

Stifter Jahrbuch



Neue Folge 31|2017

Der Adalbert Stifter Verein ist ein staatlich finanziertes Kulturinstitut,
das den deutsch-tschechischen Kulturaustausch fördert.
Er befasst sich mit der Kulturgeschichte der böhmischen Länder,
insbesondere mit der deutschen Literatur und ihrer
Wechselwirkung mit der tschechischen Literatur,
er veranstaltet Autorenlesungen, Begegnungen, Salonabende,
wissenschaftliche Vorträge und Kolloquien.
Außerdem erarbeitet er kulturgeschichtliche Ausstellungen
und gibt das *Stifter Jahrbuch*, Kataloge und die
Europäische Kulturzeitschrift *Sudetenland* heraus.
Adalbert Stifter, dem sich der Verein durchgängig widmet,
steht für Herkunft und Geist seiner Tätigkeit.

Inhalt

<i>Peter Becher</i>	
Zeichen der Menschlichkeit	5
Jahresbericht 2016	7
<i>Alfred Doppler</i>	
Im Dienst Adalbert Stifters. Johann Lachinger (1939–2016)	35
Wissenschaftliche Beiträge und Essays	
<i>Kurt F. Strasser</i>	
Adalbert Stifter als Aufklärer	39
<i>Jochen Berendes</i>	
„Lasse dem Narren das Ding“. Zur Aufgabe von Malerei und Familiendition in Adalbert Stifters Erzählung <i>Nachkommenschaften</i>	63
<i>Daniela Strigl</i>	
Zwischen Stifter und Schnitzler. Marie von Ebner-Eschenbach – Zeitgenossin der Moderne	91
<i>Thomas Krzenck</i>	
Verlorene Heimat. Zwischen kultureller Vielfalt und nationaler Tragödie. Brünn in den Jahren 1918–1938 im Spiegel der Literatur	109
Rezensionen	
Libor Jan: <i>Václav II. Král na stříbrném trůnu</i> (Thomas Krzenck)	151
Pieter M. Judson: <i>Habsburg. Geschichte eines Imperiums. 1740–1918</i> (Bernd Rill)	157
Hans Harald Müller, Mirko Nottscheid (Hrsg.): <i>Disziplinentwicklung als community of practice. Der Briefwechsel Wilhelm Scherers mit August Sauer, Bernhard Seuffert und Richard Maria Werner aus den Jahren 1876 bis 1886</i> (Steffen Höhne).	162
Philipp Toman: „Mein Orchester habe ich schon nervös gemacht.“ <i>Die Briefe des Dirigenten Felix Mottl an die Gräfin Christiane Thun-Salm</i> (Franz Adam).	165

Elisabeth Buxbaum: <i>Des Kaisers Literaten. Kriegspropaganda zwischen 1914 und 1918</i> (Jozo Džambo)	170
Reiner Stach: <i>Kafka. Die Jahre der Entscheidungen; Kafka. Die Jahre der Erkenntnis; Kafka. Die frühen Jahre</i> (Steffen Höhne).	176
Milena Bartlová: <i>Unsere „nationale“ Kunst. Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte</i> (Thomas Krzenck)	181
Ferdinand Peroutka: <i>Wolke und Walzer. Roman. Mit Auszügen aus Ferdinand Peroutkas Tagebuch vom April/Mai 1945</i> (Eduard Schreiber) . .	185
Johannes Urzidil: <i>The Last Bell</i> (Gerhard Trapp)	190
Bohumil Hrabal: <i>Ein Heft ungeteilter Aufmerksamkeit; Reise nach Sondervorschrift, Zuglauf überwacht. Erzählung; Tanzstunden für Erwachsene und Fortgeschrittene; Ztracená Ulička/Das verlorene Gässchen</i> (Volker Strebel).	195
Andreas Wiedemann: <i>„Pojď s námi budovat pohraničí!“ Osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952; „Komm mit uns das Grenzland aufbauen!“ Ansiedlung und neue Strukturen in den ehemaligen Sudetengebieten 1945–1952</i> (Otfrid Pustejovsky)	200
Zeitschriftenschau	
Aussiger Beiträge. Germanische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre . .	205
Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder. A Journal of History and Civilisation in East Central Europe	207
Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei	212
Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien	214
Jahrbuch. Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.	219
Studia Germanistica. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis	222
Autoren und Mitarbeiter	225

„Lasse dem Narren das Ding“

Zur Aufgabe von Malerei und Familientradition
in Adalbert Stifters Erzählung *Nachkommenschaften*

1. Einleitung

In der Erzählung *Nachkommenschaften* erzählt Friedrich Roderer von seinem Aufenthalt in einem Tal, in dem er seine Lebensführung obsessiv darauf ausgerichtet hat, ein Moor zu malen. Er lernt den reichen, älteren Mann kennen, der dieses Moor trockenlegen lässt. Der ungesellige Landschaftsmaler verliebt sich in dessen Tochter und verwirft schließlich – dem Charakter ihrer und seiner Roderer-Familie entsprechend – seine künstlerischen Bemühungen und zerstört das Bild. Die Erzählung endet glücklich mit einer Hochzeit, durch die seit Generationen getrennte Zweige der Familie wieder zusammengeführt werden.

Die Narrenkur, so können wir das Schema einer ersten Lektüre umreißen, befreit Friedrich von der einseitigen Fixierung und mündet in Familiengründung und Übernahme familiärer Tradition.¹ Dem närrisch getönten Künstlerstreben steht in diesem Text, der auch „zu Stifters humorvollsten Werken“² gezählt wird, die verantwortungsbewusste Bemühung des Peter Roderer gegenüber, der das Moor zum Wohle der Gesundheit aller trockenlegen, nutzbaren Boden erschließen will und der zugleich ein kunstverständiger Mensch zu sein scheint. Umsichtig wird Natur von ihm, dem wohlthätigen Weisen, kultiviert. Peter Roderer wird daher auch „eine der überlegensten Gestalten Stifters“³ genannt. Diese „im (selbst-)ironischen Modus einzigartige späte Erzählung“⁴ zeigt womöglich auch Grenzen der Ironie auf, wenn wir der Überzeugung folgen wollen, dass Peter und seine Tochter „von jeder

1 Vgl. Joachim Müller: Stifters Humor. Zur Struktur der Erzählungen „Der Waldsteig“ und „Nachkommenschaften“. In: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich* 11 (1962), Folge 1/2, S. 1–20.

2 Mathias Mayer: *Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen*. Stuttgart 2001, S. 201.

3 Konrad Steffen: *Adalbert Stifter. Deutungen*. Basel 1955, S. 193.

4 Karl Wagner: Nachwort. In: Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften. Späte Erzählungen*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Karl Wagner. Salzburg, Wien 2012, S. 343–361, hier S. 356.

ironischen Entlarvung⁵ unbehelligt bleiben, und wenn der Eindruck zutreffend ist, dass mit der einsetzenden ‚Heilung‘ des Malers ein ernsthafter Ton dominant wird.

Im Folgenden schlage ich eine Lektüre vor, die den Bereich des Ironischen entgrenzt, indem das Nürrische am vermeintlich Vernünftigen und das Vernünftige am vermeintlich Nürrischen entwickelt wird. Damit weitet sich das Feld des Komischen, zugleich aber werden auch dramatisch-gegenläufige Einsichten frei, die nicht in einem versöhnlich-humorvollen Rahmen eingebettet sind, denn nicht nur die vom Text konsequent aufgebaute Autorität des Peter Roderer wird fraglich, sondern auch das versprochene Familien- und Liebesglück. Indem die Erzählung vordergründig auf eine symbiotische Lösung zuläuft, die Lösung aber hintergründig sich auflöst, ist jene „humoristische Milde“⁶ perspektivisch nicht aufgebaut, welche die ‚Schlussdissonanzen‘ noch harmonisierend auffangen könnte. In der deutlich werdenden Trauer angesichts des Verzichts auf die Malerei verbirgt sich immerhin überraschend emphatisch deren Feier.

Der vermeintliche Familiencharakter der Roderer kann als eine „etwas skurrile Erfindung, durch den humoristischen Ton der Erzählung jedoch bruchlos eingebettet“⁷ beurteilt werden, als eine Prämisse also, unter der dieser Text zu lesen sei. Ausgangspunkt dieser Lektüre ist aber, den Familiencharakter als ein von Peter Roderer vertretenes Deutungsschema aufzufassen, das mit dem Anspruch verknüpft ist, die Familie der Roderer zu bestimmen, und mit diesem Anspruch sowohl auf die erzählte Handlung als auch auf die Lektüre der erzählten Handlung einwirkt. Das Deutungsschema fungiert damit als eine „scheinbar vernünftige Maxime“ (Jean Paul),⁸ die ernsthaft, distanzlos und mit guten Gründen versehen vom Binnenerzähler Peter wirkungsvoll vertreten wird, sich aber im Erzählten und

5 Mayer: Adalbert Stifter (wie Anm. 2), S. 203.

6 Mit Jean Pauls Darstellung des Humors: „Ferner erklärt durch die Totalität sich die *humoristische Milde und Duldung* gegen einzelne Torheiten, weil diese alsdann in der Masse weniger bedeuten und beschädigen und weil der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann“. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Norbert Miller. Abt. I, Bd. 5. S. Aufl. München 1987, S. 7–514, hier S. 128 (Hervorhebungen J. B.).

7 Karl Konrad Polheim: Die wirkliche Wirklichkeit. A. Stifters ‚Nachkommenschaften‘ und das Problem seiner Kunstanschauung. In: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*. Hrsg. v. Vincent J. Günther u. a. Berlin 1973, S. 385–417, hier S. 389.

8 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 6), hier S. 154. Zu dem Versuch, über Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* eine für Stifters Werk aufschlussreiche Poetik ironischen Erzählverfahrens abzuleiten, vgl. Jochen Berendes: *Ironie – Komik – Skepsis. Studien zum Werk Adalbert Stifters*. Tübingen 2009 (Hermæa N. F.; 119), S. 14–20.

im Erzählen zunehmend in Widersprüche verstrickt und somit für uns den für das ironische Erzählverfahren unverzichtbaren „Ernst des Scheins“ (Jean Paul)⁹ zerspringen lässt. Als Lesende sind wir aufgefordert, diese Widersprüche wahrzunehmen, uns mit diesem Text auseinanderzusetzen, indem wir die in ihm angelegten divergierenden Deutungsansätze auseinandersetzen. Dominik Müller hat zu dieser Erzählung eine „Gegenlektüre“ entwickelt, „welche die Erfolgsgeschichte als Protokoll einer Selbstaufgabe“¹⁰ auffasst. Zu einer solchen Gegenlektüre wird auch hier angesetzt.¹¹

2. Erlesene Genese

Die Roderer verfolgen, so erzählt es Peter Roderer dem Maler, jeweils leidenschaftlich und kompromisslos ein gewähltes Ziel, um plötzlich, ohne erkennbaren äußeren Anlass, davon abzulassen und sich anderem zuzuwenden.

