

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Kunstreflexion in Adalbert Stifters *Nachkommenschaften*  
und *Zwei Schwestern*“

verfasst von / submitted by

Nina Mares

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. habil. Eva Horn



## **Danksagung**

Ich danke meinen Eltern Ernestine und Friedrich dafür, dass sie mich immer unterstützen und in schweren Zeiten für mich da waren. Danke auch an meine Schwester Theresa dafür, dass wir gemeinsam dieses Jahr bewältigt haben.

Meinem Mann Michael für seine aufrichtige Bestärkung in dem was ich tue.



## **Inhaltsverzeichnis**

### **Abbildungsverzeichnis**

|                                                               |           |
|---------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Einleitung.....</b>                                     | <b>7</b>  |
| <b>2. Fragestellung und Methodik.....</b>                     | <b>9</b>  |
| 2.1. Forschungsgebiet und Fragestellung .....                 | 9         |
| 2.2. Methodik.....                                            | 10        |
| <b>3. Kunst und Kunstreflexivität .....</b>                   | <b>10</b> |
| 3.1. Stifters Kunstverständnis und Epochenzugehörigkeit ..... | 11        |
| <b>4. Stifters Künstlerbild .....</b>                         | <b>14</b> |
| 4.1. Die Künstlerpersönlichkeit .....                         | 14        |
| 4.2. Gegenstand und Darstellung.....                          | 16        |
| 4.3. KünstlerIn und Gesellschaft .....                        | 19        |
| <b>5. Nachkommenschaften .....</b>                            | <b>21</b> |
| 5.1. Entstehung und Kontext .....                             | 21        |
| 5.2. Die Künstlerfigur Friedrich Roderer .....                | 23        |
| 5.3. Die Moorlandschaft.....                                  | 31        |
| 5.4. Die wirkliche Wirklichkeit.....                          | 37        |
| 5.5. Die Lüpfinger Gesellschaft .....                         | 42        |
| <b>6. Zwei Schwestern .....</b>                               | <b>48</b> |
| 6.1. Entstehung und Kontext .....                             | 48        |
| 6.2. Die Künstlerin Camilla und die Landwirtin Maria .....    | 49        |
| 6.3. Kunstgegenstand Musik .....                              | 57        |
| 6.4. Die Menschen um Camilla.....                             | 65        |
| <b>7. Gegenüberstellung der beiden Erzählungen .....</b>      | <b>72</b> |
| 7.1. Die Künstlerpersönlichkeit .....                         | 73        |
| 7.2. Gegenstand und Darstellung.....                          | 75        |
| 7.3. Die Außenwelt.....                                       | 79        |
| <b>8. Schluss.....</b>                                        | <b>82</b> |
| <b>9. Literaturverzeichnis .....</b>                          | <b>86</b> |
| 9.2. Primärliteratur .....                                    | 86        |
| 9.3. Sekundärliteratur .....                                  | 86        |
| 9.4. Onlinequellen .....                                      | 91        |
| <b>10. Abstract.....</b>                                      | <b>92</b> |

## **Abbildungsverzeichnis**

**Abb. 1.** Jacob van Ruisdael, Der große Wald um 1655. Quelle: Kunsthistorisches Museum Wien, Online unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1653/> (19.06.2018)

**Abb. 2.** Schaffensprozess von Kunst bei Adalbert Stifter

## 1. Einleitung

Heuer jährt sich der Todestag Adalbert Stifters zum 150. Mal und nicht nur über den Selbstmord des Literaten und Malers wird in ForscherInnenkreisen nach wie vor viel debattiert. In den letzten 150 Jahren nach seinem Tod wurden viele wissenschaftliche Publikationen über sein literarisches Werk verfasst und dennoch gilt es als Herausforderung. „Denn komplex ist dieses Werk, komplex und schwierig, freilich anders und untergründiger schwierig als das vieler anderer Autoren.“<sup>1</sup> Um Stifter zu verstehen, muss man sich auf sein Werk einlassen, denn es wirkt wie Opium: „Hohe Dosen machen krank und süchtig. Kleinere Gaben aber wirken anregend und heilsam.“<sup>2</sup> Ruhe und Langsamkeit vermitteln seine Texte, weswegen ihm oft die Adjektive langweilig und konservativ zugeschrieben wurden, was wohl daran liegt, dass Stifter in akribischer Genauigkeit Landschaften und Stimmungen einfängt, wie sie kein anderer Schriftsteller vor ihm einzufangen wusste.

Inmitten „ländliche[r] Milieu[s]“<sup>3</sup> erweckt Stifter Nostalgien in seinen LeserInnen, lässt Kinder durch Schneelandschaften stapfen und KünstlerInnen durch Europa reisen. Stifter schafft es, als einer der wenigen Autoren des 19. Jahrhunderts, Geschichten zu erzählen, indem er Bilder in die Köpfe malt und das ganz ohne Dramatik und große Gefühle, sondern durch sanfte Wellen. Gelegentliche Ausreißer gibt es nur in Form von katastrophalen Naturereignissen, die wiederum nur dazu dienen die Regelmäßigkeiten der unendlichen „Geschichte der Natur“<sup>4</sup> zu begreifen.

Die Aktualität Stifters lässt sich mit einem Blick auf derzeitige Auswüchse unserer Gesellschaft beschreiben, denn so sollte das Werk, um es mit Wiesmüllers Worten zu

---

<sup>1</sup> Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. V II.

<sup>2</sup> Kurzke, Hermann: Das Opium der Nostalgie – Grandios langweilig: Wie Adalbert Stifter, der vor 200 Jahren zur Welt kam, am besten genossen werden sollte. Die Welt (Die literarische Welt). Online einsehbar unter: <https://www.welt.de/print-welt/article172483/Das-Opium-der-Nostalgie.html> (10.9.2018).

<sup>3</sup> Begemann / Giuriato (2017), S. V II.

<sup>4</sup> HKG 2/2, S. 15.

sagen, als „Therapeutikum“, zur „Entschleunigung“<sup>5</sup> eingesetzt werden, um den Burnout geplagten Menschen des 21. Jahrhunderts zu zeigen, wie *leben* auch anders funktionieren kann. Vielleicht sollten wir uns wirklich viel mehr auf die Wanderwege des tiefgrünen Böhmerwaldes begeben, auf die literarischen Spuren des Schriftstellers und uns die Zeit nehmen die Erzählungen mit der Realität zu vergleichen.<sup>6</sup>

Fasziniert von der Gedankenwelt dieses Schriftstellers und der Auseinandersetzung mit dem „Verhältnis von Natur und Kultur“<sup>7</sup> im Rahmen des Masterseminars NDL: *Stifters Natur* bei Frau Prof. Dr. Eva Horn, boten die Grundlage für eine tiefergehende Beschäftigung mit den oben genannten Dimensionen. Die Kunst spielt für Stifter eine (lebens-)wichtige Rolle, wenn es darum geht den Dualismus von Natur und Kultur in seinem Werk zu unterstreichen. „Die Kunst ist mir ein so Hohes und Erhabenes, sie ist mir, wie ich schon einmal an einem anderen Orte gesagt habe, nach der Religion das Höchste auf Erden.“<sup>8</sup> In der Erzählung *Nachkommenschaften* ist dieser Gegensatz in Form des alten Roderers, der eine Moorlandschaft trocken legt und des jungen Roderers, der eben diese als Kunstgegenstand auswählt, dargestellt und in *Zwei Schwestern* wird er von den Schwestern Maria und Camilla verkörpert.

Während sich die Forschung viel mit Stifters naturwissenschaftlichem Interesse auseinandersetzte<sup>9</sup>, gibt es vergleichsweise wenige Arbeiten zu seinen kunstreflexiven Erzählungen und seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Kunst und Ästhetik. Das 2017 erschienene Stifter-Handbuch stellt schließlich eine „systematische Zusammenschau der Forschung zu Adalbert Stifter“<sup>10</sup> dar, wobei ein eigener Punkt über Stifters Beschäftigung mit der Kunst aufgenommen wurde. Dienlich stellt sich das von Begemann und Giuriato herausgegebene Handbuch insofern dar, als es den *state of the*

---

<sup>5</sup> Wiesmüller, Wolfgang: Der 200. Geburtstag Adalbert Stifters im Spiegel der Literaturkritik. In: Klein, Michael und Wolfgang Wiesmüller (Hg.): Adalbert Stifter. Der 200. Geburtstag im Spiegel der Literaturkritik. Wien: Lit-Verl. (2008), S. 11.

<sup>6</sup> Just, Renate: Der Waldgänger. Die Zeit. Online einsehbar unter: [https://www.zeit.de/2005/24/Stifter\\_neu](https://www.zeit.de/2005/24/Stifter_neu) (10.9.2018).

<sup>7</sup> Begemann, Christian: Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters. In: Duhamel, Roland (Hrsg.): Adalbert Stifters „Schrecklich schöne Welt“. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A.Stifter- Ausstellung (Universität Antwerpen 1993). Linz: Adalbert-Stifter-Inst. d. Landes Oberösterreich (1994), S. 42.

<sup>8</sup> HKG 2/2, S. 9.

<sup>9</sup> Begemann / Giuriato (2017), S. V III.

<sup>10</sup> Ebd.

art der Stifterforschung zusammenträgt und somit eine Basis für die Literaturrecherche dieser Arbeit bildete. Der Fokus dieser Arbeit liegt schließlich nicht darauf, Stifters kunstreflexive Ansätze zu systematisieren, sondern sich dem weniger erforschten Bereich, dem der Kunst als Teilgebiet von Kultur, zu widmen und dadurch neue Einblicke in die Erzählungen *Nachkommenschaften* und *Zwei Schwestern* zu gewinnen.

## **2. Fragestellung und Methodik**

Die Beschäftigung mit Kunst ist in Stifters Erzählungen verwoben und die Prinzipien, die den Schriftsteller leiten, lassen sich nur unmittelbar wahrnehmen. Zum Teil lassen sie sich durch Aussagen seiner Protagonisten und Protagonistinnen erahnen, zu einem großen Teil stellt er seinen Texten Rasonnements voran, die eine bestimmte Rezeption verlangen.<sup>11</sup> Eine weitere Forschungsquelle stellen Stifters nichtfiktionale Schriften über Kunst dar, die eine konkrete Auseinandersetzung des Schriftstellers mit Kunst- und Ästhetiktheorien zeigen, wenngleich er natürlich auch in diesen äußerst poetisch verdichtet schreibt. Mit anderen Worten: wenn es um seine kunsttheoretischen Ansichten geht, so war Stifter kein Mann der klaren Positionen bezog. Im folgenden Kapitel werden die Fragestellung und das Forschungsgebiet daher abgegrenzt und die Methodik dieser Arbeit erklärt. Des Weiteren soll eine Begriffserklärung von Kunstreflexivität vorgenommen werden.

### **2.1. Forschungsgebiet und Fragestellung**

In den beiden Erzählungen *Zwei Schwestern* und *Nachkommenschaften* soll eine Untersuchung kunstreflexiver Ansätze vorgenommen werden, um die Texte anschließend miteinander vergleichbar zu machen. Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen an die beiden Primärtexte:

- Welche kunstreflexiven Ansätze lassen sich in den beiden Texten *Zwei Schwestern* und *Nachkommenschaften* finden?
- Wie verhalten sich diese Prinzipien zu dem kunsttheoretischen Programm der Zeit?

---

<sup>11</sup> Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart; Weimar: Metzler 1995, S. 359.

- Lassen sich Ähnlichkeiten / Unterschiede der Texte in Bezug auf ihre kunstreflexiven Ansätze finden?

Untersucht werden soll außerdem, welche Rolle Stifters theoretische Schriften über Kunst in diesem Zusammenhang spielen und inwiefern sie in Beziehung zu den beiden Primärtexten gestellt werden können.

## **2.2. Methodik**

Beide Erzählungen werden zunächst eigenständig besprochen und in einen historischen, sowie editionsgeschichtlichen Kontext gestellt. In einer textnahen Analyse der beiden Primärwerke sollen kunstreflexive Ansätze (Normen, Prinzipien, Bedingungen) extrahiert und miteinander in Verbindung gestellt werden. Um die Forschungsfragen zur Gänze beantworten zu können, wird es außerdem wichtig sein, die Ergebnisse dieser Analyse mit den Prinzipien der kunsttheoretischen Gegenwart Stifters in Relation zu bringen. Zusätzlich dienen Stifters Schriften über Kunst als Parameter des Vergleichs, wobei davon ausgegangen wird, dass der Schriftsteller vor allem selbstreflexiv arbeitet. Ein weiterer Fokus der Arbeit soll schließlich auf den Ähnlichkeiten und Unterschieden der Texte in Bezug auf ihre kunstreflexiven Ansätze liegen, um die abschließende Frage, inwiefern sich die Begriffe Kultur – Natur – Kunst zueinander verhalten, zu beantworten.

## **3. Kunst und Kunstreflexivität**

“The definition of art is controversial in contemporary philosophy. Whether art can be defined has also been a matter of controversy. The philosophical usefulness of a definition of art has also been debated.”<sup>12</sup> Der Eintrag der Stanford Enzyklopädie betont bereits die Schwierigkeit eine einschlägige Definition von Kunst zu geben, da gerade jener Begriff einem enormen geschichtlichen Wandel unterliegt. So heißt es in der Definition weiter, dass prinzipiell zwei Auffassungen von Kunst unterschieden werden können. Eine moderne und konventionalisierte Form von Kunst und ihre institutionellen Gegebenheiten. Diese Definition betont die Wandelbarkeit von Kunst und meint beispielsweise moderne Kunst, die radikal mit allen gegebenen Formen von Kunst

---

<sup>12</sup> Stanford Encyclopedia of Philosophy. Online einsehbar unter: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> (30.05.2018).

brechen kann. Oder aber der Begriff bezeichnet eine eher traditionelle Vorstellung von Kunst, die auch als ästhetische property bezeichnet werden kann, mit Betonung auf die kulturelle und historische Komponente.<sup>13</sup> Zumindest seit der Aufklärung unterscheidet man die sogenannten Schönen Künste: Bildende Kunst, Musik, Literatur und Darstellende Kunst.<sup>14</sup>

### **3.1. Stifters Kunstverständnis und Epochenzugehörigkeit**

Betrachtet man nun das Kunstverständnis zu Stifters Lebzeiten, so muss man feststellen, dass es sich gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, um eine Zeit handelt die von Umbrüchen gekennzeichnet ist. Eine richtungsweisende theoretische Auseinandersetzung mit Ästhetik, die Stifter oder andere Literaten dieser Zeit prägt, fehlt oder verstrickt sich in Aporien. Im Jahre 1847 in Wien gestellten Ansuchen um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik bedient sich Stifter einer pädagogischen Vorstellung von Kunst, die sich mit Sittlichkeit in Einklang bringen lässt und folgt damit der Tradition eines idealistischen Schönheitsbegriffs des 18. Jahrhunderts.<sup>15</sup> Bei solchen öffentlichen Schriften muss allerdings immer auch beachtet werden, dass Stifter, so wie viele andere Literaten der damaligen Zeit, unter der strengen Zensur der Metternichschen Ära stand und somit eine gewisse Anpassung bei der Ausformulierung ästhetischer Programme vorgenommen werden musste.<sup>16</sup>

Somit ist auch Vorsicht geboten, Aussagen Stifters, wie „daß das Höchste, was den Menschen mit Gott verbindet, die Religion, [...] sich in kein schöneres Gewand zu hüllen vermochte als in das der Künste“<sup>17</sup>, vorschnell fromm zu interpretieren. Zwar lassen sich Züge von Stifters Grundverständnis über Kunst und Ästhetik auf die christliche Wertevermittlung seiner Zeit im Benediktinerstift Kremsmünster zurückführen, dennoch dient Stifters religiöse Metaphorik oft lediglich dazu seine

---

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Brockhaus Enzyklopädie. 21. Auflage. Band 16, Leipzig: Brockhaus 2006, S. 93–94.

<sup>15</sup> Möseneder, Karl: Schriften zur Kunst. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 161-162.

<sup>16</sup> Begemann (1995), S. 362.

<sup>17</sup> HKG 8/4, S. 46.

Gedanken zu veranschaulichen.<sup>18</sup> Bezogen auf die Kunst lässt sich eben dieser Gedanke Stifters weiterspinnen und zuspitzen bis hin zu der Idee, dass der Dichter schließlich als „Priester des Schönen“<sup>19</sup> auftritt und eine Mittlerrolle zwischen Kunstwerk und Gesellschaft einnimmt.<sup>20</sup>

In Friedrich Sengles Epochendarstellung von 1980 wird Stifter dem Biedermeier zugeordnet, dass das allerdings problematisch ist erwähnt Schneider, denn der literarische Biedermeier habe sich, „übertragen aus der Kunstwissenschaft [...] nie durchsetzen können, weil es zu heterogene Phänomene und Merkmale vereinigt“<sup>21</sup>. Einige andere LiteraturwissenschaftlerInnen plädieren deswegen dafür, Stifter dem Realismus zuzuordnen, da er ohnehin bereits zu Lebzeiten als „Unzeitgemäßer“<sup>22</sup> bezeichnet wurde. Einer seiner schärfsten Kritiker, Friedrich Hebbel, bezeichnet ihn als vormodernen „Käfer – und Blumenpoet“<sup>23</sup> und in der Tat spart Stifter jegliche Darstellung moderner Themen, wie der Industrialisierung und den damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen, aus und kann daher mit Sicherheit nicht als typischer Realist etikettiert werden.<sup>24</sup> Die jüngste Forschung bezeichnet Stifter als „Hauptzeugen für die Diagnose einer Makroepoche seit der Sattelzeit um 1800“ und „Katalysator für eine Neubewertung der Epoche des Realismus und ihrer Stellung innerhalb der *longue durée* der Moderne.“<sup>25</sup>

In Stifters Texten manifestiert sich ein Darstellungs- und Erkenntnisproblem der ästhetischen Moderne, so der Tenor der jüngeren Forschung, das im Realismus in anderer Weise als in der Romantik virulent wird – in Konsequenz und

---

<sup>18</sup> Vgl. Möseneder (2017), S. 162. \*Der Gedanke, einer religiösen Bindung der Kunst, findet sich laut Möseneder auch bei Johann Michael Sailer, von dem Stifter einige Aussagen in sein *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung* aufgenommen hat.

<sup>19</sup> HKG 4/2, S. 39.

<sup>20</sup> Vgl. Appuhn-Radtke, Sibylle: „Priester des Schönen“. Adalbert Stifters Künstlerbild zwischen theoretischem Anspruch, literarischer Darstellung und gesellschaftlicher Realität. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer (1996).

<sup>21</sup> Schneider, Sabine: Epochenzugehörigkeit und Werkentwicklung. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 196.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Hebbel, Friedrich: Die alten Naturdichter und die Neuen. In: Fricke, Gerhard u.a. (Hg.): Ders.: Werke. München 1965, Bd. 3, S. 122.

<sup>24</sup> Schneider (2017), S. 196.

<sup>25</sup> Ebd.

gleichzeitiger Gegenstrebigkeit zum verschärften Anspruch auf mimetische Nachahmung der Wirklichkeit.<sup>26</sup>

Inwiefern der Anspruch auf mimetische Nachahmung der Wirklichkeit, zumindest für die Erzählung *Nachkommenschaften* eine Rolle spielt, soll in der Analyse der Primärliteratur noch näher besprochen werden. Wichtig an dieser Stelle ist es zu verstehen, dass Stifter nach derzeitigem Forschungsstand als Unzeitgemäßer insofern bezeichnet werden darf, als er ästhetische Probleme, die literaturgeschichtlich eigentlich einer späteren Epoche zuzuschreiben wären, durchaus früh wahrgenommen und in seinen Texten verhandelt hat.

Somit entsteht in Stifters Werk, einerseits mangels ästhetischer Programme, andererseits aufgrund seiner Gabe kunsttheoretische Schwierigkeiten früh zu erkennen, eine ununterbrochene selbstreflexive Auseinandersetzung mit den ästhetischen Aporien der Zeit. Stifter hat sich, so Begemann, „ein Leben lang um einen Begriff seiner Arbeit bemüht“ und „seine eigenen Prinzipien“ aufgeschrieben.<sup>27</sup> Jene Prinzipien sind allerdings nicht in Form eines „Bauplans“ vorhanden, sondern in „verdeckter Form“, in einer „Vielzahl an Räsonnements [...], die die unterschiedlichsten Aspekte des künstlerischen Prozesses betreffen [...] und besonders den Auftrag und die Legitimation der Kunst umkreisen“.<sup>28</sup> Mit einem solchen Räsonnement beginnt Stifter auch seine Erzählung *Nachkommenschaften* und es wird folglich Teil dieser Arbeit sein, dieses zu analysieren und in ein Verhältnis zu der Erzählung zu bringen. Die kunstreflexiven Prinzipien in „verdeckter Form“<sup>29</sup> finden sich in beiden Primärtexten und sollen in Folge der Arbeit aufgedeckt werden und ebenfalls in Beziehung zu der narrativen und fiktionalen Textebene gestellt werden.

Um den Begriff der Kunstreflexivität für die anschließende Analyse der Primärtexte verwenden zu können, ist es also wichtig zu betonen, dass es sich dabei nicht um ein von Stifter aufgestelltes, theoretisches Programm handelt, das er in seinen Werken reflektiert und es auch nicht Ziel dieser Arbeit sein wird, die eingewobenen Prinzipien zu

---

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Begemann (1995), S. 359.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd.

systematisieren, oder gar einen Bauplan für die Texte zu erstellen, sondern die „enge Verbindung“ mit der „poetische[n] Praxis“<sup>30</sup> der jeweiligen Texte aufzudecken.

In diesem Sinn versteht sich Kunstreflexivität in der vorliegenden Arbeit zum einen, als „verdeckte Form“<sup>31</sup> auf narrativer Ebene des Textes, und zum anderen, als offen gelegte Reflexion in Form von Rasonnements. Die Inhalte dieser Reflexionen sind „die Normen, die Prinzipien, sowie das Selbstverständnis der Kunst, die Bedingungen der künstlerischen Produktivität und – neben vielem anderen mehr – nicht zuletzt das Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand“.<sup>32</sup>

Des Weiteren wird mit einem weiten, traditionellen Verständnis von Kunst gearbeitet. Kunst als „die Fähigkeit, etwas hervorzubringen, was durch außerordentliche Schönheit das Herz des Menschen ergreift, es emporhebt, veredelt, mildert, zu allem Guten, ja zur Andacht und Gottesverehrung stimmt.“<sup>33</sup>

#### **4. Stifters Künstlerbild**

Appuhn-Radtke beschreibt drei Komplexe, die sich in Stifters Werken und Schriften über sein Künstlerbild finden lassen.<sup>34</sup> Im folgenden Teil werden diese näher erläutert und als potentielle Analysekatoren für die Primärwerke vorgestellt.

##### **4.1. Die Künstlerpersönlichkeit**

Stifters Vorstellung von der Künstlerpersönlichkeit beruht, so Appuhn-Radtke, im Wesentlichen auf seinem christlich geprägten Menschenbild, wobei zu Beginn immer die Veranlagung des Künstlers/ der Künstlerin steht.<sup>35</sup> In Stifters Aufsatz *Über Stand und Würde des Schriftstellers* von 1848, den er ursprünglich als Demagogenwarnung und zur Aufwertung des SchriftstellerInnenberufs verfasste<sup>36</sup>, schreibt er zu Beginn:

---

<sup>30</sup> Ebd., S. 360.

<sup>31</sup> Ebd., S. 359.

<sup>32</sup> Begemann, Christian: Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus. In: Schneider, Sabine / Barbara Hunfeld (Hrsg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann (2008), S. 25.

<sup>33</sup> HKG 8/2.

<sup>34</sup> Vgl. Appuhn-Radtke (1996).

<sup>35</sup> Ebd., S. 77.

<sup>36</sup> HKG 8/1, S. 222-223.

Der Schriftsteller muss [...] eine eigenthümliche Anlage haben, die ihn vor andern in dieser Beziehung auszeichnet, d.h. die erste Grundlage des Schriftstellers ist Begabung.[...] Daß der dichtende Schriftsteller, wenn er die Menschheit auf ihrer objectiven Höhe, d.h. in ihrer sittlichen und menschlichen Blüte, darstellen will, selber alle Kräfte der Menschheit in Blüte besitzen müsse, liegt in der Natur der Sache.<sup>37</sup>

Die Begabung des Künstlers/ der Künstlerin, das Schöne wahrzunehmen, rückt den Status des Auserwähltseins in den Mittelpunkt und erinnert an den Geniebegriff der Weimarer Klassik und der Romantik.<sup>38</sup> Im Sinne Jean Pauls versteht Stifter das Genie allerdings als „menschliche Ganzheit“<sup>39</sup>, dem die von Gott gegebene Anlage innewohnt.<sup>40</sup>

Appuhn- Radtke verweist hier auf einen Brief Stifters an August Piepenhagen von 1859, in dem Stifter schreibt:

Der Künstler hat jenes Ding in seiner Seele, das alle fühlenden Menschen in ihrer Tiefe ergreift [...]. Manche heißen es Schönheit Poesie Fantasie Gefühl Tiefe etc. [...] – ich möchte es wohl das Göttliche nennen, das große und leuchtende Menschen überhaupt offenbaren, theils als Charakter, theils in Handlungen, und das der Künstler in dem darstellt, was er hat, in reizenden Gewandungen. [...] Wer es nicht hat, der fühlt dessen Mangel nicht, er sucht die Wirkung im Stoffe, er häuft den Stoff und erzielt nichts. [...] Wer dieses ungenannte Ding nicht hat, kann es nicht lernen, wer es hat, der wirkt damit.<sup>41</sup>

Dennoch, und in diesem Punkt unterscheidet sich Stifters Künstlerfigur von vorangegangenen Geniekonzepten, darf diese dem Menschen innewohnende Gabe von außen gefördert werden. Zwar muss ein „innerer Drang“<sup>42</sup> im Menschen sein, der ihn dazu bringt sich mit einem Gegenstand künstlerisch auseinanderzusetzen, aber es ist eben durchaus Usus diesen zu bilden und zu schulen.

Zu der Anlage, oder Begabung wie Stifter sie auch wörtlich nennt, kommt der entsprechende Charakter der KünstlerInnen hinzu. Dieser macht in Stifters Oeuvre eine

---

<sup>37</sup> Ebd., S.35.

<sup>38</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 78-79.

<sup>39</sup> Ebd., S. 79 [Stellenkommentar 29].

<sup>40</sup> Ebd., S. 79.

<sup>41</sup> Brief an August Piepenhagen, 13.12.1859. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg 1972, Bd. 19, S. 199f.

<sup>42</sup> Nachsommer. In: Eben, Kamill (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg 1972, Bd. 6, S. 12.

Wandlung durch und Analogien zu Stifters Biografie sind auch hier möglich.<sup>43</sup> Während im Frühwerk Stifters ein romantisches Künstlerbild eines jungen und leidenschaftlichen Menschen dominiert, finden sich in den Texten nach 1848 bescheidene und gemäßigte, ja zum Teil schon fast ehrfürchtige KünstlerInnen.<sup>44</sup> Diese Wandlung vom romantischen Genie zur vormodernen Künstlerfigur vollzieht sich allerdings nicht unproblematisch, vielmehr werden die unterschiedlichen Konzepte immer wieder neu ausverhandelt. Mal kommt es zu einer Gegenüberstellung des idealen Künstlers / der idealen Künstlerin mit einer Art Alter Ego, mal werden Gegenmodelle zum Künstlertum entworfen. Zudem kommt es natürlich auch vor, dass die KünstlerInnen ihrer Kunst völlig entsagen, wie in *Nachkommenschaften*. Stifters Künstlerfiguren finden sich immer wieder in Situationen, die sie dazu zwingen über ihre Kunst, ihren Gegenstand oder die Herangehensweise der Darstellung zu reflektieren. Dass Stifter diese Verhältnisse in unterschiedlichen Metiers ausverhandelt, wie in der Musik in *Zwei Schwestern*, oder der Malerei in *Nachkommenschaften*, scheint daher nicht verwunderlich.

#### **4.2. Gegenstand und Darstellung**

Neben Stifters Auseinandersetzung mit den idealen KünstlerInnen und deren Persönlichkeit, nennt Appuhn-Radtke seine Beschäftigung mit dem Werk bzw. Kunstgegenstand. „Stifter definiert, schildert und erlebt die Beziehung des Künstlers zu seinem Werk in unterschiedlicher Weise.“<sup>45</sup> Im Wesentlichen geht es darum, und dabei spielt es keine Rolle ob der Künstler / die Künstlerin am Ende ein Gemälde, einen Text oder ein Musikstück hervorbringt, „die wirkliche Wirklichkeit“<sup>46</sup> der Dinge darzustellen. Sie ist ein „nicht zu entbehrendes Grundmerkmal jeder Kunst“ und zu ihr gesellt sich „die geistige Idee [...] welche das Kunstwerk als solches emporträgt.“<sup>47</sup>

In diesem Zusammenhang ist es dienlich Stifters Vorrede zu den *Bunten Steinen* näher zu betrachten. Die Sammlung von ‚Kindererzählungen‘ mit pädagogischer Intention beinhaltet eine Vorrede die in der Stifterforschung, als eine der wichtigsten Quellen für

---

<sup>43</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 80.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd., S. 82.

