhin blind für den Unterschied zwischen Sehen und Blindheit bleibt, kann sie keinen Unterschied zwischen sprachlichen und wirklichen Gebilden sehen: "Vater, sieh nur, wie der ganze Himmel auf den Spitzen dieser grünen stehenden Fäden klingt!" (330), ruft die redende Blume angesichts eines blühenden Blumenfeldes aus und "verlangte hierauf, daß ein Stück davon nach Hause genommen würde" (330). Das Kind ist nicht nur wörtlich und leibhaftig zugleich, nämlich vor bzw. ienseits dieser Differenz, eine blinde Seherin, sondern auch eine ebenso wörtliche Wahrsagerin. Ditha kann die Dinge nur wahrnehmen, indem sie sie (für) wahr nimmt, und das kann für sie, der Wahrnehmung und Sprache identisch sind, nichts anderes heißen als wahrsagen.

Stifter liegt bekanntlich mehr an der Wahrheit der Wahrnehmung als an der Wahrheit der Worte. Gerade die Beharrlichkeit, mit der seine Prosa Wahrnehmungsgesetze sprachlich zu reproduzieren versucht, verleiht ihr die charakteristische Umständlichkeit und produziert die dialektischen Spannungen seiner Texte. ¹⁹ Aber die nahelie-

¹⁹ Für Stifters Stil immer noch maßgeblich sind Ernst Bertrams Studien zu Adalbert

gende Feststellung, daß der Autor anhand von Ditha die fatalen Folgen jahrelanger Blindheit und einseitiger Erziehung in kritischer Absicht vorführt²⁰, würde ignorieren, daß Darstellung und Erzählstruktur zumindest einen charakteristischen Zug mit Dithas Redeweise teilen. Die physisch reale Blindheit rückt Stifter ja ganz bewußt ins Licht geistiger Verblendung und vermischt so seinerseits übertragenden, möglicherweise symbolischen Sinn und konkrete Realität bis zur Unkenntlichkeit: die Gesichtszüge des Vaters sind durch eine Krankheit entstellt, und die Mutter "hatte nur leibliche Augen empfangen um die Schönheit des Körpers zu sehen, nicht geistige, die des Herzens" (249f.). Innere und äußere, geistige und körperliche "Blendung" haben sich in dem Kind so vermischt, daß es seine Innenwelt nicht von der Außenwelt zu unterscheiden vermag. Daß Stifters Darstellung an Dithas Idiosynkrasien partizipiert, indem sie selbst darauf bedacht ist, die Unterschiede zwischen figurativer und buchstäblicher Rede zu nivellieren, erweist sich auch am Beispiel des blühenden Flachsfeldes, das Ditha in der Tat stückweise mit Händen greift, nicht nur weil der Vater ihr verspricht, "daß sie bald zu Hause ein solches blaues Feld haben werde" (330), sondern weil aus den blauen Flachsblumen die Leinenstücke gewoben werden, mit denen Abdias früher handelte und die Ditha so gerne befühlt: "Zuweilen legte er Geschenke in ihre Hand, ein Stückchen Stoff zu einem Kleide, dessen Feinheit sie greifen konnte, und verstand; namentlich Linnen, das sie sehr liebte [...]" (315). So sorgt die Darstellung dafür, daß Dithas Wahrsagen sich auch als wahr erweist. Obwohl Stifters überdeterminierte Darstellung prinzipiell der Redeweise Dithas analog ist, letztere gleichsam nur einen extremen Fall seiner eigenen darstellt, ist über den Status solchen Sprechens in Abdias kein letztes Urteil zu fällen. Das Kind entläßt die

Stifters Novellentechnik, Dortmund 1907. Zum Verhältnis von Beschreibung und Erzählen Wolfgang Preisendanz, Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter, in: ders., Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert, München 1977, S. 401-417. Anschließend unter dem Aspekt moderner Naturwissenschaft die Analysen von Martin Selge, Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft, Stuttgart 1976. Daß Stifters Bedürfnis nach Präzision und Adäquanz effektiv das Gegenteil dessen hervorbringt, was es bezwecken sollte, hat zuerst Theodor W. Adorno vermerkt; Über epische Naivität, in: ders., Noten zur Literatur I-IV, Frankfurt/M. 1981, S. 34-48, besonders S. 37. Zur Dialektik von Form und Formzerfall auch Hans-Joachim Piechotta, Aleatorische Ordnung. Untersuchungen zu extremen literarischen Positionen in den Erzählungen und dem Roman 'Witiko' von Adalbert Stifter, Gießen 1981 und Piechottas Aufsatz "Ordnung als mythologisches Zitat. Adalbert Stifter und der Mythos", in: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), Mythos und Moderne, Frankfurt/M. 1983, S. 83-109.

So interpretiert Jean Louis Bandet die Sprachschwierigkeiten und Kommunikationsstörungen Stifterscher Kinder, um daraus auf die "Sprache als Mittel sittlicher Erziehung" zu schließen. Dieser These ist auf dem Hintergrund der zwischen Kindersprache und Erzählsprache herrschenden Parallelen entschieden zu widersprechen. Bandet, Die Sprache als Mittel sittlicher Erziehung bei Stifter, in: Akta des Internationalen Germanistenkongresses in Princeton 1970, Frankfurt/M. 1971, S. 459-464.

Erzählung frühzeitig in den Tod21, ihren Helden läßt sie in vergreistem Wahnsinn zurück. Dithas letzte Worte gelten den Flachsblumen und dem Leinen, das aus ihnen gewonnen wird. In der Rede über diesen Gegenstand gehen ihre Worte zum ersten Mal aus dem Unterschied von Wort und Sache hervor: "Ich liebe die Flachspflanzen sehr', fing nach einer Weile Schweigens Ditha wieder an, 'es hat mir Sara auf mein Befragen vor langer Zeit, da noch das traurige schwarze Tuch in meinem Haupte war, vieles von dem Flachse erzählt, aber ich habe es damals nicht verstanden. Jetzt aber verstehe ich es und habe es selbst beobachtet'" (339f.). Mit diesen Worten buchstäblich mündig geworden, erwacht sie zur Sexualität: "" - ihrer Tochter hat Sara viel Linnen mit gegeben, da sie fort zog, um den fremden Mann zu heirathen, der sie wollte; sie war eine Braut, und je größere Berge dieses Schnee's man einer Braut mitgeben kann, desto reicher ist sie - unsere Knechte tragen die weißen Linnenärmel auf den bloßen Armen [...]" (340). Ditha stirbt genau in dem Augenblick, da sie sich in der Rede über die Blumen, aus denen das "Linnen" gewoben wird, von der blumig verwobenen Redeweise verabschiedet; als sei das mündig redende Kind nicht länger tragbar für eine Erzählung, deren Darstellung weiter blind bleibt für die Differenz zwischen Sprache und Wirklichkeit. Nur aus toten Blumen läßt sich das Linnen, läßt ein Text sich weben.