Und nicht etwa durch das Schicksal wurden diese Leute aus ihren Bahnen geworfen; [...] sondern Jeder verließ selber freiwillig und mit Freuden seinen Kampfplatz, und wendete sich zu anderen Dingen.¹²

-
- 9 „[...] folglich muß der Ernst des Scheins nicht bloß auf die Sprache, sondern auch auf die Sache fallen. Daher kann der Ironiker seinem Objekte kaum Gründe und Schein genug verleihen.“ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 6), S. 154.
 - 10 Dominik Müller: Des Gezähmten Widerspenstigkeit. Gegenläufige Deutungsperspektiven in Adalbert Stifters Erzählung „Nachkommenschaften“. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 41 (2000), S. 122–135, hier S. 122.
 - 11 Dieser Text beruht auf dem gleichnamigen Vortrag, den ich am 7.6.2016 auf freundliche Einladung des Adalbert Stifter Vereins in München hielt. Einige Thesen hatte ich zuvor in Hamburg auf der Tagung *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter* unter dem Titel *Auf der Suche nach dem „höchsten Schwung“. Einige Bemerkungen zu „Witiko“, „Der Nachsommer“ und „Nachkommenschaften“* am 1.6.2014 vorgestellt. Für die konstruktive Diskussion danke ich allen Zuhörerinnen und Zuhörern. Franziska Mayer danke ich herzlich für die sorgfältige und umsichtige Betreuung dieses Beitrags.
 - 12 Der Text der Erzählung *Nachkommenschaften* wird nach folgender Ausgabe zitiert: Adalbert Stifter: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte. Bd. 3,2. *Erzählungen. 2. Band*. Hrsg. von Johannes John und Sibylle von Steinsdorff. Stuttgart 2003, S. 23–94, hier S. 49. (Der Text wird im Folgenden mit der Sigle HKG 3,2 zitiert.) Zur editionswissenschaftlichen Erschließung des Textes vgl. Johannes John: „Die wirkliche Wirklichkeit derselben ...“. Zur Problematik und Praxis der Emendationen in Adalbert Stifters Erzählung *Nachkommenschaften*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 41 (2006), S. 205–220, und ders.: „Übermalungen“ – Transkription, Emendation, Interpretation. Zur 17. Manuskriptseite von Adalbert Stifters Erzählung *Nachkommenschaften*. In: Wolfgang Lukas u. a. (Hrsg.): *Text – Material –*

Es ist eine für Stifiers Werk typische Familiennarretei, wie wir sie etwa aus der Erzählung *Die Narrenburg* kennen. Gefangen scheinen die Roderer in einem einzig für sie typischen Lebensverlauf.¹³ Diesem suggestiven Schema des älteren Roderer muss aber nicht gefolgt werden; denn wenn dieses am Text selbst geprüft wird, zeigt sich bald, dass es kaum überzeugend ist, denn statt identitätsverwischender Ähnlichkeit der Familienmitglieder wird in der Schilderung eine kauzige Vielfalt deutlich, die mit den Formeln Peters nicht zu bändigen ist. Die anekdotenhaft und unvollständig dargebotenen Familienschicksale werden nur von Peter Roderer erzählt; die zentralen Erinnerungsinstanzen in der Familie Friedrichs, seine Großmutter und sein Vater, reichen mit ihren Kenntnissen nicht so weit zurück, sprechen nicht von diesem Familiencharakter. Der Vater Friedrichs ist einzig in indirekter Rede präsent, die Äußerungen seiner Großmutter werden nur vage skizziert; ihre Erinnerungen dienen nur der Ergänzung, Absicherung, aber auch – wie noch gezeigt werden wird – dem dezenten Widerspruch. Erinnerung und Überlieferung werden in diesem Text als unzuverlässige Quellen für die Deutung ausgewiesen. Peter kann nicht auf eine Überlieferung des Schemas hinweisen; dieses beruhe vielmehr auf Erzählungen, eigenen Beobachtungen und Schlussfolgerungen.

Ich kenne dieses Geschlecht außerordentlich genau, ich bin selber einer davon [...]. Ich habe selber gethan, wie meine Angehörigen. Ich habe von denen erzählen gehört, welche vor uns gelebt haben, und ich habe beobachtet, was die gefördert haben, die mit mir gleichzeitig sind, und habe besonders die jüngeren beobachtet. Und gerade so, wie diese jüngeren, benehmen Sie sich, mein Herr.¹⁴

Wenn die Behauptungen Peters zutreffen, so darf es keine Ausnahme geben, und die Familiendeutung sollte angesichts der jüngeren Familienmitglieder besonders

Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin, Boston 2014 (Beihefte zu *Editio*; 37), S. 107–122.

- 13 Cornelia Blasberg folgt diesem Schema und lotet pointiert die Wirkung der Familienähnlichkeit aus: „Ohne das Stammbaum-Schema, das die schwach gezeichnete Individualität der Figuren zu begründen vorgibt, wirken die Protagonisten der Erzählung völlig austauschbar. Anders formuliert: Das physiognomische Zeichen der ‚Ähnlichkeit‘, das Urgroßväter und Urenkel, Großmütter und Großnichten verbindet, bringt die diachrone genealogische Ordnung nicht nur durcheinander, sondern stellt sie grundsätzlich in Frage. Denn die Erzählung rückt *alle* ‚Glieder‘ der vermeintlichen Familienkette‘ unabhängig von ihrer Position in das trügerische Verhältnis nicht-identischer Identität [...].“ Cornelia Blasberg: *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten.* Freiburg i. Br. 1998 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae; 48), S. 61.

14 HKG 3,2, S. 50.

plausibel sein. Doch gleich hier kann festgehalten werden, dass wir kaum Hinweise auf die erwähnten Jünger haben: Weder an Peters konturlos bleibenden Brüdern noch an Peters Kindern kann *von uns* der Familiencharakter nachvollzogen werden. Das Schema aber ist nicht nur heikel an die Äußerungen Peters gebunden, sondern es wird durch die von ihm erzählten Geschichten dementiert. Die Überprüfung des Schemas wird dem Text nicht aufgenötigt, sondern ist in diesem sogar angelegt, da Peter (exemplarisch) darauf hinweist, es gebe eine Ausnahme in der Familie, diese Ausnahme aber dann auf sich bezieht – weil er Höchstbegabung sich nicht selbst zuschreiben darf: „Sie waren Alle höchst begabte Leute, einen einzigen ausgenommen, welcher ein gewöhnlicher Mensch war [...]“. ¹⁵

Ein Einspruch gegen das Schema liegt bereits vor, wenn es an der Vita jener Person überprüft wird, die es vorträgt und vertritt. Peter habe zwar sein leidenschaftliches Interesse an Heldengeschichten und eigenem literarischem Schreiben als junger Mann aufgegeben, sich aber dann in einem indifferenten, nicht von freudvollem Umschwung gekennzeichneten Zustand der Unentschlossenheit befunden: „Was ich jetzt thun sollte, wußte ich nicht. Es war eine Leere gekommen.“ ¹⁶ Die Überwindung dieser Leere ergibt sich erst durch den Unfalltod des Vaters, denn Peter sieht sich genötigt, für sich und die Familie zu sorgen. ¹⁷ Die vom älteren Roderer vorgetragene Geschichten sind von solchen Zwängen und kontingenten Anlässen durchsetzt, die durch das vorgebrachte Konzept eines in der Familie verbreiteten eigensinnigen Charakters heroisch überspielt werden: Erlebte Zumutungen werden zu einem Ausdruck des eigenen Charakters umgedeutet. Zugemutete Umbrüche werden durch Selbstzuschreibung zustimmend in den Lebenslauf integriert. ¹⁸ Peter will als junger Mann von seinen Heldengeschichten gelassen haben – und hat doch von diesen nicht lassen können, insofern er die eigene Biografie

15 HKG 3,2, S. 49.

16 HKG 3,2, S. 58.

17 Müller: Des Gezähmten Widerspenstigkeit (wie Anm. 10, S. 130), bemerkt ebenfalls, dass „in manchen Fällen zwischen Exempel und behauptetem Gesetz eine ordentliche Kluft“ bestehe, stützt dies aber mit der Behauptung, Peter Roderer habe wegen des Todes seines Vaters sein Schreiben aufgegeben.

18 Hier sei auch auf die psychoanalytische Denkfigur der ‚Identifikation mit dem Angreifer‘ verwiesen (vgl. Anna Freud: *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. Frankfurt am Main 1984, insbes. S. 109–120). In der stoischen Philosophie – für Stifters Werk eine zentrale Referenz – betrifft es die Lehre der ‚Zueignung‘ (*Oikeiosis*). „Man muß ausschließlich das lieben, was einem selber widerfährt und vom Schicksal verhängt wird. Denn was wäre schicklicher?“ Marc Aurel: *Selbstbetrachtungen*. Übertragen und mit Einleitung von Wilhelm Capelle. 12. Aufl. Stuttgart 1973, S. 97.

und die seiner Vorfahren einem heroischen Schema unterwirft, das Brüche im Lebensvollzug einzig als Ausdruck familientypischer Selbstbestimmung deutet.

Der Text spielt auch auf ein alternatives und nüchternes Schema an, um Lebensläufe zu deuten. Der Onkel des Ich-Erzählers nämlich sagt angesichts der künstlerischen Pläne des Neffen, man solle ihm getrost seine Malerei lassen, bis er sich die Hörner ablaufe. „Lasse dem Narren das Ding, er muß etwas haben, daran er mit den Hörnern stößt“.¹⁹ Was also im Text als blinde Erfüllung einer Familiennarretei eingeführt wird, kann auch mit der harten Formel umschrieben werden, die Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* über den Bildungsweg im bürgerlichen Roman formuliert:

Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.²⁰

Aus dieser Perspektive erscheint der vermeintliche Familiencharakter als allgemeiner Grundzug bürgerlicher Sozialisation, als Anpassung an die ‚Prosa der Verhältnisse‘ und als ein Abschied von anspruchsvolleren Zielen der ‚Poesie des Herzens‘. Die Äußerung des Onkels („Lasse dem Narren das Ding“) hat dabei etwas Gelasenes, da er den Prozessen unvermeidlichen Lernens vertraut und sich die Möglichkeit versagt, auf den jungen Maler beschränkend einzuwirken. Das von Peter beschworene Heldenzeitalter kennt hingegen keine Anpassung an bestehende soziale Normen; Helden vollziehen diese Normen vielmehr aus freier Entscheidung:

Heroen dagegen sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist.²¹

19 HKG 3,2, S. 31.

20 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: Ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 14. Frankfurt am Main 1970, S. 220.