<sup>46</sup> HKG 3/2, S. 65.

<sup>47</sup> Ausstellungsbericht. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg 1972, Bd. 14, S. 114.

Stifters Kunstanschauung und Poetologie gilt.<sup>48</sup> Das darin enthaltene und viel rezipierte ‚sanfte Gesetz‘ gilt heute als ‚Relativitätstheorie von Groß und Klein‘<sup>49</sup> und basiert auf der Geschichtsphilosophie und Erkenntniskritik Johann Gottfried Herders und Immanuel Kants, sowie den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts.

Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sie auch in der Kunst sind, so sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens. So wie in der Natur die allgemeinen Gesetze still und unaufhörlich wirken, und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Gesetze ist, so wirkt das Sittengesetz still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen, und die Wunder des Augenblickes bei vorgefallenen Thaten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft.<sup>50</sup>

Das vermeintlich Große (‚Gewaltige‘) wird zu Gunsten des Kleinen (‚Gewöhnlichen‘) entkräftet, da es als ‚vorübergehend und vereinzelt‘<sup>51</sup> nur wenig zu den natürlichen Gesetzen beiträgt und somit gilt das Kleine, Gewöhnliche und Allgemeine als das ‚Welterhaltende‘.<sup>52</sup> So wie in den Naturwissenschaften, soll auch die Kunst ‚demselben Erkenntnisstreben zur Auffindung und Darstellung allgemeiner Gesetze‘<sup>53</sup> folgen.

Die allgemeine Gesetzmäßigkeit eines Gegenstandes bildet dessen Wahrheit oder Wirklichkeit und geht über dessen blanke Dinglichkeit hinaus.<sup>54</sup> Diese Argumentationslinie lässt sich, so Begemann, auch auf Stifters Vorstellung von Realität anwenden.

Wie diese nicht lediglich in ihrer kruden Materialität für die Kunst maßgeblich ist, sondern vielmehr in dem, was an Wesentlichem und Allgemeinen in ihr liegt, so ist auch die künstlerische Innerlichkeit, die sich im Werk aussprechen soll, auf ein Wesentliches und Überindividuelles hin purifiziert, ja geradezu mit diesem

---

<sup>48</sup> Schneider (2017), S.71.

<sup>49</sup> Mayer, Mathias: Erzählen als Erkennen. Stuttgart: Reclam 2001, S. 117.

<sup>50</sup> HKG 2/2, S. 14-15.

<sup>51</sup> Schneider (2017), S. 74.

<sup>52</sup> HKG 2/2, S. 15.

<sup>53</sup> Schneider (2017), S. 74.

<sup>54</sup> Pfeiffer, Knut E.: Kunsttheorie und Kunstkritik im 19. Jahrhundert. Das Beispiel A. Stifter. Bochum: Brockmeyer 1977, S. 56.

identisch. Nur darum wohl kann ihr das Attribut des >>Göttlichen<< beigelegt werden.<sup>55</sup>

Stifters Konzept von Realität und dessen Auswirkung auf die Darstellbarkeit des Kunstgegenstandes ist auch ein besonderer Aspekt in *Nachkommenschaften*, weshalb dieses Konzept von Realität an einer anderen Stelle dieser Arbeit noch einmal aufgegriffen wird.

Wer allerdings bei Stifter die beginnende Industrialisierung, Modernisierung oder damit einhergehende gesellschaftspolitische Veränderungen erwartet, der irrt. Den Großteil der zeitgenössischen Realität, schließt Stifter nämlich als Darstellungsgegenstand der Kunst aus.<sup>56</sup> Stifters Konzept der Darstellung beziehungsweise dessen was die KünstlerInnen zum Gegenstand ihrer Darstellung machen sollen, schließt zwar neueste naturwissenschaftliche Kenntnisse mit ein, denn die KünstlerInnen sollen sich allumfassend bilden. Dennoch heißt das nicht, dass alles zum Gegenstand der Darstellung werden darf. Die Vorstellung darüber, was ästhetisch genug ist, um von den KünstlerInnen dargestellt zu werden, hängt unter anderem mit Stifters Ansichten über die Entwicklung der Kunstgeschichte zusammen. Die höchste Vollkommenheit konnte die antike Kunst der Griechen erreichen, welche „de[n] feinsten Sinn vollendeter Menschlichkeit“<sup>57</sup> zeigt. Die Kunst der Gegenwart sei hingegen, so Stifter, „sehr tief gesunken“.<sup>58</sup> Einen Grund dafür sieht der Schriftsteller in der Verkommenheit moralischer Werte, sowie der Schnelllebigkeit seiner Generation: „[...] und wie sich die Herzen dem Niederen zuwandten, dem Genusse des erworbenen Reichthumes der Sinnlichkeit der zerstreuten Freude und der lärmenden Vergnügungssucht, so nahm die züchtige Freundin des Menschen, die Kunst, zuerst von ihm Abschied [...]“.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Begemann 1995, S. 384.

<sup>56</sup> Ebd., S. 373.

<sup>57</sup> HKG 8/4, S. 352.

<sup>58</sup> Ebd., S. 49.

<sup>59</sup> Ebd., S. 47.

#### 4.3. KünstlerIn und Gesellschaft

Die KünstlerInnen des 19. Jahrhunderts hatten keine leichte Stellung innerhalb der Gesellschaft und mussten sich oft dem Geschmack der LeserInnenschaft beugen, damit sie ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten.<sup>60</sup> So nahmen sie immer auch das Risiko auf sich, „Spielball der vorherrschenden Modeformen zu werden“<sup>61</sup> und sich in diesem Spannungsverhältnis aufzugeben.

Für den Künstler des bürgerlichen Realismus gab es drei Alternativen der Daseinsbewältigung: 1. Anpassung an den Zeitgeschmack; 2. Wahrnehmung der künstlerischen Autonomie im gesellschaftlichen Außenseitertum; 3. Synthese von Künstlertum und Bürgertum durch berufliche Integration in die Gesellschaft.<sup>62</sup>

Da die Wertevorstellung und Moral der Gesellschaft Stifters Meinung nach tief gesunken sind, stellt die erste Variante, nämlich sich dem Zeitgeist anzupassen, keine Alternative für Stifters Künstlerfigur dar. Der zweite und dritte Vorschlag zur Daseinsbewältigung der KünstlerInnen finden sich allerdings in der Tat in Stifters Erzählungen. Die Analyse der beiden Primärtexte wird zeigen, inwiefern sich diese Konzepte anwenden lassen.

Ebenso wird den KünstlerInnen des 19. Jahrhunderts der „romantische Nimbus [ihrer] ‚göttergleichen‘ Sonderstellung“ genommen und gefordert die Kunst ins ‚normale‘ Leben einzugliedern.<sup>63</sup> Da die Kunst der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll, ergeben sich Verpflichtungen für die KünstlerInnen gegenüber der Gesellschaft und umgekehrt.<sup>64</sup> In seinen pädagogischen Schriften fordert Stifter eine ganzheitliche Bildung, die für ihn neben naturwissenschaftlichen und mathematischen, auch kreative Fähigkeiten beinhaltet.<sup>65</sup> Diese sollen in staatlich geförderten Kunstschulen ausgebildet werden und für jedermann zugänglich sein.<sup>66</sup> KünstlerInnen sollen außerdem vom Staat

---

<sup>60</sup> Anton, Christine: Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlernovellen des Realismus. NY: Lang (1998), S. 17.

<sup>61</sup> Ebd., S. 17-18.

<sup>62</sup> Ebd., S. 18.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 86.

<sup>65</sup> Seifert, Walter: Pädagogik. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 278.

<sup>66</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 87.

für ihre „Wohltätigkeit“<sup>67</sup> gegenüber der Gesellschaft geschätzt und im Alter dafür entlohnt werden.

[...] dann sollen aber auch Künstler, die wahrhafte Gutthäter der Menschheit geworden sind, im Alter von dem Staate geehrt, geachtet, gefeiert werden, und man soll es einrichten, daß sie, in deren Haupte das Schöne und Gute wohnte, und die daher nicht Erdengüter zu sammeln vermochten, in den letzten Tagen ihres Lebens nicht um das Stücklein Brot besorgt sein müssen.<sup>68</sup>

Da den KünstlerInnen eine besondere Aufgabe für die Bildung der Allgemeingesellschaft zukommt, liegt es auch in der Verantwortung des Staates, das Werk dieser auf die geeignete Wahl der Themen und dessen Wahrheitsgehalt zu prüfen.<sup>69</sup> Die Forderung nach öffentlichen Schulen zur Ausbildung eines Sinns für Ästhetik stimmt mit Stifters Konzeption einer „Erziehung des Betrachters“<sup>70</sup> überein. Letztlich ist aber auch der Künstler/ die Künstlerin selbst dazu angehalten, der Gesellschaft etwas zurückzugeben und durch das Erschaffen seiner/ihrer Kunstwerke einen Mehrwert für die Gesellschaft zu produzieren.<sup>71</sup> In der Vorrede heißt es deshalb so trefflich: „Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit Einfachheit Bezwingung seiner selbst Verstandesgemäßheit Wirksamkeit in seinem Kreise [...] halte ich für groß [...].“<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> Die Kunstschule. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg <sup>2</sup>1972, Bd. 16, S. 178.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 87.

<sup>70</sup> Ebd., S. 88.

<sup>71</sup> Ebd., S. 90.

<sup>72</sup> HKG 2/2, S. 14.

## 5. Nachkommenschaften

### 5.1. Entstehung und Kontext

Die Erzählung *Nachkommenschaften* erschien erstmals 1864 in *Der Heimatgarten. Ein Haus – und Volksblatt mit Bildern* und verbindet „zahlreiche lebens-, kunst-, werk – und literaturgeschichtliche Kontexte.“<sup>73</sup> Der Text schien seit längerem geplant gewesen zu sein, dennoch veröffentlicht Stifter ihn erst relativ spät und er wird heute oft herangezogen, wenn man von Stifter als „Vorläufer der Moderne“ mit „realistischen Absichten“ spricht.<sup>74</sup> Nur in wenigen anderen Werken des Schriftstellers finden sich so viele autobiografische Analogien zu den beiden Hauptfiguren, dem Landschaftsmaler Friedrich Roderer und dem Gutsherren und ehemaligen Dichter, Peter Roderer, der zusätzlich nach einem Vorbild des Wiener Bankiers Franz Schaup erschaffen wurde.<sup>75</sup>

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive sind vor allem die Vorliebe Friedrich Roderers Landschaften zu malen, sowie das Verbrennen der Kunstwerke, was Stifter selbst mit seinen Gemälden tat, zu nennen.<sup>76</sup> Stifter war, wie Friedrich auch, als Maler Autodidakt, schaffte es allerdings eine beachtliche Stellung in Österreich einzunehmen.<sup>77</sup> Friedrich Roderer wechselt in die Zeichnungsschule, als ihn das Bild einer aus Tusch gefertigten Säule so erquickt, dass er „vor Freude empor [hüpft].“<sup>78</sup> Auch bei Stifter beginnt das zunehmende Interesse an der Malerei während seiner Schulzeit in Kremsmünster und der von da an steigende künstlerische Rigorismus nimmt sein Ende schließlich in der Zerstörung der eigenen Werke. Heinrich Reitzenbeck erzählt über seinen Freund:

Er tat sich aber hierin [in der Malerei] nie genug, sondern verbrannte regelmäßig seine Bilder, ja es ereignete sich der Fall, daß er einem Freunde ein geschenktes Bild wieder wegnahm, um es zu verbrennen. Daß er Landschaften malt, dürfte

---

<sup>73</sup> Hahn, Marcus: >> Nachkommenschaften <<. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 135-139.

<sup>74</sup> Begemann, Christian. Realismus. Epochen – Autoren – Werke. Darmstadt: WGB (2007), S. 84.

<sup>75</sup> Hahn (2017), S. 135.

<sup>76</sup> Vgl. Schmitt, Stefan: Adalbert Stifter als Zeichner. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer (1996).

<sup>77</sup> Weiss, Walter: Adalbert Stifter. Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt und Sprachform. In: Hasslinger, A. (Hrsg.): Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Salzburg u. München (1970), S. 103.

<sup>78</sup> HKG 3/2, S. 28.

seinen Schriften unschwer zu entnehmen sein. Daß daher nicht viele Bilder von ihm vorhanden sind, ist begreiflich.<sup>79</sup>

Weiter nennenswert in diesem Zusammenhang ist das Gemälde von Jacob van Ruisdael *Der große Wald*, welches als Anregung für Roderers Gemälde der Moorlandschaft gedient haben soll.<sup>80</sup>



Abb. 1 Jacob van Ruisdael, *Der große Wald* um 1655  
Quelle: Kunsthistorisches Museum Wien, Online unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1653/>  
(19.06.2018)

Das barocke Gemälde des holländischen Malers betont die Erhabenheit der Natur. Die Eichenbäume wirken im Vergleich zu den winzigen Wanderern riesig und der Baumstumpf vorne links dient als Vanitas-Motiv.

Aus werkgeschichtlicher Perspektive wird die Erzählung, aufgrund der Bedeutung familiärer Genealogie,<sup>81</sup> oft mit der *Narrenburg* in Verbindung gebracht, aber auch der historische Roman Witiko spielt eine Rolle, denn dort tritt ein Peter Roderer in einer Nebenrolle auf.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Reitzenbeck, Heinrich: Adalbert Stifter. Biografische Skizze. In: Klar, Paul Aloys (Hrsg.): Libussa. Jahrbuch für 1853. Prag. 12. Jahrg., S. 320.

<sup>80</sup> Vgl. Hahn (2017), S. 135. \*Die Analogien zu Ruisdaels Gemälde erkannte Novotny bereits 1947.

<sup>81</sup> Vgl. Willer, Stefan: Grenzenlose Zeit, schlingender Grund. Genealogische Ordnungen in Stifters *Nachkommenschaften*. In: Gamper, Michael / Karl Wagner (Hrsg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos (2009).

<sup>82</sup> HKG, 5/3, S. 29.

## 5.2. Die Künstlerfigur Friedrich Roderer

So wie in der Literatur des 19. Jahrhunderts die Normen und Prinzipien der Kunst verhandelt werden, so werden auch die Künstlerfiguren selbst in den Mittelpunkt der Erzählungen gestellt. Das „Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand“<sup>83</sup> ist von Interesse und in den *Nachkommenschaften* wird dies exemplarisch an Friedrich Roderer und seinem Gegenstand der Darstellung, der Lüpfinger Moorlandschaft, diskutiert. Anton sieht in dem jungen Roderer einen typischen Vertreter naturalistisch-realistischer Künstlerfiguren, bei denen es sich

vordergründig um Malerfiguren [handelt], die sich mit dem künstlerischen Problem der Darstellung einer ‚wirklichen Wirklichkeit‘ auseinandersetzen, und, aufgrund der Einsicht in die Unmöglichkeit dieses Unterfangens, der Kunst am Ende entsagen.<sup>84</sup>

Man könnte Friedrich heute wahrscheinlich als verwöhnten Junggesellen bezeichnen, denn er kann es sich nur aufgrund seiner wohlhabenden Herkunft leisten, keines seiner Bilder verkaufen zu müssen. Verschwenderisch lebt der junge Künstler dennoch nicht und man könnte behaupten, er lebt metaphorisch gesprochen zuweilen nur von Luft und Kunst. In Friedrich Roderer ist eine Leidenschaft für sein Metier zu erkennen, die ihm später zum Verhängnis werden soll. Außerdem erwähnt er zu Beginn der Erzählung, dass er keine Absicht hat, eine Frau wie Susanna kennenzulernen („Ich werde gar niemals ein Weib bekommen, weil mir an einem solchen gar nichts liegt“).<sup>85</sup> Friedrich ist ein in sich gekehrter und fast schon eremitisch lebender Künstler, der sich voll und ganz seinem Gegenstand widmet. „Selbstbegrenzung“ und „Entsagung“ als „humanistische Tugend“<sup>86</sup> sind Eigenschaften des naturalistisch-realistischen Künstlers, der „sich im Dienst seiner Sache soweit zurücknehmen [soll], bis er [...] zum transparenten Medium geworden ist.“<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Begemann (2008), S. 25.

<sup>84</sup> Anton (1998), S. 97.

<sup>85</sup> HKG 3/2, S. 30-31.

<sup>86</sup> Anton (1998), S. 100.

<sup>87</sup> Begemann (1995), S. 370.

In der Tat erinnert Friedrichs Arbeit schon teilweise an Kasteiung, wenn er stundenlang die Lüpfinger Moorlandschaft beobachtet und schon völlig ausgetrocknet, ein wenig Wasser zu trinken bekommt:

Es kam ein heißer Frühlingstag [...]. Ich musste mich ungemein beeilen; die Stunden flogen wie Augenblicke dahin [...] Ich hätte bald gar kein Wasser für meinen Durst bekommen, wenn mir nicht die Männer [...] frisches Quellwasser gegeben hätten.<sup>88</sup>

Die Erkenntnis, dass das Malen harte Arbeit ist und den Verzicht auf bestimmte Annehmlichkeiten beinhaltet, deckt sich zudem mit der Stellung der KünstlerInnen in der Gesellschaft nach dem Jahr 1848. Diesen wurde nämlich im Laufe des 19. Jahrhunderts der „romantische Nimbus [ihrer] ‚göttergleichen‘ Sonderstellung“<sup>89</sup> genommen. Außerdem sollte die Kunst in das ‚normale‘ Leben eingegliedert werden und gesellschaftlichen Normen und Bedingungen unterstellt werden.<sup>90</sup>

Ein weiterer Verweis auf die Mühe und Zeitintensität der Malerei findet sich in einer von Stifters wenigen ironischen Passagen in der Erzählung, als Friedrich von den vielen LandschaftsmalerInnen erzählt, die, mit ihren Pinseln und Farben ausgerüstet, auf ihrem Feldstuhl inmitten der Natur Platz nehmen, um „nun im Freien die Dinge gerade so [zu] malen, wie sie sie sonst in der Stube [...] gemalt haben.“<sup>91</sup> Auch wenn Friedrich sich hier ein wenig lustig macht, so folgt er doch auch den Anderen und setzt sich mit seinem „dreifüßigen zusammenlegbaren Feldstuhle [...], einem weiten groben, weißgrünen Sonnenschirme [...], einem Malerkasten, der mit Leinwand, Papier, Farben, Pinseln [...] versehen ist“ sowie „wasserdichten Stiefeln“ und „Wachsmäntelchen“ an den Fluss um zu Malen.<sup>92</sup> Er folgt somit der Aufforderung Stifters, auch als Künstler wissenschaftlich zu arbeiten. In *Stand und Würde des Schriftstellers* heißt es:

Die Erfahrung und Erringung der Jahrtausende liegt in der Wissenschaft gesammelt. [...] Soll daher der, der sich berufen fühlt, zur Menschheit zu reden, auf einem möglichst großen Gesichtskreise stehen, daß er die Dinge in ihrer

---

<sup>88</sup> HKG 3/2, S. 38.

<sup>89</sup> Anton (1998), S. 18.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> HKG 3/2, S. 27.

<sup>92</sup> Ebd.

Wesenheit sehe, so muß er nicht nur in seinem Fache, sondern in jeder Wissenschaft bestmöglichst erfahren sein.<sup>93</sup>

Der Künstler/ die Künstlerin soll in gewisser Weise interdisziplinär arbeiten und möglichst allumfassende Wissensquellen für seine/ihre Arbeit heranziehen. Er/Sie soll seine durch Beobachtung gewonnenen (natur-)wissenschaftlichen Kenntnisse in seine/ihre Arbeit einfließen lassen und seinen/ihren Horizont stetig erweitern. Stifters Aufforderung zur wissenschaftlichen Arbeit liegt gewissermaßen ein Plädoyer für eine holistische Bildung zugrunde.<sup>94</sup> Zu der ganzheitlichen wissenschaftlichen Ausbildung fügt Stifter die Bildung des „Charakter[s] zu der größtmöglichen Reinheit und Vollkommenheit“<sup>95</sup> hinzu. So habe der Künstler/ die Künstlerin die Verantwortung, aus bestem Wissen heraus zu arbeiten und keine Lügen oder Irrtümer zu verbreiten. Nur so habe es der Künstler/ die Künstlerin letztlich verdient, dass man ihm/ihr mit Ehre und Hochachtung begegnet und er/sie zum Priester des Schönen ernannt wird.<sup>96</sup>

Nennenswert an dieser Stelle ist auch die von Appuhn-Radtke formulierte Vorstellung Stifters, dass sich über die oben gezeichnete sittliche Entwicklung des Individuums auch die Entwicklung der Menschheitsgeschichte abzeichnet.<sup>97</sup> Die Veränderungen innerhalb einer Gesellschaft lassen sich an der von ihr hervorgebrachten Kunst erkennen, so die Hypothese Stifters. In *Ueber Kunst* schreibt er:

Mehrmal haben sich Schwankungen in der Kunst ergeben. Wie sich die Seelen von Völkern erhoben, ging jedes Mal die Kunst dem Aufleuchten der andern Geisteskräfte voran, und wie sich die Herzen dem Niederen zuwandten [...] so nahm die züchtige Freundin des Menschen, die Kunst, zuerst von ihm Abschied, die Wissenschaften blühten oft noch fort [...], gingen endlich allgemach verloren, und das Volk verarmte geistig.<sup>98</sup>

Stifter entwerfe hier eine Art „Dichter-Übermensch“,<sup>99</sup> von dem er sich selbst als Vorläufer betrachte. In einem Brief an Heckenast schreibt er:

---

<sup>93</sup> HKG 8/1, S. 36.

<sup>94</sup> Vgl. Seifert (2017), S. 275-279. \*Das Thema Bildung und deren Einfluss auf alle Lebensbereiche, findet sich in vielen Erzählungen Stifters. Der Schriftsteller war selbst mehrere Jahre als Privatlehrer tätig und konnte somit pädagogisches Wissen auch in der Praxis erfahren.

<sup>95</sup> HKG 8/1, S. 38.

<sup>96</sup> Ebd., S. 38-39.

<sup>97</sup> Appuhn- Radtke (1996), S. 81.

<sup>98</sup> HKG 8/4, S. 47.

<sup>99</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 81.

Ein neuer gewaltiger Mensch sollte aufstehen, und mit einfachen aber allmächtigen Schlägen den Flitter die Gespreiztheit und die Selbstsucht und endlich, ich kann es wohl sagen, die Schlechtigkeit zerschlagen, womit jetzt das Götterbild der Kunst behängt wird [...]. Er wird kommen, ihm wird sich ein Kreis zuscharen, und das Leben und alles, was mit ihm zusammenhängt, also auch der Staat wird sich heben. Dann werde ich vielleicht im Grabe die Genugthuung haben, daß gesagt wird, er hat mit seinen anspruchslosen Schriften angedeutet, was eine spätere Zeit und große Menschen mit hinreichender Kraft ausgeführt haben.<sup>100</sup>

So sehr Stifter in der Theorie an dieser „alles bezwingenden Kraft des Übermenschen“ festgehalten haben mag, so steht sie doch im Gegensatz zu seiner scharfen Kritik an seinen eigenen künstlerischen Werken.<sup>101</sup>

Auch Friedrich Roderer scheint mit dieser Widersprüchlichkeit zu hadern und so zwingt er sich selbst einen künstlerischen Perfektionismus auf, der ihm doch eigentlich aufgrund seiner Begabung und seiner Leidenschaft viel einfacher fallen müsste. So stellt man sich bis zuletzt die Frage: Wieso ist Friedrich Roderer scheinbar von Anfang an zum Scheitern verurteilt? Die Unmöglichkeit das Simultangemälde jemals fertigzustellen wird nämlich spätestens dann bewusst, wenn Peter Roderer von dem familiären Fluch des Scheiterns erzählt. Das Geschlecht der Roderer hat sich seit jeher in solchen gescheiterten Lebensgeschichten wiedergefunden. Das Motiv von Ähnlichkeit und Wiedererkennung, welches sich in der gesamten Erzählung findet, bestimmt also demnach auch die Zukunft des jungen Roderers.<sup>102</sup> Bestätigt scheint diese Vorhersage schließlich auch noch darin, dass Peter Roderer selbst einmal versucht hat sich der Dichtkunst zu widmen.

Alle Dinge, welche sonst Jünglinge meines Alters erfreuen berührten mich nicht mehr außer die Welt meiner Dichtungen. Ich bedurfte nur sehr wenigen Schlafes, wählte absichtlich sehr einfache Nahrung, und war immer bei meinen Schriften oder Büchern.<sup>103</sup>

In typisch Roderischer Manier widmete sich offenbar auch Peter nur noch seinen Versen, bis er zuletzt bemerkte, dass seine Dichtung „nicht größer war als die

---

<sup>100</sup> Brief an Gustav Heckenast, 13.12.1855. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg 1972, Bd. 18, S. 295.

<sup>101</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 81.

<sup>102</sup> Vgl. Willer (2009), S. 45–62.

<sup>103</sup> HKG 3/2, S. 58.

bestehenden Lieder, und die wirkliche Wahrheit nicht brachte“<sup>104</sup> und schließlich alle seine Texte vernichtete und der Dichtkunst entsagte.

Er erzählt von der Verzweiflung seiner Mutter nach dem plötzlichen Tod des Vaters, der von einem Wagen erschlagen wurde und dass er damals beschloss nach Amsterdam zu gehen, um Geschäfte zu machen. Eine Entscheidung die Peter Roderer durch Zufall sein jetziges Leben ermöglichen würde. Die Aneinanderreihung von Ereignissen wirkt schicksalshaft und erinnert zudem erneut an Stifters eigene Biografie. Im Jahr 1817 wurde Stifters Vater in Oberösterreich von einem Fuhrwerk erschlagen und der damals Zwölfjährige konnte erstmal nicht in eine höhere Schule aufsteigen, weil er seinem Großvater bei der Landwirtschaft in Oberplan weiterhelfen musste, um die Familie ernähren zu können. Obwohl Stifter das Glück hatte, bemühte Großeltern zu haben, scheint Roderers Darstellung in *Nachkommenschaften* schon sehr nahe an Stifters eigene Realität von damals anzuschließen.

Forderungen wurden angemeldet, ausstehende Schulden geläugnet, Handelsfreunde drückten uns, Gerichtskosten liefen hinein, frühere Verluste vermehrten sich, und als man, um diesem Dinge ein Ende zu machen, das Geschäft zuletzt auflöste, zeigte sich bei der Abwicklung, daß uns fast nur das kleine Anwesen geblieben war, das kaum mehr als die dringendsten Bedürfnisse zu decken im Stande war.<sup>105</sup>

Dennoch schaffte es der Schriftsteller im Jahr 1818 in die erste Grammatikklasse einzutreten und führte von nun an ein völlig anderes Leben, das geprägt war von den Strukturen und Abläufen bei den Benediktinern.<sup>106</sup>

In der Erzählung schafft es Peter Roderer in Amsterdam genügend Geld zu erwirtschaften, um sich das Gut Firnberg zu kaufen, wo er nun das Moor trocken legen und „einen festen Stamm der Roderer“<sup>107</sup> in der Gegend ansiedeln möchte. Wenn sich Friedrichs Entsagung der Malerei am Ende der Erzählung mimetisch zu dem Verhalten seiner Vorfahren verhält und folglich eine neue, ganz anderwärtige Beschäftigung auf

---

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Ebd., S. 59.

<sup>106</sup> \*Über Stifters Jahre und die Bedeutung seiner Ausbildung im Benediktinerkloster Kremsmünster vgl. Enzinger (1950); Begemann (2002).

<sup>107</sup> HKG 3/2, S. 62.