...

Eindeutiger als mit Dithas schon zu Lebzeiten gleichsam entrückter und verklärter Gestalt verhält es sich mit dem Fall der wilden Juliana in der späten Erzählung *Der Waldbrunnen* (1866). Mit dieser exemplarischen Reintegrationsgeschichte hat Stifter dem Suizid seiner Adoptivtochter Juliane ein fragwürdiges Denkmal gesetzt. Dem wilden und schönen Kind Juliana, das mit seiner Großmutter jahrelang in einer abgelegenen Waldklause haust, wird der Weg in die Ehe und die gesicherten Verhältnisse einer aristokratischen Familie eröffnet. Da die wild-exotischen Züge des Kindes im Lauf der Geschichte getilgt und veredelt werden, hat man diesen Fall erfolgreicher Domestizierung als Bildungsroman en miniature deuten wollen.²² Die Verwandlung der "wilden Juliana" in das Eben-

²¹ Über diesen Tod und mögliche Schuld des Abdias ist viel spekuliert worden. In Dithas Tod ist Abdias tatsächlich verstrickt, aber nicht in seiner Eigenschaft als hypertropher Einzelgänger oder verblendeter Materialist, wie ältere Deutungen meinen, sondern in seiner Eigenschaft als Vater: sein Verhältnis zu dem Mädchen ist so inzestuös wie ehemals das zu seiner eigenen Mutter Esther, die ihren Sohn in Mädchenkleidern zu sehen liebte (243). Von der ödipalen Konstellation her gesehen, erscheint das Blendungsmotiv in neuem Licht.

Rosemarie Hunter-Lougheed, Waldschlange und Lerche im Waldbrunnen. Zu Tiervergleich und Tiersymbol bei Stifter, in: Seminar 7 (1977), S. 99-110. Kritisch dazu Christine Oertel Sjogren, The Frame of Der Waldbrunnen Reconsidered. A Note on Adalbert Stifter's Aesthetics, in: Modern Austrian Literature 19 (1986), S. 9-25. Beide und auch die schon erwähnte Interpretation Bandets lassen sich von Stifters

bild einer "reinen Katharina" ist jedoch nicht das Resultat von Bildung oder Erziehung, sondern Effekt einer Liebesgeschichte zwischen dem alten Stephan und dem schönen Kind. ²³ Läuternd wie das Wasser des Waldbrunnens auf die Gesundheit wirkt diese Liebe auf Mann und Kind: dem "gekränkten", kranken Stephan von Heilkuhn, der "Gesundheit und Fröhlichkeit [...] verloren hat "²⁴, widerfährt durch die selbstlose und religiös überhöhte Liebe des wilden Mädchens - "Juliana liebt mich allein, weil ich bin, der ich bin" (625) - seine eigene Heilung. Das wilde Kind geht veredelt in den adeligen Kreis der geheilten von Heilkuhns ein. Die durch den frühen Tod von Stephans Sohn, Vater seiner Enkel Franz und Katharina, fragmentierte Familie ist wieder eine ganze, als "Stephan die Hand seines Enkels Franz in die seines Kindes Juliana, wie er sie nannte, legte" (625).

Im Unterschied zur blinden Ditha ist Juliana kein hilfloses Opfer, sondern zunächst, und vor allem in den Augen anderer, einschließlich der eigenen Mutter, ein widerspenstiges, verstocktes und böswilliges Wesen, an dem alle Erziehungsbemühungen gescheitert sind: "Selbst zu dem hochwürdigen geistlichen Herrn hat es noch kein Wort gesprochen", beklagt sich der ratlose Lehrer der Dorfschule:

[...] das Kind sitzt auf der zweiten Bank, und wenn ich es frage und liebreich zu ihm rede, zeigt es die Zähne und schaut mich mit häßlichen Augen an, und sagt gar nichts, und wenn ich seine Schrift oder sein Buch oder seine Rechnungstafel will, so hält es die Hand darauf und blickt noch abscheulicher. Ich will als vernünftiger Mann nicht Gewalt brauchen, sonst kömmt das Kind gar nicht mehr in die Schule und geht ganz zu Grunde. Auf der Gasse stößt und schlägt es die andern Kinder, oftmals steht es auf einem Felsen und streckt den Arm aus den Lumpen hervor und predigt, oder schreit sonst etwas, wenn auch gar niemand dabei ist, der es hört, ja dann schreit es sogar am lautesten. Nicht einmal bei seiner Mutter will das Mädchen bleiben, die doch noch die Ehrbarste ist, sondern hockt bei der verwahrlosten Großmutter in dem hölzernen Loche hinter der Hütte und höhnt die Großmutter, indem es ihr Tannenreiser in die weißen Haare steckt, oder Preißelbeeren oder ihr einen Busch von Hahnenfedern auf das Haupt bindet. Es rennt oft in den Gräben herum und zerreißt Büsche und Kräuter. (601)

Unter den asyntaktischen, oft gereimten oder rhythmisch aneinandergereihten Sprachfetzen, die das schöne Kind schreibt und spricht, finden sich gelegentlich auch entstellte Goethe-Verse, z.B. "Heiß mich nicht reden, heiß mich nicht [sic] schweigen" (619) und Teile aus den Hymnen "Prometheus" und "Ganymed" (620). Aber fälschlich und zu-

stilisierenden Selbstdarstellungen dazu verführen, im *Waldbrunnen* ein Abbild der vermeintlichen Entwicklung des Autors vom wild romantischen zum klassizistisch abgeklärten Schriftsteller zu sehen.