21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus, Bd. 13. Frankfurt am Main 1970, S. 243–244.

Unter den dargestellten Vorfahren befinden sich die vier „Roderer Peter Buben“: „Sie waren vier, und hatten ganz gleichen Sinn.“²² Sie richten so zielstrebig und sparsam ihr Leben in sonderbarer Eintracht auf Familiengründungen aus, dass sie ihr Ziel verfehlen, die Familien ausbleiben und sie alle reich und ledig sterben. Ihr großes Erbe ruiniert schließlich noch das Leben fernstehender Verwandter. Bei den Brüdern gibt es weder einen inneren noch äußeren Anlass zu einem Umschwung; der erwartete Umschwung bleibt vielmehr aus und passt nicht ins Modell. Die unterstellte Zuverlässigkeit dieser Narration wird später zusätzlich fraglich, da Friedrichs Vater die Ansicht vertritt, die vier Brüder hätten „aus Geiz nicht geheirathet“.²³ Es macht einen Unterschied, ob man aus Geiz nicht heiratet oder ob man geizig ist, um heiraten zu können.²⁴

Trotz dieses scheiternden Brüder-Quartetts winkt noch eine Lösung für das Deutungsschema, indem neben den vier Brüdern unerwartet und entschieden inkonsistent ein fünfter Bruder hervorgezaubert wird, der als Abweichler ein passendes Familienexemplar zu sein verspricht. Wer aus der familiären Ordnung fällt, zählt nicht – und wird nicht gezählt.

Mit den Roderer Peter Buben wären die Roderer Peter Buben ausgestorben, wenn es nicht noch einen Roderer Peter Buben gegeben hätte, einen fünften, der aber nie so geheißsen hat [...].²⁵

22 HKG 3,2, S. 52.

23 HKG 3,2, S. 89.

24 Die fehlende Einsicht der Roderer Peter Buben, über die Fixierung auf die Mittel den anvisierten Zweck zu versäumen, spricht Peter Roderer bereits bei seiner Familiencharakteristik beiläufig an, was auf der Figurenebene anzeigen mag, dass er darum ringt, die gewusste Vielfalt formelhaft zu fassen: „Manche [der Roderer] erreichten über Ansammlung der Mittel zu ihrem Zwecke den Zweck nicht.“ (HKG 3,2, S. 49) Integriert man diese Aussage gleichwertig in Peters Familiencharakterisierung – und dies ist eine sinnvolle Deutungsoption –, so bricht dieser auf Zäsuren angelegte Familiencharakter bereits im Moment seiner Artikulation als inkohärent und inhaltsleer in sich zusammen. Hier wird der Weg eingeschlagen, zunächst den möglichen Kern des Schemas herauszustellen: die plötzliche Abweichung vom verfolgten Lebensziel.

25 HKG 3,2, S. 53–54. Man kann in diesem unerwarteten Auftauchen eines ungezählten Bruders märchenhafte Züge erkennen, die der Glaubwürdigkeit dieser Binnenerzählung allerdings eher abträglich sind. Vgl. das Märchen *Hans Tolpatsch* (1855) von Hans Christian Andersen: „Draußen auf dem Land war ein alter Hof, und in dem war ein alter Herr, der hatte zwei Söhne, die hatten so viel Witz und Verstand, dass die Hälfte gereicht hätte [...]. Das ganze Gesinde war draußen im Hof, um sie aufs Pferd steigen zu sehen; in diesem Augenblick kam der dritte Bruder, es waren nämlich drei, aber es gab keinen, der ihn als Bruder mitgezählt hätte, denn er war nicht so gelehrt wie die zwei“. Hans Christian Andersen: *Märchen und Geschichten*. Aus dem Dänischen übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Heinrich Detering. Stuttgart 2012, S. 261–266, hier S. 261.

Friedrich Roderer, der jüngste unter den Brüdern, treibt sich als Jüngling ziellos herum, entflieht früh der Familie, will Schauspieler werden und wird im einsetzenden Schlesischen Krieg – erneut ein äußeres Ereignis – ein erfolgreicher, ruhmreicher Soldat. Die Rhetorik des erzählenden Roderer durchkreuzt dessen Absicht, Lebenssäuren deutlich zu machen, denn eine Analogie vermittelt die streng separierten Lebensphasen. Das kindliche Spiel Friedrichs erweist sich als eine Vorbereitung auf den kriegerischen Ernst:

[...] und wie er einst die Lotterbuben seiner Heimath zu Spielschlachten angeführt hatte, so führte er jetzt Männer zu wirklichen, und die Zahl, die unter ihm stand, wurde stets größer.²⁶

Auch in Peters eigener Lebensbeschreibung schleichen sich Analogien ein, die das Verseschmieden als Vorbereitung auf das disziplinierte Berufsleben ausweist:

[...] aber wie ich früher mit der größten Ausdauer und mit allen Entbehrungen für meine Dichtungsarbeiten gekämpft hatte, so kämpfte ich jetzt für Erlernen und Fruchtbarmachen der Handelsgeschäfte.

[...] Nachts öfters wachen und aufpassen that ich nun so genau und sicher, wie ich einst mit vielem Feilen meine Verse gemacht hatte.²⁷

Wenn diese Textbeobachtungen zutreffend sein sollten, so ist es nicht zwingend, dem formulierten Familienglauben des alten Roderer anheimzufallen. Entscheidungen, die auf diesem Schema gründen, verlieren vielmehr ihren Grund.

Der Text regt an, skeptisch die Deutungsleistungen der autoritativ inszenierten Figur mit Blick auf ihre Funktion und ihre Wirkungen zu analysieren. Peters Deutungen könnten neutral rekonstruiert und als notwendige individuelle Sinnbildung gewürdigt werden, wenn es denn Peter gelänge, durch sie zu einem stabilen Glück und Selbstbild zu finden, und wenn diese Deutungen nicht auch absichtlich das Leben anderer Personen auf zweifelhafte Weise tangieren würden: Die Lektüre wird vom Text in eine wertende Perspektive getrieben. In der Rede des alten Roderer brechen wiederholt Resignation und bittere Verneinung eigener Wün-

²⁶ HKG 3,2, S. 55.

²⁷ HKG 3,2, S. 59.

sche durch, wenn er unter Protest seines Zuhörers betont, „derlei muß man sich ausschlagen“,²⁸ dass „man sich oft das Liebste ausschlagen“²⁹ müsse. Und es wirkt wie eine familiäre Resonanz, wenn seine Tochter bei der ersten Begegnung mit Friedrich äußert: „Wir müssen halt verzichten“.³⁰ Wenn der affirmierte Verzicht die subjektive Aneignungsform objektiver Zumutung leistet, so dient umgekehrt ein gesteigerter Gestaltungswille dazu, Natur und Menschen erwartungskonform auszurichten. Peters handlungsleitende Familienvision zeigt aber Widersprüche auf: Warum will er einen „festen Stamm der Roderer in dieser Gegend gründen“,³¹ wenn es nach seiner Aussage zum „begabten und unstäten Wesen“ der Roderer gehört, „daß sie immer in der Welt zerstreut waren, keiner Gegend angehörten, bald hier bald da auftauchten, und wieder verschwanden“?³² Sollte die dauerhafte Bündelung der Roderer an einem Ort gelingen, so wäre gewiss, dass sie keine ‚echten‘ Roderer mehr sind und dass dieser neu gegründete Roderer-Stamm (als ein Oxymoron Selbstbezug und Selbstzerstörung evozierend) sich einen neuen Gründungsmythos erfinden müsste. Tradition wird hier nicht gepflegt, sondern erfunden. Beiläufig erfahren wir, dass abends Menschen das Moor meiden, „theils der Dünste, theils der Gespenster wegen“.³³ Die Trockenlegung des Moores läuft auf die Vermeidung von Fieber und die Vertreibung von Gespenstern hinaus. Doch können wir angesichts unserer Lektüre den Eindruck gewinnen, dass bei der Vertreibung der Moorgespenster bereits neue Gespenster, neue imaginäre Größen am Werk sind.

Peter betont, auf Friedrich nicht einwirken zu wollen,³⁴ er tut es dennoch auf deutliche und sogar explizit bekennde Weise. Nachdem er die Prognose äußert, der junge Adept werde eines Tages „gar nie mehr einen Pinsel anrühren“,³⁵ gesteht er sogleich, womöglich etwas „zur schnelleren Entwicklung Ihres Laufes“³⁶ beigetragen zu haben. Seine Bemühungen – hilfreich wie Brandbeschleuniger –, den jungen Zuhörer von der Malerei abzuwenden und ihm zugleich eine Familienzu-

28 HKG 3,2, S. 39.

29 HKG 3,2, S. 40.

30 HKG 3,2, S. 43.

31 HKG 3,2, S. 62.

32 HKG 3,2, S. 62.

33 HKG 3,2, S. 45.

34 „Ich wollte auf Ihre Lebensweise keinen Einfluß nehmen“ (HKG 3,2, S. 62).

35 HKG 3,2, S. 48.

36 HKG 3,2, S. 49.

gehörigkeit in Aussicht zu stellen, sind in jeder Hinsicht fragwürdig. Die vermeintlich signifikanten äußeren Entsprechungen grenzen ans Lächerliche: Die braune Augen- und Haarfarbe sowie der Bart dienen Peter als Belege für die mögliche Zugehörigkeit Friedrichs zu seiner Roderer-Familie. Als Friedrich darauf hinweist, dass der Bart nur „Zufall“³⁷ sei, denn solche Bärte seien derzeit unter Männern in Mode, fällt die Replik absurd aus.