Friedrichs Malerei folgen müsste, welche könnte es dann sein?<sup>108</sup> Kann Peter Roderers Neuorientierung Aufschluss darüber geben, wo Friedrichs Leben am Ende hinführen wird? Willer identifiziert dies als erzählerischen Widerspruch, da eine Neuorientierung Friedrichs ein erneutes Scheitern nach Roderer-Logik beinhalten müsste. Lediglich Susanna deutet am Ende auf ein Projekt hin, das nicht „klein und niedrig und unerheblich“<sup>109</sup> sein wird. Möglicherweise muss aber nicht Peters Aufbruch nach Amsterdam als die Roderische Neuorientierung verstanden werden. Dabei handelt es sich schließlich um ein Ereignis, das durch Zufall geschieht, wie er selbst später betont. Betrachtet man die Stelle näher, so erscheint es auffällig, dass Peter die Bewirtschaftung des Landes in einem Atemzug mit der Beschäftigung der Kunst erwähnt. Er stellt sie ihr schematisch gegenüber:

Als eine Reihe von Jahren vergangen war [...], trat ich das Geschäft ab [...] und kaufte mir das Gut Firnberg, wo ich nun der Ruhe lebe, wenn man die Bewirthschaftung von Garten, Wiese, Feld und Wald, von Maierhof, Geflügel, Schafstall und allerlei Dingen Ruhe nennen kann. [...] Ich habe mir auch zum Ziele gesetzt, mit meinem Erworbenem einzelnen Menschen oder der Menschheit überhaupt Gutes zu erweisen, so weit ich es vermag. [...] Wir können auch jetzt mehr Zeit den Büchern und Gemälden widmen als wir es sonst zu thun im Stande waren.<sup>110</sup>

Das „Prinzip der Opposition“<sup>111</sup> von der Kultivierung der Natur und der Beschäftigung mit Kunst wird hier einmal mehr als Strukturelement eingesetzt, um auch den Antagonismus von Subjektivität und Objektivität zu betonen. Gerade weil die Roderer sich immer wieder im Laufe ihres Lebens gar so leidenschaftlich und unaufhörlich einer einzigen Sache gewidmet haben und damit in ihr Innerstes gekehrt blieben, sind ihnen die wahrlichen Erkenntnisse oder die Klarheit über die Dinge verborgen geblieben.

Diese „Kritik des Ichs“ finde sich, so Begemann, seit der Erzählung *Narrenburg* und spiegle sich in Stifters Narren und Sonderlingen wider, die die Wirklichkeit oder Realität verfehlen.<sup>112</sup> Außerdem, so argumentiert Begemann weiter, richte sich Stifters Verdacht auch „gegen die inneren Regungen des Ichs überhaupt, insbesondere gegen die

---

<sup>108</sup> Vgl. Willer (2009), S. 51.

<sup>109</sup> HKG 3/2, S. 92.

<sup>110</sup> HKG 3/2, S. 62.

<sup>111</sup> Begemann (1994), S.43.

<sup>112</sup> Ebd., S. 41.

Leidenschaften.“<sup>113</sup> Der „romantische Held“<sup>114</sup> Friedrich Roderer ist gerade wegen der Leidenschaft zur Malerei zum Scheitern verurteilt, da sie ihm den Blick auf die wirkliche Wirklichkeit verstellt. „Ihr [der romantischen Helden] Fluchtpunkt ist die Integration des Ichs in die objektiven Ordnungen der Außenwelt, genauer der Natur“,<sup>115</sup> stellt Begemann fest. Bei Peter Roderer handelt es sich dabei, um die Beschäftigung mit Natur, mehr noch der Kultivierung von Natur, wie er es mit der Trockenlegung des Lüpfinger Moors vorhat. So gesehen könnte Peters Warnung an den jungen Maler auch als ein Appell gegen Friedrichs Subjektivismus gelesen werden und eine Aufforderung sich der Außenwelt und somit der Objektivität der Dinge zu widmen.

Während sich das Gespräch zwischen Peter und Friedrich Roderer als eine Absage an das romantisch-subjektivistische Künstlerbild deuten lässt, sieht Schmidt die gesamte Erzählung als Ausdruck der epigonalen Zeitstimmung.<sup>116</sup>

An die Stelle einer funktionslosen und lediglich zur Lebensverfehlung führenden Kunst tritt das Leben selbst. Aber auch das Leben scheint epigonenhaft entleert: als tautologische Repetition früheren Lebens, so wie die realistische Kunst als tautologische Wiederholung der Wirklichkeit überflüssig und ihrer innersten Struktur nach epigonal erscheint.<sup>117</sup>

Was sich pessimistisch anhören mag, scheint allerdings das „immanente Formprinzip“<sup>118</sup> der Erzählung zu sein. Auf der Handlungsebene findet sich da vor allem die Familienähnlichkeit hinsichtlich des Aussehens sowie die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen gescheiterten Lebensprojekte der Roderer, aber auch zu Beginn der Erzählung, in dem vorangestellten Räsonnements Friedrichs.

Es ist entsetzlich. Wenn man in eine Sammlung neuer Bilder geräth, welch‘ eine Menge von Landschaften gibt es da; wenn man in eine Gemäldeausstellung geht, welch‘ eine noch größere Menge von Landschaften trifft man da an [...] Nun, es sind der in Oelfarben gemalten und mit Goldrahmen versehenen Landschaften schon genug.<sup>119</sup>

---

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd 2. Heidelberg: Winter 32004, S. 95.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Vogl, Joseph: Der Text als Schleier. Zu Stifters Der Nachsommer. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 300 und 303.

<sup>119</sup> HKG 3/2, S. 25.

Wenig später heißt es:

Oft, wenn ich die unzähligen Bücher betrachtete, welche sich in öffentlichen Sammlungen befinden, oder wenn ich die Verzeichnisse neugemachter Bücher ansah, dachte ich, wie man denn noch ein Buch machen kann, wenn schon so viele vorhanden sind [...].<sup>120</sup>

Was also für die MalerInnen und ihre Landschaftsbilder gilt, scheint auch für die DichterInnen und ihre Bücher zu gelten.<sup>121</sup> Stifter erschaffe eine „Sinnlosigkeit künstlerischen Schaffens“ und stelle zugleich die Frage, wie Kunst der epigonalen Spätzeit auszusehen habe.<sup>122</sup>

Innerhalb dieser Sinnlosigkeit, aufgrund der immer fortwährenden „tautologischen Repetition früheren Lebens“<sup>123</sup> wird dem Künstler/ der Künstlerin auch noch der „romantische Nimbus seiner ‚göttergleichen‘ Sonderstellung“<sup>124</sup> genommen und er soll sich plötzlich in das gesellschaftliche Leben einordnen. Friedrich, der gerade zu Beginn der Erzählung fast schon eremitisch lebt, fängt nach und nach an, sich seiner (sozialen) Außenwelt hin zu öffnen. Der anfänglich typisch romantische Maler wird als „gesellschaftsfeindlich und menschenfeindlich“<sup>125</sup> dargestellt und entwickelt sich zum gesellschaftsfähigen Jüngling. Schmidt beschreibt Friedrichs Wandel wie folgt:

Die ‚Einsamkeit‘, jenes seit der Geniezeit dem Künstler vorzugsweise zugeschriebene Attribut, ist auch sein Teil. Zug um Zug aber baut sich dieses asoziale Verhalten ab, je mehr er aus der Kunstsphäre in die der Wirklichkeit hinübergerät, ja, sein zunehmend ‚soziales‘ Verhalten, das auch als einzig angemessenes, humanes Verhalten erscheint, wird zum wichtigsten Zeichen des sich herstellenden Realitätsbezuges und der sich immer mehr verlierenden Kunstbeflissenheit.<sup>126</sup>

Der Gegensatz zwischen Friedrichs romantischer Kunstanschauung und der bereits in der Gesellschaft angekommenen Abwertung des Geniestatus zeigt sich in der Szene, als Friedrich auf Susanna und ihre Bekannten trifft und sie sich erlauben dem Maler über die Schulter zu sehen, ohne ihn zu fragen. Der Graf möchte sich rechtfertigen, doch

---

<sup>120</sup> Ebd., S. 27.

<sup>121</sup> Schmidt (2004), S. 96.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Ebd., S.95.

<sup>124</sup> Anton (1998), S. 18.

<sup>125</sup> Schmidt (2004), S. 98.

<sup>126</sup> Ebd.

Friedrich entgegnet ihm arrogant: „Was unter dem Deckel dieses Faches ist, besteht aus unfertigen Strichen und Hacken, die nur für den einen Sinn haben, der sie weiter entwickeln und zu diesem Sinne gestalten will. Daher sind sie zum Vorzeigen nicht geeignet.“<sup>127</sup> Friedrichs Reaktion erinnert an die Genieästhetik des vorangegangenen Jahrhunderts, als der Künstler noch eine Sonderstellung in der Gesellschaft einnahm. Auch seine Zurückgezogenheit und das Häuschen in der Einsamkeit der Lüpfinger Moorlandschaft veranschaulichen das. Susanna und ihre Begleiter nehmen sich jedoch das Recht heraus, sich die Dinge die ihnen am Weg entgegenkommen anzusehen. Der Graf argumentiert dies mit dem Öffentlichkeitsrecht des Weges, auf dem sich Friedrich niedergelassen hat, während Susanna ihr Interesse an der Malerei bekundet.

Letztlich spielt das Epigonentum noch auf einer weiteren Ebene eine Rolle, nämlich auf der der Last des künstlerischen Erbes der Weimarer Kunstperiode.<sup>128</sup> Während die gegenwärtige Kunst nur noch klassische Vorbilder nachzuahmen versucht, kann nichts Originales mehr hervorgebracht werden, es handelt sich also immer nur um Kopien bereits vorhandener Kunstwerke. Diese Einsicht hat Friedrich allerdings bereits zu Beginn der Erzählung, weshalb er versucht sich einem neuen Ziel, nämlich dem der Abbildung der wirklichen Wirklichkeit zu widmen.

### 5.3. Die Moorlandschaft

Wie bereits unter ‚Gegenstand und Darstellung‘ erläutert wurde, strebt Stifter in seinen Werken immer wieder eine Verschiebung des vermeintlich Großen hin zum Kleinen und Ungewöhnlichen an. Auch in *Nachkommenschaften* findet eine solche Verschiebung statt und Friedrich beschließt, anstatt des riesigen und erhabenen Dachsteins, eine gewöhnliche Moorlandschaft zu malen. Der Gegenstand der Darstellung wird weg vom Spektakulären, dem gewaltsamen Einzelereignis <Berg> hin zu der unscheinbaren Moorlandschaft verlegt.

Da bin ich in dem Lüpfinger Thale [...]. Es ist gar nicht schön, und hat ein langes Moor von dem man das Fieber bekommt [...] ich suchte das Moor, und den daranstoßenden, einfärbigen Fichtenwald und die gegenüber liegenden Weidehügel und den hinter ihm liegenden, ebenfalls einfärbigen Fichtenwald,

---

<sup>127</sup> HKG 3/2, S. 42.

<sup>128</sup> Anton (2010), S. 15.

und die hinter diesem Fichtenwalde emporstehenden blauen und mit grauen  
Lichtern glitzernden Berge zu malen.<sup>129</sup>

Die Prinzipien die dieser Verschiebung zu Grunde liegen, finden sich in Stifters viel  
rezipierten sanftem Gesetz, welches er in der Vorrede des Erzählbandes Bunte Steine  
1852 veröffentlichte. Das Gesetz ist „zwiespältig“, so Balcarová, da es „sowohl hinter  
dem Friedlichen als auch dem Gewaltsamen in der Natur und im Inneren des Menschen  
steckt.“<sup>130</sup> Man erahne dahinter eine katholische Deutung, indem das was geschieht von  
der höheren Instanz ‚Gott‘ vorbestimmt ist und zugleich sei das Gesetz stark von den  
damaligen naturwissenschaftlichen Entdeckungen geprägt.<sup>131</sup>

Die damals populäre Beschäftigung mit dem Magnetismus habe zur Folge, dass Stifter  
darin formuliert, dass es eine magnetische Kraft gibt, die „auf einem ungeheuren  
Schauplatz wirke [...] alles umfließe, und sanft und unablässig verändernd bildend und  
lebenserzeugend sich darstelle.“<sup>132</sup> Zwiespältig ist Stifters sanftes Gesetz aber auch  
deswegen, weil es eine „immanente Abgründigkeit“ verdeckt, nämlich die „Spannung  
zwischen der friedlichen und gewalttätigen Seite der Natur“<sup>133</sup> die immer dann zum  
Vorschein tritt, wenn sich Naturkatastrophen oder andere Ausbrüche der Natur zeigen.

Balcarová sieht Stifters Naturkonzepte<sup>134</sup> als „Suche nach einer Konzeption [...] in der  
der Mensch im Einklang mit der Natur leben würde“<sup>135</sup> und sie unterscheidet folgende  
Naturdarstellungen in Stifters Gesamtwerk:

- a. Romantische Natur
- b. Jungfräuliche Natur
- c. Kultivierte Natur
- d. Natur als Erkenntnismedium

---

<sup>129</sup> HKG 3/2, S. 32.

<sup>130</sup> Balcarová, Markéta: Adalbert Stifters doppelbödige Erzählstrategie am Beispiel seiner  
Naturbeschreibungen. In: Germanoslavica 1 (2013), S. 19.

<sup>131</sup> Ebd.

<sup>132</sup> HKG 2/2, S. 11.

<sup>133</sup> Balcarová (2013), S. 21-22.

<sup>134</sup> \*Zu Stifters Naturkonzepten siehe auch: Lachinger (2005)

<sup>135</sup> Balcarová (2013), S. 22- 23.

#### e. Natur als Kunstmedium

Zudem nimmt sie eine Veränderung der Naturtypen im Laufe von Stifters Oeuvre wahr, die sie als parallel verlaufend zu Stifters Entwicklung als Schriftsteller erkennt. „In seinem frühen Schaffen war er noch stark von der Romantik beeinflusst, später wandte er sich immer mehr dem Klassizismus, Biedermeier bzw. Realismus zu.“<sup>136</sup>

In *Nachkommenschaften* findet sich die Konzeption der Natur als Kunstmedium, die wie in *Der Nachsommer* die Konzeptionen der kultivierten Natur und der Natur als Erkenntnismedium komplementiert. Balcarová bezeichnet die kultivierte Natur bei Stifter als „positiv bewertete[] Bebauung der Landschaft und anderen Arten von [...] Kultivierung.“<sup>137</sup> In *Nachkommenschaften* wird, zumindest vom alten Roderer, die Kultivierung der Moorlandschaft positiv bewertet. Er sieht sie als Mittel, um das Geschlecht der Roderer in Lüppling anzusiedeln. Friedrich, der das Moor ja als Gegenstand seiner Malerei ausgewählt hat, ist allerdings nicht begeistert. „Aber es ist nicht viel zu malen, denn da hat ein unbillig reicher Mann das Schloß Firnberg gekauft, und läßt so viele Steine und Erde in das Moor führen, und so viele Gräben von ihm hinwegziehen, daß das Moor kleiner und das Fieber weniger geworden ist.“<sup>138</sup> Offensichtlich möchte Peter Roderer dort eine Landwirtschaft errichten, was ihm laut Friedrich nicht gelingen kann, da durch die Austrocknung das Moor unfruchtbar gemacht wird: „Er hat dann ein Bisschen Gras und sehr schlechten Hafer auf dem Moore geerntet.“<sup>139</sup>

Die Konzeption von Natur als Erkenntnismedium tritt in der Erzählung zugunsten von Natur als Kunstmedium zurück. Balcarová beschreibt sie wie folgt:

Im Kunstwerk offenbart sich die Symbiose zwischen Mensch und Natur [...]. Durch eine kunstvolle Bearbeitung wird dem Naturmaterial [...] mehr Wert verliehen. Das Wesen der Natur und des Menschen verschmelzen im Kunstwerk. Die künstlerische Bearbeitung des Naturmaterials unterstreicht seine Schönheit, darf aber nicht rau erfolgen – die Natur muss ‚wesensgemäß‘ behandelt werden [...].

---

<sup>136</sup> Ebd., S. 22.

<sup>137</sup> Ebd., S. 24.

<sup>138</sup> HKG 3/2, S. 32.

<sup>139</sup> Ebd.

In der Konzeption der Natur als Kunstmedium wird dem Naturmaterial durch die menschliche Hand eine edlere Gestalt verliehen.<sup>140</sup>

Entgegen Balcarovás Meinung<sup>141</sup>, findet sich Natur als Kunstmedium demnach auch in *Nachkommenschaften*, da es sich bei der Moorlandschaft um Natur handelt, die durch die Malerei künstlerisch bearbeitet wird. Das Kunstwerk (das Gemälde) bedarf einer Symbiose zwischen Mensch und Natur, weshalb es Friedrich auch so wichtig ist jeden Tag viele Stunden am Moor zu verbringen und es zu beobachten. Das Naturmaterial Moor wird kunstvoll bearbeitet, es wird zu Papier gebracht und dabei wird dessen Schönheit unterstrichen. Dabei liegt die Schönheit und Faszination des Materials bzw. Gegenstandes nicht in dessen äußerer Hülle sondern im Wesenskern.

Willer beschreibt das Moor als „Ort des Versinkens und Verschwindens, und als solcher [als] ein[en] Ort sedimentierter Natur – zugleich aber auch [als] ein[en] Ort der Kultivierung von Natur.“<sup>142</sup> Deswegen ist die Moorlandschaft für eine genealogische Betrachtung aus seiner Sicht besonders interessant. Zusätzliche Bedeutung gewinnt das Moor als Kunstgegenstand wegen der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse im 19. Jahrhundert. Der Botaniker Arend Friedrich August Wiegmann schreibt in seinem Buch *Die Entstehung, Bildung und das Wesen des Torfes* (1837) über die ungewöhnliche Vegetation in den Moorlandschaften. Dort sei sich verändernde Vegetation vorzufinden, die „verschiedenste Gestalt und Structur [hat], so daß die Pflanzen, welche zur Bildung des Moores gedient haben, von der den Torf bedeckenden Moorflora ganz wesentlich abwichen.“<sup>143</sup> Im Moor passiert eine Art der Verwesung bei der die „organische Structur“ der abgestorbenen Pflanzen „im Torf vollständig erhalten bleibt.“<sup>144</sup> Auf dieselbe Art und Weise verrotten zudem Tierkadaver unter Luftabschluss: „Aus der Thierwelt finden sich Gerippe von Säugethieren, Vögeln, Ueberreste von Insecten, Mollusken, von denen einige ein hohes Alter verrathen. Diese Thiere sind auf dem Moorlager aus irgend welcher Veranlassung verendet, oder mit dem Wasser dorthin

---

<sup>140</sup> Balcarová (2013), S. 27-28.

<sup>141</sup> \*Balcarová sieht die Konzeption von Natur als Kunstmedium nur in *Der Nachsommer* vertreten.

<sup>142</sup> Willer (2009), S. 47.

<sup>143</sup> Birnbaum, Eduard / Birnbaum, Karl: Die Torf-Industrie und die Moor-Kultur. Eine Besprechung der Grundlagen für die rationelle Benutzung des Torfes, sowie für die Urbarmachung der Moorflächen. Braunschweig 1880, S. 1.

<sup>144</sup> Ebd., S. 4.

geschwemmt.“<sup>145</sup> Infolgedessen wird das Moor, mit seiner verwesenden Vegetation und seinen eingeschlossenen Tierkadavern, in *Nachkommenschaften* wohl auch als etwas Krankmachendes beschrieben: „Es [das Lüpfinger Tal] ist gar nicht schön, und hat ein langes Moor, von dem man das Fieber bekommt.“<sup>146</sup> An das Lüpfinger Moor schließt ein Fichtenwald an, der wie Wiegmann in seiner naturwissenschaftlichen Abhandlung erklärt, an eine Moorlandschaft angrenzen kann.<sup>147</sup> Wörtlich spricht er von

Fichtenstämme[n] und Stubben von Fichten, die durch die antiseptische Kraft der Humussäure noch vollkommen erhalten worden sind, aber diese liegen immer in der Tiefe der Moore, und sind sicher damals, als sich dieselben bildeten, durch irgend eine Revolution, welche die Stellen betraf, auf denen sie standen, in die Torfbildung gerathen, und so erhalten worden.<sup>148</sup>

Auch die Trockenlegung des Moores, wie sie Roderer durchführt, ist eine im 19. Jahrhundert beliebte Methode, um landwirtschaftliche Nutzfläche zu gewinnen oder, um den daraus gewonnen Torf, als Brennmaterial zu nutzen. In *Die Lehre vom Torf* beschreibt Papius die Melioration als sehr aufwendig und kompliziert:

Bei der Gewinnung des Torfs muss verschieden verfahren werden, je nachdem derselbe wieder nachwachsen soll oder nicht. Diese Ableitung kann bei einem Moore vielleicht nur für einzelne Theile möglich sein, für die tieferen nicht; daher bei einem und demselben Moore an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Tiefen ein abweichendes Verfahren bei der Gewinnung gewählt werden muß. [...] Bei zu frühzeitiger Trockenlegung würde ein mehr oder weniger großer Theil in trockne, staubige Modererde verwandelt und dadurch zu jeder Verwendung untauglich werden. [...]

Das Wasser, so weit es der Gewinnung des Torfs Hindernisse entgegenstellt, kann durch verschiedene Mittel beseitigt werden [...]. [...] Der Abfluss des Wassers wird befördert und zu diesem Zwecke auch Grabenziehung im Moore zu Hülfe genommen, wobei gleichfalls die Einrichtung so getroffen werden kann, daß zeitweise der Abfluß wieder gehemmt werden kann.<sup>149</sup>

Mit dem Legen von Gräben scheint Peter also nicht nur nach dem neusten agrarwissenschaftlichen Wissensstand zu arbeiten, sondern auch das Ziel zu verfolgen, Torf abzutragen, um ihn möglicherweise anderwärtig zu nutzen. Er scheint sich, wie Friedrich im Gespräch mit der Wirtin erfährt, generell gut mit der Landwirtschaft

---

<sup>145</sup> Ebd., S. 29.

<sup>146</sup> HKG 3/2, S. 32.

<sup>147</sup> Wiegmann, A.F.: Ueber die Entstehung, Bildung und das Wesen des Torfes 1837, S. 16.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Papius, Kaspar: Die Lehre vom Torf. Ulm: Stettin'sche Verlag 1845, S. 22-23.

auszukennen. So besitzt er ein Brauhaus, mit dazugehöriger Anbaufläche für Hopfen, er betreibt eine Holzwirtschaft, eine Mühle und versorgt die Ortsansässigen mit Wintersaatkorn nach dem Hagelschlag. Entgegen Friedrichs anfänglichen Vorurteilen, scheint der Gutsherr auch soziales Engagement zu zeigen und möchte in Lüpfig ein Krankenhaus erbauen lassen.

Während also die Trockenlegung des Moors für den alten Roderer ein weiteres Projekt ist, welches der Infrastruktur im Lüpfiger Tal dienen soll, so ist es für den jungen Roderer der schwindende Gegenstand seiner künstlerischen Auseinandersetzung. Aus Sicht des Dualismus von kultivierter Natur und Natur als Kunstmedium scheint hier ein Wettlauf mit der Zeit zu entstehen. Während Peter die Natur bereits als Erkenntnismedium wahrgenommen hat und somit „ein friedliches, gegenseitig vorteilhaftes Verhältnis zwischen Menschen und der Natur“<sup>150</sup> anstrebt, möchte Friedrich die Natur als „Symbiose von Mensch und Natur“<sup>151</sup> darstellen. Deswegen wählt Friedrich das Moor als seinen Darstellungsgegenstand aus, denn es ist für sich selbst ein Ort „sedimentierter Natur.“<sup>152</sup> Es ist „räumlich verdichtete Zeit und zeitlich dimensionierter Raum: ein Zeitort, ein Chronotopos der besonderen Art und Weise.“<sup>153</sup> Bei Bachtin heißt es:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Art und Weise sichtbar, der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.<sup>154</sup>

Das sinnvolle und konkrete Ganze, die Symbiose von Natur und Mensch, die verdichtete Zeit möchte Friedrich darstellen, weswegen er „Moor in Morgenbeleuchtung, Moor in Vormittagbeleuchtung, Moor in Mittagbeleuchtung, Moor in Nachmittagsbeleuchtung“<sup>155</sup> malen möchte. Er möchte die Zyklizität des Moores darstellen, denn „das Leben ist

---

<sup>150</sup> Balcarová (2013), S. 25.

<sup>151</sup> Ebd., S. 27.

<sup>152</sup> Willer (2009), S. 47.

<sup>153</sup> Ebd., S. 48.

<sup>154</sup> Bachtin, Michail: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hg. von Kowalski, Edward / Michael Wegner. Frankfurt/M. 1989, S. 8.

<sup>155</sup> HKG 3/2, S. 38.

zyklisch, reproduktiv, sich wiederholend: in jahreszeitlichen Rhythmen, in Fortpflanzungsrhythmen, in Zellteilungen, in Generationen. Die Zyklizität bedingt überhaupt die strukturelle Stabilität des Lebendigen.“<sup>156</sup> Die verschiedenen Skizzen möchte Friedrich schließlich zu einem diese Zyklizität darstellenden Gesamtgemälde zusammenfügen. „Ich wollte eine Reihe von Entwürfen ausarbeiten, die mir dann dienen sollten, ein sehr großes Bild in Angriff nehmen zu können.“<sup>157</sup>

#### 5.4. Die wirkliche Wirklichkeit

Willer bezeichnet das Kunstwerk, das entstehen soll, als „Simultangemälde“, ein „multiperspektivisches Bild [...], das seine eigene Entstehung dokumentiert.“<sup>158</sup> Die Entstehungslogik, also die „gleichzeitige Darstellung verschiedener Teil-Zeitorte“<sup>159</sup>, sieht er im „Problem des Malens *nach der Natur*“<sup>160</sup> verwurzelt. Stifter widmete sich neben der Schriftstellerei auch der Landschaftsmalerei und der Darstellung von Naturkulissen. Er war als Maler Autodidakt, schafft es aber mit einigen Gemälden ein hohes Niveau zu erreichen.<sup>161</sup> Die Verbindung von Malerei und Dichtung verortet Weiss vermehrt in Stifters späten Jahren und seit Mitte der 1850er Jahre habe er sich vorwiegend Landschaftskompositionen, sowie Stein – und Feldstudien gewidmet.<sup>162</sup> Wie Friedrich in *Nachkommenschaften*, war auch Stifter gegenüber seiner eigenen Malerei und der Arbeit anderer KünstlerInnen sehr kritisch.<sup>163</sup> Im Gegensatz zu Friedrich hat Stifter allerdings auch auf Bestellung gemalt und verkauft, gleichwohl er keines seiner Bücher jemals selbst illustrierte.<sup>164</sup>

Wie bereits belegt, ist Friedrich ein naturalistischer Künstler, der nach dem Vorbild der naturalistisch-realistischen Schule, eine objektive Wirklichkeit darstellen möchte. Der Text verhandelt das realistische Programm auf „inhaltlicher Ebene in der Person des

---

<sup>156</sup> Cramer, Friedrich: *Der Zeitbaum: Grundlegung einer allgemeinen Zeittheorie*. Frankfurt/M.: Insel-Verl. 1994, S. 231.

<sup>157</sup> HKG 3/2, S. 41.

<sup>158</sup> Willer (2009), S. 49.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Möseneder (2017), S. 221.

<sup>161</sup> Ebd.

<sup>162</sup> Weiss (1970), S. 104.

<sup>163</sup> Möseneder (2017), S. 223-224.

<sup>164</sup> Ebd.

Künstlers und seinem Schaffen“ und beschäftigt sich mit dem Problem der „Darstellung einer ‚wirklichen Wirklichkeit‘.“<sup>165</sup> Stifter verschiebt die Reflexion über „die Normen, die Prinzipien sowie das Selbstverständnis der Kunst“<sup>166</sup> in das Metier der Malerei, was zum Teil daran liegen mag, dass ihm das Etikett als Autodidakt in der Malerei anhaftete.<sup>167</sup> In der Erzählung verhandelt Stifter nun einerseits die ästhetischen Aporien, die das Programm des Realismus postuliert und richtet sich andererseits gegen jegliche Manier des Künstlers/ der Künstlerin.

Die Ablehnung [gegen die Manier] ist im aristotelischen Gebot der Mimesis begründet, mit dem Stifter die künstlerische Wiedergabe immer wieder penibel nach dem Kriterium der Naturwahrheit beurteilt und das sein programmatisches Entstehen für eine >realistische< Kunst bestimmt. Im Begriff der >Manier< übt Stifter wiederholt Kritik an willkürlichen, verkünstelten, modischen sowie oberflächlichen Darstellungen, denen vorgeworfen wird, mehr aus der Fantasie als aus dem genauen Studium der Natur zu schöpfen.<sup>168</sup>

In seinem Bericht zur Ausstellung des oberösterreichischen Kunstvereins (1867) schreibt er:

Realismus (Gegenständlichkeit) wird so gerne geradehin verdammt. Aber ist nicht Gott in seiner Welt am allerrealsten? Ahmt die Kunst Theile der Welt nach, so muß sie dieselben den wirklichen so ähnlich bringen, als nur möglich ist, d.h. sie muß den höchsten Realismus besitzen. Hat sie über ihn hinaus aber nichts weiter, so ist sie nicht Kunst, der Realismus kann dann noch für die Naturwissenschaft Werth haben, für die Kunst ist er grobe Last.<sup>169</sup>

Wenn Friedrich davon spricht die „wirkliche Wirklichkeit“ darzustellen, scheitert er dann schon an der Annahme, ein reiner Oberflächenrealismus wäre die höchste Form der Kunst? Dieses Problem scheint ihm nämlich durchaus bewusst zu sein: „Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit.“<sup>170</sup> Oder

---

<sup>165</sup> Anton (1998), S. 95.