²³ Darauf hat zuerst Ursula Naumann in ihrer Stifter-Monographie hingewiesen; dies., Adalbert Stifter, Stuttgart 1979, S. 67.

²⁴ Zitiert wird Der Waldbrunnen nach der Winkler-Ausgabe: Adalbert Stifter, Bunte Steine und Erzählungen, hrsg. v. Fritz Krökel und Magda Gerken, München 1971, S. 589-626, hier: 597; im folgenden nur Seitenangaben in Klammern.

sammenhanglos zitiert, vermischen sich wirre Rede und kunstvoller Vers: "in die Wolken springen, die Geißel um den Stamm, Wasser, Wasser, Wasser fort, schöne Frau, schöne Frau, alles leicht, alles grau, und solche Dinge noch mehrere" (604) sind in Julianas Schulheft zu lesen.

Wie bei Ditha bestimmt Unmittelbarkeit auch Julianas Verhältnis zur Sprache. Willentlich und radikal weigert sich das Kind, zwischen sprachlichen und anderen Gebilden zu differenzieren. Was sie in ihrem Heft aufschreibt, ist, wie der Lehrer bemerkt, nichts "was in die Feder gesagt worden sein konnte" (604). Mit Federn und Flitter, Wort-Wolken und Goethe-Fetzen schmückt sie stattdessen den Körper der Großmutter, denn: "Jana ziert alles'" (612). Dem Körper-Kult bedingungslos hingegeben, herrscht Juliana tyrannisch über das lebendige Kunstwerk, dem sie sklavisch dient: "'[...] ich bin die Mutter der Großmutter, ich bin ihre Schwester, ich bin ihre Obrigkeit, ich bin ihre Magd, ich muß bei ihr bleiben" (621).

Juliana ist eine Künstlerin und Bildnerin des Körpers. Daß sich ihr natürlicher Kunsttrieb auf den menschlichen Körper richtet (wie Stifters Erzählung sich auf Julianas), liegt ganz auf der Linie der klassischen Ästhetik Kants und Schillers. Schon im Eingang des Waldbrunnen wird programmatisch festgestellt, daß nichts "so schön zu sein vermöge wie ein Mensch" (590). Aber gerade weil die natürliche Schönheit absolut ist und alle Kunstschönheit per definitionem dahinter zurückfallen muß, ist der kunstvolle Schmuck bloß billiger Tand, Julianas unmittelbare Körperkunst blasphemisch und ein Sakrileg am lebendigen Körper: "Rings um das Weib staken in dem Holze des Anbaues, wie um ein Heiligenbild in einer Feldkapelle, Zweige, Blumen, Getreidehalme und selbst Federn. In den weißen Haaren hatte das alte Weib Blumen, gefärbte Papierstreifen, einen Büschel Hahnenfedern [...]" (605). Gehörtes und Gelesenes, Gefundenes und Erfundenes werden wie die Zweige ihrem ursprünglichen Kontext rücksichtslos entrissen und, solchermaßen zu indifferentem Stückwerk degradiert, dem allegorischen Kult- und Kunstobjekt "Großmutter" eingefügt. Unter dem überreichen Rahmenschmuck verkümmert der schöne Körper aber, wird unscheinbar und unkenntlich: "Die Großmutter war geschmückt, daß man sie kaum kennen konnte" (615). Daß dieser Schönheitskult den lebendigen Körper entseelt und mortifiziert, zeigt sich spätestens, als die Großmutter wirklich gestorben ist: "Da lag die Großmutter in dem schönen Bette [...] und auf ihrem entseelten Angesichte war das nämliche Lächeln, das sie gehabt hatte, als er [Stephan] die vielen Federn und die anderen bunten Dinge gebracht hatte. [...] Die Nachbarn kamen und legten Bildchen auf sie, daß sie fast so geschmückt aussah wie einst, da sie von Juliana geziert worden war" (624).

Das Resultat der ganzen Geschichte erfährt der Leser schon im Eingang: mit der wilden Schmückerei hat es ein Ende, aus Julianas schönem Körper wird ein wahres Kunstwerk, das der Erzähler, freilich behutsam, dem "schönsten uralten Standbild[e]"

(592) vergleicht; die wirren Reden des wilden Kindes werden in den Adelsstand der Kunst erhoben, denn man weiß, "daß die Frau wunderbare kleine Gedichte mache" (592), die Stifter allerdings aus der Erzählung verbannt hat. Auch für die näheren Umstände und Details dieser wunderbaren Wandlung findet das Erzählen keinen Raum, denn es bricht ab mit Julianas Entschluß, die Waldgegend zu verlassen. Zu diesem Zeitpunkt hat sie ihren Körperkult aber keineswegs aufgegeben, nur dessen Objekt gewechselt, und das ist nicht Stephans Enkel Franz, ihr zukünftiger Mann: "Großvater, jetzt gehe ich mit dir, und will bei dir sein, wie ich bei der Großmutter gewesen bin" (624).

Trotz des ausdrücklichen Bilder- und Vergleichsverbots wird Julianas schöner Körper durch die ganze Erzählung hindurch häufig mit Gegenständen der Kunst verglichen ("mit dem schwarzen Angesichte wie ein dunkles Bild in einem Holzrahmen" (607); "die dunklen Arme, als wären sie aus Erz gegossen" (610)), worin latent jene Verführung zum Ketzertum lauert, dessen sich Julianas Körperkunst unschuldig schuldig macht. Dieser Umstand deutet auf das Grundproblem, mit dem Stifters Lehrstück über die Schönheit des Körpers und die Gefahren verirrter Kunst zu ringen hat, sofern es ein sprachliches Kunstwerk bleiben muß. Der unaussprechlich schöne Körper bedarf nun einmal des Rekurses auf Kunst, allgemeiner, auf die Sprache, die stets aufs Neue fragmentiert, was Stifter ganz und heil zur Darstellung bringen will. Wie der früher halbnackte Körper der erwachsenen Schönen dann doch erst in der entsprechenden Kleidung zur Geltung kommt²⁵, so braucht auch die Kunst-Erzählung vom unaussprechlich schönen Körper einen entsprechenden Rahmen, um ihrer Lehre Geltung zu verleihen und selbst glaubwürdig zu bleiben. Aber wie in Julianas Großmutter-Kunstwerk setzt sich der Rahmen dieses Textes gegen das Lehrstück seiner Binnenerzählung durch und über deren Warnung hinweg. Lange nachdem der Erzähler die schöne Juliana von Heilkuhn gesehen und ihre Geschichte erfahren hat, findet die Begegnung mit jener fremden, namenlosen Schönheit statt, die den Auftakt und eigentlichen Anlaß des Erzählens bildet. Der eigenen Lehre treu, reiht Stifters Beschreibung des weiblichen Körpers einen Antivergleich an den andern. Nur der jeden Vergleich wieder suspendierende Konjunktiv rettet ihn davor, sich zuletzt doch noch am eigenen Ideal zu vergehen:

^{25 &}quot;Da stand eine Frau in einem schwarzen Gewande. Sie trug einen kleinen weißen Fächer in der Hand, am Halse ragte eine schmale weiße Krause aus dem schwarzen Gewande hervor, und auf dem Haupte hatte sie einen runden gelben sehr feinen Florentiner Strohhut" (591). Damit kein Zweifel an der natürlichen Schönheit aufkommt, setzt Stifter aber hinzu: "Die ungemein großen Augen waren schwärzer, als das schwarze Gewand, so waren auch die reichen Haare unter dem Florentiner Hute, die Zähne waren weißer, als die Krause und der Fächer, und für die Gestalt war nichts da, womit man sie hätte vergleichen können" (591). Freilich ist es in letzter Instanz dann eben doch der Rahmen, die Kleidung, die die unvergleichlichen Effekte hervorbringt, denn: "Damals waren Frauengestalten noch Gestalten nicht wie jetzt häßliche Kleiderhaufen. Sanft baute sich die Gestalt empor [...]" (592).

Ein Maler wäre nicht im Stande gewesen, die Gestalt zu malen, weil er das sanfte Rund der Glieder nicht zuwege gebracht hätte. Ich dachte, da ich das Mädchen sah, daß keine Regelmäßigkeit der Kristalle, keine Pracht einer Pflanze, so herrlich sie sei, kein edles Tier, und wenn es das schlankste, kräftigste, feinste Wüstentier ist, so schön zu sein vermöge wie ein Mensch. Den Ernst in den Mienen des Mädchens würde ich dem Ernste der Sixtinischen Madonna vergleichen, wenn ich nicht eine Ungerechtigkeit beginge; denn das Mädchen war schöner als die Raffaelische Madonna. In den Standbildern der Griechen, die auf uns gekommen sind, und auf den Tafeln aller Maler ist diese Gestalt nicht vorhanden. (590)

Aber dieses wilde Mädchen - eine Zigeunerin - ist mit demselben billigen Tand und anderem bunten Stückwerk geschmückt, mit dem Juliana die Großmutter zu zieren pflegte: "Die Füße waren nackt. Von dem wolkigen Stoffe des Oberkörpers hingen allerlei mit den grellsten Farben gefärbte Bänder und Schnüre und Flechtwerke herunter. [...] Die Haare [...] schlangen sich in wunderlichen Knäueln mit Schleifen und hellen Flittern über den Nacken auf den Rücken hinunter" (590). Der Autor huldigt hier nicht allein einer zeitgemäßen Vorliebe für Exotisches. Er schuldet dieses indirekte Zugeständnis an Julianas verirrte Kunst sich und seiner Autorschaft, denn auch seine Prosa des Maßes und der Genauigkeit schlägt immer wieder ins Gegenteil um und zersetzt sich in Sprachgebärden auf der Grenze zur Bedeutungslosigkeit stets dort, wo Stifter Sprache in Natur verwandeln will und Natur sprechen zu lassen glaubt. In den späten Texten, vor allem im Witiko, nähern sich seine Texte deshalb der Tautologie, und das Erzählen zerfällt in allegorisches Stückwerk. Gerade in ihrer Ambivalenz präfiguriert und reflektiert die Kinder-Kunst der Kaspar Hausers und Mignons die Spannungen in Stifters eigener Kunst. Der Intention nach sollen die verirrten Kinder "verbesser[t] und veredel[t]" (601) werden, aber schon ihre ungewöhnliche Schönheit und die ästhetische Dimension ihrer Kunstproduktionen deuten auf eine andere Faszination, die Stifter zwingt, sich immer wieder mit solchen Kindern zu beschäftigen. Nur erwachsen werden dürfen sie nicht: Ditha stirbt, das Mädchen aus Katzensilber verschwindet, die verheiratete Juliana wird in den Rahmen verbannt. Aber zumindest kurzfristig leben diese Kinder ihre (Kunst)welt, gegen die ihr Stifter verzweifelt anschreibt, obwohl und weil diese Kunst seine Welt ist.

Zeitlich genau die Mitte zwischen der bizarren Abdias-Erzählung aus den Studien und dem durchstilisierten Waldbrunnen des Spätwerks nimmt Turmalin (1853) aus den Bunten Steinen ein. Im ersten der zwei Teile dieser Erzählung wird ein skurriler Kunstdilettant vorgestellt, der mit Frau und Kind in einem düsteren Wiener Vorstadthaus wohnt. Einziger Freund des Rentherrn ist der erfolgreiche Schauspieler Dall. Er beginnt ein Verhältnis mit der jungen Frau seines Freundes, die ihrem Mann den Ehebruch gesteht und

....

daraufhin spurlos verschwindet. Nach vergeblichen Nachforschungen über ihren Verbleib verläßt auch der Rentherr zusammen mit seiner Tochter die Stadt. Im zweiten Teil, erzählt aus der Perspektive einer jungen Frau, die mit ihrer Familie in der Nachbarschaft des alten Hauses wohnt, stellt sich heraus, daß der Rentherr in die Kellerwohnung seines ehemaligen Hauses zurückgekehrt ist und dort mit seiner geistig und körperlich entstellten Tochter zurückgezogen lebt. Als er plötzlich verstirbt, nimmt sich die Erzählerin des Kindes an.