„Daß Ihnen diese Sitte gefällt, zeigt schon, daß Sie mit unserem Geschlechte gleich fühlen,“ sagte Roderer, „wir trugen den Bart, da er noch nicht Sitte war.“³⁸

Der Roderer-Charakter ist kein stilles Verhängnis, sondern ein ausgesprochenes Faktum, durch Worte eines Einzelnen geschaffen. Diese Beobachtungen zielen auf die These, dass die Abkehr Friedrichs von der Malerei nicht etwa in einem sonderbaren Familiencharakter oder einer freien Selbstkritik gründet, sondern Ergebnis einer wirkungsvollen Prophezeiung, einer Selffulfilling Prophecy, ist.³⁹ Der Erzähltext demonstriert somit die durch Peters Erzählen sich vollziehende Schaffung einer sozialen Realität. Zugleich werden auch wir der Suggestion dieses Erzählens ausgesetzt und in dieses verstrickt, damit wir uns über die wahrzunehmenden Widersprüche das Dargestellte neu erzählend organisieren.⁴⁰

Warum aber wird diese Prophezeiung von Peter mit Wirkungsabsicht ausgesprochen, wenn doch Peter und Friedrich davon überzeugt scheinen, „daß es gut ist, jedes Streben zu achten, in so ferne es nicht nach Schlechtem geht“?⁴¹ Die geforderte Achtung vor den Zielen anderer wird von ihnen in zynischem Einvernehmen sogleich eingeschränkt und jede Einflussnahme exkulpiert, da ein festes Streben

37 HKG 3,2, S. 56.

38 HKG 3,2, S. 56.

39 Dies hat Hans-Peter Ecker als eine Deutungsoption angesprochen. Hans-Peter Ecker: „Darum muß dieses Bild vernichtet werden“. Über wissenschaftliche Sinnspiele und poetisch gestaltete Medienkonkurrenz am Beispiel von Stifters ‚Nachkommenschaften‘. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalspfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, S. 508–523, hier S. 515. Bereits Joachim Müller (wie Anm. 1, S. 16) spricht mit Blick auf Peter Roderers Äußerungen von einer „das Künftige suggerierenden Voraussage“. An Ecker anknüpfend, nennt Dominik Müller Peter Roderer auch einen „entmündigenden Wohltäter“ (Müller: *Des Gezähmten Widerspenstigkeit*, wie Anm. 10, S. 131).

40 Etwa zeitgleich findet sich in Stifters *Witiko* eine solche wirkungsvolle und mit Variationen arbeitende Prophezeiung anhand der Figur Huldrik dargestellt; vgl. hierzu Berendes: *Ironie – Komik – Skepsis* (wie Anm. 8), S. 244–255.

41 HKG 3,2, S. 63.

sich nicht irritieren lasse und die „Unbestimmten und Zaudernden kaum recht anfangen zu leben“.⁴² Mehrere Motive spielen bei der Artikulation seiner Prophezeiung bei Peter zusammen: Es gilt, einen Schwiegersohn zu finden, der mit seinem jugendlichen Eifer in das Charakterbild der Familie passt und der zugleich geeignet ist zur Nachfolge im (Sich-)Versagen. Ein latent autoaggressiver Impuls schlägt hier nach außen: Es soll dem anderen künstlerischen Eifer nicht gelingen, was ihm seinerzeit auch nicht gelang.

Wer hart ist gegen sich, der erkaufte sich das Recht, hart auch gegen andere zu sein, und rächt sich für den Schmerz, dessen Regungen er nicht zeigen durfte, die er unterdrücken mußte.⁴³

Ein paternalistischer Zug – zeittypisch, aber verblüffend offensiv vertreten – wird bei Peter besonders hinsichtlich seiner Frau deutlich, die ihre Kenntnisse nur im Umgang mit ihm erweitern konnte, „wie weit ich [Peter] es für meine Gattin als nöthig erachtete“.⁴⁴ Die Wahl Mathildes geschieht bereits im Namen familiärer Verpflichtung, und Mathilde steht in anhaltender Konkurrenz zu jenem Mädchen aus Frankfurt, das so „frei und ätherisch war, wie die in meinen Dichtungen und so schön wie die Prinzessinnen in den alten und neuen Heldenliedern“.⁴⁵ Bleibt die Liebe zu den Heldenliedern bei Peter virulent, so auch die Liebe zu dieser feengleichen Gestalt, die seiner Dichtung buchstäblich entstiegen scheint. Die *Nachkommenschaften* zeigen sich, so gelesen, weniger als heiteres, sondern als ein drastisches Gegenstück zu dem von aggressiven Konkurrenzen nicht freien *Nachsommer*. Versucht dort Risach am jüngeren Adepten durch initiierte Wiederholung das eigene Scheitern in ein Gelingen zu wenden, so sucht Peter am jüngeren Adepten das Abweichen vom Lebensziel zu wiederholen und den Trost anzubieten, der ihm selbst nicht genügt. Mit Trophäen familiären Erfolgs werden schließlich beide traurigen Ich-Erzähler, Heinrich und Friedrich, geschmückt.

42 HKG 3,2, S. 63.

43 Theodor W. Adorno: Erziehung nach Auschwitz. In: Ders.: *Stichworte. Kritische Modelle* 2. S. Aufl. Frankfurt am Main 1980, S. 85–101, hier S. 93.

44 HKG 3,2, S. 61.

45 HKG 3,2, S. 60.

3. Konventionen, soziale Ungleichheit und fast ein Duell

Warum aber hat das Narrativ des Peter Roderer bei Friedrich eine Wirkung? Es stellt für den nicht gerade von Selbstsicherheit geprägten Ich-Erzähler eine attraktive und kaum abzuwendende Selbstdeutungsoption dar. Es verstärkt die Selbstzweifel, es verkehrt die stärksten Überzeugungen zu einer flüchtigen Laune, doch verheißt es zugleich ein neues Lebensziel in einem attraktiven, stabil wirkenden Handlungsrahmen. Peter sieht seine Prognose, Friedrich werde bald nicht mehr malen, durch dessen vehementen Einspruch nur „bestärkt“.⁴⁶ Jeder Widerspruch scheint zwecklos, da er als Wahrheitsindiz gewendet wird: Das Narrativ hat sich damit gegen Kritik immunisiert.

Friedrich kann zwar mit guten Gründen „[w]irtschaftlich unabhängig und sozial völlig kompromisslos“⁴⁷ genannt werden, doch zeigt sogleich die erste Begegnung mit Peter, wie sehr sich der Jüngere im Umgang mit dem Älteren um die Einhaltung von Höflichkeitsregeln bemüht und wegen möglicher Verstöße schämt. Nach dem wechselseitigen Liebesgeständnis von Friedrich und Susanna erfolgt sogleich die notwendige Brautwerbung, bei welcher Susannas Vater deutlich ausspricht, dass die Beachtung von Verhaltensregeln entscheidend und zumindest Achtungsentzug eine stete Drohung ist: „Hätten Sie nicht gesprochen, so hätte Susanna gesprochen, und dann hätte es mir um Sie leid gethan.“⁴⁸

Eine Akzentverschiebung zeichnet sich ab, da Friedrich zunächst erwägt, ob Peter zu seiner Familie gehöre, um später umgekehrt sich zu fragen, ob er selbst womöglich zur Familie Peters gehöre.⁴⁹ Die fremde Roderer-Familie wird ihm zunehmend zum Referenzsystem, das Orientierung bieten soll, ohne dass Friedrich recht erfasst, dass es sich ja schließlich um *eine* Familie handeln soll: Man gehört gemeinsam zum Selben. Als Friedrich bereits die Überzeugung teilt, dass die Ro-

46 HKG 3,2, S. 63. „Jeder unseres Geschlechts war von der Unaufhörlichkeit seines Strebens schlechterdings überzeugt, bis es aufhörte.“ (HKG 3,2, S. 63.)

47 Mayer: Adalbert Stifter (wie Anm. 2), S. 203.

48 HKG 3,2, S. 84.

49 „Es wäre doch entsetzlich närrisch, wenn dieser reiche Roderer – nun, wie reich, weiß man doch nicht – auch noch ein Roderer zu unserem Geschlechte wäre“ (HKG 3,2, S. 37). „Nun, das wär doch das Teufelmäßigste,“ sagte ich zu mir selber, „wenn ich zu diesen tollen Roderern gehörte! Warum habe ich ihm denn nicht gesagt, daß ich Roderer heiße?“ (HKG 3,2, S. 64.)

derer-Zweige miteinander verwandt sind, glaubt er noch, seine „zukünftigen Angehörigen in Firnberg“⁵⁰ zu treffen.

Trotz des beträchtlichen eigenen Vermögens stellt für Friedrich der Austausch mit Peter Roderer einen Gewinn an sozialem Ansehen dar, was auch in der auffällig zweideutigen Haltung des Bürgers Peter zum Adel begründet sein dürfte. In der Umgebung möchte man ihn „Baron“ nennen, was er aber ablehnt⁵¹ – wie schon sein Urgroßvater Friedrich den Adelstitel ausgeschlagen haben soll.⁵² Sein Wohnsitz wird von ihm das „Gut Firnberg“⁵³ genannt, von anderen aber das „Schloß Firnberg“.⁵⁴ Er pflegt die Gesellschaft von Adligen, mit denen im Text noch ein Feudalismus präsent ist, der beansprucht, beliebig und unbeschadet über das ‚einfache‘ Volk abfällig urteilen und verfügen zu können: Den Maler solle man „holen lassen“, dekretiert der Graf, damit er ein Bild vom Fest schaffe, und wenn der Maler seine Augen auf Susanna geworfen habe, „dann muß der Tropf gezüchtigt werden“.⁵⁵ Die Ausflugsgesellschaft der Roderer, am Bartholomäustag auf das Volksfest hinabschauend und vom verlegenen Künstler belauscht, improvisiert im Rollenspiel eine königliche Gesellschaft. Als Rollen werden Königin, Mutter der Königin, Ritter und Vasallen besetzt. Dieses Tableau besitzt für die Mitwirkenden und den Beobachter verschiedene Funktionen: als Reminiszenz abgelegter ‚Heldenzeiten‘, als Inszenierung adligen Selbstverständnisses, als Stilisierung der umworbenen Frau und als Ausdruck sozialer Ausgrenzung. Peters ambivalente soziale Stellung zeigt sich darin, dass er trotz der gesuchten Nähe zum Adel nachdrücklich den Wunsch äußert, seine Nachfahren mögen künftig „stets bürgerlich“⁵⁶ bleiben. Nimmt man diesen bürgerlichen Aus- und Anspruch ernst, so kommt ein Adliger als Schwiegersohn gar nicht in Betracht; die im Text aufblitzende Rivalität zwischen dem Maler und dem Grafen ist daher keine. Positioniert sich Peter in Kontakt mit dem Adel, so arbeitet sich Friedrich erzählend an der Wirtin ab, deren Hinweise er weitestgehend ignoriert, deren zunehmenden Respekt er aber genauestens notiert und auf die er sogar im letzten Absatz des Textes merkwürdig Bezug nimmt.

50 HKG 3,2, S. 92.

51 Die Wirtin erzählt: „Wir haben ihn Herr Baron heißen wollen, weil es sich so schickt, aber er hat es nicht geduldet.“ (HKG 3,2, S. 36.)