<sup>166</sup> Begemann (2008), S. 25.

<sup>167</sup> \*Stifters Pedanterie führte soweit, dass er in den Jahren 1854-1867 ein Malertagebuch führte, indem er auf die Minute genau festhielt, woran er arbeitete. Siehe dazu: Möseneder (2017), S. 227.

<sup>168</sup> Giuriato, Davide: Manier und Stil. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 217.

<sup>169</sup> HKG 8/4, S. 353-354.

<sup>170</sup> HKG 3/2, S. 65.

vermag er das, was Stifter als das „Göttliche“ bezeichnet nicht zu vernehmen? Friedrich sagt ja selbst:

[...] warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht, und in denselbem doch den höchsten Schwung erreicht, den ihr euch mit all euren Schwingen nicht recht schwingen könnt? In der Welt und in ihren Theilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt.<sup>171</sup>

In der Theorie kommt in Stifters ästhetischen Programm der Idealismus zum Realismus hinzu, weshalb zuerst eine einfache Nachahmung der Natur erfolgen muss.<sup>172</sup> Allerdings ist das Göttliche, wie Friedrich fälschlicherweise annimmt, nicht im Gegenstand/ Kunstwerk zu finden, sondern im Künstler/ der Künstlerin selbst. „Der wahre Künstler bringt ohne Wissen das Göttliche, wie es sich in seiner Seele spiegelt, in sein Werk.“<sup>173</sup> Obwohl Stifter sich gegen den Subjektivismus und die Leidenschaft wendet, kommt zum Ausdruck, dass „das Kunstwerk immer Ausdruck der Innerlichkeit seines Schöpfers [ist], der seine Seele, sein ‚Herz‘, sein Gefühl in ihm ‚verkörpert‘.“<sup>174</sup> Somit muss man von einem pluralen Wirklichkeitskonzept ausgehen, das immer von „historischen, sozialen und politischen Faktoren vorherbestimmt [ist].“<sup>175</sup>

Realismus bezeichnet das Verhältnis nicht zu seiner Realität, sondern zu einer immer schon ausgelegten Wirklichkeit. Die Realität, die damit gefaßt werden soll, ist keine gesicherte Konstante, nichts Festbestimmtes. Sie hängt ganz davon ab, was in einem philosophischen System, einer wissenschaftlichen Doktrin, einer künstlerischen Form, einer religiösen Überzeugung, einem sozialen oder politischen Konzept jeweils als vordringlich wirksam, als verbindlich und geschichtlich relevant werden soll.<sup>176</sup>

Die Definition von Schrimpf scheint deshalb dienlich für Stifters Idee der „wirklichen Wirklichkeit“, weil er von einer sich verändernden Wirklichkeit ausgeht, die durch Doktrinen, Formen und Überzeugungen immer wieder neu erschaffen wird. Das „nicht

---

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Begemann (1995), S. 381.

<sup>173</sup> HKG 3/2, S. 354.

<sup>174</sup> Begemann, Christian: „Realismus“ oder „Idealismus“? Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifters Kunstbegriff. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer (1996), S. 8.

<sup>175</sup> Anton (1998), S. 2.

<sup>176</sup> Schrimpf, Hans Joachim: Das Poetische sucht das Reale. Probleme des literarischen Realismus im 19. Jahrhundert: Zum Beispiel Gottfried Keller. In: Kolkenbrock-Netz, Jutta / Gerhard Plumpe / Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): Wege der Literaturwissenschaft. Bonn: Bouvier (1985), S. 145.

Festbestimmte“ wohnt somit der Wirklichkeit selbst inne, kommt also der Realität hinzu und bleibt immer variabel. Denn wie die „historischen, sozialen und politischen Faktoren“ des Kunstwerks veränderlich sind, genauso ist der Künstler/ die Künstlerin in seinem/ihrer Schaffen dem entstehungsgeschichtlichen Kontext untergeordnet.

Fälschlicherweise behauptet Friedrich: „In der Welt und in ihren Theilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt.“<sup>177</sup> Entgegen Stifters eigener Einstellung, warnt Friedrich davor den Schwung zu verändern, da einem ansonsten drohe eine weitere Afterheit zu malen, ohne zu bemerken, dass er sich selbst damit als Afterkünstler inszeniert, der „Allerlei nur kein Göttliches in sein Werk“<sup>178</sup> legt. Peter hält ihm das auch vor Augen, wenn er sagt:

Sie haben sich der Landschaftsmalerei ergeben nicht des Geldes wegen, nicht des Ruhmes wegen, nicht aus Eitelkeit; denn sie verbergen ihre Bilder, zeigen sie nicht, wollen sie nicht verkaufen, sondern Sie streben nach eigener Billigung, wollen den Dingen ihr Wesen abringen, wollen die Tiefe erschöpfen, darum wählen Sie sich einen Gegenstand, der so ernst, so schwierig und unbedeutend ist, daß ihm die Anderen aus dem Wege gehen würden, dieses Moor. [...]

Ihre Entwürfe, die ich genau angesehen habe, gehören zu dem Allerbesten, was die neue Kunst hervorgebracht hat, an Wahrheit übertreffen sie Alles, was jetzt da ist; und eben deßwegen werden Sie eines Tages sagen: Das ist doch noch nichts als leeres Gethue, ich werfe es zum Teufel.<sup>179</sup>

Obwohl Peter Friedrichs Werke für ihre „Wahrheit“ lobt, traut er es ihm nicht zu ‚den Dingen ihr Wesen‘ abzurufen. Der Grund dafür, so muss Friedrich scheinbar erst erkennen, liegt nicht an seinen Fertigkeiten, sondern an den der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ innewohnenden Aporien. Das was Begemann als „Kern unter der Schale“<sup>180</sup> bezeichnet, ist das was Peter als „den Dingen ihr Wesen abzurufen“ benennt. Wenn Friedrich und Peter Roderer als Beispiel der „Selbstspiegelung und Selbstbezüglichkeit“<sup>181</sup> Stifters gelesen werden dürfen, so können sie als poetologische Figuren gesehen werden, die die „Normen, Prinzipien sowie das Selbstverständnis der Kunst“<sup>182</sup> verhandeln. Peters Standpunkt entspricht dabei einer „epochentypischen

---

<sup>177</sup> HKG 3/2, S. 65.

<sup>178</sup> HKG 8/4, S. 354.

<sup>179</sup> HKG 3/2, S. 50-51.

<sup>180</sup> Begemann (2008), S. 28.

<sup>181</sup> Anton (1998), S. 20.

<sup>182</sup> Begemann (2008), S. 25.

Konzeption eines ‚Realidealismus‘ oder ‚Idealrealismus‘.“<sup>183</sup> Stifters „Forderung nach Naturnachahmung, an der er in vielen Äußerungen festhält, wird im Sinne der Entbehrung einer Tiefenstruktur des Wirklichen, einer sinnhaften Ordnung oder eben des „sanftes Gesetzes“ gefasst [...]“.<sup>184</sup>

Durch die Begegnung mit Susanna kann das schließlich auch Friedrich bewusst werden, der sich nach der gegenseitigen Liebeserklärung beginnt von seinem Bild zu trennen. „Dort schaute mich ruhig von seinem Gerüste mein großes Bild an.“<sup>185</sup> Die Personifikation lässt das Gemälde wie eine zurückgelassene Geliebte wirken, als Einzige, die es bisher schaffte Friedrichs Herz zum ‚Wallen‘ zu bringen. Friedrich erkennt jedoch in diesem Moment, dass es auch noch andere Dinge gibt, die ihm so wichtig werden könnten wie die Kunst. Wenig später sagt er auch zu Peter: „Irgend ein Mädchen habe ich bisher noch nicht beachtet, weil ich nur ein einziges, alles Andere verdunkelndes Bestreben hatte, die Kunst.“<sup>186</sup> Die Leidenschaft zu Susanna scheint zwar noch einmal seinen Eifer zu beflügeln: „[...] und oft oft war es mir schon deutlich, ich müsse es erfassen können, daß der unnachahmliche Duft und die unerreichbare Farbe der Natur auf meine Leinwand käme.“<sup>187</sup> Die Worte „unnachahmlich“ und „unerreichbar“ implizieren allerdings bereits, dass Friedrich erkannt hat, dass er „in seiner Kunst, so wie er sie bisher verstanden hat, und der Forderung nach mimetischer Objektivität dem Vermögen des eigenen individuellen Künstlers-Ichs nie Genüge leisten kann.“<sup>188</sup> Am Ende muss das Bild vernichtet werden, weil Friedrich seine bisherige Verfehlung erkennt. „Aufgrund seiner neuen künstlerischen Erfahrung mit der Bewältigung des Moorbildes stellt sich für Friedrich nunmehr die Unterdrückung seiner künstlerischen Subjektivität, seiner Gefühle und Leidenschaft, als Irrtum, als missverstandene Kunstauffassung dar.“<sup>189</sup> Friedrich kann das aber akzeptieren, denn die

---

<sup>183</sup> Begemann (2007), S. 74.

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> HKG 3/2, S. 82.

<sup>186</sup> Ebd., S. 83.

<sup>187</sup> Ebd., S. 88.

<sup>188</sup> Anton, Christine: Poetologische Kunstreflexion: Adalbert Stifters Plädoyer für den poetischen Realismus in seiner Novelle Nachkommenschaften. In: Jahrbuch Adalbert Stifter Institut des Landes Oberösterreich 17 (2010), S. 20.

<sup>189</sup> Ebd.

gewonnene Freiheit lässt ihn als menschliches Individuum reifen, er kann seine Naivität abstreifen und sein Ich „einem größeren Ganzen“ unterstellen.<sup>190</sup>

## 5.5. Die Lüpfinger Gesellschaft

Der letzte von Appuhn-Radtke genannte Komplex des Künstlerbildes das sich durch Stifters Werk zieht, ist der des Künstlers/ der Künstlerin als Teil der Gesellschaft.

Untersucht man *Nachkommenschaften* auf die Mitmenschen die Friedrich umgeben, so finden sich einige exemplarische VertreterInnen, die Aufschluss über seine Entwicklung als Mitglied der Gesellschaft geben können. Im Sinne einer genealogischen Betrachtung von *Nachkommenschaften* spielt außerdem die familiäre Übertragung von Wissen eine wichtige Rolle.<sup>191</sup>

Eine wesentliche und bisher wenig berücksichtigte Figur auf narrativer Ebene ist die Wirtin auf der Lüp und ihr Wirkungsfeld der Gaststätte. Sie begleitet Friedrichs Entwicklung und er scheint sie sehr zu schätzen, denn er nennt sie immer wieder „meine Frau Wirthin“. „Frauen wirken in Stifters literarischen Konstruktionen männlicher Identität häufig als Initiator, Katalysator oder Motor der männlichen Identitätsbildungsprozesse [...]“.<sup>192</sup> Sie kümmert sich fürsorglich um das leibliche Wohl des Malers und bietet ihm eines der Zimmer für sein großes Gemälde an. Zusätzlich ist ihre Rolle als Informationsquelle für Friedrich nicht zu unterschätzen. Im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts entwickeln sich die Gaststätten zu „multifunktionalen öffentlichen Orten“, in denen die Gäste, neben Speis und Trank, mit dem neuesten Wirtshausgeschwätz versorgt werden.<sup>193</sup> Wirtshäuser entstehen zumeist aufgrund lokaler Bedürfnisse und versorgen Ortsansässige und Reisende mit Essen und vor allem alkoholischen, Getränken. Neben einfachen und lokalen Speisen werden häufig

---

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Willer (2009), S. 45.

<sup>192</sup> Schmidt, Sabine: Das domestizierte Subjekt: Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters. St. Ingbert: Röhrig 2004, S. 13.

<sup>193</sup> Scheutz, Martin: „hab ichs auch im würtlshauß da und dort gehört [...]“. Gaststätten als multifunktionale öffentliche Orte im 18. Jahrhundert. In: Scheutz, Martin / Wolfgang Schmale / Dana Stefanová (Hrsg.): Orte des Wissens. Bochum: Winkler (2004), S. 176.

Übernachtungsmöglichkeiten angeboten und der Zugang zu öffentlichem Transport gewährleistet.<sup>194</sup>

Eine weitere Funktion von Gaststätten stellt jegliche Form von Unterhaltung dar. „The basic attraction, of course, was alcohol, and we are not short of colourful anecdotes about the resulting excesses.“<sup>195</sup> Die Gaststätte der Wirthin auf der Lüp f bietet neben den typischen Speisen (Fisch, Brot, Eier, Milch) auch immer wieder besondere Schmankerl an: „Ente [...] wohlgebraten mit dem Rosenapfel in ihrem Inneren“<sup>196</sup>. Woher sie den Wein bezieht erfahren wir nicht, das Bier wird allerdings von Peter Roderer gestellt: „Wir nehmen aus Erkenntlichkeit das Bier aus seinem Bräuhaus, das er in der oberen Lüp f an dem Hasenhange gebaut hat, und da scheint es mir, daß er heraufkommt, das Bier zu kosten, ob wir es nicht verfälschen.“<sup>197</sup> Peter bemüht sich nicht nur darum, das Geschlecht der Roderer in Lüp f anzusiedeln, er möchte sich auch gesellschaftlich einbringen. Der Anbau von Rohstoffen zur Erzeugung von Bier ist, neben den anderen Projekten die Peter initiiert, ein weiteres Beispiel, wie die Kultivierung von Natur positiv gestaltet werden kann. Sie soll „erst für die nachkommenden Generationen und nicht für den kultivierenden Menschen selbst nützlich sein.“<sup>198</sup> In dieser Hinsicht ist Peter Friedrich voraus, denn er bemüht sich, im Gegensatz zu dem zurückgezogenen Künstler, um eine Verbesserung der Infrastruktur und Landwirtschaft in Lüp f, wodurch ihm eine wichtige gesellschaftliche Rolle zukommt.

Als weitere Funktion nennt Kumin Gaststätten als Beziehungsorte, an denen Menschen sich treffen, um zum Teil sehr intime Kontakte zu pflegen aber auch, um Fremde kennenzulernen.<sup>199</sup> Der von Fliedl als „auffälligste Ortsmarkierung“<sup>200</sup> bezeichnete Apfelbaum gehört zu dem Anwesen der Wirtin dazu. Es scheint sich hierbei um eine Art

---

<sup>194</sup> Kumin, Beat: Useful to have, but difficult to govern. Inns and Taverns in Early Modern Bern and Vaud. In: *Journal of Early Modern History* 3 (1999), S. 160-161.

<sup>195</sup> Ebd., S. 161.

<sup>196</sup> HKG 3/2, S. 38.

<sup>197</sup> HKG 3/2, S. 36.

<sup>198</sup> Balcarová (2013), S. 25.

<sup>199</sup> Kumin (1999), S. 163.

<sup>200</sup> Fliedl, Konstanze: Berg, Moor und Baum. Eine Lektüre der >Nachkommenschaften<. In: Laufhütte, Hartmut / Alfred Doppler / Johannes John / Johann Lachinger (Hrsg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biografie – Wissenschaft – Poetik*. Berlin u. Boston: De Gruyter (2007), S. 266.

Gastgarten zu handeln, denn sie bringt Friedrich auch das Essen zu dem Tisch der unter dem Baum steht. Er spielt als Teil des Wirtshauses eine wichtige Rolle, denn an ihm wächst „die Frucht der familiengeschichtlichen Erkenntnis, zugleich entspringt an dem Baum Friedrich Roderers eigenes genealogisches Projekt.“<sup>201</sup> Friedrich und Peter treffen sich dort regelmäßig, um ihre Gespräche zu führen und ihre Freundschaft zu vertiefen.

Die Gaststätte als Ort für wirtschaftliche und persönliche Interessen nutzt Friedrich schließlich, um sein Gemälde unterstellen zu können<sup>202</sup>. „Damit ich von Zeit zu Zeit die rechte Ferne von dem Bilde nehmen konnte, öffnete mir die Wirthin die Thüre in eine Dachbodenkammer, in die man aus meinem Zimmer gelangen konnte [...]“.<sup>203</sup> Das Eröffnen eines weiteren Raums, des Schaffens von Platz, scheint auch die Beziehung zwischen Friedrich und der Wirthin zu vertiefen. Sie ist der eigentliche Katalysator, der Friedrich dazu bringt, seine Kammer für Peter zu öffnen, um ihm das Gemälde zu zeigen.

Die Wirthin sagte mir, daß der hochgeborene Herr Roderer sonst an solchen Tagen nie gekommen sei, daß er jetzt auch länger da bleibe, als sonst, wenn er auch eigensinniger Weise nicht mehr, als ein Glas Bier, trinke. [...] Als ich nun am anderen Tag [...], den Herrn Roderer abermals die Treppe zu dem winzigen Kämmerlein herauf steigen hörte [...] rief ich ihn, von den Worten der Wirthin und meiner eigenen Beobachtung, daß er wirklich jetzt länger bleibe, wirblich gemacht, durch die offene Thüre meiner Stube zu mir herein [...].<sup>204</sup>

Auffällig ist auch, dass er der Wirtin und ihrer Familie die Erlaubnis für das Betrachten der Bilder erteilt:

Ihr meine liebe Frau Wirthin, wenn ihr in meine Stube kommt, und etwas zu schaffen habt, und euer Mann, der Herr Wirth, wenn es für ihn bei mir etwas zu thun gibt, könnt meine Bilder nah Herzenslust anschauen, selbst eure Knaben können es zu einer Zeit thun, in der sie mich nicht stören: aber jeder Mensch darf es nicht [...]. Sagt einem Jeden, daß ich nicht Zeit habe, Leute zu empfangen, und daß meine Bilder nicht zu sehen sind.<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> Ebd., S. 267.

<sup>202</sup> Kumin (1999), S. 164.

<sup>203</sup> HKG 3/2, S. 44.

<sup>204</sup> Ebd., S. 45-46.

<sup>205</sup> Ebd., S. 47.

Das ambivalente Verhältnis Friedrichs zu der Veröffentlichung seiner Bilder stellt das innige, fast familiäre Verhältnis zu der Wirtin, seiner „sozialen Vereinzelung“<sup>206</sup> gegenüber. Die Wirtin wird als Mutterfigur in ihrer sozialerzieherischen Aufgabe tätig und ermutigt Friedrich sich der Außenwelt zu öffnen. „Darum sage ich Euch, Ihr müßt unter die Leute gehen, Ihr müßt nach Lüpfig gehen [...]“ warnt sie ihn, „zu Menschen, sonst werdet ihr noch krumm und dumm.“<sup>207</sup> Friedrich nähert sich den Menschen aus Lüpfig natürlich auf seine gewohnt distanzierte Art und Weise und beschließt das „seltsame Bild“<sup>208</sup> des Lüpfiger Kirtags erst einmal aus sicherem Abstand zu zeichnen. Trotzdem scheint ihm die Begegnung mit seinen Mitmenschen und schließlich die Beziehung zu Susanne gut zu tun und so bemerkt die Wirtin: „Geht nur auch öfter hinaus, und geht nur auch recht unter die Leute. Ihr seid schon jünger und viel schöner seit der Zeit geworden, und eure Augen sind ganz lustig.“<sup>209</sup> Am Hochzeitstag von Friedrich und Susanna sieht sie schließlich den lebenskundigen Menschen vor sich und schlägt glücklich die Hände zusammen.

Eine ebenso wichtige Rolle in Friedrichs Umgebung spielt natürlich Peter Roderer. Als anfängliche Konkurrenten, die sich mehr oder minder um das Moor streiten, enden sie als wahre Freunde, vielmehr noch Familienangehörige. Untersucht man die einzelnen Begegnungen zwischen Friedrich und Peter, so stellt man fest, dass der Ablauf an eine Annexion, eine, aus Müllers Sicht, „erpreßte Versöhnung“ erinnert.<sup>210</sup> Noch bevor Friedrich seinen Widersacher kennenlernt, wirft er ihm vor geldgetrieben und berechenbar zu sein. „Wenn nicht das Haus meiner Wirthin auf einem Hügel stände, von dem aus man das ganze noch übrige Moor [...] überschauen kann [...] der reiche Mann hätte es schon gekauft und vielleicht den Hügel und das Haus in das Moor geworfen.“<sup>211</sup> Als er Peter schließlich, durch Erzählungen der Wirtin und dann auch persönlich, kennenlernt, ist er von dessen Großzügigkeit und Besonnenheit positiv überrascht. „Dabei ist nicht zu übersehen, daß der ältere Roderer bei allem Kunstverstand sich

---

<sup>206</sup> Appuhn-Radtke (1996), S. 90.

<sup>207</sup> HKG 3/2, S. 68.

<sup>208</sup> Ebd., S. 75.

<sup>209</sup> Ebd., S. 88.

<sup>210</sup> Müller, Dominik: Des Gezähmten Widerspenstigkeit: Gegenläufige Deutungsperspektiven in Adalbert Stifters Erzählung ‚Nachkommenschaften‘. In: Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft 41 (2000), S. 122.

<sup>211</sup> HKG 3/2, S. 33.

eigentlich nicht für die Moorbilder interessiert, sondern nur für deren eigenartigen Schöpfer.“<sup>212</sup> Das ehrliche Interesse Peters an seinem Konkurrenten, löst in Friedrich eine gewohnt distanzierte „Seltsamkeit“ aus.<sup>213</sup>

Im Laufe der Erzählung erweist sich der alte Roderer immer wieder als durchaus sittlicher Mensch gegenüber Friedrich. Als Friedrich den Lüpfinger Kirtag malt und sich, überrascht von einigen Menschen, darunter Susanna und Peter Roderer, hinter einem Gebüsch versteckt, kann er einem Gespräch folgen, indem der Graf über ihn spottet: „[...] der Kauz hat sich in ein Uhnest gesetzt“.<sup>214</sup> Der alte Roderer aber erweist sich als wahrer Freund, er steigt nicht auf die Lästerei ein, sondern verteidigt Friedrich sogar noch: „Der geht nicht zu euch Leichtsinnköpfen heraus.“<sup>215</sup> Nachdem Peter auch seinen Segen zu der Hochzeit von Friedrich und Susanna gibt, lernt er bei einer Reise nach Wien Friedrichs leiblichen Vater kennen. Dort geschieht es auch, dass sie endlich aufklären können, was sie zuvor schon geahnt haben: es besteht tatsächlich eine Verwandtschaft zwischen den beiden. „Da kam es nun zu Tage, daß wir leibhaftig zu Roderers Roderern gehörten.“<sup>216</sup> Auch die Stammesverbrüderung wird schließlich gefeiert und kurze Zeit darauf, beschließt Friedrich sein Bild zu vernichten. Müller fasst zusammen:

Zuvor hat der Zögling seinem weißhaarigen Lehrmeister noch sehr viel mehr als nur eine gegenteilige Wetterprognose entgegenzusetzen versucht. Jetzt, am Ende, sind ihm zwar die Argumente ausgegangen, doch der Affirmation haftet bis zuletzt noch etwas Erzwungenes an. Friedrich Roderer ist zwar „zur Vernunft“ gebracht worden, was man umso leichter akzeptiert, als im gesamten Verlauf der Erzählung nicht mit Hinweisen auf die komischen Seiten seines Starrsinns gespart wird [...].<sup>217</sup>

Trotz des negativen Beigeschmacks von Friedrichs Annexion an den Lüpfinger Rodererstamm, den Müller unter anderem auch darin begründet sieht, dass Friedrich sich schon zu Beginn der Erzählung gegen jegliche Form der Vermehrung bzw. Ausdehnung wehrt, darf die positive Seite der Familienzusammenführung nicht vergessen werden.

---

<sup>212</sup> Müller (2000), S. 129.

<sup>213</sup> HKG 3/2, S. 45.

<sup>214</sup> Ebd., S. 78.

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Ebd., S. 89.

<sup>217</sup> Müller (2000), S. 132.

Mit Blick auf die Entwicklung Friedrichs, die „die unterschiedlichen Deutungsansätze“<sup>218</sup> ja erst ermöglicht, stellt die Wendung zu dem Außen, das Öffnen gegenüber seinen Mitmenschen und die Hochzeit mit Susanna einen Mehrwert für ihn dar. Nicht nur, dass er nun endlich eine „Freiheit, Fröhlichkeit und Größe“<sup>219</sup> verspürt, die dem Sonderling davor fehlte, er erkennt schließlich auch seine eigene, veränderte Sicht auf die Dinge. Sein Glück besteht in dem neugewonnenen Freiraum der seine Selbstbestimmung ist. War er zuvor getrieben von Lust und Unlust, so scheint ihm das Annehmen der Dinge „wie in einem hell erleuchteten Weltall“.<sup>220</sup> Friedrich beendet seine Erzählung mit den Worten: Die Roderer tranken, als müßten sie wahr machen, was mir die Wirthin geweissagt hat, wenn ich auf Susannas Hochzeit mit dem Grafen wäre, und als müßte sie Peter Roderer endlich klärlich auf Wägen nach Hause bringen lassen.<sup>221</sup> Noch ein letztes Mal verweist Friedrich auf die Sequenz, als die Wirtin sich in mütterlicher Fürsorge um das Wohl des Malers bemüht hat nur, dass anstatt des Grafen, er selbst Susanna heiraten darf. „Folgt mir in Zukunft nun in allen Dingen recht ordentlich“<sup>222</sup>, sagte sie ihm damals voraus und letztlich erkennt Friedrich, dass ihm die Pluralität der Familie, das In-Beziehung stehen zu anderen Menschen mehr Wahrheit und mehr Wesenhaftigkeit der Dinge erscheinen lassen wird. Die Beziehung zu seinen Zieheltern, der Wirtin und dem alten Roderer, und die Liebe zu Susanna lassen ihn erkennen, dass er ein *zoon politikon* ist, ein Gemeinschaftswesen das die Hingabe und Verbundenheit zu anderen Menschen benötigt, um ein gutes Leben führen zu können.<sup>223</sup>

---

<sup>218</sup> Ecker, Hans-Peter: „Darum muß dieses Bild vernichtet werden“. Über wissenschaftliche Sinnspiele und poetisch gestaltete Medienkonkurrenz am Beispiel von Stifters „Nachkommenschaften“. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (1996), S. 517.

<sup>219</sup> HKG 3/2, S. 93.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Ebd., S. 94.

<sup>222</sup> Ebd., S. 88.

<sup>223</sup> \*Zur Idee des *zoon politikon* bei Aristoteles vgl. Rese, Friederike: Praxis und Logos bei Aristoteles: Handlung, Vernunft und Rede in Nikomachischer Ethik, Rhetorik und Politik. Tübingen: J. C. B. Mohr 2003.

## 6. Zwei Schwestern

### 6.1. Entstehung und Kontext

Die Erzählung *Zwei Schwestern* veröffentlicht Stifter erstmals im Jahr 1845 mit dem Titel *Die Schwestern in Iris. Taschenbuch für das Jahr 1846*. Vier Jahre später nimmt er die stark überarbeitete Erzählung in den sechsten Band der *Studien* mit dem heutigen Titel *Zwei Schwestern* auf. Er beschreibt sie gegenüber Heckenast als „reinste ruhigste verstandes – und kunstgemäßeste“<sup>224</sup> die er je geschrieben habe. Oft wurde über die Gattungszuordnung diskutiert und die Rezensionen waren damals sehr durchwachsen, unter anderem wurde der Text für seine, als zu ausführlich betrachteten Beschreibungen, darunter die der Landschaft am Gardasee, kritisiert.<sup>225</sup>

Die Inspiration für diese fand Stifter vermutlich in Goethes *Italienische Reise*, denn er selbst war nie am Gardasee und doch sind seine Schilderungen über die Landschaft dort „die sprachlich gelungensten, hin und wieder sogar die fesselndsten Stellen der Erzählung.“<sup>226</sup> Kurz nach dem Abschluss der Erzählung schrieb er allerdings an Heckenast: „Ich hätte einen Plan. Nur die Skizze: Ich würde nach zwei Jahren oder nach einem Jahr Italien besuchen. In Rom zwei Jahre bleiben, in Neapel eines, um recht viel Geschichte, Landschaft, Meer, Himmel und Leute zu sehen und zu verarbeiten.“<sup>227</sup> Eine Italienreise, nach Goethes literarischem Vorbild, scheint Stifter also geplant zu haben. In der Erzählung findet Otto Falkhaus der Ich-Erzähler das Buch im Bestand der Rikars: „Obwohl mir das Werk ohnehin sehr gut bekannt war, übte es doch wieder eine sehr freundliche Wirkung auf mich aus, und ich las länger, als ich vorgehabt hatte.“<sup>228</sup>

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive spielen vor allem die unzähligen Parallelen zur Musiklandschaft Europas im 19. Jahrhundert eine Rolle. Stifter verewigte in der

---

<sup>224</sup> Brief an Heckenast, 20.3.1850. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg 1972, Bd. 19, S. 40 f.