Keine andere Erzählung Stifters ist 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"²⁶ schien, wird durch verschiedene "Vorfälle" (145, 151, 159) schließlich zum öffentlichen Fall: erst wird der Magd des Hauses der "Fall mit dem fremden Mädchen" (168) auseinandergesetzt, bald entschließt man sich, "den Fall in den Zeitungen bekannt zu geben" (175); Amtsgericht, Polizei und andere öffentliche Ämter werden eingeschaltet, und die Leute kommen, "um den Fall persönlich zu sehen" (169).

Und in keiner anderen Erzählung haben die Spracheigenheiten des Kindes derart massive Spuren im Erzählvorgang und in der Darstellung hinterlassen. Das trug dem Autor damals die Kritik seiner Zeitgenossen ein und hat jüngst zu einer Reihe von Rehabilitationsversuchen Anlaß gegeben. Wie die Nachbarin sich vergeblich bemüht, dem Kind die Geschichte seiner Vergangenheit zu entlocken, so bleibt auch die Darstellung lückenhaft: "Der Turmalin ist dunkel, und was da erzählt wird, ist sehr dunkel" (135). Im Text der Erzählung und in den Aufzeichnungen des Mädchens gleichermaßen liest man "wie in einem traurigen Briefe" (135). Das Erzählen und die Chronologie der Vorgänge sind entstellt wie die Physiognomie des Kindes: "Ich versuchte bei dieser Gelegenheit auch, ob ich aus den Zügen heraus lesen könnte, wie alt das Mädchen sein möge" (164); aber erst später werden "die Züge des Angesichtes [...] geschmeidiger klarer und sprechender" (178).

Entstellter Körper und entstelltes Erzählen kommen vor allem in den schriftlichen Entwürfen des Kindes zum Ausdruck, die es nach dem Diktat des Vaters hat verfassen müssen: "Beschreibe den Augenblik, wenn ich todt auf der Bahre liegen werde, und wenn sie mich begraben" (173). Ohne ein Wort zu verstehen, hat das Kind den vermute-

²⁶ Zitiert wird die Buchfassung nach Stifter, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, a.a.O., Bd. 2,2 (1982), S. 135-179, hier: 145; im folgenden nur noch Seitenangaben in Klammern.

²⁷ Hans Geulen, Stiftersche Sonderlinge. Kalkstein und Turmalin, in: JDSG 17 (1973), S. 415-431; Eve Mason, Stifter's Turmalin. A Reconsideration, in: Modern Language Review 72 (1977), S. 348-358; Karen J. Campbell, Towards a Truer Mimesis. Stifter's Turmalin, in: The German Quarterly 57 (1984), S. 576-589.

ten Selbstmord der Mutter und die Todesstunde des Vaters getreulich aufgezeichnet. In diesen Schriften liegen Kunst und Wahnsinn denkbar nah beieinander: "Ich würde sie Dichtungen nennen, wenn Gedanken in ihnen gewesen wären, oder wenn man Grund Ursprung und Verlauf des Ausgesprochenen hätte enträthseln können. Von einem Verständnisse, was Tod was Umirren in der Welt und sich aus Verzweiflung das Leben nehmen heiße, war keine Spur vorhanden, und doch war dieses alles der trübselige Inhalt der Ausarbeitungen" (177). Die weder durch Anschauung, (dem Kind wird der Anblick des wirklich toten Vaters von der Nachbarin verwehrt), noch durch Wissen oder Verstehen legitimierten Schriftzüge haben aber auch den mündlichen Ausdruck des Kindes zur Schrift entstellt: "Das Mädchen antwortete mir zu meinem Erstaunen in der reinsten Schriftsprache, aber was es sagte, war kaum zu verstehen. Die Gedanken waren so seltsam, so von Allem, was sich immer und täglich in unserem Umgange ausspricht, verschieden, daß man das Ganze für blödsinnig hätte halten können, wenn es nicht zum Theile wieder sehr verständig gewesen wäre" (164).

Mit dieser Fixation aufs Schriftliche hängt ein anderer eigenwilliger Zug zusammen: "denn das Mädchen hatte unter andern merkwürdigen Eigenschaften auch die, daß es den Worten eines andern blind glaubte" (170). Den Worten eines andern blind glauben kann nur, wer wie Ditha eine hellsehende Wahrsagerin und deshalb blind für den Unterschied von Wort und Wahrheit ist. Die Erzählerin hat noch gar nicht begriffen, daß dieses Kind, dem nicht einmal einfällt, Wahrheit oder Wirklichkeitstreue einer Aussage zu überprüfen, die Worte wortwörtlich beim Wort nimmt:

Als wir in die unterirdische Stube gekommen waren, fragte es nach dem Vater. Ich war in Verlegenheit; denn ich hatte gedacht, daß es wisse, daß der Vater todt sei; denn es hatte selbst das Wort gebraucht; und daß es daher wissen werde, wohin er gebracht worden sei, wenn es denselben nicht mehr in der Wohnung finden würde. Ich sagte daher, daß es ja wisse, daß der Vater gestorben sei, daß es ja selber gesagt habe, daß er nicht mehr gesund geworden, sondern todt sei, und daß er daher nach dem Gebrauche unserer Religion begraben worden sei. (170)

Stifters umständliche Paraphrase verdankt sich dem Bedürfnis, den Unterschied aufrechtzuerhalten zwischen dem, was die Frau sagte und dem was sie dachte, auch wenn sie hier identisch sind. Den tautologischen Effekt des Verfahrens könnte man allerdings "für blödsinnig halten, wenn es nicht zum Theile wieder sehr verständig gewesen wäre".