52 Vgl. HKG 3,2, S. 55.

53 HKG 3,2, S. 62.

54 Vgl. HKG 3,2, S. 32, 36 und öfter.

55 HKG 3,2, S. 77 und 78.

56 HKG 3,2, S. 62.

Die Spannung zwischen Bürger und Adligem droht aufzubrechen, da Friedrich, ungewollt lauschend, die abfälligen Bemerkungen des Grafen über sich vernehmen muss. Susanna klärt im Gespräch am folgenden Tag, nach dem wechselseitigen Liebesgeständnis, ob Friedrich den Grafen wegen dessen Äußerungen zur Rechen-schaft ziehen wolle, und entwirft damit ein Bild von Bürgertum, das wie der Adel satisfaktionsfähig sein will und im Duell, auch gegenüber dem Adel, seine Ehre zu verteidigen sucht.⁵⁷ Dass es aber um die Ehre Friedrichs nicht allzu gut bestellt ist, zeigt sich im Dialog:

Sie schwieg ein Weilchen, dann sagte sie: „Du hast gestern meine erste Bitte erfüllt, Friedrich, erfülle heute meine zweite.“

„So sprich,“ sagte ich.

„Du wirst den erbärmlichen Grafen zur Verantwortung ziehen?“ fragte sie.

„Ja,“ sagte ich.

„Thue es nicht,“ antwortete sie, „er hat nichts Schlechtes, nur Unverstand von dir gesagt, und es war kein Zeuge. Du kämest mir beschimpft vor, wenn du mit ihm strittest.“⁵⁸

Die erste, bereits erfolgte Bitte, von der sie spricht, bezieht sich auf die unvergleichliche Geste ihrer ausgestreckten „liebe[n] Hand“,⁵⁹ mit der sie den versteckt Lauschenden beschwichtigt. Die Erwartung ist berechtigt, dass ihre nächste Frage bereits die angekündigte zweite Bitte darstellt, die Bitte wäre dann die Aufforderung zu einem Duell. Der vermuteten zweiten Bitte entspricht er sogleich zustimmend, um sich durch ihre Antwort zur Korrektur genötigt zu sehen. Mit dieser Gesprächsführung hat Susanna ihm ein Bekenntnis abgerungen: Sein verletztes ‚Ehempfunden‘ wird provokant exponiert, um sogleich durch eine Kommentierung marginalisiert zu werden. Ob der Graf nichts „Schlechtes“ über Friedrich gesagt habe, sei dahingestellt, denn noch bemerkenswerter als dies ist Susannas unplausible Behauptung, es habe keinen Zeugen gegeben. Dies kann nicht heißen, dass niemand die Worte des Grafen gehört habe, sondern nur, dass niemand der Anwesenden Friedrich als Zeugen bemerkt habe und darum auch niemand von

57 Vgl. Ute Frevert: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München 1991, insbes. S. 178–196.

58 HKG 3,2, S. 80.

59 HKG 3,2, S. 78.

ihm Genugtuungsforderungen erwarten könne, niemand – außer Susanna selbst. Diese aber verlangt Verzicht auf die Umsetzung der von ihr initiierten Duell-Idee, da sie ihn sonst, erst wenn der Vorgang öffentlich würde, „beschimpft“ sehe. Durch sein Verweilen im Versteck war dem Maler buchstäblich seine peinigende Unterlegenheit vorgeführt worden; dies setzt sich im Gespräch fort. Eheliche ‚Intimität‘ wird eingeübt als stillschweigendes Eingeständnis hinzunehmender Kränkung. Ein so labiler, von Susannas anhaltender Diskretion abhängiger Status individueller Ehre zeigt an, wie weit die erzählte Zeit von ‚Heldengeschichten‘ entfernt ist. Friedrich empfindet nicht spontan den Impuls, den Grafen zur Rede zu stellen, verhandelt wird einzig die durch sozialen Druck womöglich bestehende Nötigung. Friedrichs Ehre sieht Susanna eher durch seine kreativen Leistungen gefährdet:

Deine Bilder [Friedrich] sind außerordentlich schön; wenn aber Deine Gedanken höher sind, und Du Dich durch Deine Hervorbringungen gedemüthigt fühlst, vertilge sie. Ich liebe Dich noch mehr.⁶⁰

Durch seine Abkehr von der Malerei setzt er den Spott des Grafen nachträglich ins Recht, und durch urbanes Wohlverhalten erfährt er später „Ehrerbietungen“,⁶¹ auch von dem Grafen. Als geschmähter und Schmähung Duldender tritt Friedrich die Ehe an.

4. Konkurrenten in Kunst und Literatur

Friedrich Roderer ist ein anspruchsvoller Landschaftsmaler und ein kreativer Kunstbanause zugleich. Seine Reflexionen über die Mengen von konventionellen „Landschaften“, seine sprachliche Verkürzung von Landschaftsbildern zu „Landschaften“ überspringt die ästhetische Differenz von Natur- und Kunstschönheit und erzeugt aufschlussreiche Polyvalenzen: „so wären wir mit Landschaften überschüttet und die Menschen müßten verzweifeln“.⁶² Sein besessenes Interesse an Bilderrahmen, sein Sinn für die nutzlose Materialität der reizlos gewordenen, zum Gerümpel geworfenen Bilder, sein Blick auf die Zurüstungen, mit denen sich

⁶⁰ HKG 3,2, S. 92.

⁶¹ HKG 3,2, S. 88.

⁶² HKG 3,2, S. 25.

Maler vor dem zu schützen suchen, um dessen Darstellung sie sich bemühen: der Natur, seine Fixierung auf die quantitative und ökonomische Dimension seines Schaffens lassen ihn eher als einen distanzierten Charakter erscheinen, dem die ästhetische Intention und die *illuso*⁶³ des Kunstbetriebs fernzustehen scheint. Seine Äußerungen sind aber auch in ihrer grundlegenden Reflexion der ästhetischen Praxis und des Kunstmarkts erhellend, pointiert kritisch und mit Blick auf die weitere, den eigenen Status problematisierende Entwicklung der Kunst zukunftsweisend.⁶⁴ Insgesamt aber wirken seine Äußerungen – trotz und wegen ihrer Polemik – unsicher, labil und schwankend, kurzum: empfänglich für äußere Impulse. ‚Selbstironisch‘ würde sein Erzählen genannt werden können, wenn Friedrich um die Zerrissenheit wüsste und diese souverän exponierte, was ihm insbesondere durch die erzählende Rückschau ermöglicht sein könnte. Die eingeschobenen, rätselhaft anmutenden Einzeiler, die Selbstreflexion signalisieren, aber nicht einlösen, verlieren sich allerdings bald: „Aber ich bin ganz unschuldig.“⁶⁵ Sprunghaft geht bei ihm beispielsweise die nüchterne Darlegung getätigter Investitionen in kaum überbietbare Kunst-Emphase über:

[...] allein die Farben hatte ich nun einmal angeschafft, der Sonnenschirm, der Malerkasten, der Feldstuhl waren da, und ich malte weiter. Das Malen ist mir lieber, als die ganze Welt; es gibt gar nichts auf der Erde, was mich tiefer ergreifen könnte, als das Malen.⁶⁶

Friedrich entgleitet auch die Emphase angesichts der Prognose Peters, er werde bald sein Malen als „leeres Gethue“⁶⁷ begreifen, denn er betont, ohne seine Malerei sei ihm jede Lebensfreude „nicht mehr als das Stäubchen, das in der Sonne spielt, oder der Sand, den der Bettler zertritt“.⁶⁸ Ein Zitat liegt damit wohl vor, das aber

63 Zum Terminus vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 2001, S. 360–365.

64 Vgl. zur modernen Kunst beispielsweise Wolfgang Ullrich: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt am Main 2005.

65 HKG 3,2, S. 28.

66 HKG 3,2, S. 29.

67 HKG 3,2, S. 51.

68 HKG 3,2, S. 51.

von der müßigen Betrachtung zum gestaltenden Handeln ermuntern will,⁶⁹ und dann folgt ein schiefes Bild, da Sand kaum zertreten werden kann. Wenn Friedrich bei der Brautwerbung gegenüber Peter bekennt, dass er bislang „nur ein einziges, alles Andere verdunkelndes Bestreben hatte, die Kunst“,⁷⁰ wird diese kunstfeindliche Selbstanklage nicht mehr durch andere Äußerungen aufgefangen: Die Fixierung auf Kunst erscheint hier rückblickend als beklagenswerte Abkehr von der Wirklichkeit. Das Dementi dieser kunstkritischen Selbstbezeichnung vollzieht sich nicht in der erzählten Figurenrede Friedrichs, aber es vollzieht sich im Erzählten und Erzählen, denn die enthusiastische Vollendung des Bildes steht noch bevor („alles gelang besser, und oft oft war es mir schon deutlich, ich müsse es erfassen können“)⁷¹ – wie schließlich auch der von Trauer belastete Abschied von der Malerei.

Was malt Friedrich Roderer? Sowohl Peter als auch Friedrich bestimmen das Moor als Bildobjekt.⁷² Die Wahl dieses Gegenstandes kann – das bezeugt die Forschung – bereits als lächerlich empfunden werden und droht die gesamte künstlerische Bemühung als kuriosen Irrweg a priori abzuwerten. Zu Beginn der Erzählung entwirft Friedrich allerdings als Bildobjekt ein Landschaftspanorama mit Moor, Wäldern und Bergen, das erneut angestrebt wird und die bald gewählte großformatige Anlage des Bildes rechtfertigt.⁷³ Das Moor wird daher in einen traditionell erhabenen Kontext gerückt, und auch später erläutert Friedrich gegenüber der Wirtin sein Bild folgendermaßen: „[I]ch male auf dem großen Bilde euer Land rings hier herum“.⁷⁴ Dennoch ist eine Fokussierung auf das nicht näher geschilderte, sprachlich ausgesparte Moor im Verlauf der Erzählung zu beobachten, und selbst hier, bei der Darstellung des gesamten Bildentwurfes, erscheint das Moor

69 „Ungöttlich ist, wer in den hohlen Himmel / Aufschauend, müßig=elend harren will, – / Bis diese Erde still verlaufen ist, / So wie ein Wassertropfen, wie ein Stäubchen, / Das in der Sonne spielt [...]“.
Leopold Schefer: *Laienbrevier*. 6. Aufl. Berlin 1850, S. 190.

70 HKG 3,2, S. 83.

71 HKG 3,2, S. 88.

72 Peter und Friedrich benutzen jeweils eine Trias, um den Gegenstand, das Moor, abweichend bis gegenläufig zu bestimmen: „ernst, schwierig und unbedeutend“ (so Peter, HKG 3,2, S. 50) und „die Düsterheit, die Einfachheit und Erhabenheit des Moores“ (so Friedrich, HKG 3,2, S. 92).

73 „[...] ich suchte das Moor und den daranstoßenden, einfarbigen Fichtenwald und die gegenüber liegenden Weidehügel und den hinter ihm liegenden, ebenfalls einfarbigen Fichtenwald, und die hinter diesem Fichtenwald emporstehenden blauen und mit grauen Lichtern glitzernden Berge zu malen. Ich male jetzt wieder daran, weil ich das Frühere verbrannt habe.“ (HKG 3,2, S. 32.)