<sup>225</sup> Bachmann, Vera: >>Zwei Schwestern<< In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 56.

<sup>226</sup> Rüdiger, Horst: Exotische Landschaft am Garda-See. Zu Stifters Erzählung „Zwei Schwestern“. In: Rössner, Michael/ Birgit Wagner (Hrsg.): Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle. Wien; Köln; Graz: Böhlau (1984), S. 367.

<sup>227</sup> Brief an Heckenast, 21.9.1845. In: Adalbert Stifter, Briefe – ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hans Schumacher. Zürich: Manesse 1947, S. 99.

<sup>228</sup> HKG 1/6, S. 306.

Erzählung die glorreiche Karriere der Milanollo- Schwestern aus Italien, die zu dieser Zeit als Violinistinnen durch Europa zogen.<sup>229</sup> In den Jahren 1842-1848 traten sie als stärkste Rivalinnen von Niccoló Paganini auf.<sup>230</sup> Franz Rikar, in der Jounalfassung mit dem Namen Francesko Riccardi<sup>231</sup>, ist der Vater der beiden Mädchen und wird aufgrund seines Aussehens Paganini getauft. „In dem hintern Gelasse des Wagens saßen ich und ein ältlicher Mann, den wir seines blassen Aussehens und seiner schwarzen Kleidung halber scherzweise Paganini nannten.“<sup>232</sup> Die beiden Männer freunden sich aufgrund eines zufälligen Wiedersehens in Wien an und besuchen einmal gemeinsam einen Auftritt der Milanollo- Schwestern im Theater in der Josefstadt. Heute ist das Theater aufgrund seines umfangreichen Programms an Sprechstücken beliebt, während es im 18. Und 19. Jahrhundert überwiegend Opern, Singspiele und Konzerte zeigte. Im Jahr 1843 wurden elf Konzerte der Milanollo- Schwestern gezeigt.<sup>233</sup>

## **6.2. Die Künstlerin Camilla und die Landwirtin Maria**

Wie bereits erwähnt, finden sich zwischen den realen Milanollo- Schwestern und den beiden Schwestern Camilla und Maria viele Ähnlichkeiten und Parallelen. Das Geschwisterpaar, nach dem die ganze Erzählung benannt ist, tritt allerdings erst sehr spät auf. Otto lernt zunächst Maria kennen, die im Gegensatz zu ihrer Schwester nicht so begabt die Violine spielt, sondern landwirtschaftlich tätig ist. Bei ihrer ersten Begegnung mit Otto führt sie ihn durch den gepflegten Garten und er stellt fest, dass die junge Frau sehr begabt zu sein scheint in dem was sie macht. „Ich hatte wirklich nie diese stämmigen, festen, hohen und dunkeln Ranunkelblätter gesehen.“<sup>234</sup> Bachmann betont, dass „die Bewertung der beiden Lebensformen [...] sich zwischen den Fassungen [verschiebt]: In der späteren Buchfassung wird die Faszination am Virtuositentum

---

<sup>229</sup>Fastl, Christian: Art. „Milanollo, Familie“ In: Oesterreichisches Musiklexikon online. Online einsehbar unter: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_M/Milanollo\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Milanollo_Familie.xml) (22.7.2018)

<sup>230</sup> Ebd.

<sup>231</sup> Bachmann (2017), S. 56.

<sup>232</sup> HKG 1/6, S. 218.

<sup>233</sup> Deutsch, Otto-Erich: Musik in der „Josefstadt“. In: Österreichische Musikzeitschrift 18/ 12 (1963), S. 549.

<sup>234</sup> HKG 1/6, S. 285.

Camillas abgeschwächt [...] und der praktischen Tätigkeit Marias wird wesentlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt.“<sup>235</sup> Auf struktureller Ebene bietet das „Prinzip der Opposition“<sup>236</sup> von Kunst und Natur Stifter die Möglichkeit Subjektivität und Objektivität einander gegenüberzustellen.

Camilla begegnet dem Erzähler erst sehr viel später, denn zunächst macht sie über ihr Geigenspiel auf sich aufmerksam. Am ersten Abend hört Otto die „goldenen Töne“ einer Violinistin und hält sie fälschlicherweise für das Spiel seines Reisefreunds Rikar. Zugleich nutzt Stifter die Reminiszenz des Milanollo-Spiels, um die musikalische Begegnung in der Realität zu verankern. „So konnte weder ich selber spielen, noch habe ich je so spielen gehört, wenn es nicht Theresa Milanollo war.“<sup>237</sup> Gerührt von der Leidenschaft des Spiels, erkennt er zugleich den „Schmerz und eine Sehnsucht, die so einleuchtend ausgesprochen waren, daß man sah, das sei nicht ein vorgebildetes und vorgespieltes Ding der Kunst, sondern [...] aus dem wirklichen, bitteren, erfahrenen Leben hergenommen.“<sup>238</sup> Das „schreiende Herz“<sup>239</sup>, das Otto in der Musik Camillas vernimmt, bezieht sich auf das zunehmende Bewusstsein der negativen Seiten des Virtuositums seit Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>240</sup>

Die Illusion künstlerischer Perfektion, die das Virtuose als das Künstlerische behauptet, sieht sich permanent bedroht durch die Desillusion des bloß vorbereitenden Charakters und daher des lediglich vorkünstlerischen Status des Virtuosen. [...] Wenn Virtuosen Kunst machen, dann beschränken sie sich nicht darauf, eine Sache zu *repräsentieren* – einen Gegenstand, den sie nachahmen, eine Partitur, die sie reproduzieren. Vielmehr *präsentieren* sie diese Sache unter Einsatz ihrer ganzen Person – sie produzieren ihren Gegenstand und mit diesem sich selbst (Darstellungsaspekt).<sup>241</sup>

Fälschlicherweise wird den Virtuosen oft vorgeworfen, sich nur durch ihre perfektionierte Technik auszuzeichnen. Der Prozess des übermäßigen Übens und die

---

<sup>235</sup> Bachmann (2017), S. 57.

<sup>236</sup> Begemann (1994), S. 43.

<sup>237</sup> HKG 1/6, S. 276.

<sup>238</sup> Ebd., S. 277.

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> Lampart, Fabian: Erzählte Musik, erzählte Bilder. Zur Reflexion medialer Konjunkturen in Stifters Zwei Schwestern. In: Keppler-Tasaki, Stefan/ Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848. Berlin u.a.: De Gruyter (2015), S. 225-226.

<sup>241</sup> Arburg, Hans- Georg (Hg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein 2006, S. 9.

dadurch gewonnene Automatisierung und Geschwindigkeit sind allerdings nötig, um schließlich den gewonnen Freiraum für die persönliche Präsentation zu nutzen.<sup>242</sup> Das Thema der Virtuosität wird auch bei dem Auftritt der Milanollo- Schwestern, während des gemeinsamen Besuchs in der Josefstadt, aufgegriffen. Otto weiß zu diesem Zeitpunkt noch nichts von der geigenspielenden Tochter Rikars und wird Zeuge dessen emotionaler Ergriffenheit, als das Mädchen auf der Bühne zu spielen beginnt. Auch er selbst ist von seinen Gefühlen überwältigt: „Mir war es auf der Stelle klar, dieser Ton könne gar nicht anders als aus dem Herzen kommen, so wie alle folgenden aus dem Herzen kamen, weil sie so zu Herzen gingen.“<sup>243</sup> Als er sich zu Rikar dreht, bemerkt er, dass ihm die Tränen über die Wangen fließen. Verwundert über die Reaktion, spricht er ihn trotzdem nicht darauf an.

Es fällt auf, dass der Erzähler immer wieder auf die Herzen der musikspielenden Frauen eingeht. Die Töne, die „aus dem Herzen kamen“, das „hülflöse Herz“ von Theresa Milanollo, das „schreiende Herz“ Camillas. Die Metaphorik des Herzens durchzieht die gesamte Geschichte und wird zum Ausdruck der Gefühlswelt seiner Trägerinnen. Die bewusst gewählte weibliche Form an dieser Stelle drückt aus, was Mayer in seiner Analyse von Stifters Werk auf Musikdarstellungen herausgearbeitet hat: Der Musik, als Ausdruck innerlichster Gefühle, werden in Stifters Werk durchwegs feminine Züge zugeschrieben.<sup>244</sup> Das Herz als „centrum naturale“, als „Träger der zentralen Lebensfunktion“ und darüber hinaus, als „Spiegel des Selbst“<sup>245</sup> wird zum Verbindungsmotiv von Innerlichkeit und Realität. Erstaunlicherweise dient das Herz aus heutiger medizinischer Sicht ebenfalls als Projektionsfläche innerer Gefühlszustände. In der Homöostase, also dem labilen Gleichgewicht des Organs, ist es quasi nicht spürbar. Erst wenn wir in Anstrengung oder Gefahr geraten, nimmt die Frequenz und Leistung zu, was man als erhöhten Herzrhythmus messen kann. Bei übersteigter Frequenz,

---

<sup>242</sup> Vgl. Khadem-Missagh, Vahid: *Virtuosität in Musik und Magie: Niccoló Paganini und Johann Nepomuk Hofzinser*. Wien: Hollitzer 2016.

<sup>243</sup> HKG 1/6, S. 224.

<sup>244</sup> Mayer, Mathias: Die Angst vor der Musik oder Statisches Erzählen. In: Laufhütte, Hartmut / Alfred Doppler / Johannes John / Johann Lachinger (Hrsg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biografie – Wissenschaft – Poetik*. Berlin u. Boston: De Gruyter (2007), S. 204-205.

<sup>245</sup> Ermann, Michael: *Herz und Seele. Psychosomatik am Beispiel des Herzens*. Stuttgart: Kohlhammer 2005, S. 7.

ausgelöst durch äußerst gefährdende oder überwältigende Regungen, fängt das Herz an zu rasen und man fängt an es zu spüren.<sup>246</sup> „Das Herz rast dann vor Wut, schlägt voller Liebesempfindung ‚bis in den Hals‘ oder hüpfte vor Freude.“<sup>247</sup> Die Virtuosin Camilla scheint mit der Musik einen inneren Schmerz auszudrücken, der durch das Auflegen der Geige an ihr Herz in den Bereich des Darstellbaren gelangt. In der Erzählung heißt es:

Das wunderbare Ding, von dem diese Töne hervor gingen, ruhte sicher an ihrem Herzen, als wäre es ein athmender Theil ihres Wesens, und der Bogen ging leicht, ich möchte den Ausdruck gebrauchen, gehaucht über die Saiten, daß die Töne klar und einzeln aber auch zart und bildsam hervor traten, wie flüssiges durchsichtiges Gold, wenn es eines gäbe.<sup>248</sup>

Betrachtet man folglich die Musik Camillas als Ausdruck ihrer innersten Gefühlswelt, so könnten dadurch Rückschlüsse auf ihren Status als Künstlerfigur und ihr Verhältnis zur Musik gezogen werden. Die Gegenüberstellung von Virtuosität und der praktischen Tätigkeit lässt Stifters kunstreflexive Arbeitsweise einmal mehr hervortreten. Indem er zwischen Journal – und Buchfassung das Augenmerk weg von Camillas Musikalität, hin zu Marias Landwirtschaft verschiebt, zeigt er womöglich mehr von Camilla als er in der ersten Version noch ausschreiben musste. „An die Stelle eines umstandslosen >>telling<< tritt jetzt ein gedämpftes >>showing<<.“<sup>249</sup> Bereits zu Beginn der Erzählung heißt es schließlich:

Wir legen in folgenden Blättern nicht sowohl eine einfache Geschichte, wie wir sie in diesen Büchern gerne erzählt haben, als vielmehr noch weniger dar, nemlich bloß den Zustand einer Familie, wie er aus mehreren uns unbekannten Veranlassungen, hauptsächlich aber aus der großen inneren Grundverschiedenheit zweier Schwestern, der einzigen Kinder des Hauses, hervor gegangen ist.<sup>250</sup>

Camillas Ähnlichkeit mit Maria wird auch immer wieder betont und doch ist sie „viel zarter und lichter gefärbt“<sup>251</sup> als sie. Während einer gemeinsamen Wanderung merkt Otto auch einmal an: „[...] es [das Angesicht Camillas] hatte dieselben Züge, nur

---

<sup>246</sup> Ebd.

<sup>247</sup> Ebd., S. 8.

<sup>248</sup> HKG 1/6, S. 311.

<sup>249</sup> Steiner, Uwe: Das innere Außen und das äußere Innen. Haushaltung in Stifters >> Zwei Schwestern <<. In: Kultur & Gespenster 17 (2016), S. 167.

<sup>250</sup> HKG 1/6, S. 217.

<sup>251</sup> Ebd., S. 292.

weicher, und die Wangen waren mit dem Anhauche der lieblichsten Röthe bedeckt. Die Augen waren gleich, nur blickten Marias feuriger und entschiedener.“<sup>252</sup> Die Unterschiedlichkeit der beiden Mädchen hinsichtlich ihres Charakters verdeutlicht auch ein Blick auf die Zimmer. Marias Zimmer sieht aus wie eine Kanzlei. „Viele Papiere und Bücher lagen in der musterhaftesten Ordnung herum, auch sah man Proben von Landwirthschaftsgegenständen in Fächern und Papieren aufbewahrt.“<sup>253</sup> Über Camillas Gemächer, die sie mit ihrer Mutter teilt, heißt es:

Das Bett stand in einer eigenen Vertiefung, die von der anderen Wohnung durch einen Vorhang getrennt war. Der übrige Theil der Zimmer war so nett und rein, wie bei der Mutter [...]. Die Zimmer waren in der äußersten Eke des Hauses gegen den Springbrunnen zu. [...] Dann waren noch zwei Tischchen von Ebenholz. Auf ihnen lagen die Fächer, in denen sich die Geigen befanden. Diese Fächer waren von dunkelblauem Sammet, und innerlich mit feuerrother Seide gefüttert.<sup>254</sup>

Während in Marias Zimmer die klare Struktur und musterhafte Ordnung ins Auge fällt, ist Camillas deutlich aufwändiger und ästhetischer mit Ebenholz und Seide eingerichtet. „Wie fast immer bei Stifter werden psychische und mentale Konstellationen als Raumstrukturen dargestellt.“<sup>255</sup> Die Geradlinigkeit und Einfachheit entspricht Marias praktischer Lebensführung, das Mädchen wird als „ehrlich und offen“<sup>256</sup> beschrieben. Camilla zeichnet sich durch ihre Sanftheit und Fragilität aus und sie besitzt etwas „verwelkendes und verblühendes.“<sup>257</sup>

Der Springbrunnen, der offenbar an das Zimmer anschließt, wird von Camilla immer abgedreht. Maria sagt einmal: „Die Schwester hat wieder den Springbrunnen stehen gelassen.“<sup>258</sup> Der Brunnen wird zum Austragungsort eines ungelösten Konflikts zwischen den beiden Schwestern. Wenn Maria den Brunnen aufdreht, schießt es „in einem mächtigen Strahle empor.“<sup>259</sup> Die Brutalität mit der das Wasser aus dem Hahn schießt und das laute Rauschen, das der Brunnen erzeugt, stören Camilla bei ihren

---

<sup>252</sup> Ebd., S. 304.

<sup>253</sup> Ebd., S. 307.

<sup>254</sup> HKG 1/6, S. 316.

<sup>255</sup> Begemann (1994), S. 42.

<sup>256</sup> HKG 1/6, S. 308.

<sup>257</sup> Ebd.

<sup>258</sup> Ebd., S. 288.

<sup>259</sup> Ebd.

Übungen. Ihre Töne sind solch „schwache[] Laute“<sup>260</sup>, dass sie nicht gegen diese ihrer Kunst entgegengesetzte Kraft der Natur anspielen kann. Die beiden Tätigkeiten der Schwestern stehen in diesen Szenen in Rivalität zueinander, sie konkurrieren unter einem Dach. „Oder sie [Camilla] stand auch zuweilen an dem Springbrunnen, dessen Strahl Maria so gerne im Gange erhielt, und woran sie sich ergötze, und sah auf das Silber der emporsteigenden Säule, und sah viel länger daraufhin, als es die bloße Betrachtung dieses Dinges erforderte.“<sup>261</sup> Der Brunnen wird zum Symbol für Marias gelungene Landwirtschaft und zugleich zum Träger von Camillas Scheitern die Familie mit ihrer Musik finanziell zu unterstützen.

Otto erfährt nämlich, dass Rikar während seiner Reise in Wien damals versucht hat, sein Vermögen zu retten. Das Haus am Gardasee war die einzige Liegenschaft die ihnen übrig geblieben war und die Familie lebte eine Zeit lang in sehr schlechten Verhältnissen. „Die Oefen hatten Löcher, der Staub rieselte aus ihnen heraus, und in den Ecken der Wände hingen die Fahnen alter und verlassener Spinnewebe.“<sup>262</sup> Rikar selbst war zu dieser Zeit auch noch schwer krank gewesen und die Familie musste sich überlegen, wie sie an Geld kommt. Ihnen kam die Idee, dass Camilla öffentlich auftreten könnte und so Geld für die Familie einspielt. Als sie dieses Anliegen aber an das Mädchen herantrugen, fing sie bitterlich an zu weinen, hatte „ein abgehärmtes Antlitz, und bleiche Wangen.“<sup>263</sup> Maria hatte schließlich den Einfall, einen Obst – und Gemüsegarten anzulegen und damit einerseits, für Essen zu sorgen und andererseits, Geld durch den Verkauf zu gewinnen. Obwohl das Land, wie Rikar betont, offenbar sehr schlecht zu bewirtschaften ist, schaffte es Maria, eine beachtliche Landwirtschaft, gemeinsam mit dem Nachbarn und Landwirten Alfred Mussar, aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Durch das Geld das Maria erwirtschaftete konnte die Familie mit der Zeit ihr Anwesen vergrößern, stattlicher einrichten und schließlich auch wieder Bedienstete anstellen. Die Verhältnisse, die der Ich-Erzähler also nun vorfindet, sind das Ergebnis jahrelanger harter Arbeit Marias.

---

<sup>260</sup> Ebd., S. 318.

<sup>261</sup> Ebd., S. 358.

<sup>262</sup> Ebd., S. 325.

<sup>263</sup> Ebd., S. 327.

Camilla hingegen, habe unter der Zeit, in der die Familie alles verloren hat, sehr gelitten. Die Mutter erzählt Otto, dass das Mädchen einst „lebendig, feurig, rosenwangig und jauchzend“<sup>264</sup> war. Die Geige hatte das Mädchen zum ersten Mal in der Kirche gehört und wollte das Instrument dann unbedingt lernen. „Sie machte oft tagelange oft nächtelange Uibungen, daß es selbst ihrer Gesundheit schadete.“<sup>265</sup> Dass das Mädchen offenbar ein Talent besitzt, wird an dieser Stelle dadurch betont, dass der Großvater „zum Scherze“<sup>266</sup> eine Geige gekauft hat und Camilla sehr rasch das Geigen lernte. Sie besitzt also offenbar, das was Stifter als „eigentümliche Anlage“, oder „Begabung“ bezeichnet.<sup>267</sup> Die Disziplin, mit der Camilla übt, ist außerdem in Einstimmung mit Stifters Künstlerfigur, dessen ihm innewohnende Gabe von außen gefördert werden darf. Der „innere Drang“ darf gebildet und geschult werden.

Die Trias von Begabung und Bildung des Künstlers/ der Künstlerin bei Stifter wird durch den Charakter komplementiert. „Ist es schon in den gewöhnlichsten Dingen des Lebens so, daß nur der Charakter in sie die Bedeutung bringt, und daß nur der Charakter andere zum Guten führt, so ist es in der Schriftstellerei um so mehr.“<sup>268</sup>, fasst Stifter in *Stand und Würde des Schriftstellers* zusammen. Vielmehr noch ist dieser Charakter der KünstlerInnen „zu der größtmöglichen Reinheit und Vollkommenheit heran [zu] bilden.“<sup>269</sup> In *Zwei Schwestern* scheint Camilla geradeaus dieser Teil zur Vollkommenheit ihrer Kunst zu fehlen. Rikar sagt schließlich einmal zu seiner Frau: „ja es ist eine himmlische Kunst; aber unser Kind wird an dieser Kunst sterben. [...] aber, liebe Victoria, der, der sie ausübt, muß fast mehr sein, als ein Mensch, daß er ihr nicht unterliege.“<sup>270</sup> Seine Frau antwortet daraufhin:

die Gefühle Camillas sind wohl auch ohne Kunst vorhanden, ja die Kunst ist eine Folge davon. Wenn ihre Wangen blasser sind, und ihre Augen sanfter schauen, als in der Kindheit, so ist das schon die Wirkung der Wesenheit solcher

---

<sup>264</sup> HKG 1/6, S. 335.

<sup>265</sup> Ebd., S. 337.

<sup>266</sup> Ebd., S. 336.

<sup>267</sup> HKG 8/1, S. 35.

<sup>268</sup> HKG 8/1, S. 38.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> HKG 1/6, S. 337.

Menschen, die ein tieferes inneres Leben leben, als andere, wodurch es geschieht, daß das äußere leidet.<sup>271</sup>

In *Stand und Würde* heißt es daher folgerichtig:

Wir kennen Werke, in denen jede andere Kraft in voller Blüte steht, die aber doch, weil ihnen die letzte Weihe des Charakters fehlt, unheimlich, zerfahrend und verderblich wirken. Ja, der begabteste Mensch, je mehr er sich selber zu verlieren beginnt, desto unfähiger wird er, der Sache, um die es sich handelt, das Einheitssiegel und das der Vollendung aufzudrücken.<sup>272</sup>

Die Konstellation von Camillas Charakter folgt den früheren ‚romantischen‘ Helden Stifters und lässt sich als pathologischer Ausdruck innerer Gefühle und Regungen verstehen. Sie basieren auf der „tendenzielle[n] Ungeschiedenheit von Ich und Welt.“<sup>273</sup> Zwar wird der „romantische Nimbus seiner ‚göttergleichen‘ Sonderstellung“<sup>274</sup> in *Zwei Schwestern* noch gewahrt, schließlich wird es ohne weiteres akzeptiert, dass Camilla nicht öffentlich auftreten möchte, aber die romantische Künstlerin beginnt sich bereits an der Gesellschaft zu entkräften. Den KünstlerInnen der Romantik, wie bei E.T.A Hoffmann war es noch möglich, aus ihrem besonderen Status heraus zu agieren und sich jeglicher Reglementierung zu entziehen. Sie konnten sich von der Welt abwenden und die Musik diente als Legitimationszweck des Außenseiterstatus.<sup>275</sup> Zugleich entsteht ein Zwiespalt seitens der KünstlerInnen, die sich gezwungen sehen, sich einer unendlichen Suche nach Ausdruck ihrer Innerlichkeit, hinzugeben.<sup>276</sup> Diese Sehnsucht verlangt den KünstlerInnen den Einsatz ihrer ganzen Person ab, bedeutet aber zugleich, einem unlösbaren Konflikt ausgesetzt zu sein. Diese dem damaligen Kunstverständnis innewohnende Aporie wird in *Zwei Schwestern* durch den Antagonismus der beiden Lebensentwürfe eben noch einmal verstärkt. Der Schmerz und die Traurigkeit Camillas könnten eben in diesen Aporien begründet liegen und sie sieht sich möglicherweise gezwungen das Verhältnis zu ihrem Gegenstand neu zu verhandeln.

---

<sup>271</sup> Ebd., S. 338.

<sup>272</sup> HKG 8/1, S. 38.

<sup>273</sup> Begemann (1994), S. 41.

<sup>274</sup> Anton (1998), S. 18.

<sup>275</sup> Vgl. Hörmann, Yvonne: Die Musikerfiguren E.T.A. Hoffmanns: ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals. Würzburg: Königshausen & Neumann. Diss. 2008, S. 22.

<sup>276</sup> Ebd.

### 6.3. Kunstgegenstand Musik

Man kann nicht behaupten, dass Musik in Stifters Leben und Werk eine große Rolle gespielt hat, auch wenn er von der Musikalität bestimmter KünstlerInnen durchaus beeindruckt war. Der Schriftsteller selbst war kein begabter Musiker und pflegte kein Interesse an der Oper. Lediglich die Musik Mozarts und Haydns lobte er in großen Tönen, in der *Schöpfung* durfte er als Schulkind einmal mitsingen.<sup>277</sup> In seinem 1847 verfassten Gesuch um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik nennt er als musikalische Beispiele, an denen das Schöne nachgewiesen werden soll: „Don Juan, Requiem von Mozart, A Simphonie und Fidelio von Beethoven, Schöpfung von Haidn.“<sup>278</sup> Über letztere sagt Stifter einmal: „Ich weiß nicht, ob jener Kindheitseindruck auf mein späteres Urtheil einwirkte, vermöge welchem ich noch heut zu Tage die Schöpfung für das erhabenste Tonwerk halte und sie nie ohne tiefste Rührung hören kann.“<sup>279</sup> Das Oratorium behandelt die Schöpfungsgeschichte und die Entstehung der Welt und gilt auch heute als bekanntestes Werk Haydns.

Über Jenny Lind, eine schwedische Opernsängerin, die in den 1840er und 50er Jahren weltweiten Ruhm erlangte, schreibt Stifter:

Jenny Lind, mit welcher ich bei Jäger oft zusammen komme, enthielt sich der Thränen nicht, troknete sie Anfangs mit ihrem Tuche, und ließ endlich reichlich aus ihren sprechenden und gefühlvollen Augen hervor dringen. Mir war der Beifall dieses im hohen Grade gefühlvollen Mädchens, dieser Künstlerin, welche das Schöne und das sittliche Maß selber so entzückend darstellt, mehr werth, als tausend Beifallszeichen der Rescensenten, die [...] einen mit Lob nicht minder geißeln können, wie mit Tadel.<sup>280</sup>

Er hatte die Sängerin bei einer Lesung aus der *Mappe meines Urgroßvaters* kennengelernt.<sup>281</sup> Robert und Clara Schumann waren ebenfalls begeisterte Fans von Lind, bekundeten aber auch Stifter ihre Begeisterung. In einem Brief lobten sie den

---

<sup>277</sup> Miller, Norbert: Stifter und die Musik. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 236.

<sup>278</sup> HKG 8/1, S. 26.

<sup>279</sup> Brief an Leo Tepe, 26.12.1866. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg <sup>2</sup>1972, Bd. 22, S. 180.

<sup>280</sup> Brief an Heckenast, 1.3.1847. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg <sup>2</sup>1972, Bd. 17, S. 211 f.

<sup>281</sup> Miller (2017), S. 237.

Schriftsteller für seine Musikalität und erhofften sich, er möge ihre Musik ebenso wertschätzen, wie sie seine Dichtungen.<sup>282</sup> Diese Überschwänglichkeit von MusikerInnen machte Stifter misstrauisch und in einem Brief an Florenz Tourtual kritisiert er ihn dafür „dem Romantischen oder Musikalischen [...] holder zu sein als dem Klaren und Bildnerischen.“<sup>283</sup> Stifters Kritik richtet sich gegen den „Überschwang des subjektiven Ausdrucksstrebens in der Romantik und mehr noch der leichtfertigen Abwendung vom heiligen Ernst dieser von Gott gegebenen Kunst.“<sup>284</sup> Er verabscheut die Oper, zumindest den Großteil der italienischen und sieht sie als Bedrohung für die Kirchenmusik an.<sup>285</sup>

Es ist bekannt, daß im Volke oft sehr viele Jahrhunderte hindurch sich Lieder erhalten und dem Umsturze der Zeiten trozen. Darunter leben oft kirchliche Lieder noch immer im Volke, wenn sie auch lange schon nicht mehr im unmittelbaren kirchlichen Gebrauche stehen. [...] Und um so mehr muss man solche Dinge sammeln, wenn, wie jetzt, Seichtigkeit und Leichtfertigkeit gleichsam aus der heutigen Opernbühne in die kirchliche Musik eindringen will.<sup>286</sup>

In den literarischen Werken Stifters spielt Musik eben diese eher untergeordnete Rolle und doch finden sich gerade in den früheren Werken einige interpretationswürdige Musikszenen.<sup>287</sup> Allerdings ergibt sich für den nach Objektivität strebenden Schriftsteller ein Problem: „Musik ist >romantisch< besetzt und steht als >subjektive< und animetische Kunstform tendenziell quer zum realistischen Paradigma.“<sup>288</sup> Mayer analysiert Stifters Oeuvre nach Strukturen in der Musikdarstellung und präsentiert vier Bereiche der Musik.<sup>289</sup>

a. Musik als Ausdruck des Fremden, vorwiegend der Zigeuner und Vaganten

b. Musik als Ausdruck des Vertrauten, aber gleichsam Elementaren

---

<sup>282</sup> Ebd.