So sparsam die Erzählung mit kausalen Zusammenhängen oder direkten Schuldzuweisungen umgeht, so deutlich läßt sie sich andererseits über die allgemeine Genese dieser Eigenheiten aus. Denn fallen muß und zum Fall wird, wer "von dem innern Geseze, das ihn unabwendbar zu dem Rechten führt, läßt, sich unbedingt der Innigkeit seiner Freuden und Schmerzen hingibt, den Halt verliert, und in Zustände geräth, die wir uns kaum zu enträthseln wissen" (135). Diese Gefahr droht insbesondere solchen, die

sich mit Kunst beschäftigen, und das sind nicht nur ausnahmslos alle Figuren des Textes, sondern auch die Erzählung selber. Die Kunst, die ihre Differenz zur Wirklichkeit vergißt oder unterschlägt und dazu verführt, sich "unbedingt der Innigkeit seiner Freuden und Schmerzen hinzugeben", hat zunächst in dem Schauspieler Dall Gestalt gefunden: "Es haben sich noch Erzählungen von einzelnen Augenbliken erhalten, in denen er die Zuschauer zum Äußersten hinriß, zur äußersten Begeisterung oder zum äußersten Schauer, so daß sie nicht mehr im Theater sondern in der Wirklichkeit zu sein meinten [...]" (140). Wie Ditha lebt auch Dall seine Welt und "wenn er in eine Rolle sich nicht hinein zu leben vermochte", konnte er "sie gar nicht, nicht einmal schlecht, darstellen" (140). Diese gefährliche Kunst verkörpert der Schauspieler aber genau in der unvermittelten Weise wie am Körper des Kindes die schlimmen Folgen unmittelbar abzulesen sind. Dall "trug seinen Körper als den Ausdruk eines lebhaften und beweglichen Geistes, der sich durch dieses Werkzeug sehr deutlich aussprach. [...] Aber gerade weil er das war, was er spielte und weil er dafür in seinem Körper den treffendsten Audruk fand, so stellten sich die Gefühle, die in seinem feurigen Geiste entstanden, auf der Oberfläche seines Körpers feurig dar [...] und rißen hin" (140f.). Dall verführt zum Fall. Dazu verpflichten ihn sein Name und sein Körper. Opfer ist die Frau des Rentherrn: "sie habe an Dall fallen müssen, [...] sie habe ihm das Herz gegeben, wie er es Tausenden an einem Schauspielabende aus dem Leibe nehme" (143).

Da Wirklichkeit und Kunst, Rolle und Leben auf dem Körper des Schauspielers differenzlos zusammenfallen, zerfällt sein Leben folgerichtig in eine Reihe von Episoden und Stücken: "Er lebte daher in Zuständen, und verließ sie, wie es ihm beliebte" (141). In keinem dieser Zustände ist Dall allerdings so "beständig" (141) wie in seiner Freundschaft mit dem Rentherrn, der sich ebenfalls zur "Kunst [...] in allen ihren Gestalten ja selbst Abarten" (141) hingezogen fühlt. Statt sich seines äußeren Körpers als indifferenten Ausdrucksmediums zu bedienen, holt sich der Rentherr die Außenwelt in Form von Portrait-Reproduktionen berühmter Männer in das Innere seiner Wohnung. In beiden Fällen wird die Differenz zwischen Außen und Innen "bis zur Unkenntlichkeit" entstellt. Seine Wohnung hat der Mann vollständig mit Reproduktionen austapeziert: "Es war kein Stückchen, auch nur handgroß, das von der ursprünglichen Wand zu sehen gewesen wäre" (136). Wie der Schauspieler in der Darstellung vorzugsweise "hoher Personen" (140) brilliert, sind in der "Heldenstube" (141) des Rentherrn die Portraits berühmter Männer versammelt. Beiden Figuren sind "Grund Ursprung und Verlauf" (177), nach denen die Nachbarin in der Geschichte des Kindes forscht, vollkommen gleichgültig.²⁸ Alles ist ihnen bloß Stückwerk, dem Schauspieler eine Theaterrolle, dem dilettierenden

^{28 &}quot;In Hinsicht des Ruhmes der Männer war es dem Besizer einerlei, welcher Lebensbeschäftigung sie angehört hatten, und durch welche ihnen der Ruhm zu Theil geworden war, er hatte sie wo möglich alle" (136).

Rentherrn ein Körper- bzw. Bildstück. Während der Schauspieler seine Rollen spielt, (ohne sie eigentlich zu spielen, weil ihm alle Wirklichkeit bloß Rolle und jede Rolle wirklich ist), sind Rollen anderer Art das Medium des Dilettanten: "Überhaupt hatten alle Dinge in der Stube Rollen, daß man sie leicht von einer Stelle zu der andern bewegen konnte [...]" (136). Mit diesen Rollen können die beiden Freunde "verschiedene Standpunkte" (136) wählen, verschiedene Zustände nach Belieben einnehmen und wieder verlassen.

Diese Kunst, so scheint es, unterwirft Stifter der Kritik, indem er deren kindliches Opfer vorführt, obwohl oder genauer, weil sein eigenes Darstellungsverfahren an dieser Kunst partizipiert, indem es z.B. die einen mit den anderen Rollen in Verbindung bringt, indem es in Dall den Fall leibhaftig und buchstäblich zugleich auftreten läßt. Vor allem Beschreibung und Darstellung des Kindes selber zeugen von der gefährlichen Unmittelbarkeit, die Juliana und Ditha, Dall und den Rentherrn miteinander verbindet. Was sich in Rede, Schrift und Körper des Kindes ausgeprägt hat, weist ja unmittelbar und magisch fast auf den Schauspieler und Rentherrn zurück. Das unheimlich vergrößerte Haupt und die starren Augen (160) mahnen an die Köpfe im Zimmer des Rentherrn. Erbteil des anderen "Vaters" ist ihre Lust "mit bestimmter gehobner Betonung" und "einer Art Schaustellung Theile aus den besten und herrlichsten Schriften" (177) vorzutragen. "Das Aufsagen solcher Stellen war ein Reiz für das Mädchen, dem es sich schwärmerisch hingab" (177). Das Kind nicht allein, sondern die Erzählung selber ist ein Opfer der Kunst, von der sich Stifter hier so deutlich wie in keiner anderen fortzuschreiben versucht, um ihr mit Haut und Haar, Wort und Körper, Zug um Zug zu verfallen. Dazu gehört wesentlich auch das Wortfeld um Fall und fallen, in dessen dichtem Netz die Differenz zwischen geistigem und körperlichem Fall, zwischen Wort und Akt selber zerfällt. Im Eingang ist im übertragenen Sinn davon die Rede, daß man "den Halt verliert" (135), aber der Rentherr fällt de facto von einer Leiter. Nicht die Kunstgegenstände, die er mit Hilfe der Leitern und Rollen in seiner Wohnung zu betrachten liebte, sind daran schuld. Stifters Sprache bricht dem Rentherrn das Genick. Seiner ist der Fall aller Kunst. Daß in der Literatur die Welt ist, was der (sprachliche) Fall ist, das ist Stifters schlimmstes Wissen. Deshalb fühlt er sich verpflichtet, pathologische Fälle warnend vorzuführen, und ist in manchen Augen darüber selbst zu einem geworden.