74 HKG 3,2, S. 70.

bereits als das eigentliche Zentrum des Bildes, als die zentrale Rechtfertigung des Bildes, „denn der reiche Mann vernichtet es am Ende ganz, und dann ist gar nichts zu malen“.⁷⁵

Auf die reiche Tradition literarischer Bildbeschreibung wird in der Erzählung konsequent verzichtet, sodass der Bildgegenstand und auch das entstehende Bild fast nur eine *leere Projektionsfläche* für die Leser aufspannt. Aber wir ‚wissen‘ immerhin, dass für die Trockenlegung des Moores den ganzen Tag über in mehreren Schichten Arbeiter wirken und dass die Bilder unseres Erzählers frei von Menschen sind: „[M]an sieht auch keine Menschen, die Ihr malt“.⁷⁶ Der Maler blendet die Arbeiter und ihre Arbeit aus, er hält im Bild das fest, was zum Verschwinden gebracht wird, und setzt im Bild kein Zeichen dafür, dass es durch Arbeit zum Verschwinden gebracht wird. Mit malerischen Mitteln wird die Verwandlung einer Naturlandschaft zu einer Kulturlandschaft widerrufen. Narrative Momente sind aus dem Bild ferngehalten, die aber umso deutlicher im Erzähltext hervordrängen. Während das Bild den Anschein des unberührten Moores wahren soll, spielt der Erzähltext des Malers die Ambivalenzen der Kultivierung und Urbanisierung aus. Wegen dieser im Bild vollzogenen Ausblendungen, die Aktionen betreffen, die das Erzählte aber bestimmen, erfährt die Konkurrenz von Malerei und Literatur besonderes Profil. Wegen dieser Ausblendungen wird man das angestrebte Bild – um dies zumindest anzudeuten – kaum naturalistisch nennen können,⁷⁷ und realistisch nur dann, sofern mit Realismus auch eine Idealisierung verknüpft, eine Versöhnung mit dem Ideal programmatisch angestrebt wird.⁷⁸ Indem aber die im Malen sich vollziehende Selektion und Idealisierung im Erzählten deutlich wird, hat der Erzähltext diese Idealisierung bereits durch Kontextualisierung widerrufen und überschritten. Die Bemühungen des Malers, das Moor zu verschiedenen Tageszeiten, in verschiedenen Lichtverhältnissen bildlich zu erfassen, sind

75 HKG 3,2, S. 32.

76 HKG 3,2, S. 69. Eine Bemerkung der Wirtin.

77 Vgl. zur kunstästhetischen Diskussion Christine Anton: Poetologische Kunstreflexion: Adalbert Stifters Plädoyer für den poetischen Realismus in seiner Novelle ‚Nachkommenschaften‘. In: *Jahrbuch Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich* 17 (2010), S. 9–27.

78 Vgl. die Darstellung der zeitgenössischen Diskussion zum Verhältnis von Realismus, Idealismus und Naturalismus bei Christian Begemann: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Realismus. Das große Lesebuch*. Frankfurt am Main 2011, S. 13–34. Vgl. ebenso Gerhard Plumpe (Hrsg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart 1985, und Richard Brinkmann (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. 3., erw. Aufl. Darmstadt 1987 (Wege der Forschung; 212).

wiederholt als beachtliche Antizipation des Impressionismus gedeutet worden.⁷⁹ Das närrisch Anmutende des Moormalers erfährt durch die künstlerische Konzeption jedenfalls eine Korrektur. Ein bemerkenswertes Potenzial des Künstlers wird ausgewiesen, ein Potenzial, das zum Verschwinden kommt und durch den Text ansatzweise rekonstruiert werden kann.

Die Frage nach dem Rang des künstlerischen Schaffens hat wiederholt die Forschung beschäftigt, und dies mit der zumeist impliziten und durchaus problematischen Annahme, dass der Verzicht auf das Malen genau dann einen begrüßenswerten Schluss darstellt, wenn das malerische Werk hoffnungslos unzureichend ist.⁸⁰ Die ästhetische Wertung der Entwürfe und Bilder ist im Text primär an die Stimme des Peter Roderer gebunden. Wie zwiespältig-durchtrieben dessen Komplimente sind, kann durch eine logische Differenzierung verdeutlicht werden, die aufweist, wie das ästhetische Urteil zugleich widerrufen wird. Peter spricht die Prognose aus, Friedrich werde die Malerei aufgeben, obwohl und weil seine Entwürfe „zu dem Allerbesten [gehören], was die neue Kunst hervorgebracht hat, an Wahrheit übertreffen sie Alles, was jetzt da ist“.⁸¹ Nehmen wir nun Peters Aussage hinzu, es habe bislang nicht den Fall gegeben, dass ein Familienmitglied „das Höchste in seinem Fache hervorgebracht hätte“,⁸² und er könne daher nicht wissen, nur vermuten, ob dieser Roderer von seinem Ziel weichen würde, so ergeben sich als Konklusion zwei Möglichkeiten: Wenn Friedrich zum Roderer-Stamm gehört und als Roderer erstmals Höchstes leistet, dann ist mit gebotener Skepsis über sein weiteres Handeln keine Prognose zu stellen. Es wird aber nachdrücklich eine Prognose ausgesprochen, und das kann nur implizieren, dass Friedrich als Mitglied der Roderer-Familie nicht Höchstes leistet.

Peter und Friedrich stehen in einer doppelten Konkurrenzsituation einander gegenüber. Mit Blick auf die erzählte Gegenwart konkurriert der Maler mit dem Gutsbesitzer und mit Blick auf die jugendlich-künstlerischen Ziele konkurriert der Maler mit dem (resignierten) Dichter. Wenn auch der Gutsbesitzer Peter pragmatisch dominant ist und dem Maler buchstäblich ‚das Wasser abgräbt‘, so ist doch

79 Vgl. beispielsweise Stefan Schmitt: Adalbert Stifter als Zeichner. In: Laufhütte, Möseneder: Adalbert Stifter (wie Anm. 39), S. 261–308, insbes. S. 278.

80 Vgl. hierzu die konzise Forschungsübersicht von Konstanze Fliedl: Berg, Moor und Baum. Eine Lektüre der ‚Nachkommenschaften‘. In: Alfred Doppler u. a. (Hrsg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert*. Tübingen 2007, S. 261–282, hier S. 263 f.

81 HKG 3,2, S. 51.

82 HKG 3,2, S. 49.

sein jungdliches Dichten durch seine vorgetragene Kritik noch ungenügend beleuchtet. Es ist nicht zwangsläufig, dass der Maler in den Sog des gescheiterten Dichters gerät, da er im Vergleich Ansätze konzeptioneller Stärken vorweisen kann. Peter hatte das Interesse an dem eigenen literarischen Schreiben verloren, da seine Gedichte und alle von ihm gelesenen Werke der Weltliteratur die „wirkliche Wahrheit“⁸³ nicht erreichten. Die Wahl seiner Stoffe wirkt im zweideutigen Sinne hybrid: eine Schöpferposition erheischend und grotesk wahllos zugleich. „Ich wählte *Adam zu meinem Stoffe*, die Makkabäer, Karl den Großen, Otto und Friedrich den Rothbart.“⁸⁴ Fest stehen für ihn einzig die bedeutende Größe des Gegenstands, das heroisch-epische Format und damit die (potenziell) anachronistische, wahrheitsverstellende Gattungswahl.⁸⁵ Peters abschließende Kritik verwirft jede Dichtung, ohne Alternativen bei dem Stoff und der Gattung zu erwägen, ohne das angelegte Wahrheitskriterium zu erläutern.⁸⁶ Dabei ist mit dem vorliegenden Text *Nachkommenschaften* ein literarisches Verfahren vorgeführt, das zumindest ex negativo ‚wirkliche Wahrheit‘ evozieren kann, indem die individuelle und fragile Konstruktion von Wirklichkeit und Lebenssinn kenntlich wird. Als Moormaler und als Erzähler unter- und überbietet Friedrich unheroisch die dichterischen Bemühungen seines Schwiegervaters. Friedrich, der im Gegensatz zu Peter einzelne Meisterwerke für sich gelten lässt,⁸⁷ bezieht sich als Maler ausdrücklich auf das Wort des Alten und zitiert es falsch, oder sagen wir: verschoben, als „wirkliche Wirklichkeit“, und *diese* Formel ist in der Forschung vielfach besprochen worden.⁸⁸ Die auf menschliche Geschichte bezogene Formel von der ‚wirklichen Wahrheit‘

83 HKG 3,2, S. 58.

84 HKG 3,2, S. 58 (Hervorhebungen J. B.).

85 Die Präntention leerer Größe erfährt eine familiäre Resonanz, wenn die Tochter ihrem Bräutigam nicht nur „Großes“ abverlangt, sondern ihm versichert, „klein und niedrig und unerheblich wird es nicht sein“ (HKG 3,2, S. 92), was sie künftig gemeinsam ‚vollführen‘ werden.

86 Dieses Interesse des jungen Peter Roderer an der Produktion eines Heldenepos scheint, da der reale Autor etwa zeitgleich das ‚Heldenepos‘ *Witiko* schrieb, werkimmanent vor grundsätzlicher Kritik geschützt zu sein; dies zeigt sich beispielhaft an dem Beitrag von Karl Konrad Polheim (vgl. Polheim: Die wirkliche Wirklichkeit, wie Anm. 7, insbes. S. 390). Doch gibt es Anlass, *Witiko* nicht nur als einen Text zu lesen, in dem das *Ende eines Heldenzeitalters* sich vollzieht, sondern in dem zugleich das Erzählen von Geschichte als ein polyphones Problem entfaltet wird, das Fragen der politischen Legitimation und Agitation, aber auch Fragen der Geschichtsschreibung und Dichtung berührt. Vgl. hierzu: Berendes: Ironie – Komik – Skepsis (wie Anm. 8), insbes. S. 211–320.

87 „In Wien ist eine Landschaft“ (HKG 3,2, S. 65).

88 Polheim: Die wirkliche Wirklichkeit (wie Anm. 7, S. 390), spricht diese Differenz an, vertritt aber die Ansicht, dass die Begriffe „sinngleich“ seien.

verschiebt sich durch die Adaption bei dem jungen Zuhörer zu einer kunsttheologischen Formel.