<sup>283</sup> Brief an Florenz Tourtual, 28.3.1866. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg <sup>2</sup>1972, Bd. 21, S. 193.

<sup>284</sup> Miller (2017), S. 237.

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> HKG 8/4, S. 255.

<sup>287</sup> Miller (2017), S. 237.

<sup>288</sup> Ebd.

<sup>289</sup> Mayer (2007), S. 205-207.

c. Musik als Ausdruck des Fremden im Sinne des psychologisch Unheimlichen, des Nicht-Bewältigen, des Dämonischen, der Leidenschaft, sowie des Wahnsinns

d. Musik die zum Krankhaften, Zerstörerischen und Tödlichen wird<sup>290</sup>

In *Zwei Schwestern* erkennt Mayer die letztgenannte Darstellung von Musik, da Camilla „durch ihr exzessives Geigenspiel die Substanz ihres Lebens untergräbt.“<sup>291</sup> Im Verlauf der Erzählung zeigt sich allerdings, dass Musik auch im Sinne der dritten Darstellungsform thematisiert wird, nämlich ihre „Grenzenlosigkeit“ und „Konturlosigkeit“ hervorgehoben wird.<sup>292</sup> Zum Teil kann diese Nicht-Bewältigung von Musik, die der Erzähler während des Milanollo Konzerts wahrnimmt, wohl auf das dem Virtuosentum inhärente Streben nach Exzellenz, zurückgeführt werden. Die Stimmung vor und während des Konzerts bewegt sich auf einem schmalen Grad zwischen Leidenschaft und Wahnsinn. Otto stellt fest, dass das Mädchen Theresa Milanollo ist und ihn ergreift zugleich eine Angst, ob das Mädchen auch so gut spielt, wie er sich das wünscht. Mit „Befremden“ blickt er in die Augen des Mädchens und gesteht von einer „schönen sittlichen Gewalt“ ergriffen zu sein.<sup>293</sup> Auch kritisiert er den Personenkult, der aufgrund solcher Konzerte zelebriert wird:

Ich klatschte daher auch nicht in die Hände, als sie endete, was aber unzählige Andere mit fürchterlichem Gepolter thaten. Ich kann nicht denken, daß diese das Eigentliche empfinden: denn wenn ein Künstler, also ein höherer Mensch – und jeder wahre Künstler muß das sein – vor uns steht, uns einen schönen reinern Theil seiner Menschlichkeit vor Augen führt, und die unsere zu sich empor hebt: dort ist mir, als sollten wir bescheiden verehren. Mit lustigem Beifallsklatschen und Rufen lohnt man nur den bezahlten Lustigmacher.<sup>294</sup>

Neben dem Virtuosendiskurs, auf den bereits im vorangegangenen Abschnitt näher eingegangen wurde, scheint Stifter allerdings noch ein weiteres Problem in die Musikszenen der Erzählung zu verweben, die sie fremdartig, unheimlich und gefährlich erscheinen lassen. Die Gefährdung durch die Musik geht nämlich nicht nur von der Musik selbst aus, sondern auch von dem aufgrund der Darstellungsform an die

---

<sup>290</sup> Ebd.

<sup>291</sup> Ebd., S. 207.

<sup>292</sup> Ebd., S. 206.

<sup>293</sup> HKG 1/6, S. 224.

<sup>294</sup> Ebd.

Oberfläche tretenden Unterbewusstseins. In den Fokus der Betrachtung rückt somit nicht nur das Subjekt (Camilla) und das Objekt (die Musik), sondern auch der Zustand, der auftritt, wenn die beiden in Interaktion treten. Das Adjektiv unheimlich kann, so De Rentiis, drei unterschiedliche Zentrierungen vornehmen.

1. subjektzentriert (z.B. ‚jetzt ist mir unheimlich‘)
2. objektzentriert (z.B. ‚unheimliche Begegnungen‘)
3. simultan subjekt- und objektzentriert (z.B. ‚Mein Kind ist mir unheimlich‘)<sup>295</sup>

Letzteres bezeichnet „dass etwas aus jemandes Perspektive ‚unheimlich‘ sei und ihn in den Zustand versetze, in dem ihm ‚unheimlich‘ zumute sei“.<sup>296</sup> Von der Musik geht etwas unheimliches aus, dass „dem wahrnehmenden Subjekt so erschein[t], dass sie die Anwendung von altbekannt-selbstverständlichen Denkformen bzw. Handlungsweisen zugleich erforder[t] und ebenso unentrinnbar wie unheilbar verunmöglich[t], woraus eine Belastungssituation entsteht, die sich bis zur Notlage steigern kann.“<sup>297</sup> Indem Theresa Milanollo sich immer wieder diesen Empfindungen aussetzt und dem der Musik inhärenten Unheimlichen, kommt sie überhaupt erst in den Bereich der Gefährdung.

Es ist also nicht, wie ich anfangs gefürchtet hatte, bloße außerordentliche Fertigkeit an ihr, sondern sie versteht, empfindet und erschafft das Gespielte. Aber auch so wollte ein Mitleid, und zwar noch ein innigeres, meine Seele um sie beschleichen. Wenn sie sehr oft in solchen heißen Gefühlen ist, so wird ihr Leben darunter ermatten und ihre Zukunft gefährdet sein. Dies ist jederzeit der Fall, und wenn die Selbstschöpfungen gar gewaltig aus dem noch jungen, weichen und hilflosen Herzen kommen, so muß dasselbe gleichsam wie in einem Samum welk werden.<sup>298</sup>

Die Musik fungiert wie ein Spiegel des Inneren seiner Trägerin, die durch das Spielen auf der Geige immer und immer wieder mit diesen Gefühlen konfrontiert wird. Man kann behaupten, dass dieser - das Innerste aufdeckende - Charakter der Musik bei den Milanollo Schwestern angedeutet wird, sich aber erst in der Figur von Camilla

---

<sup>295</sup> Vgl. De Rentiis, Dina: Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen. Bamberg: University of Bamberg Press <sup>2</sup>2016, S. 16-17.

<sup>296</sup> Ebd., S. 17.

<sup>297</sup> De Rentiis (2016), S. 93.

<sup>298</sup> HKG 1/6, S. 229.

manifestiert. Das Mädchen wird bei seiner ersten Begegnung mit dem Erzähler, auf stark symbolträchtige Weise eingeführt:

Als ich zu ihm hinzu gekommen war, hatte ich einen seltsamen [!] Anblick. Hoch im zartgoldenen Abendhimmel gerade über dem feinen Gerippe des dünnen Baumes schwebte ein Adler, wie eine dunkle Fliege anzuschauen, und am Fuße des Steines in dem Schatten desselben, den er von dem Abendlichte warf, saß ein Mädchen.<sup>299</sup>

Und wenig später, als Otto das Mädchen zum ersten Mal spielen hört und sich zunächst an Theresa Milanollo zurück erinnert fühlt, erkennt er: „Es ist nicht mehr das Ding, das mit einfacher Liebe in den goldenen Tönen gespielt hat, bloß aus dem Grund, weil sie goldene sind; sondern das ist so zu sagen ein schreiendes Herz, welches seinen Jammer erkannt hat.“<sup>300</sup> Der Erzähler verweist hier auf das Spiel des Milanollo Mädchens, das als Vergleich zu Camillas herangezogen wird und bemerkt, dass hier eine negative Entwicklung stattgefunden hat. Die LeserInnen dürfen nicht Gefahr laufen, so wie der Erzähler selbst, das Mädchen für Theresa zu halten. Die Spannung gipfelt in der rhetorischen Frage: „Wie mag das zusammen hängen?!“<sup>301</sup>

In der Erzählung können also zwei Arten von Musikdarstellung identifiziert werden. Einmal „Musik als Ausdruck des Fremden im Sinne des psychologisch Unheimlich“<sup>302</sup>, indem sie den befremdlichen und seltsamen Charakter Camillas ausdrückt und somit den Zustand, der durch Musik transferiert wird, in den Mittelpunkt rückt. Sowie Musik als „Bereich des Krankhaften, Zerstörerischen und Tödlichen“<sup>303</sup>, wenn Camilla aufgrund ihrer Grenzenlosigkeit an ihrer Kunst zu zerbrechen droht. Gerade in der Gegenüberstellung der beiden Lebensentwürfe kann letztere besonders betont werden.<sup>304</sup>

In der Erstfassung, so betont Hoffmann, wird dem seltsamen Charakter Camillas noch viel mehr Aufmerksamkeit geschenkt:<sup>305</sup>

---

<sup>299</sup> Ebd., S. 264.

<sup>300</sup> Ebd., S. 277.

<sup>301</sup> Ebd., S. 278.

<sup>302</sup> Mayer (2007), S. 206.

<sup>303</sup> Mayer (2007), S. 207.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Hoffmann, Werner: Adalbert Stifters Erzählung >Zwei Schwestern<. Ein Vergleich der beiden Fassungen. Marburg: N.G. Elwert Verlag 1966, S. 17.

Mit Stolz und Verachtung gingen die Töne klar von der Saite nieder, sie war mit ihnen allein, und nie mehr werde ich den Eindruck vergessen, wie ruhig das einsame Auge in dem Haupte stand, und eine namenlose Unglückseligkeit sich aussprach, gerade, wie sie am schwarzen Steine gesessen war, ein schönes, eingeknicktes, verkommenes Wesen.<sup>306</sup>

Der Erzähler beschreibt Camilla wie folgt:

Camilla kam mir so sonderbar, ich möchte sagen unheimlich [!] vor. Diese großen, so ruhigen, beinahe starren Augen, und doch als wären sie so beweglich und unruhig – dieses vorherrschende Schweigen, und doch als sollte sie einmal beständig geredet haben – diese wirklich außerordentliche Schönheit, und doch etwas Verkommenes darinnen, als flehe die Miene um Abhülfe eines tiefen Übels, das sie hinwelken mache – dieses tote Wesen an ihr, und dennoch das Gefühl, als hätte und teilte sie die äußerste Leibhaftigkeit mit.<sup>307</sup>

Das Mädchen wird als un-heim-lich beschrieben, was ihre Abwesenheit in der irdischen Existenz andeutet, als ein Wesen das nicht heimlich ist und somit gewohnte Denk- und Handlungsmuster unmöglich macht.<sup>308</sup> Die Konzeption, dass die Künstlerin Camilla ein nahezu überirdisches Wesen ist, deutet ja auch Rikar an, wenn er zu seiner Frau sagt: „der, der sie [die Kunst] ausübt, muß fast mehr sein, als ein Mensch, daß er ihr nicht unterliege.“<sup>309</sup>

Ein besonderes Augenmerk muss bei dem Vergleich von *Die Schwestern* und *Zwei Schwestern* letztlich auch noch auf dem Vergleich der beiden Enden liegen. Hoffmann betont, dass die „wesenhaft Einsame“ Camilla, in der Urfassung bis zum Ende einsam bleibt.<sup>310</sup> Dadurch betont Stifter in der ersten Version die Gefährdung durch die Musik noch viel mehr und folgt damit, einem romantischen Bild von Musik. „Die Musik ist etwas wahrhaft Göttliches, aber zugleich eine Macht, die, indem sie den Menschen in ihren Bann zieht, ihn sich verströmen und verzehren läßt.“<sup>311</sup> Gerade in dieser „Grenzenlosigkeit“ und „Konturlosigkeit“<sup>312</sup> von Musik erscheint das Ausüben dieser Kunst als etwas so zerstörerisches. Das Verhältnis zwischen Künstlerin und Gegenstand ist ein so inniges, ein so aufdeckendes, dass der Mensch dahinter zu zerbrechen droht.

---

<sup>306</sup> HKG 1/3, S. 225.

<sup>307</sup> Ebd., S. 216.

<sup>308</sup> Hoffmann (1966), S. 17.

<sup>309</sup> HKG 1/6, S. 337.

<sup>310</sup> Hoffmann (1966), S. 22-23.

<sup>311</sup> Ebd., S. 23.

<sup>312</sup> Mayer (2007), S. 206.

„Stifter sieht [...] vornehmlich das Auflösende, Zersetzende, den Menschen aus seinem kreatürlichen und natürlichen Bindungen Herauslockende der Musik, ihr gefährlich Reizendes, die Drohung des Untergangs [...].“<sup>313</sup>

In der Urfassung wird eine Liebe zwischen Camilla und Alfred Mussar angedeutet. Das Mädchen könnte möglicherweise durch die Liebe zu dem Landwirten geheilt werden, denn der Mann, als zur Natur und somit zur Außensicht der Dinge gewandter Mensch, kann die entsprechende Gegenkraft zu Camillas einseitiger Beschäftigung mit der Musik bilden. Doch Camilla ist es in der ersten Fassung noch unmöglich sich der Natur zu widmen, sie wendet sich nur exzessiv ihrer Kunst hin und eine Verbindung mit Alfred wird nicht eingegangen. „Camilla wird sich – und das ist unser letzter Eindruck von ihr – in der Glut ihrer Musik verzehren, in dem geradezu wollüstigen Schmerz, der von ihr dem geliebten Instrument entlockten Töne zu Tode spielen [...]“.<sup>314</sup> In der *Studien-*Fassung hingegen nimmt Maria nicht nur die Liebe zwischen Alfred und Camilla wahr und lehnt den Heiratsantrag ab, wie sie es auch in der ersten Fassung macht, sondern sie vernimmt auch den Schmerz und die Gefährdung ihrer Schwester. „Sie hat ohnedem dieses Herz durch das Spiel ihrer Geige, das so schön ist, und das uns so erfreut, noch mehr gelokert, daß alles Uebel viel viel tiefer eingreift.“<sup>315</sup> Am Ende vermählt sich Camilla mit Alfred, sie schafft es ihre Gefährdung zu überwinden, indem sie Platz für das äußere Leben macht. Diese Veränderung der Lebensumstände greift so sehr in ihr Wesen ein, dass der Erzähler in Erstaunen gerät wie sehr sie sich verändert hat.

Eine volle klare Gestalt stand vor mir, die Wangen waren dunkler, die Augen glänzender. Mit einer lieben Geschäftigkeit ordnete sie die Dinge des Hauses an, die unsere Ankunft nothwendig gemacht hatten. In Triumphe zeigte sie mir meine Geige, die sie bei den andern in ihrem Fache aufbewahrt hatte. Unaufgefordert spielte sie etwas Heiteres und Kräftiges auf diesen Saiten.<sup>316</sup>

Die ‚klare‘ Gestalt Camillas deutet auf ihre positive Entwicklung hin, sie triumphiert über ihre Musik und beherrscht sie somit richtig. Sie bedient sich der Musik als Kunst, die als „Zierde, zu einem Schmuck des Daseins“<sup>317</sup> geworden ist.

---

<sup>313</sup> Hoffmann (1966), S. 23.

<sup>314</sup> Ebd., S. 25.

<sup>315</sup> HKG 1/6, S. 363.

<sup>316</sup> HKG 1/6, S. 376.

<sup>317</sup> Hoffmann (1966), S. 26.

Mayer sieht in der Bearbeitung der beiden Fassungen der Erzählung eine ästhetische Diskussion der widerstreitenden Prinzipien von Musik und Plastik ausgetragen. Der Musik, als Ausdruck bewegter Materie, Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, wird der Stein, als Material der Plastik, mit seiner Unbeweglichkeit und Duration gegenüber gestellt.<sup>318</sup> Die *Angst* die dabei für Stifter von der Musik ausgeht liegt darin begründet, dass sie keinerlei Absicherung oder Verdinglichung anstrebt. Dahingegen nennt Mayer das erklärte Ziel Stifters eine Poetologie des statischen Erzählens zu erschaffen.<sup>319</sup> Es gehe ihm um eine „Umsetzung ihrer Leistung [der Musik] ins Visuelle, Dauerhafte [...] nicht als Musik für das Ohr, sondern für das Auge, als Bild und nicht als Ton“.<sup>320</sup> Einige Belege dafür finden sich in der Tat auch in *Zwei Schwestern*. In der Szene, als Camilla gebeten wird etwas für den Besucher vorzuspielen heißt es: „[...] und der Bogen ging leicht [...] über die Saiten, daß die Töne klar und einzeln aber auch zart und bildsam [!] hervor traten, wie flüssiges durchsichtiges Gold, wenn es eines gäbe.“<sup>321</sup> Dieses „Aussetzen der Zeit“ diene der „Minimalisierung musikalisch-temporalen Substanzen zugunsten architektonisch-plastischer Gebilde“<sup>322</sup> Die Verlangsamung des Tempos, die Stifter gerade durch seine Absatzgliederung erreicht, sieht Mayer als markantestes Mittel für das statische Erzählen.<sup>323</sup> In der Tat findet sich während des Auftritts der Milanollo-Schwester eine interessante, typisch Stifter'sche Absatzgliederung.

[Absatz]

Endlich begann die Musik des Orchesters – ich blickte auf sie- sie stand ruhig und sah mit ihren ernsthaften Augen vor sich. [...]

[Absatz] So endete die erste Abtheilung. [Absatz] [...]

[Absatz] So endete das zweite Spiel. [Absatz] [...]

[Absatz] Dann spielten beide ein kurzes Duett, und dann wieder Theresa allein. [...]

[Einzug] Theresa spielte noch etwas Einfaches, sehr Edles – dann war noch einmal ein ganz kurzes Duett – und dann war die Vorstellung aus. [Absatz]<sup>324</sup>

---

<sup>318</sup> Mayer (2007), S. 204.

<sup>319</sup> Ebd., S. 208.

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> HKG 1/6, S. 311.

<sup>322</sup> Mayer (2007), S. 209.

<sup>323</sup> Ebd.

<sup>324</sup> HKG 1/6, S. 223-226.

Mayer betont, dass Stifter mit Hilfe seiner Absatzgliederung eine „subtile Regie“ auf seine Texte ausübt und jedem Absatz „das ihm eigene Recht zugesteht.“<sup>325</sup> In dieser hier präsentierten Theaterszene, die sich über vier Seiten erstreckt, gliedert Stifter seinen Text wie ein Musikprogramm. Zwischen den einzelnen Liedern und Sequenzen des Auftritts entstehen kurze Pausen, die Stifter nutzt, um den Erzähler, die Schwestern auf der Bühne und das Publikum, beobachten zu lassen. Für die LeserInnen entsteht dadurch das Gefühl, in „Echt-Zeit“ an der Vorstellung teilzunehmen. Wie man während eines Theater – oder Konzertbesuchs die Pausen nutzt, um das Gesehene beziehungsweise Gehörte aufzunehmen und zu verarbeiten, so lässt auch Stifter seine LeserInnen eine Pause machen.

In diesem Sinne sieht Mayer, und er nennt noch einige andere Momente des plastischen Erzählens, auch eine klare Positionierung des Schriftstellers „gegen das musikalische und mündliche Nacheinander der Töne“ und eine Entscheidung für die Schrift als „Ausdruck einer Ästhetik der Bewahrung [und] Tradierung.“<sup>326</sup> Somit kann die Auseinandersetzung Stifters mit der Musik in *Zwei Schwestern* auch als ein Versuch der Gegenüberstellung „mediale[r] Vermittlungsstrukturen“<sup>327</sup>, wie sie Ecker auch in *Nachkommenschaften* prognostiziert hat, gesehen werden.

#### **6.4. Die Menschen um Camilla**

Betrachtet man die Erzählung aus der Perspektive, wie die Mitmenschen Camillas, also Familie und Freunde, in Beziehung zueinander und zu ihr als Künstlerin stehen, so lassen sich einige bemerkenswerte Beobachtungen machen. Hoffmann betont, dass die Beziehungen zwischen den Menschen in *Zwei Schwestern* durchaus problembehaftet sind. Zwischen den beiden Fassungen gäbe es eine deutliche Verschiebung hin zu mehr Persönlichkeit und Intimität.<sup>328</sup> Dies äußert sich unter anderem in der Freundschaft zwischen dem Ich-Erzähler und Rikar. Durch Zufall trifft Otto auf den, wie er ihn nennt, falschen Paganini Rikar in Wien, wo sie beide ein Zimmer im selben Gasthaus gemietet

---

<sup>325</sup> Mayer (2007), S. 209.

<sup>326</sup> Ebd., S. 211.

<sup>327</sup> Ecker (1996), S. 518.

<sup>328</sup> Hoffmann (1966), S. 43.

haben. Die Beiden verabreden sich regelmäßig und als Rikar eines Tages krank wird, kümmert sich Otto fürsorglich um ihn. „Ich ging daher häufig, wenn es meine Zeit zuließ, zu ihm hinüber, [...] ich gab ihm zuweilen Arznei ein, richtete ihm die Kissen, und erfuhr bei dieser Gelegenheit, wie bitter mager der Mann sei [...]“.<sup>329</sup>

In Anbetracht der Tatsache, dass die Familie zu jener Zeit bereits in sehr ärmlichen Verhältnissen gelebt hat, erscheint diese Stelle noch viel mehr Aufschluss darüber zu geben, wie schlecht es ihnen ergangen sein muss, wenn der Erzähler darauf verweist, dass der Mann abgemagert sei. Außerdem bezeugt die Fürsorge Ottos sein ehrliches und freundschaftliches Interesse an Rikar. In der Abschiedsszene der beiden Männer zeigt sich der Dank Rikars in der überarbeiteten *Studien*-Fassung um einiges herzlicher.<sup>330</sup> Während Otto seinen Reisefreund in der Urfassung schnell vergisst und mit anderen Gästen scherzt, vermisst er ihn in der *Studien*-Fassung schon nach kurzer Zeit: „Es ist unglaublich, aber es ist doch so: der alte Mann, der fort gefahren war, ging mir sehr ab.“<sup>331</sup> Betrachtet man die Annäherung der beiden Männer über den Verlauf der Erzählung, zumindest der *Studien*-Fassung, so wirkt sie fast wie eine familiäre Eingliederung Ottos in Rikars Familie. Als er ihn zum ersten Mal sieht, erkennt er in Rikar sofort einen Vater („ich weiß es nicht genau, aber ich hielt ihn dafür“<sup>332</sup>) und die Vermählung mit Maria, die im Nachwort der zweiten Fassung genannt wird, bestätigt diese Annahme. Während sich Ottos Vorhaben, den Mann in Italien zu suchen, in der Erstfassung wie ein verrückter Einfall liest, so fühlt er sich in der späteren Fassung deutlich mehr dem Wohl des Mannes verpflichtet.<sup>333</sup> Als sie sich nach langer Reise Ottos schließlich in Rikars Haus wiedersehen und sich darüber austauschen, wie es ihnen ergangen ist, deutet der Erzähler sein Vorhaben bereits an. Er wünscht sich Sesshaftigkeit und etwas zu schaffen, das für seine Nachfahren von Bedeutung ist.

Wenn es aber auch wäre, so wäre ein Mann doch noch recht gut, der durch die gleichen Bande der Gesinnung gebunden wäre, der sich mit mir vereinigte, ein heiteres edles Landleben darzustellen, das andere anlokete, erhöhe, und zur Nacheiferung verleitete. So möchte manchesersprießliche gewirkt werden, das

---

<sup>329</sup> HKG 1/6, S. 232.

<sup>330</sup> Vgl. Hoffmann (1966), S. 43-44.

<sup>331</sup> HKG 1/6, S. 236.

<sup>332</sup> Ebd., S. 218.

<sup>333</sup> Hoffmann (1966), S. 46-47.

selbst nach unserm Tode fort lebte, und für manche Zukunft segenreiche Früchte brähe.<sup>334</sup>

In dieser Äußerung Ottos verbirgt sich nicht nur der Wunsch nach familiärer Zugehörigkeit und Gemeinschaftlichkeit, sondern auch das Bedürfnis einen Mehrwert für die nachfolgenden Menschen zu generieren. Im Bewusstsein über die Vergänglichkeit des Lebens, möchte er etwas Nachhaltiges schaffen, indem er Land beackert das auch noch nach seinem Tod nutzbar bleibt.

Die Reaktion Rikars verdeutlicht die Problematik Camillas Zurückgezogenheit von der Gesellschaft, wenn er sagt: „Es gibt auch noch andere Beschäftigungen, von den Menschen bedeutend hoch geschätzt, Künste, die sehr, sehr schmerzlich sein können, die ungemein, ganz ungemein schmerzlich sein können!“<sup>335</sup> Rikar würde sich offensichtlich wünschen, dass seine Tochter den Sinn gemeinnütziger Arbeit und der Integration in die Gesellschaft erkennt, so wie ihn Otto offensichtlich bereits erkannt hat. Nicht zuletzt entspricht die Sorge Rikars um seine Tochter den Ansichten Stifters, der der Meinung war, dass der Künstler/die Künstlerin der Gesellschaft etwas zurückgeben muss.

Er ist der Lehrer, Führer, Freund seiner Mitbrüder, er kann ihnen ein Dollmetsch und Priester des Höchsten werden, wenn er in ihre Seele als Dichter das Ideal des Schönen bringt, wenn er sie auf seinen Flügeln empor trägt, und wenn sie auch wieder zurücksinken mögen, sie doch nicht mehr auf die ganz niedere frühere Stufe sinken lässt, sondern sie hält, und bei nächstem Anlasse sie wieder hebt.<sup>336</sup>

Die geforderte Verbindung von KünstlerInnen mit der Welt und der Gesellschaft spiegelt sich weiter auch in der Ausgestaltung der Opposition von Camillas und Marias Lebensführung wider. Wie bereits erwähnt wurde, gibt es zwischen Ur- und Spätfassung eine deutliche Verschiebung und Akzentuierung in Richtung Marias Leben<sup>337</sup>. Für die stark überarbeitete *Studien*-Fassung entschied sich Stifter also offenbar der landwirtschaftlichen Tätigkeit Marias mehr Raum zu geben. Dadurch entsteht natürlich der Eindruck einer Positionierung des Dichters zugunsten einer Kunstausbübung die die Kultivierung von Natur einschließt.

---

<sup>334</sup> HKG 1/6, S. 272.

<sup>335</sup> Ebd.

<sup>336</sup> HKG 8/1, S. 39.

<sup>337</sup> Bachmann (2017), S. 56.

Betrachtet man zusätzlich die Tatsache, dass um diese Zeit Stifters Gesuch um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik verfasst wurde, dem er ein Exemplar der *Studien* beilegte, scheint es nicht verwunderlich, dass diese Überarbeitung und Umakzentuierung der Erzählung stattgefunden hat.<sup>338</sup> Die *Studien*-Bände dienten Stifter offenbar als ‚Beleg‘ seiner Auseinandersetzung mit ästhetischen Inhalten und in der Beilage des Gesuchs schreibt er: „Sittlichkeit ist also das der Menschheit Zusagenste, sie ist das immer und allzeit selbst bei unendliche Wiederholung unbedingt Gefallende, also das erste Merkmal des Schönen.“<sup>339</sup> Dahingehend beschreibt er Leidenschaft als „selbstthätige Überordnung des niederen Strebens über das höhere. Sie ist immer unsittlich.“<sup>340</sup> Betrachtet man demnach Sittlichkeit als höchstes Kriterium von Ästhetik, so stellt Stifter nichts anderes als einen Begriff an oberste Stelle, der sich erst durch Gemeinschaftlichkeit und soziale Teilhabe entwickeln kann. Schließlich beschreibt Sittlichkeit immer eine von der Mehrheit der Menschen innerhalb einer Gesellschaft anerkannte Form des Denkens und Handelns. Wenn folglich Sittlichkeit in Opposition zur Leidenschaft als selbsttätige *Überordnung* gestellt wird, lässt sich schlussfolgern, dass die gemeintätige *Unterordnung*, sprich, die Einordnung für das Gemeinwohl als oberstes Kriterium von Kunst betrachtet werden kann.

Eine nachhaltige Landwirtschaft zu betreiben und das Generieren eines Mehrwerts für die Nachkommen sieht Stifter offenbar als Parallelen. Allerdings, und das prognostizierte Begemann bereits 1994, gestaltet sich auch die Darstellung einer idealen Landwirtschaft, im Sinne einer nachhaltigen und ressourcenschonenden Kultivierung des Landes, nicht problemlos in Stifters Werk.<sup>341</sup> Thürmer diskutiert die idyllisch-utopische Landwirtschaft Marias und in noch höherer Form Alfreds als Gegensatz zur schrecklichen und zerstörerischen Landschaft rund um das Anwesen der Familie. Der

---

<sup>338</sup> \*In der Beilage zu dem Gesuch heißt es: „Seit sechs Jahren übte ich etwas Schriftstellerei, und gab 1844 zwei Bände gesammelter Schriften ästhetischen Inhalts unter dem Titel Studien heraus [...]. Auf Antrag des löbl. Vicedirectorats liegt dieser Schrift ein Exemplar bei.“ HKG 8/1, S. 27.