In *Turmalin* mißlingt sogar der angestrengte Versuch, ein heiteres Gegenbild zu den düsteren Verhältnissen im Herrenhaus zu zeichnen. Die Figurenkonstellation des zweiten Teils, Ehepaar und Professor Andorf, reproduziert noch einmal das verhängnisvolle Dreieck des ersten.²⁹ Von Professor Andorf behauptet die Nachbarin, er sei "ein

²⁹ Sogar die Nebenfigur der "ältliche[n] Magd" (135), die die Besucher in die Zimmer des ehemaligen Rentherrn zu führen pflegte, hat ihr Pendant im zweiten Teil: "Wir hatten eine ältliche Magd, die seit unserer Verehelichung schon bei uns gewesen war

heiterer freundlicher Mann voll geistiger Anlagen" (154), aber auch der neue Bewohner des alten Hauses ist ein dilettierender Künstler (155) und gar nicht heiter. Er findet sein melancholisches Vergnügen an Fall und Verfall: "[...] weil es seinen dichtenden Kräften [...] zusagte, das allmähliche Versinken Vergehen Verkommen zu beobachten [...]; es gehe ihm in der Welt nichts darüber, pflegte er zu sagen, an einem Regentage an seinem Fenster zu stehen, und das Wasser von den Diesteln dem Huflattig und den andern Pflanzen, die in dem Hofe stehen, niederträufeln, und die Nässe sich in den alten Mauern herabziehen zu sehen" (155).

Auch die freundliche Nachbarin und Erzählerin des zweiten Teils ist keineswegs immun gegen die Kunst. "[D]amals eine sehr große Freundin" des Theaters (161) hat sie "den Künstler [Dall] recht gut" gekannt (148). Ansatzweise wiederholt sich sogar die Verführung. Wie die Frau des Rentherrn den Ehebruch "in ihrer Angst" (142) gesteht, so gesteht auch die Nachbarin, da sie "das Gewissen drückt" (158), daß sie die Bitte ihres Mannes, das Buch dem Professor persönlich auszuhändigen, nicht erfüllt hat. An der identischen Figurenkonstellation scheitert das im Detail kunstvoll durchgeführte Gegenbild. 30 Stifters Denunziation der Kunst, die ihre Differenz zur Wirklichkeit unterschlägt und deshalb in den Zustand allegorischer Zerstückelung führt, bleibt fragwürdig, selbst wenn sich Stifter in dieser Erzählung mit Innigkeit der äußersten Selbstkritik hingegeben haben sollte.

In dem Maße wie die Kritik an der hypostasierten Wirklichkeits-Kunst in *Turmalin* mißlingen muß, weil es sich um Stifters eigene Sprach-Kunst handelt, gelingt ein kritischer Blick auf die zeitgenössische Wirklichkeit. Sie ist in Gestalt der anonymen "Ämter" und Institutionen, die nur in *Turmalin* so realistisch Eingang gefunden haben, sehr präsent. ³¹ Ein Solitär unter den *Bunten Steinen* ist die Erzählung, weil aus der Tiefe des unterirdischen Kellergewölbes nicht die allegorische Gestalt des Lebens tritt, das der falschen Kunst zum Opfer gefallen ist, sondern der allegorische Charakter der Wirklichkeit. Das trennt Stifters *Turmalin* von allen Realismusprogrammen, die von der Kunst die Totalität einfordern, die die Wirklichkeit nicht mehr verbürgt. Das Kaspar-Hauser-Kind aus *Turmalin*, das nicht einmal einen Namen tragen darf, ist tatsächlich ein Vexierbild der Mo-

...

^{[...]&}quot; (168).

³⁰ Hierzu G.H. Hertling, "Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr". Zur Zentralsymbolik in Adalbert Stifters Turmalin, in: VASILO 26 (1977), S. 17-34.

³¹ Auch deshalb verlohnt noch immer die Frage des Verhältnisses der Bunten Steine zur Revolution. Hierzu Paul Requadt, Stifters Bunte Steine als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk, in: Lothar Stiehm (Hrsg.), Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen, Heidelberg 1968, S. 139-168.

derne. Die ausplakatierten Wände der väterlichen Wohnung ähneln den Affichen, deren Aufkommen Stifter in seiner Feuilletonsammlung Wien und die Wiener beschrieben hat. Das Schicksal des Kindes, schreiben, aber nichts behalten und verstehen zu können, ereilt auch die erzählte Geschichte, die vor ihrem Ende schon zu einer vergessenen geworden ist: "Aber es kamen andere Ereignisse der großen Stadt, wie sich überhaupt die Dinge in solchen Orten drängen, man redete von etwas anderem, und nach Kurzem war der Rentherr und seine Begebenheit vergessen" (148). Die Nachbarin hat zwar unverzagt in allen Zeitungen nach Verwandten des Kindes forschen lassen, aber wo die Presse den Alltag bestimmt, forscht man freilich vergebens nach "Grund, Ursprung und Verlauf" (177) einer Geschichte. Das Kind zerbricht nicht an der Kunst seiner Väter³²; zerbrochen ist die Wirklichkeit, der man es eingliedern möchte, damit "es sich in den Lauf der Dinge schiken konnte" (179). Der "Lauf der Dinge" sind Verfall und Vergessen. Der letzte Satz der Erzählung lautet: "[...] das Perronsche Haus steht nicht mehr, eine glänzende Häuserreihe steht jezt an dessen und der nachbarlichen Häuser Stelle, und das junge Geschlecht weiß nicht, was dort gestanden war, und was sich dort zugetragen hatte" (179). Die Stadt Wien verläßt ihre Zustände wie der Schauspieler die seinen.