Ich wollte nämlich so wie der Heldendichter Peter Roderer die wirkliche Wirklichkeit darstellen, und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben.⁸⁹

Das in der Natur Erfahrene soll im Kunstwerk zum Ausdruck finden. Die Verschiebung ist gravierend, denn, was Peter im Namen der ‚wirklichen Wahrheit‘ praktisch in Gang setzt (die Trockenlegung des Moores), blendet jener im Namen der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ aus. Friedrich zielt mit seinem Verständnis auf wahrzunehmende Wirkprinzipien einer göttlichen Schöpfung, in der man sich allerdings stets schon befindet und die man daher schwerlich ‚neben‘ sich haben kann. Das von Gott geschaffene Kunstwerk (die Wirklichkeit) sei das Größte und weise den „höchsten Schwung“⁹⁰ auf. Die Forderung, im Namen der Wirklichkeit sich selbst als Künstler zurückzunehmen, um diesen Schwung nicht zu überdecken, verweist auf bedeutende Traditionen,⁹¹ steht aber auch in Kontrast zu der von ihm temperamentvoll beanspruchten Überbietung anderer Künstler, was für uns eine spannungsreiche subjektfeindliche Subjektivität, eine sich selbst verleugnende Subjektivität signalisiert, die in Vorstellungen emphatischer Wirklichkeit eine sichere Zuflucht sucht. „Bei mir ist aber Vieles anders, als bei andern Malern.“⁹²

5. Liebe und Familiensinn mit Schlussdissonanzen

Nachdem Susanna und Friedrich einander ihre Liebe gestanden und die Zustimmung des alten Roderer erfahren haben, schließt Friedrich das Bildprojekt mit dem ‚Schwung‘ der Liebe ab.

⁸⁹ HKG 3,2, S. 65.

⁹⁰ HKG 3,2, S. 65.

⁹¹ „Roderer zitiert den alten Topos vom Deus Artifex, von Gott als dem großen Künstler, der in der Schöpfung das größte Kunstwerk geschaffen habe [...] und so die Zeichenhaftigkeit der Natur verbürge.“ Wolfgang Braungart: Das letzte Bild. Zu Stifters „Nachkommenschaften“. In: Jürgen Fohrmann u. a. (Hrsg.): *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*. Köln 2001 (Mediologie; 3), S. 26–41, hier S. 29.

⁹² HKG 3,2, S. 29.

Nun begann ein eigenes Leben. Des frühen Morgens schon malte ich, und malte den größten Theil des Tages mit einem Eifer und mit einem Feuer, die ich früher gar nicht gekannt hatte, alles gelang besser [...].⁹³

Später, nach einem ihm auferlegten und ihm nicht sinnvoll erscheinenden „Flug durch die Länder Holland, Belgien, Frankreich und Italien“⁹⁴ – „[i]ch sah den Grund nicht ein; aber in meinem Glücke wollte ich mich gegen nichts auflehnen“⁹⁵ – und nach zwei Tagen Rückzug in seiner Blockhütte: „[d]ort blieb ich zwei Tage vor meinem Bilde sitzen“⁹⁶ erklärt er seiner Braut, dass das Bild zerstört werden müsse und er nicht mehr malen werde.

Ich habe mit der Inbrunst gemalt, die mir deine Liebe eingab, und werde nie mehr so malen können. Darum muß dieses Bild vernichtet werden, und keines kann mehr aus meiner Hand hervorgehen.⁹⁷

Diese Äußerung erzeugt vielfache Dissonanzen. Zum einen passen die genannten Gelingensbedingungen des Werks nicht zu dem von ihm zuvor entworfenen Konzept der Kunstentstehung. Wenn ‚Eifer‘ und ‚Feuer‘, ‚Inbrunst‘ und ‚Liebe‘ notwendige Voraussetzungen für den Künstler darstellen, so muss der Künstler sich und sein Erleben nicht verleugnen, sondern kann sich als Resonanzraum der (göttlichen) Schöpfung verstehen; so jedenfalls könnte Friedrich angesichts seiner Erfahrungen seine Kunstkonzeption entsprechend entwickeln. Zum anderen steht die Äußerung in einem Widerspruch zu der Liebe und der anstehenden Heirat, die doch hier mit dem Anspruch verknüpft ist, der Liebe einen institutionellen Rahmen zu geben.⁹⁸ Warum wird er nicht mehr so malen können, wenn doch seine Liebe die (oder eine) Voraussetzung für das Gelingen seines Malens ist? Sofern er ihre Liebe noch empfindet – der Wortlaut weckt Zweifel –, könnte er Susanna umgekehrt versichern, dass er mit ihr an seiner Seite gewiss ein großer Maler werde. Und selbst wenn er nicht mehr so malen könnte, müsste dieses Werk nicht

93 HKG 3,2, S. 88.

94 HKG 3,2, S. 91.

95 HKG 3,2, S. 91.

96 HKG 3,2, S. 92.

97 HKG 3,2, S. 92.

98 So Friedrich bei der Brautwerbung zu Peter: „[G]estern haben wir gesprochen, und haben gesagt, daß es unser beider Wunsch wäre, uns auf ewig anzugehören“ (HKG 3,2, S. 83).

zerstört, sondern könnte behutsam bewahrt werden – als singuläres Zeugnis seines von Liebe erfüllten Schaffens. Seine emphatischen Worte bezeugen die für ihn unauflösbaren Dissonanzen. Mit seinem Abschied von der leidenschaftlich betriebenen Malerei erfüllt er das Familienschema des alten Roderer und zugleich eine Forderung Susannas, die ihm zuvor ein großes Ziel abverlangt hat und damit zu verstehen gab, dass sie seine Malerei als ein „Großes“ nicht anerkennt.

„Höre, Friederich,“ sagte sie, „du mußt deine Gewalt, die ich an dir sehe, auf irgend etwas Großes wenden, und es erreichen, dann lieb ich dich grenzenlos.“⁹⁹

Seine Ankündigung, auf das Malen verzichten zu wollen, auch wenn Susanna dies nicht hinnehme („so muß ich Dich [Susanna] mit dem ungeheuren Schmerze verlieren, aber meinen Entschluß ausführen“¹⁰⁰), erweist sich als Bestandteil einer leeren Rhetorik, mit der das anpassungswillige Paar voreinander den Anschein riskanter Entscheidung aufrechterhält. Das Wagnis ist nicht, Susanna durch diesen Verzicht zu verlieren, sondern vielmehr sich selbst – was immer dies auch heißen mag. Der Text weckt den Eindruck zunehmender Kühle und ritueller Erstarrung, Ergebnis grundsätzlicher Zugeständnisse und Verzichte, die das emotionale Erleben verstören. Ein zentraler Verzicht betrifft den Wunsch, mit richtigem Namen angesprochen zu werden. Wenn Friedrich auf Susannas Frage erklärt, er möchte „Friederich“¹⁰¹ genannt werden, so folgt Susanna seinem Wunsch nur ein Mal, um dann auf die in der Familiengeschichte überlieferte Variante ‚Friedrich‘ zu schwenken.¹⁰² Individuelle Abweichungen werden unter dem Druck konstruierter Tradition ein- und angepasst.¹⁰³

Eingangs ist der Text durchsetzt mit misogynen Äußerungen und Bezeugungen des Desinteresses am anderen Geschlecht und der (biologischen) Reproduktion, wenn auch Susanna später als ausdrucksstarke, gewitzte und überlegene Frau in

99 HKG 3,2, S. 80. In dieser anspornenden Gesprächsführung gleicht sie Bertha aus Stifters *Witiko*. Vgl. Berendes: Ironie – Komik – Skepsis (wie Anm. 8), insbes. S. 225–238.

100 HKG 3,2, S. 92.

101 HKG 3,2, S. 80.

102 Vgl. John: „Die wirkliche Wirklichkeit derselben ...“ (wie Anm. 12), S. 215.

103 Und spät sei hier bekannt, dass der Ich-Erzähler auch in diesem Text von Anfang an mit falschem Namen genannt wurde.

Erscheinung tritt.¹⁰⁴ Als sie bei der ersten Begegnung fragt, ob sie Friedrichs „Entwürfe“¹⁰⁵ sehen dürfe, antwortet der Maler (semantisch) unpassend, gewunden und widersprüchlich: Seine ‚Gemälde‘ seien nur ‚Entwürfe‘ und keine ‚Gemälde‘. Merkwürdigerweise heißt es zu Beginn der Erzählung: „Da bin ich in dem Lüpfinger Thale, an das mich auch eine Hexe gebannt hat.“¹⁰⁶ Wer ist diese magischen Bann ausübende Hexe – wenn nicht Susanna?¹⁰⁷ Mit welchem Grund und zu welchem Zeitpunkt wird von dieser Hexe gesprochen – vor oder nach der Hochzeit? Indem diese kaum beantwortbaren Fragen vom Text provoziert werden, werden von Anbeginn mit ambivalenten Zeichen gegen das glückliche Ende Zweifel gestreut.

Der auffällige Wechsel von Präsens und Imperfekt, der sich bereits zu Beginn der Erzählung zu erkennen gibt („So bin ich unversehens ein Landschaftsmaler geworden. Es ist entsetzlich“¹⁰⁸), wirft Fragen zum Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit und auch zur Erzählperspektive auf, die nicht eindeutig auflösbar scheinen. Die im Präsens verfassten irritierenden und belebenden Momente verlieren sich im Laufe der Erzählung, ohne allerdings ganz zu verschwinden. Die Anfänge der malerischen Bemühungen werden auf diese Weise durch Lebhaftigkeit ausgezeichnet – kaum aber die Liebesgeschichte. Es entsteht insgesamt der Eindruck eines fiktiven Textkonvoluts, dessen Teile verschiedener zeitlicher Herkunft sind und womöglich verschiedene Formen der Überarbeitung erfuhren, sodass

104 Zu der wirkungsvollen Figur Susanna vgl. die aufschlussreichen Ausführungen von Sabine Schmidt: *Das domestizierte Subjekt. Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert Stifters*. St. Ingbert 2004 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; 32), S. 409–420.

105 HKG 3,2, S. 43.

106 HKG 3,2, S. 32.

107 Als „Hexe“ käme als Figur nur die Wirtin noch in Betracht. Dafür spricht immerhin jene Zuschreibung, sie habe Friedrich durch ihre Worte „wirblig“ (HKG 3,2, S. 46) gemacht, sodass er versehentlich, doch folgenreich Peter den Zugang zu seinen Bildern gewährt. Ebenso scheint es plausibel, dass die redselige Wirtin (ohnehin eher eine Komödiengestalt) die Namensgleichheit von Peter und Friedrich Roderer früh bemerkt und weit verbreitet hat, sodass Peters Verwunderung bei der Brautwerbung nicht ganz plausibel ist (vgl. HKG 3,2, S. 84). Stefan Willer spricht die „Hexe“ als „eines der wenigen blinden oder überschüssigen Motive der *Nachkommenschaften*“ an, um dennoch die offene Frage zu stellen: „Sollte man die ‚Hexe‘ gar mit Susanna identifizieren?“ Stefan Willer: *Grenzenlose Zeit, schlingender Grund. Genealogische Ordnungen in Stifters „Nachkommenschaften“*. In: Michael Gamper, Karl Wagner (Hrsg.): *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Zürich 2009 (Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen; 9), S. 45–62, hier S. 58.