<sup>339</sup> HKG 8/1, S. 26.

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Begemann (1994), S. 57.

Hügel auf dem das Haus abgeschieden und isoliert steht, bildet „die Negativform lebendig-kultivierter Vegetation.“<sup>342</sup>

Hier war es ganz anders, als unten. Die Fruchtbarkeit hatte ganz und gar und völlig aufgehört. [...] War ich schon unten am See von den manigfaltigen seltsamen Dingen, die ich angetroffen hatte, ergriffen, so war ich hier vollständig hingerissen, und ich kann sagen, in der Tiefe meiner Seele entzückt. [...] Die Maler haben eigentlich diese Dinge noch nicht gemalt; denn da war kein Baum, kein Gesträuchlein, kein Haus, keine Hütte, keine Wiese, kein Feld, sondern nur das sehr dürftige Gras und die Felsen - gewiß wenige Künstler hätten das für die Aufgabe eines Meisters gehalten, wenn sie nicht früher die Erfahrung gemacht hätten, wie so unaussprechlich die düstere Schönheit solcher Oeden auf die Seele des Menschen zu wirken vermag.<sup>343</sup>

Unfruchtbares Land und tiefste Ödnis werden beschrieben und zugleich geht etwas Beeindruckendes von diesem Anblick aus, das den Erzähler tief berührt. Umso erstaunlicher ist es, dass Maria eine so ertragreiche Landwirtschaft entstehen lassen kann. Der Gartenbau wird somit zur „idyllische[n] Idealität“, die sich den Gesetzen der Marktwirtschaft unterwirft.<sup>344</sup> Es darf nicht vergessen werden, dass Maria aus einer Notsituation heraus beschließt sich mit Anbau – und Zuchtmethoden von Nutzpflanzen zu beschäftigen – ihrer Tätigkeit liegt also auch ein ökonomischer Gedanke zu Grunde. Das Land soll beackert werden, um Geld für den Hausbau und das Überleben der Familie zu erwirtschaften. Die ökonomischen Interessen hinter der Landwirtschaft werden allerdings so emporgehoben und utopisiert, dass sie sakralen Charakter bekommen.<sup>345</sup> Die Arbeitsvollzüge und Bewegungsabläufe gestalten sich „choreographisch durchstrukturiert[]“ und werden dadurch in ihrer „Schönheit und Richtigkeit“ bestärkt.<sup>346</sup> Die Kultivierung der Natur wird ästhetisiert und zu einer künstlerischen Tätigkeit der Kunst Camillas gegenüber gestellt.

Es ist sehr schön, wenn man den Dingen die ihnen zugeartete Erde geben kann, wenn man sie nach ihrem Begehren feucht oder trocken halten, und ihnen nach

---

<sup>342</sup> Thürmer, Wilfried: Von der Dauer des Schönen- nach des Schrecklichen Anfang. In: JASILO 6 (1999), S. 39.

<sup>343</sup> HKG 1/6, S. 260-261.

<sup>344</sup> Thürmer (1999), S. 45.

<sup>345</sup> Ebd., S. 47.

<sup>346</sup> Ebd.

Wunsch Licht und Schatten ertheilen kann. Dann sind sie auch dankbar, und werden so schön, wie man es vorher kaum geahnt hatte.<sup>347</sup>

Die Autonomie in der Pflanzenaufzucht ermöglicht dem Menschen Eingriffe in die Natur zu machen, womit sie offenbar elysischen Charakter erhält und zugleich entspringt dadurch eine Verantwortung der gegenüber sich der Kultivierende zu positionieren hat.

Das aufklärerische Moment der Betätigung in der Landwirtschaft, das sich auf Alfreds Gut um noch ein vielfaches potenziert, muss somit nicht nur als rein konträre Aufgabe zu Camillas Musik gesehen werden, vielmehr erhält es eine ursprünglichere Bedeutung, wenn sich die Künstlerin schließlich dazu entscheidet Alfred zu heiraten. Dazu muss allerdings zuvor die Beziehung zwischen den beiden Figuren näher betrachtet werden.

Die Liebesgeschichte zwischen Camilla und Alfred gestaltet sich alles andere als eindeutig und auch zwischen den beiden Fassungen gibt es deutliche Unterschiede. Früh wird klar, dass Alfred als Landwirt jene Gegenkräfte hervorbringen kann, die Camilla retten könnten.<sup>348</sup> Der Gutsherr wird als hilfsbereit und verlässlich beschrieben und seine Stimme als „einnehmend und wohltönend“.<sup>349</sup> Er hat auf seinem Gut die Getreidezucht perfektioniert, die wichtigste Nutzpflanze der Menschen. Damit hat er bereits den gesellschaftlichen Mehrwert in Form einer für seine Nachkommen nutzbaren Pflanze generiert – und ebenso konserviert<sup>350</sup>, wodurch er nach Stifter'schem Wertekatalog als sittlicher Mensch gesehen werden kann.

Wie bereits erwähnt, kommt es in der Urfassung nicht zu einer Vermählung der beiden Liebenden, zwar lehnt Maria auch hier den Heiratsantrag Alfreds ab, aber es ergeben sich dadurch keine Konsequenzen für Camilla. In der *Studien*-Fassung wird ein ganz anderes Ende für das Paar geschrieben, das die Künstlerin letztendlich auch aus ihrer durch die Musik bedrohten Existenz rettet. Bei seiner Rückkehr nimmt Otto die Abwesenheit Camillas durch das Fehlen ihrer Besitztümer, ihrer Dinge wahr. Die Mutter verlautet: „Nicht wahr, da haben sich Veränderungen begeben, und ihr vermißt etwas?

---

<sup>347</sup> HKG 1/6, S. 285.

<sup>348</sup> Hoffmann (1966), S. 24.

<sup>349</sup> HKG 1/6, S. 342.

<sup>350</sup> Vgl. HKG 1/6, S. 353.

Camilla hat uns verlassen, sie ist jetzt unsere Nachbarin auf dem Gute Alfred's, und ist mit allen ihren Sachen dahin gezogen. <sup>351</sup> Sie beschreibt die Veränderungen als „angenehm“ und „zweckmäßig“. <sup>352</sup>

Die Zweckmäßigkeit der Verbindung erklärt sich schon alleine daraus, dass es Alfred offenbar egal ist welche der beiden Schwestern er heiratet. Der Mann scheint lediglich zu begreifen, dass er in einem heiratsfähigen Alter ist, genug – für damalige Verhältnisse - durch die Welt gereist ist und es sinnvoll und *angenehm* wäre, eine der beiden Nachbarstöchter zu ehelichen. Die Liebesbegegnung der beiden Figuren vollzieht sich zaghaft und anders als in einigen anderen Erzählungen Stifters äußert verschlossen. <sup>353</sup> Camilla pflegt zwar eine leidenschaftliche Liebe für Alfred, aber sie fasst diese niemals in Worte, nur ihre Töne auf der Geige lassen daran denken. Die Liebesbeziehung kann somit als Darstellung einer anderen Form menschlicher Begegnung und Miteinanderlebens interpretiert werden. <sup>354</sup> Die herzerreißende Liebe, wie sie in späteren Erzählungen Stifters angedeutet wird, weicht anstelle einer „allgemein-menschlichen Zuneigung“ und „freundschaftliche[n] Verbundenheit“. <sup>355</sup>

An dieser Stelle würde ich sogar noch weiter gehen und von einer familiären Liebe sprechen, denn es konnte bereits an einigen Einzelzügen gezeigt werden, dass sich auch *Zwei Schwestern* genealogisch betrachten lässt. „Die Familie als fundamentale Institution menschlichen Zusammenlebens“ <sup>356</sup> dient auch in dieser Erzählung als Ordnungsmuster. Innerfamiliäre Konflikte und Kontinuitäten strukturieren die narrative Ebene und lassen in Bezug auf Camillas Leben Rückschlüsse darüber ziehen, wie sie sich zu positionieren hat. Mit dem Entschluss Alfred auf sein Gut zu begleiten und sich fortan auch der Betätigung in der Landwirtschaft zu widmen erklärt sich die Künstlerin bereit sich in die familiäre Hierarchie einzuordnen. Versteht sich die Familie als Modell gesellschaftlicher Ordnungen, als „Keim des Staates“ <sup>357</sup> so kann folglich argumentiert

---

<sup>351</sup> HKG 1/6, S. 374.

<sup>352</sup> Ebd., S. 375.

<sup>353</sup> Hoffmann (1966), S. 56-57.

<sup>354</sup> Ebd., S. 57.

<sup>355</sup> Ebd.

<sup>356</sup> Willer, Stefan: Familie/ Genealogie. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): *Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 330.

<sup>357</sup> Savigny, Friedrich Carl von: *System des heutigen römischen Rechts*. Bd. 1. Leipzig 1840.

werden, dass Camilla sich dem Duktus der Gesellschaft unterordnet und ihren Geniestatus als Künstlerin aufgibt.

## 7. Gegenüberstellung der beiden Erzählungen

Ein zentraler Teil dieser Arbeit besteht darin, die kunstreflexiven Ansätze der beiden Erzählungen zu bündeln und miteinander vergleichbar zu machen, um anschließend die Frage beantworten zu können, ob sich aus der Analyse Ähnlichkeiten und Unterschiede in Hinblick auf die kunstreflexiven Ansätze ergeben haben. Wie bereits im Kapitel „Kunst und Kunstreflexivität“ erwähnt, war Stifter stets darum bemüht einen Begriff für seine Arbeit zu finden.<sup>358</sup> „In mehr oder weniger verdeckter Form schreibt er seine eigenen Prinzipien mit auf“<sup>359</sup> und arbeitet dabei größtenteils selbstreflexiv. In der Analyse der beiden Erzählungen *Nachkommenschaften* und *Zwei Schwestern* konnten einige dieser verdeckten Formen gefunden und interpretiert werden. Außerdem hat die detaillierte Auseinandersetzung mit dem den *Nachkommenschaften* vorangestellten Raisonement Aufschluss über Stifters Kunstverständnis geben können.

Das Ziel dieser Analyse war es, Stifters selbstreflexive Auseinandersetzung mit den ästhetischen Aporien seiner Zeit aufzudecken, um sie miteinander vergleichbar zu machen. Wie bereits erwähnt wurde, geht es nicht um eine Systematisierung dieser Ergebnisse und auch nicht um eine Beschreibung Stifters Kunsttheorie, zumal sich seine Ansätze natürlich selbst immer wieder widersprechen und alles andere als kohärent sind, sondern darum die „enge Verbindung“ mit der „poetischen Praxis“<sup>360</sup> aufzudecken. Während der Analyse der beiden Primärtexte hat sich diese enge Verbindung, wie sie bereits im Voraus angenommen wurde, bestätigt. In vielerlei Hinsicht decken sich Stifters Schriften und Briefe an seinen Verleger Heckenast in ihren ästhetisch-theoretischen Begrifflichkeiten mit dem was der Schriftsteller versuchte in seinen Texten umzusetzen. Andererseits, und damit scheint er sein Leben lang gehadert zu haben, münden viele der Prinzipien in Ausweglosigkeiten. Der Schriftsteller hat es bis zuletzt nicht ‚geschafft‘ eine geschlossene Kunst- und Ästhetiktheorie zu präsentieren.

---

<sup>358</sup> Begemann (1995), S. 359.

<sup>359</sup> Ebd.

<sup>360</sup> Ebd., S. 360.

Dies mag zum Teil an der von Umbrüchen gekennzeichneten Zeit liegen, an fehlenden richtungsweisenden Literatur- und Kunsttheorien anderer Dichter, auf die er sich hätte beziehen können, aber sicherlich auch an Stifters großer Auffassungs-, und Reflexionsgabe, die ihn selbst dazu zwang seinen Gegenstand stets neu zu verhandeln.

Der folgende Teil präsentiert nun die Ergebnisse der Analyse der beiden Primärtexte *Nachkommenschaften* und *Zwei Schwestern* hinsichtlich ihrer Parallelen und Unterschiede an kunstreflexiven Ansätzen. Dabei handelt es sich, wie mehrmals erwähnt wurde, um „die Normen, die Prinzipien, sowie das Selbstverständnis der Kunst, die Bedingungen der künstlerischen Produktivität und – neben vielem anderen mehr – nicht zuletzt das Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand.“<sup>361</sup> Um dabei die Übersicht zu bewahren, orientiert sich die Arbeit an den folgenden, von Appuhn-Radtke vorgeschlagenen Kategorien, die jedoch zum Teil ineinander fließen.

- a. Die Künstlerpersönlichkeit
- b. Gegenstand und Darstellung
- c. KünstlerIn und Gesellschaft<sup>362</sup>

### **7.1. Die Künstlerpersönlichkeit**

Die Analyse der beiden Erzählungen hat gezeigt, dass Stifter mit einem christlich geprägten Menschenbild arbeitet, das auch seine Vorstellungen bezüglich der Künstlerpersönlichkeit beeinflusst. Stifter glaubt an die pädagogische Aufgabe von Kunst, weswegen die Sittlichkeit als höchstes Kriterium genannt wird. Am Beginn der Künstlerkarriere steht immer die Veranlagung oder Begabung, wie Stifter sie nennt. In *Nachkommenschaften* wird diese Begabung Friedrichs dadurch betont, dass er „unversehens“ Landschaftsmaler wurde und durch Zufall zur Malerei gelangte.<sup>363</sup> In *Zwei Schwestern* bekommt die Violonistin Camilla eine Geige von ihrem Großvater geschenkt und erweist sich rein zufällig als außerordentlich begabte Musikerin. Das Moment des Zufälligen bestimmt die Karriere der beiden Künstlerfiguren und erinnert

---

<sup>361</sup> Begemann (2008), S. 25.

<sup>362</sup> Vgl. Appuhn-Radtke (1996).

<sup>363</sup> HKG 3/2, S. 25.

dabei stark an Stifters eigene Biografie als Dichter, die alles andere als vorherbestimmt war.

Die Veranlagung oder Begabung sucht sich ihre KünstlerInnen aus und somit wird deren Auserwähltheitsstatus in der Vordergrund gerückt. Die Gabe darf allerdings, im Sinne Stifters erzieherischen KünstlerInnenideals, von außen gefördert werden. In Friedrichs Fall besucht er die Zeichnungsschule, Camilla übt fleißig zuhause. Beider Leben sind von Disziplin und harter Arbeit in ihrem Metier geprägt und Stifter vermittelt hier ein Bild der BerufskünstlerInnen die keine Zeit haben einem bürgerlichen Beruf nachzugehen. Diese Präsentation der Kunstausbübung, als alleinige Tätigkeit der Künstlerfiguren in ihrem Leben, ist in Übereinstimmung mit Stifters Ansicht, wonach diese vom Staat gefördert werden soll.

Die Sonderstellung der Künstlerfiguren wird in *Zwei Schwestern* um einiges mehr gewährt als in *Nachkommenschaften*, wo Friedrich sich bereits in Situationen wiederfindet, in denen ihm der „romantische Nimbus seiner ‚göttergleichen‘ Sonderstellung“<sup>364</sup> genommen wurde. Für Susanna und ihre Begleiter ist es selbstverständlich sich die Gemälde anzusehen, als sie ihren Weg kreuzen und sie brechen damit ein für Friedrich selbstverständliches Gebot, zuvor das Einverständnis des Malers einzuholen. Camilla will ihre Kunst ebenfalls nicht der Öffentlichkeit preisgeben, allerdings wird ihre Entscheidung von der Familie akzeptiert. Auch wenn sie die Begabung hätte, auf großen Bühnen zu spielen und somit Geld für die Familie zu erwirtschaften, so wird sie nicht von ihren Eltern dazu überredet oder gar gezwungen. Der Außenseiterstatus des Mädchens wird somit akzeptiert und gewährt. Trotzdem gibt es in *Zwei Schwestern* einige Stellen, an denen dieses romantische Künstlerbild bereits aufgebrochen und in Frage gestellt wird. So wird beispielsweise der gescheiterten Karriere Camillas das erfolgreiche Milanollo-Schwesternpaar gegenüber gestellt, welchem es gelang seine Musik erfolgreich zu vermarkten und somit seine Kunst der Öffentlichkeit preiszugeben.<sup>365</sup>

---

<sup>364</sup> Anton (1998), S. 18.

<sup>365</sup> Bachmann (2017), S. 58.

Dem Idealbild der KünstlerInnen fügt Stifter schließlich noch die Bildung des Charakters „zu der größtmöglichen Reinheit und Vollkommenheit“<sup>366</sup> hinzu. Dazu zählt neben der Sittlichkeit, die Stifter als erstes und höchstes Kriterium der Ästhetik nennt, auch die ganzheitliche Bildung in naturwissenschaftlichen Fächern. Während Camilla sich anfänglich dieser holistischen Bildung entzieht, sogar mit ihr konkurriert, so entschließt sie sich mit der Hochzeit Alfreds auch für ein Leben im Einklang mit der Natur. Friedrich in *Nachkommenschaften* arbeitet bereits sehr naturwissenschaftlich fundiert und setzt sich zum Malen seiner Landschaften in die Natur, aber auch ihm fehlt die geschlossene Bildung des Charakters. In beiden Erzählungen wird die Opposition von Kunstausbildung und Naturkultivierung zunächst als unvereinbar präsentiert. Camilla konkurriert mit ihrer Schwester Maria unter einem Dach, während Friedrich in Peter auf eine Art Alter-Ego trifft, der durch seine Erfahrung bereits zu Erkenntnissen gelangt ist, die dem jüngeren Friedrich noch fehlen. Beide Künstlerfiguren sind sehr stark auf sich selbst bezogen, egozentrisch und in ihr Innerstes gekehrt. Bei Friedrich nimmt dieses Außenseitertum anfänglich eine noch viel stärkere Position ein, er führt ein fast eremitisches Leben und widmet sich ausschließlich seiner Kunst. Erst die Begegnung mit Susanna zwingt ihn in eine Position, in der er sich selbst, sowie das Verhältnis zu seinem Gegenstand neu verhandeln muss. Auch Camilla wird durch die Wiederbegegnung mit Alfred von der Illusion künstlerischen Perfektionismus befreit.

## **7.2. Gegenstand und Darstellung**

Die beiden Erzählungen beschäftigen sich mit zwei Metiers, der Malerei und der Musik, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Auch die Auseinandersetzung des Dichters Stifter im realen Leben könnte konträrer nicht sein. Was die beiden Erzählungen dennoch miteinander verbindet, sind die darin verhandelten Darstellungsaspekte von Kunst und das Verhältnis der KünstlerInnen zu ihrem Gegenstand, als Probleme die sich in jeder Kunstform zu finden scheinen. Stets geht Stifter der Frage nach, wie sich der Kunstgegenstand präsentiert und wie sich die KünstlerInnen ihm gegenüber positionieren.

---

<sup>366</sup> HKG 8/1, S. 38.

Wie bereits im Kapitel „Die wirkliche Wirklichkeit“ erwähnt, geht es immer darum, und hier kommt der realistische bzw. moderne Denkansatz Stifters zum Vorschein, die Wesenhaftigkeit und die geistige Idee der Kunstwerke darzustellen. Das Dargestellte soll dabei immer Allgemeincharakter haben, was sich nach seiner Auffassung nicht im vermeintlich Großen und Gewaltigen widerspiegelt, sondern in den scheinbar unbedeutenden Prozessen, die die Gesetze der Welt bestimmen. Die Aufgabe der Kunst ist es, diesem „Erkenntnisstreben zur Auffindung und Darstellung allgemeiner Gesetze“<sup>367</sup> zu folgen. Dabei ist diese Wahrheit nicht mit der bloßen Dinglichkeit eines Gegenstandes zu verwechseln, sondern es handelt sich, nach Stifters Auffassung, um etwas Puristisches, nahezu Göttliches. Deswegen geht es ihm auch nicht um das Zeigen industrieller oder moderner Errungenschaften seiner Zeit, sondern um die allgemeingültigen Gesetze die Welt und Gesellschaft leiten. 100 Jahre später hätte sich Stifter wahrscheinlich als Diskursanalytiker verstanden.

In *Nachkommenschaften* wählt Friedrich die Moorlandschaft als Gegenstand seiner Darstellung und widmet sich damit einem Naturtypus der, wie gezeigt werden konnte, mit Stifters sanftem Gesetz in Einklang zu bringen ist. Aus unterschiedlichen Perspektiven bedient sich die Erzählung der Natur als Kunst- und Erkenntnismedium, wobei das *Kunstwerk* einer Symbiose zwischen Mensch und Natur bedarf. Die künstlerische Bearbeitung unterstreicht die Schönheit der Moorlandschaft, des künstlerischen Materials, was auf den ersten Blick hässlich und nicht darstellungswert erscheint. Um die höchste Kunst zu erreichen muss der Gegenstand wesensgemäß behandelt werden und deswegen bedarf es viel naturwissenschaftlichen Wissens sich eine Moorlandschaft überhaupt einmal als Gegenstand auszusuchen.

In der Tätigkeit Peter Roderers zeigt sich schließlich die konkurrierende Beziehung von Kunst und kultivierter Natur und die Erzählung gewinnt dadurch einiges an erzählerischer Spannung, denn was der eine vernichten will, muss der andere in Form eines Gemäldes konservieren. Diese Thematik findet sich auch in *Zwei Schwestern* aufgegriffen und konnte an der Rivalität der beiden Lebensformen der Schwestern gezeigt werden. Die beiden Erzählungen unterscheiden sich allerdings in ihren

---

<sup>367</sup> Schneider (2017), S. 74.

Schwerpunkten hinsichtlich der kunstreflexiven Ansätze. Während in *Zwei Schwestern*, die Erzählung die zeitlich zuerst erschienen ist, der Fokus auf dem Verhältnis der Künstlerin zu ihrem Gegenstand liegt, rückt in *Nachkommenschaften* der Darstellungsaspekt weit mehr in den Vordergrund. Friedrich arbeitet sich jedoch an seinem Wirklichkeitskonzept ab und muss auch am Ende das Verhältnis zu seinem Gegenstand neu verhandeln. Für ihn hat dies allerdings die Konsequenz die Malerei komplett aufzugeben. Der nicht darstellbaren Wirklichkeit liegt Stifiers plurales Wirklichkeitskonzept zu Grunde, das keinerlei Anspruch auf Konstanz bietet, sondern sich vielmehr durch die seine Kontinuität der Darstellbarkeit entzieht.

Die Illusion der Darstellbarkeit der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ wird aber auch dadurch entmaskiert, dass Friedrich sich durch seine Zurückgezogenheit und Egozentrik den Blick auf die Realität selbst verstellt. In diesem Bezug ähnelt die Erzählung wieder sehr stark *Zwei Schwestern* wo dieses Verhältnis ebenfalls den Darstellungsaspekt von Musik beeinflusst. „Der wahre Künstler bringt ohne Wissen das Göttliche, wie es sich in seiner Seele spiegelt, in sein Werk“<sup>368</sup> und der Satz ist daher wichtig, weil er die Verbindung von KünstlerIn, Gegenstand und Vermittlung noch einmal verdeutlicht.

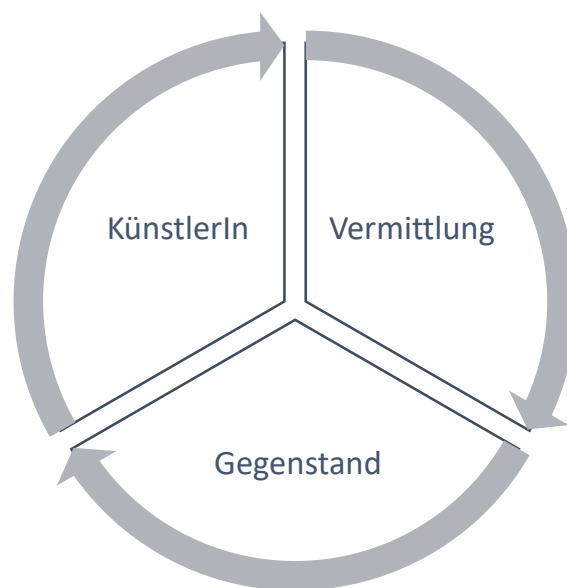


Abb. 2 Schaffensprozess von Kunst bei Adalbert Stifter

---

<sup>368</sup> HKG 3/2, S. 65.

Der Anschaulichkeit halber hier noch einmal als Abbildung dargestellt: der Zyklus des Kunstschaffensprozess, der sich durch Stifters Werk zieht und mit unterschiedlichen Inhalten gefüllt wird. KünstlerIn und Vermittlung wirken auf den Gegenstand, der wiederum seinen Schaffenden formt und verändert. Auffällig ist auch hier die zyklische Form des Kunstschaffensprozesses, in dem sich die Einzelkomponenten gegenseitig beeinflussen und bedingen.

In *Zwei Schwestern* präsentiert Stifter eine romantisch und damit immer auch subjektiv besetzte Kunst der Musik, die wechselseitigen Einfluss auf die Künstlerin Camilla nimmt. Es konnte gezeigt werden, dass die Musik als zerstörerisch, tödlich und kranmachend dargestellt wird, aber auch als Ausdruck des Fremden im Sinne des psychologisch Unheimlichen. Versteht man die Musik als Ausdruck Camillas Innerlichkeit und verbindet sie mit der oben angeführten Spiegelmetapher, wonach die Kunst Ausdruck der Seele der Künstlerin ist, so sagt die Beschreibung der Musik auch etwas über die Wesenhaftigkeit Camillas aus. Wie der Künstler in *Nachkommenschaften*, lebt auch die Violinistin sehr zurückgezogen und in sich gekehrt. Noch dazu ist ihrer beider Verhältnis zur Kunst von einer so starken Leidenschaft geprägt, dass sie schließlich daran zu zerbrechen drohen. Der befremdliche Charakter der Künstlerfiguren wirkt sich auf ihre Kunst aus und sie treten nicht hinter ihrem Gegenstand zurück. Damit erfüllen sie nicht den Anspruch Stifters, wonach die KünstlerInnen zum „transparenten Medium“<sup>369</sup> werden sollen. In einem Brief an Louise von Eichendorff schrieb Stifter: „Ich habe wirklich kein Verdienst an meinen Arbeiten, ich habe nichts gemacht, ich habe nur das Vorhandene ausgeplaudert.“<sup>370</sup> Stifter fordert eine vermittelnde Kunst und ein Zurücktreten hinter dem Kunstwerk ohne jegliche „Beimischung von Subjektivität“.<sup>371</sup> Der Aspekt der Vermittlung, worunter der Darstellungsaspekt von Kunst liegt, soll sich ebenso wie der Bereich der KünstlerIn und der des Gegenstandes der Naturwahrheit unterstellen.

---

<sup>369</sup> Begemann (1995), S. 370.

<sup>370</sup> Brief an Louise von Eichendorff, 23.3.1852. In: Wilhelm, Gustav (Hrsg.). Adalbert Stifter. Sämtliche Werke. Hildesheim: Gerstenberg <sup>2</sup>1972, Bd. 18, S. 110.

<sup>371</sup> Begemann (1995), S. 370.

Damit können die Neupositionierungen Friedrichs und Camillas als ein Appell gegen den Subjektivismus, die Leidenschaft und die Einsamkeit gelesen werden. Sie müssen ihr asoziales Verhalten ablegen, um der Realität Einzug zu gewähren. Erst die „Integration des Ichs in die objektiven Ordnungen der Außenwelt“<sup>372</sup> verspricht eine Heilung und somit das Erreichen einer *göttlichen* Kunst. Das *Göttliche* selbst ist weder darstellbar noch fassbar, es ist zu vermittelnder Gehalt im „Kleide des Reizes“.<sup>373</sup> Dass die Kunst gerade das zu verbringen mag, macht sie für Stifter auch zu dem höchsten Gut, dass die Menschheit besitzt und „alles Andere Wohlfahrt Handel Gewerbe ja der Staat selbst ist nur Mittel und steht unterhalb der Kunst.“<sup>374</sup>

Das was der Exzess hin zur Illusion von Perfektion und auch das getreu dargestellte Simultangemälde nicht zu schaffen vermögen, sondern die KünstlerInnen und ihr Kunstwerk viel mehr zu zerstören drohen, kann einzig und allein durch eine Wendung zur Außenwelt erreicht werden.

### **7.3. Die Außenwelt**

Die Außenwelt spielt in Stifters Auseinandersetzung mit „den Normen und Prinzipien [...] der Kunst“<sup>375</sup> eine essentielle Rolle, da sie den KünstlerInnen und ihrer Kunst immer als Ordnungsinstanz gegenüber gestellt wird. Sie dient als „Ordnungskategorie“<sup>376</sup> in den literarischen Texten insofern, als sie den Ausgangs – oder Ursprungspunkt der Betrachtung bei Stifters Blick in das Kleine und Unscheinbare bildet. Sowie sich seine Erzählungen allerdings immer dem Einzelfall in Relation zur Gesamtheit widmen, so kann auch die Außenwelt in unterschiedlicher Weise auftreten. Als direktes Gegenüber bildet die Gesellschaft für die KünstlerInnen einen Ordnungsrahmen, eine Ebene weiter stehen sich Kultur und Natur gegenüber – und wenn noch einmal weiter heraus gezoomt wird befindet sich die Naturwahrheit oder das *Göttliche*, das wahrscheinlich für den einfachen Menschen gar nicht mehr wahrnehmbar ist.