Bei dem Versuch, sich zur Kritik an der eigenen Prosa zu zwingen, die Wort und Wirklichkeit immer wieder zur Deckung zu bringen sucht und dabei von der Schuld geplagt ist, lebendige Wirklichkeit mortifiziert zu haben, gerät Stifters eigenes Innerstes zuäßerst. Was vordergründig als biedermeierliche Kritik an der lebensverzehrenden Macht der Kunst oder auch als Kritik an einem falschen Realismus konzipiert gewesen sein mag, erweist sich zuletzt als Kritik am realen Zerfall.

An Stifters Kinder-Geschichten zeigt sich, daß die Darstellung nicht Gesetzen der Natur oder der Wahrnehmung, sondern daß sie dem Gesetz der Sprache untersteht. Der einzige Weg, die subjektiv intendierte Identität von Sprache und Wahrnehmung auf der Ebene der Kunst durchzusetzen, ist die Negation ihrer Differenz. Das verlangt permanent die wörtliche Realisierung alles dessen, was in den Bereich von Bild, Vergleich und Metapher gehört. Dadurch wird die (literarische) Wirklichkeit nicht wirklicher, aber die Wirklichkeit erweist sich als literarisch. Gleichsam unwillkürlich erschließt Stifters literarisches Verfahren die sprachliche Verfaßtheit aller Wirklichkeit. Im Gegensatz zum realistischen Programm, das die Literatur als "reines', visuell anschauliches Objekt [...]

Als Kritik am Ästhetizismus hat Eve Mason diese Erzählung interpretiert und sie in Verbindung gebracht mit Hofmannsthals lyrischem Drama Thor und Tod. Eine ausführliche Analyse zum Verhältnis Hofmannsthal und Stifter steht leider noch aus, obwohl Hofmannsthal neben Nietzsche zu den Mitinitiatoren der Stifter-Renaissance im frühen 20. Jahrhundert gehört. Hierzu Hofmannsthals Stifter-Essay in: Ariadne. Jahrbuch der Nietzsche-Studien (1925). Philologische Vorarbeiten zu einer vergleichenden Studie finden sich bei Richard Exner, Hugo von Hofmannsthal zu Adalbert Stifter. Notizen und Entwürfe, vorläufige Chronik und Deutung, in: Stiehm, a.a.O., S. 303-338.

ihrer Grundbefindlichkeit, der Sprache, weitgehend entkleidet" will³³, erscheint Sprache in Stifters Kunst als Grundbefindlichkeit der Wirklichkeit.

Bleibt zu fragen, warum es ausgerechnet Kindern vorbehalten ist, die Sprachwelt zu leben, von der ihr Autor vorgibt, sich fortschreiben zu wollen. Die Tradition prädestiniert sie für diese Rolle nicht unbedingt. Auf den Pädagogen Stifter ist hier kein Verlaß, denn bevor die Kinder älter werden, bevor ihre Kinder-Kunst zur Kunst heranreifen kann, verschwinden sie aus den Texten. Ebensowenig steht Stifters Kinder-Darstellung aber eindeutig in der romantisierenden Tradition, der Kindheit urwüchsige Natur bedeutet. Gegen die Hypostasierung von Kindheit als unschuldiger Natur spricht der dezidiert pathologische Einschlag der Kinder-Kunst. Deren artistische und poetologische Komponenten verbieten andererseits ihre Denunziation als krankhaft. Gewiß markiert diese Ambivalenz, für deren Pole die Namen Mignon und Kaspar Hauser einstehen mögen, auch die historische Ambivalenz von Stifters Werk insgesamt, das zur Moderne gerade vermöge seiner archaischen Tendenzen gehört. Aber damit ist die Frage nach der Spezifizität des Kind-Seins bei Stifter noch nicht beantwortet.

Stifters Kinder zeichnet ein ungewöhnliches Maß an Unabhängigkeit aus. Juliana setzt ihre Selbständigkeit zumindest zeitweilig mit Erfolg gegen ihre Umwelt durch. Dithas Sterbemonolog decouvriert die Textstrukturen, und in seinem Vollzug spricht sich das Kind sterbend von ihnen frei. Paradoxerweise verhält sich der Grad ihrer und der anderen Kinder Emanzipation (und übrigens auch der ihrer erotischen Anziehungskraft)³⁴ proportional zum Maß ihrer Abhängigkeit. Juliana ist Sklavin ihres eigenen Kunstwerks, das Keller-Kind aus *Turmalin* und Abdias' Tochter sind vollkommen abhängig von ihren Vätern. Aber sofern sie alle auf die eine oder andere Weise den Worten blind glauben, sind sie in letzter Instanz von den Worten abhängig. Sie sind mit einer Formulierung, die Arno Schmidt prägte, um die geheime Verbindung zu treffen, die bei Stifter zwischen Wort und Sexualität herrscht: "worthörig". ³⁵ Vermöge dieser Worthörigkeit gelingt ihnen ansatzweise die Emanzipation. Wo Stifters Kunst ihre Affinität mit der Kinder-Kunst zu erkennen gibt, steht seine Prosa auch für die Möglichkeit ein, daß

³³ Ulf Eisele, Realismus-Theorie, in: Horst Albert Glaser (Hrsg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte in zehn Bänden, Reinbek bei Hamburg 1982, Bd. 7, S. 43. Ausführlicher zur Realismustheorie Ulf Eisele, Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des Deutschen Museums, Tübingen 1976, sowie den Forschungsbericht von Eisele, Realismus-Problematik. Überlegungen zur Forschungssituation, in: DVjS 51 (1977), S. 148-174.

³⁴ Unter allen Figuren des Werks, ob Mann oder Frau, findet sich keine, deren Sinnlichkeit sich mit der einer Juliana oder Ditha messen kann.

³⁵ Arno Schmidt, Und dann die Herren Leutnants! Betrachtungen zu Witiko & Adalbert Stifter, in: ders., Die Ritter vom Geist. Von vergessenen Kollegen, Karlsruhe 1965, S. 311.

kritisch und selbständig werden könnte, wer sich blind der Sprache hingibt. Das schließt nicht aus, daß man der Sprache auch verfallen kann.