---

<sup>372</sup> Begemann (1994), S. 41.

<sup>373</sup> HKG 8/1, S. 52.

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Begemann (2008), S. 25.

<sup>376</sup> Michler, Werner: Ordnung(en). In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017), S. 287.

Stifters literarische Szenarien setzen mit der Unterstellung ein, es handle sich dabei um graduell differente Seinsbereiche, zwischen Sitten- und Naturgesetz herrsche Kontinuität, so wie »durch die Unendlichkeit des Alls« »die Kette der Ursachen und Wirkungen« hänge und es der menschlichen »Vernunft« aufgegeben sei, »an ihr Blume um Blume, Glied um Glied hinab zu zählen bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht«.<sup>377</sup>

Wie diese Weltordnung beschaffen ist, fragen sich die ProtagonistInnen in Stifters Texten und es ist auch das ein Grund warum die wissenschaftliche Tätigkeit eine so wichtige Rolle in der Kunstausbübung spielt.<sup>378</sup> Auf bürgerlicher Ebene haben sich Stifters KünstlerInnen primär mit Fragen des Lebensunterhalts, gesellschaftlichen Erwartungen und genealogischen Ordnungen auseinanderzusetzen. Anton erwähnt 3 Auswege für die KünstlerInnen des 19. Jahrhunderts, um sich diesem Spannungsverhältnis zu stellen. Die Anpassung an den Zeitgeschmack, die Wahrung künstlerischer Autonomie im gesellschaftlichen Außenseitertum oder die Verbindung von Künstler- und Bürgertum und eine berufliche Integration in die Gesellschaft.<sup>379</sup>

In *Nachkommenschaften* wird zunächst ein Außenseiter gezeigt, der sich im Laufe der Erzählung in die Gesellschaft eingliedert. Der Wandel vollzieht sich langsam auf narrativer Ebene und endet mit Friedrichs und Susannas Hochzeit. Es konnte gezeigt werden, dass die Wirtin auf der Lüpff als Katalysator beziehungsweise Motor des Identitätsbildungsprozesses des Protagonisten dient. Ihr Wirkungsfeld, die Gaststätte, spielt dabei eine wichtige Rolle, da sie als „multifunktionale[r] öffentliche[r] Ort[]“<sup>380</sup> den Ortsansässigen unter anderem als Beziehungsort dient und Friedrich und Peter als Treffpunkt für ihre Gespräche. Damit wird die Gaststätte zum Austragungsort gesellschaftlichen Handelns aber zugleich zum familiären Raum, in dem es Friedrich schafft sich nach außen zu öffnen.

Mit dem Platz schaffen für Friedrichs Kunst scheint die Wirtin auch Platz für ihn in ihrem Herzen zu schaffen, und dass dahinter nicht nur wirtschaftliches Interesse steht, konnte anhand einiger Beispiele belegt werden. Vielmehr entwickelt die Frau eine

---

<sup>377</sup> Ebd.

<sup>378</sup> Ebd.

<sup>379</sup> Anton (1998), S. 17.

<sup>380</sup> Scheutz 2004, S. 176.

zunehmend bedeutungsvollere Rolle in Friedrichs Leben und ersetzt sozusagen dessen Mutter. Der Jüngling, der als Außenseiter lebt und sich von niemandem etwas sagen oder befehlen lässt, nimmt nämlich sehr wohl die Ratschläge der Wirtin an. Ihre liebevolle und fürsorgliche Unterstützung belohnt Friedrich seinerseits mit dem Zugang zu seinen Gemälden. Im Tausch gegen ehrliches, menschliches Interesse öffnet der Künstler sich gegenüber seinem Umfeld und lässt Blicke in seine Privatsphäre zu.

Analog zu der Mutterfigur der Wirtin, tritt Peter als Vaterfigur in Friedrichs Leben und die zunächst konkurrierenden Männer werden schließlich zu Freunden und Peter zu Friedrichs tatsächlichem Schwiegervater. Der Mann hat eine angesehene Stellung innerhalb der Lüpfinger Gesellschaft und kann dem leidenschaftlichen, romantischen Helden als sittliches Vorbild dienen. Hinter der Resozialisierung des Künstlers verbirgt sich somit eine familiäre Eingliederung, die dem Wunsch des Künstlers nach Beständigkeit entgegenzukommen scheint. In diesem Wunsch spiegelt sich außerdem die biografische Erfahrung des Dichters Stifter wider, der nicht nur seinen eigenen Vater früh verlor, sondern auch die gewohnte familiäre Umgebung verlassen musste, um die Schule besuchen zu können.

Ein dem inneren Kind zugrundeliegendes Bedürfnis nach Geborgenheit und Vertrautheit schreibt er somit auch seinem Protagonisten zu und verhandelt damit einmal mehr das Konzept der bürgerlichen Kern – und Kleinfamilie.<sup>381</sup>

Auch in *Zwei Schwestern* spielt die Familie, als Modell gesellschaftlicher Ordnungen, eine maßgebende Rolle für die Entwicklung der Künstlerin Camilla. Die beiden Fassungen, auf die im Analyseteil näher eingegangen wurde, unterscheiden sich allerdings sehr stark in der Auflösung der gestellten Problematik. Es konnte gezeigt werden, dass die *Studien*-Fassung um einiges persönlicher und intimer gestaltet wurde. Dies erweckt den Eindruck, dass Stifter in der späteren Fassung der familiären Fürsorge mehr Bedeutung verleihen möchte. Alleine die Tatsache, dass der Erzähler Otto nach so langer Zeit sofort herzlichst in der Familie aufgenommen wird und auch das nachgestellte Ende eine Heirat mit Maria beschreibt, lässt vermuten, dass das Familienmodell als Ordnungsinstanz dient. Der Wunsch nach Sesshaftigkeit und

---

<sup>381</sup> Willer (2017), S. 330-331.

Beständigkeit wird innerhalb dieser Dimension durch eine Hochzeit besiegelt. Als ‚Priester des Schönen‘ ist es Aufgabe der KünstlerInnen eine Mittlerrolle zwischen Gott und Gesellschaft einzunehmen und den Mitmenschen in Brüderlichkeit gegenüber zu treten. Stifter nennt Sittlichkeit als höchstes Kriterium von Ästhetik und verwendet damit einen humanistischen Begriff der erst durch Gemeinschaftlichkeit geschaffen werden kann. Die Gemeinnützigkeit ergibt sich durch das Kultivieren der Natur und diese wird in der Erzählung ästhetisiert und der tatsächlichen Kunstausbübung gegenübergestellt.

Auch in der Liebe zu Alfred findet sich dieser oppositionelle Charakter von Kunst und Natur wiederaufgegriffen. Der Landwirt besitzt jene Gegenkräfte die Camilla aus ihrer schmerzlichen Abhängigkeit von der Kunst retten können, allerdings bleibt die Heirat der beiden zweckgebunden. Die Analyse hat gezeigt, dass man die Vermählung als Eingliederung der Künstlerin in die Gesellschaft und somit dem Aufgeben des Sonderstatus sehen kann.

## 8. Schluss

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich mit den kunstreflexiven Ansätzen in Adalbert Stifters Erzählungen *Nachkommenschaften* und *Zwei Schwestern*. Im ersten Teil der Arbeit wurde eine Begriffsbestimmung der Termini Kunst und Kunstreflexivität, wie sie für die Analyse der beiden Primärwerke eingesetzt werden sollten, vorgenommen. Eine einheitliche Definition darüber was Kunst ist kann nicht gegeben werden, zumal der Begriff einem starken historischen Wandel unterliegt. Für die Zeit Adalbert Stifters erweist sich eine solche Begriffsklärung als noch viel schwieriger, da das 19. Jahrhundert von vielen gesellschaftspolitischen Umbrüchen gekennzeichnet war und diese Einfluss auf die Kunst und die KünstlerInnen sowie deren Stellung in der Gesellschaft genommen haben.

Der Begriff der Kunstreflexivität beschreibt Stifters Bemühen „um einen Begriff seiner Arbeit“<sup>382</sup>, denn der Dichter hat Zeit seines Lebens versucht seine leitenden Prinzipien

---

<sup>382</sup> Begemann (1995), S. 359.

aufzuschreiben und in seinen Texten und Gemälden umzusetzen. Diese Prinzipien finden sich in Stifters Primärtexten als „verdeckte Form“<sup>383</sup> und in seinen vorangestellten Rasonnements. Außerdem hat Stifter einige nichtfiktionale Schriften über Kunst und Ästhetik verfasst, auf die in dieser Arbeit näher eingegangen wurde. Zusammenfassend diskutieren sie „die Normen, die Prinzipien, sowie das Selbstverständnis der Kunst, die Bedingungen der künstlerischen Produktivität und – neben vielem anderen mehr – nicht zuletzt das Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand.“<sup>384</sup>

Für die Analyse der beiden Primärtexte wurden die drei von Appuhn-Radtke genannten Komplexe, Künstlerpersönlichkeit, Gegenstand und Darstellung sowie KünstlerIn und Gesellschaft, herangezogen.<sup>385</sup> Es muss allerdings betont werden, dass diese Analysekomplexe lediglich für eine bessere Übersichtlichkeit gewählt wurden und die nähere Auseinandersetzung gezeigt hat, dass die einzelnen Kategorien sich zum Teil stark überschneiden und nicht so einfach voneinander abgegrenzt werden können. Für zukünftige Analysen von Stifters Primärtexten nach kunstreflexiven Ansätzen müssten deshalb erweiterte Kategorien benutzt werden.

Der darauffolgende Analyse – und Interpretationsteil folgte somit weitestgehend den drei genannten Komplexen, musste allerdings an einigen Stellen ergänzt werden, da ansonsten mitunter interessante Aspekte hätten ausgespart werden müssen.

In *Nachkommenschaften* präsentiert Stifter einen, nach Anton, typischen Vertreter naturalistisch-realistischer Künstlerfiguren, der am Ende seiner Kunst völlig entsagt.<sup>386</sup> Die Künstlerfigur Friedrich Roderer ist holistisch gebildet und arbeitet interdisziplinär. Das Malen wird als harte und zeitintensive Arbeit dargestellt, wie ein Beruf der nicht nur eine entsprechende Veranlagung voraussetzt, sondern auch Weiterbildung in dem Metier. Dennoch, und hier findet sich die Schwierigkeit der Erzählung, ist Friedrich nicht der perfekte Künstler. Die Arbeit des Jünglings ist von einem Ehrgeiz und einer Leidenschaft geprägt, die ihn nicht nur zum gesellschaftlichen Außenseiter macht,

---

<sup>383</sup> Ebd., S 360.

<sup>384</sup> Begemann (2008), S. 25.

<sup>385</sup> Appuhn-Radtke (1996).

<sup>386</sup> Anton (1998), S. 97.

sondern ihm tatsächlich den Blick auf die ‚wirkliche Wirklichkeit‘ verstellt. Die Forderungen und Warnungen, mit denen Friedrich im Laufe der Erzählung konfrontiert wird, lesen sich folglich als Appel gegen den Subjektivismus und eine Aufforderung sich der Außenwelt und somit der Objektivität der Dinge zu widmen.

Als Kunstgegenstand wählt Friedrich das Lüpfinger Moor und folgt damit der, von Stifter im *Sanften Gesetz* geforderten, Verschiebung hin zu den vermeintlich unscheinbaren Naturereignissen. Balcarová identifiziert in Stifters Oeuvre 5 unterschiedliche Naturkonzepte und es konnte belegt werden, dass die Moorlandschaft in *Nachkommenschaften* zugleich als Kunstmedium, Erkenntnismedium und kultivierbare Natur dient.<sup>387</sup> Sowohl aus naturwissenschaftlicher, als auch ästhetischer Sicht, stellt die Moorlandschaft einen faszinierenden Gegenstand dar.

Dem Darstellungsaspekt der Malerei wurde in der Arbeit ein eigener Abschnitt gewidmet, da sie auch im Leben Stifters eine wichtige Rolle gespielt hat. Die Verbindung von Dichtung und Malerei findet sich folglich auch in *Nachkommenschaften* und die Auseinandersetzung mit Stifter als Landschaftsmaler konnte einige Aufschlüsse über die Erzählung bringen.

Die Rolle der Gesellschaft in die sich der Künstler/ die Künstlerin zwangsläufig einordnen muss, wird durch die Wirtin auf der Lüp und ihr Wirkungsfeld der Gaststätte deutlich. Als „multifunktionale[r] öffentliche[r] Ort“<sup>388</sup> dient er den Menschen als Ort der Unterhaltung und zur gesellschaftlichen Beziehungspflege. In dem Gastgarten trifft sich Friedrich häufig mit Peter und der wiederum stellt das Bier für die Wirtin, ein nicht zu verachtender Aspekt, wenn man davon ausgeht, dass Alkohol im 19. Jahrhundert hauptsächlich in solchen Gaststätten ausgeschenkt wurde. Außerdem bildet das Wirtshaus für Friedrich eine Art Rückzugsort, an dem er sich, durch die mütterliche Fürsorge der Wirtin, geborgen und aufgenommen fühlt.

In *Zwei Schwestern* bedient sich Stifter noch viel deutlicher den romantischen Vorstellungen des Künstlerideals. Er zeigt eine gefühlsbetonte Künstlerin und das Herz wird zum Motiv der Innerlichkeit seiner Trägerin. Dem sanften und fragilen Wesen

---

<sup>387</sup> Balcarová (2013), S. 21-22.

<sup>388</sup> Scheutz (2004), S. 176.

Camillas wird die kräftige, mit der Natur im Einklang stehende Landwirtin Maria gegenüber gestellt. Das Haus der Rikarfamilie wird damit zum Austragungsort der Rivalität von Kunst und Natur und, dass Stifter in der überarbeiteten Version der Figur Marias deutlich mehr Raum gibt, kann als Positionierung des Dichters gegen den Subjektivismus der Künstlerin gelesen werden.

Die Musik als Kunstgegenstand stellt für Stifter eine Aporie per se dar, denn sie ist romantisch besetzt und entzieht sich jeglicher Form der Objektivierung. Dennoch lässt sich, so Mayer, eine bestimmte Struktur in Stifters Musikdarstellungen finden.<sup>389</sup> Es konnte gezeigt werden, dass die Musik in *Zwei Schwestern* als etwas dargestellt wird, dass krank machen kann und zerstörerisch wirkt, aber auch als Ausdruck des Fremden im Sinne des psychologisch Unheimlichen interpretiert werden kann. In der Überarbeitung der Erzählung sieht Mayer eine Austragung widerstreitender Prinzipien von Musik und Plastik und verdeutlicht wie Stifter versucht die Musik zu verbildlichen.<sup>390</sup> Anhand der Absatzgliederung der Milanollo-Aufführung konnte gezeigt werden, wie Stifter „subtile Regie“ führt und somit statisches Erzählen der Vergänglichkeit von Musik gegenüber stellen kann.<sup>391</sup>

In der Gegenüberstellung der beiden Erzählungen konnten schließlich einige Parallelen hinsichtlich Stifters kunstreflexiven Ansätzen gefunden werden und es konnte gezeigt werden, dass Stifter zunächst die Kunstausbübung immer in Opposition zur Naturkultivierung darstellt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass mit Blick auf die beiden Erzählungen, Stifter sich in *Zwei Schwestern* noch deutlicher mit der Beziehung der Künstlerin zu ihrem Gegenstand auseinandersetzt, während in *Nachkommenschaften* der Darstellungsaspekt in den Vordergrund rückt. Allerdings gilt für beide Erzählungen, dass der Kunstschaffensprozess zyklischen Charakter erhält und sich die einzelnen Komponenten: KünstlerIn – Gegenstand – Vermittlung gegenseitig beeinflussen.

---

<sup>389</sup> Mayer (2007), S. 205-207.

<sup>390</sup> Ebd., S. 204.

<sup>391</sup> Ebd., S. 209.

## 9. Literaturverzeichnis

### 9.2. Primärliteratur

Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke, 25 Bde. Hg. von August Sauer / Gustav Wilhelm / Kamill Eben u.a. Prag 1904 ff., Reichenberg 1927 ff., Graz 1958 ff. Hildesheim 1979.

Bd. 6: *Der Nachsommer*

Bd. 14 – 16: *Vermischte Schriften*

Bd. 17 – 24: *Briefwechsel*

Stifter, Adalbert: Briefe – ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hans Schumacher. Zürich: Manesse 1947.

Stifter, Adalbert: Werke und Briefe. Historisch- kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler/ Wolfgang Frühwald/ Hartmut Laufhütte. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz seit 1978 [abgekürzt HKG].

Bd. 1/6: *Studien*. Buchfassungen. Hg. von Helmut Bergner/ Ulrich Dittmann, 1980–1982.

Bd. 2/2: *Bunte Steine*. Buchfassungen. Hg. von Helmut Bergner, 1982.

Bd. 3/2: *Erzählungen*. Hg. von Johannes John/ Sibylle von Steinsdorff, 2002–2003.

Bd. 4/2: *Der Nachsommer*. Hg. von Wolfgang Frühwald/ Walter Hettche, 1997–2000.

Bd. 5/3: *Witiko*. Hg. von Alfred Doppler/ Wolfgang Wiesmüller, 1984–1986.

Bd. 8/1: *Schriften zu Literatur und Theater*. Hg. von Werner M. Bauer, 1997.

Bd. 8/4: *Schriften zur Bildenden Kunst*. Hg. von Johannes John/ Karl Möseneder, 2011.

### 9.3. Sekundärliteratur

Anton, Christine: Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlernovellen des Realismus. NY: Lang (1998).

Anton, Christine: Poetologische Kunstreflexion: Adalbert Stifters Plädoyer für den poetischen Realismus in seiner Novelle Nachkommenschaften. In: Jahrbuch Adalbert Stifter Institut des Landes Oberösterreich 17 (2010).

Appuhn-Radtke, Sibylle: „Priester des Schönen“. Adalbert Stifters Künstlerbild zwischen theoretischem Anspruch, literarischer Darstellung und gesellschaftlicher Realität. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und

Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer (1996).

Arburg, Hans- Georg (Hg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein 2006.

Bachmann, Vera: >>Zwei Schwestern<< In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).

Bachtin, Michail: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hg. von Kowalski, Edward / Michael Wegner. Frankfurt/M. 1989.

Balcarová, Markéta: Adalbert Stifters doppelbödige Erzählstrategie am Beispiel seiner Naturbeschreibungen. In: Germanoslavica 1 (2013).

Begemann, Christian: Natur und Kultur. Überlegungen zu einem durchkreuzten Gegensatz im Werk Adalbert Stifters. In: Duhamel, Roland (Hrsg.): Adalbert Stifters „Schrecklich schöne Welt“. Beiträge des internationalen Kolloquiums zur A.Stifter-Ausstellung (Universität Antwerpen 1993). Linz: Adalbert- Stifter-Inst. d. Landes Oberösterreich (1994).

Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart; Weimar: Metzler 1995.

Begemann, Christian: „Realismus“ oder „Idealismus“? Über einige Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Stifters Kunstbegriff. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer (1996).

Begemann, Christian: Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hg.): Wissen in Literaturim 19. Jahrhundert. Tübingen (2002).

Begemann, Christian. Realismus. Epochen – Autoren – Werke. Darmstadt: WGB 2007.

Begemann, Christian: Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus. In: Schneider, Sabine / Barbara Hunfeld (Hrsg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann (2008).

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

- Birnbaum, Eduard / Birnbaum, Karl: Die Torf-Industrie und die Moor-Kultur. Eine Besprechung der Grundlagen für die rationelle Benutzung des Torfes, sowie für die Urbarmachung der Moorflächen. Braunschweig 1880.
- Brockhaus Enzyklopädie. 21. Auflage. Band 16, Leipzig: Brockhaus 2006.
- Cramer, Friedrich: Der Zeitbaum: Grundlegung einer allgemeinen Zeittheorie. Frankfurt/M.: Insel-Verl. <sup>2</sup>1994.
- De Rentiis, Dina: Figur und Psyche. Neudefinition des Unheimlichen. Bamberg: University of Bamberg Press <sup>2</sup>2016.
- Deutsch, Otto-Erich: Musik in der „Josefstadt“. In: Österreichische Musikzeitschrift 18/12 (1963).
- Ecker, Hans-Peter: „Darum muß dieses Bild vernichtet werden“. Über wissenschaftliche Sinnspiele und poetisch gestaltete Medienkonkurrenz am Beispiel von Stiftern „Nachkommenschaften“. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (1996).
- Enzinger, Moriz: Adalbert Stifters Studienjahre (1818–1830). Innsbruck 1950.
- Ermann, Michael: Herz und Seele. Psychosomatik am Beispiel des Herzens. Stuttgart: Kohlhammer 2005.
- Fliedl, Konstanze: Berg, Moor und Baum. Eine Lektüre der >Nachkommenschaften<. In: Laufhütte, Hartmut / Alfred Doppler / Johannes John / Johann Lachinger (Hrsg.): Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biografie – Wissenschaft – Poetik. Berlin u. Boston: De Gruyter (2007).
- Giuriato, Davide: Manier und Stil. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).
- Hahn, Marcus: >> Nachkommenschaften <<. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).
- Hebbel, Friedrich: Die alten Naturdichter und die Neuen. In: Fricke, Gerhard u.a. (Hg.): Ders.: Werke. Bd. 3. München 1965.
- Hörmann, Yvonne: Die Musikerfiguren E.T.A. Hoffmanns: ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals. Würzburg: Königshausen & Neumann. Diss. 2008.
- Khadem-Missagh, Vahid: Virtuosität in Musik und Magie: Niccoló Paganini und Johann Nepomuk Hofzinser. Wien: Hollitzer 2016.

Kümin, Beat: Useful to have, but difficult to govern. Inns and Taverns in Early Modern Bern and Vaud. In: *Journal of Early Modern History* 3 (1999).

Lachinger, Johann: Adalbert Stifter. Natur-Anschauungen. Zwischen Faszination und Reflexion. In: Hartmut Laufhütte/ Karl Möseneder (Hg.): *Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*. Tübingen (1996).

Lampart, Fabian: Erzählte Musik, erzählte Bilder. Zur Reflexion medialer Konjunkturen in Stifters Zwei Schwestern. In: Keppler-Tasaki, Stefan/ Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848*. Berlin u.a.: De Gruyter (2015).

Mayer, Mathias: *Erzählen als Erkennen*. Stuttgart: Reclam 2001.

Mayer, Mathias: Die Angst vor der Musik oder Statisches Erzählen. In: Laufhütte, Hartmut / Alfred Doppler / Johannes John / Johann Lachinger (Hrsg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biografie – Wissenschaft – Poetik*. Berlin u. Boston: De Gruyter (2007).

Miller, Norbert: Stifter und die Musik. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): *Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).

Michler, Werner: Ordnung(en). In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): *Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).

Möseneder, Karl: Schriften zur Kunst. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): *Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).

Müller, Dominik: Des Gezähmten Widerspenstigkeit: Gegenläufige Deutungsperspektiven in Adalbert Stifters Erzählung ‚Nachkommenschaften‘. In: *Jahrbuch der Raabe- Gesellschaft* 41 (2000).

Papius, Kaspar: *Die Lehre vom Torf*. Ulm: Stettin'sche Verlag 1845.

Pfeiffer, Knut E.: *Kunsttheorie und Kunstkritik im 19. Jahrhundert. Das Beispiel A. Stifter*. Bochum: Brockmeyer 1977.

Reitzenbeck, Heinrich: Adalbert Stifter. Biografische Skizze. In: Klar, Paul Aloys (Hrsg.): *Libussa. Jahrbuch für 1853*. Prag. 12. Jahrg.

Rese, Friederike: *Praxis und Logos bei Aristoteles: Handlung, Vernunft und Rede in Nikomachischer Ethik, Rhetorik und Politik*. Tübingen: J. C. B. Mohr 2003.

Rüdiger, Horst: Exotische Landschaft am Garda-See. Zu Stifters Erzählung „Zwei Schwestern“. In: Rössner, Michael/ Birgit Wagner (Hrsg.): *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und des Fin-de-siècle*. Wien; Köln; Graz: Böhlau (1984).

- Savigny, Friedrich Carl von: System des heutigen römischen Rechts. Bd. 1. Leipzig 1840.
- Scheutz, Martin: „hab ichs auch im wüsthauß da und dort gehört [...]“. Gaststätten als multifunktionale öffentliche Orte im 18. Jahrhundert. In: Scheutz, Martin / Wolfgang Schmale / Dana Stefanová (Hrsg.): Orte des Wissens. Bochum: Winkler (2004).
- Schmidt, Sabine: Das domestizierte Subjekt: Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters. St. Ingbert: Röhrig 2004.
- Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd 2. Heidelberg: Winter <sup>3</sup>2004.
- Schmitt, Stefan: Adalbert Stifter als Zeichner. In: Laufhütte, Hartmut / Karl Möseneder (Hrsg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer (1996).
- Schneider, Sabine: Epochenzugehörigkeit und Werkentwicklung. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).
- Schrimpf, Hans Joachim: Das Poetische sucht das Reale. Probleme des literarischen Realismus im 19. Jahrhundert: Zum Beispiel Gottfried Keller. In: Kolkenbrock-Netz, Jutta / Gerhard Plumpe / Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): Wege der Literaturwissenschaft. Bonn: Bouvier (1985).
- Seifert, Walter: Pädagogik. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).
- Steiner, Uwe: Das innere Außen und das äußere Innen. Haushaltung in Stifters >> Zwei Schwestern <<. In: Kultur & Gespenster 17 (2016).
- Thürmer, Wilfried: Von der Dauer des Schönen- nach des Schrecklichen Anfang. In: JASILO 6 (1999).
- Vogl, Joseph: Der Text als Schleier. Zu Stifters Der Nachsommer. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993).
- Weiss, Walter: Adalbert Stifter. Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt und Sprachform. In: Hasslinger, A. (Hrsg.): Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler. Salzburg u. München (1970).
- Wiegmann, A.F.: Ueber die Entstehung, Bildung und das Wesen des Torfes 1837.

Wiesmüller, Wolfgang: Der 200. Geburtstag Adalbert Stifters im Spiegel der Literaturkritik. In: Klein, Michael und Wolfgang Wiesmüller (Hg.): Adalbert Stifter. Der 200. Geburtstag im Spiegel der Literaturkritik. Wien: Lit-Verl. (2008).

Willer, Stefan: Grenzenlose Zeit, schlingender Grund. Genealogische Ordnungen in Stifters *Nachkommenschaften*. In: Gamper, Michael / Karl Wagner (Hrsg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos (2009).

Willer, Stefan: Familie/ Genealogie. In: Begemann, Christian / Davide Giuriato (Hrsg.): Stifter-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler (2017).

#### **9.4. Onlinequellen**

Fastl, Christian: Art. „Milanollo, Familie“ In: Oesterreichisches Musiklexikon online. Online einsehbar unter:  
[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_M/Milanollo\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Milanollo_Familie.xml) (22.7.2018).

Just, Renate: Der Waldgänger. Die Zeit. Online einsehbar unter:  
[https://www.zeit.de/2005/24/Stifter\\_neu](https://www.zeit.de/2005/24/Stifter_neu) (10.9.2018).

Kurzke, Hermann: Das Opium der Nostalgie – Grandios langweilig: Wie Adalbert Stifter, der vor 200 Jahren zur Welt kam, am besten genossen werden sollte. Die Welt (Die literarische Welt). Online einsehbar unter: <https://www.welt.de/print-welt/article172483/Das-Opium-der-Nostalgie.html> (10.9.2018).

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Online einsehbar unter:  
<https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> (30.05.2018).

## 10. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den kunstreflexiven Ansätzen in Adalbert Stifters Erzählungen *Nachkommenschaften* und *Zwei Schwestern*. Da sich der Dichter und Maler sein ganzes Leben mit Fragen der Kunst und Ästhetik auseinandergesetzt hat und seine Prinzipien in seine Texte verwoben hat, wurden die genannten Werke ausgewählt, um diese Bedingungen künstlerischer Produktivität aufzudecken und miteinander in Beziehung zu stellen. In den beiden Erzählungen verschiebt Stifter die Dimensionen Künstlertum, Beziehung zwischen KünstlerIn und seinem/ ihrem Gegenstand, sowie die der KünstlerInnen und ihrer Rolle in der Gesellschaft in die Metiers Musik und Malerei. Durch die Auseinandersetzung mit diesen Kunstformen können interessante Einblicke in die Arbeits – und Denkweise des Schriftstellers gewonnen werden.