108 HKG 3,2, S. 25.

sich divergierende Erzählzeiten und Perspektiven ergeben.¹⁰⁹ Der Text bietet keine kohärente Perspektive, da sich eine solche für den fiktiven Erzähler nicht ergeben hat. Darin liegt der disparate Ausdruckswert der Textgestalt, die dazu auffordert, die Gründe der fehlenden Integration zu klären. So wie der Schwiegervater insgeheim und wenig zuträglich an seinen Heldengeschichten weiterstrickt, so bleibt Friedrich leidenschaftlich, doch trauernd, seiner Malerei verbunden. Und der Anfang der Erzählung erhält eine weitere Bedeutung: Es ist entsetzlich, unversehens und unaufhebbar ein Landschaftsmaler geworden zu sein und sich dennoch auferlegt zu haben, nie mehr zu malen. Die zwei Tage in der Blockhütte vor dem Bilde werden lesbar als zwei Tage des Abschieds, der Trauer und Buße. Die drastische Verbrennung, ja Tötung des großen, vital geladenen Werks¹¹⁰ sucht die Spuren des Malens und die Spuren des Appells zum Malen radikal zu tilgen, die in der sprachlichen Selbstreflexion aber umso anhaltender hervordringen. Das Werk muss zerstört werden, da es einen Lebensweg anzeigt, gegen den zu wenden er sich genötigt sieht. Er tilgt sein lebendiges Erbe, um ein fremdes und Befremden auslösendes Erbe anzutreten. Es bleibt ihm, erzählend um das eigene Brandmal zu kreisen, ohne durch Worte das Zerstörte auch nur umrisshaft ersetzen zu wollen. Das Bild und das im Bild sichtbar Gewordene bleiben im Text ausgespart. In diesem erzählten Abschied von der Malerei verabschiedet der Text nicht die Malerei, sondern exponiert diese als eine inkommensurable, unverzichtbare Größe.

In einem Satz scheint das Glück des Ich-Erzählers abschließend zum Ausdruck zu kommen.

Ich fühle nun eine Freiheit, Fröhlichkeit und Größe in meinem Herzen wie in einem hell erleuchteten Weltall.¹¹¹

109 Dominik Müller zu diesen, hier leider nicht ausführlicher zu diskutierenden erzähltechnischen Phänomenen: „Die Kommentirstimme spricht immer nur aus dem Moment heraus, so daß die Erzählung als Ganze keiner einheitlichen Deutungsinstanz unterstellt ist. Da aber ein möglicher Wandel der Erzählposition nie thematisiert wird, kann man sich beim Lesen auch nicht darauf einstellen.“ (Müller: Des Gezähmten Widerspenstigkeit, wie Anm. 10, S. 124). Vgl. hierzu ebenso Friedbert Aspetsberger: Stifters Erzählung ‚Nachkommenschaften‘. In: *Sprachkunst* 6 (1975), S. 238–260, insbes. S. 242–245, und Willer: Grenzenlose Zeit, schlingender Grund (wie Anm. 107), insbes. S. 54–58. Mit der fiktiven Überlagerung von Textschichten zeichnet sich eine Parallele zur *Mappe meines Urgroßvaters* ab. Vgl. Berendes: Ironie – Komik – Skepsis (wie Anm. 8), insbes. S. 37–41.

110 Bereits zu Beginn der Erzählung fragt sich Friedrich, ob er seine Bilder „am Leben lasse“ (HKG 3,2, S. 26). Nach dem Liebesgeständnis kehrt Friedrich (schuldbewusst) in seine Hütte zurück: „Dort schaute mich ruhig von seinem Gerüste mein großes Bild an.“ (HKG 3,2, S. 82.)

111 HKG 3,2, S. 93.

Dieses zunächst eindrucksvoll strahlende Bild von Glück, im Präsens nach der Bildverbrennung vorgetragen, erzeugt Dissonanzen und kippt ins Gegenteil, ins beklemmende Unglück und blanke Entsetzen – wie die Erfahrung des finsternen Kosmos in der Erzählung *Der Condor*: „[D]as ganze Himmelsgewölbe [...] war ein ganz schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend“.¹¹² Licht wird erst sichtbar, wenn es auf (reflektierende) Materie stößt.¹¹³ Ein hell erleuchtetes Weltall hat daher etwas Paradoxes, denn es müsste von Materie gefüllt oder eng von reflektierenden Wänden umstellt sein; es könnte sich durch Weite und Leere nicht auszeichnen. Im Gegensatz zu der frühen Erzählung *Der Condor* aber spricht dieser Text dieses drastische Kippen nicht aus, sondern überlässt es der schlussfolgernden Lektüre. Mit diesem Kippen zerschlägt der Text jeden Anschein versöhnlichen Humors und bietet stattdessen

am Ende die *schreiende Ironie* [...], die zerstörend trifft, und die zum Unglücke gar nicht weggenommen werden kann, ohne dem Werke seinen Mittelpunkt seine Tiefe und seinen Ernst zu nehmen.¹¹⁴

Der letzte Absatz der Erzählung schildert die Hochzeitsfeier und gibt nicht nur hinsichtlich des Stammsitzes skeptische und rätselhafte Hinweise:

Und es war an diesem Tage auch große Fröhlichkeit in Firnberg. Die Roderer tranken, *als müssten sie wahr machen*, was die Wirthin geweissagt hat, wenn ich auf

112 Adalbert Stifter: *Der Condor*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*.

Hrsg. von Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte. Band 1,4. *Studien. Buchfassungen. Erster Band*. Hrsg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann. Stuttgart 1980, S. 15–41, hier S. 27.

113 Vgl. hierzu die *Anmerkungen zu dem Condor*: „Das Licht selbst ist nicht sichtbar, sondern nur die von ihm getroffenen Flächen, daher der gegenstandslose Raum schwarz ist. Das Licht ist nur auf den Welten, nicht zwischen denselben erkennbar.“ Stifter: *Der Condor* (wie Anm. 112), S. 41. Während wir m. E. zweifeln müssen, ob die Erzählerfigur Friedrich um das Misslingen des Vergleichs weiß, so scheint umgekehrt plausibel und ungewöhnlich sicher, dass dem realen Autor Adalbert Stifter dieses Misslingen nicht unterlaufen ist.

114 Diese an Jean Paul mahnende Formel verwendet Adalbert Stifter mit offenkundiger Zustimmung in einem Brief an Gustav Pechwill am 3.2. 1853, um – zumindest vordergründig – ein Werk Pechwills zu charakterisieren. Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe*. Vollst. Texte nach den Erstdrucken, bzw. der Prager Ausgabe. München 1986, S. 717–720, hier S. 718 (Hervorhebungen J. B.). Für Jean Paul hingegen, der den „Trost-Defekt“ (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, wie Anm. 6, S. 401) seiner Gegenwart beklagt, ist „[...] ein jedes Gedicht unpoetisch, wie eine Musik unrichtig, die mit Dissonanzen schließet“ (a. a. O., S. 77). Jean Paul, schreibt daher abgrenzend über die Romane Klingers, „daß jeder Roman desselben, wie ein Dorfgeigenstück, die Dissonanzen in eine schreiende letzte auflöse“ (a. a. O., S. 100).

Susannas Hochzeit mit dem Grafen wäre, und *als müsste* sie Peter Roderer *endlich klärllich* auf Wägen *nach Hause* bringen lassen.¹¹⁵

Die Roderer, nunmehr vereint, feiern ekstatisch, ohne dass jener sich als ein Roderer eingebunden fühlt, der mit seiner (kaum noch erwähnten) Braut Anlass zu dieser Feier gibt und der ihr Feiern wahrnimmt als die *bemühte Einlösung einer Prognose*. Dies zeigt Distanz an gegenüber dem zelebrierten Familiensinn und ist nicht Ausdruck einer endlich überwundenen ‚Isolation‘, sondern deren Steigerung. An die Stelle des zuvor offen ausgetragenen Eigensinns, bei dem die Familie aber ein tolerierender und Rückhalt bietender Bezugspunkt stets blieb, tritt nun die Anpassung an soziale und familiäre Normen mit einem inneren Vorbehalt, mit einer umfassenden *reservatio mentalis* gegenüber dem Geschehen.

Nostalgisch rekurriert Friedrich in diesem abschließenden Absatz auf die Wirtin und sein einstiges Zuhause, statt sich auf seinen Schwiegervater zu beziehen, dessen Prognosen er hat Wirklichkeit werden lassen und in dessen ‚Schloss‘ die Hochzeit gefeiert wird. Friedrichs abseitiger Eindruck, die trinkenden Roderer realisierten nur eine Weissagung der Wirtin, markiert abschließend nochmals das zentrale Thema des Textes und besitzt dabei auf der Figurenebene eine selbstentlarvende, unsouveräne Dimension: Damit Friedrich die kritische Einsicht in die Verhaltenssteuerung durch Prophezeiung nicht beschämend auf sich anwenden muss, wird sie von ihm anderen abwertend untergeschoben. Die Wirtin hatte vermutet, der Graf werde Susanna heiraten, und sie hatte Friedrich ermuntert, an der Hochzeit teilzunehmen:

Und wenn Susanna Hochzeit macht, müßt ihr zugegen sein, müßt fröhlich sein, und einen Segen trinken, wenn euch dann auch der Herr Roderer zu Hause fahren lassen müßte.¹¹⁶

Die Fahrt nach Hause ist für Friedrich nicht mehr notwendig, und dies gilt gleichermaßen für alle Roderer-Gäste, denn das Schloss Firnberg soll der Stammsitz werden, und die Hochzeit dient dazu, „die Stammesgefühle nur noch fester zu binden“.¹¹⁷ Dass aber diese Gefühle zumindest dem Erzähler fremd sind, zeigt sich in

115 HKG 3,2, S. 94 (Hervorhebungen J. B.).

116 HKG 3,2, S. 88.

117 HKG 3,2, S. 93.

seinem Nachsinnen, wie die Gäste dort wieder fortkommen: „als müßte sie Peter Roderer endlich klärlich auf Wägen nach Hause bringen lassen“. Mit der Einkehr der vereinten Familie rückt Friedrichs Erleben von der Großfamilie ab. Indem er Peters Familienschema erfüllt, fällt er *für sich* aus diesem heraus und zeigt *uns* damit an, dass er mehr als dieses ist. Dieses Nicht-Aufgehen im Handlungsschema erzeugt einen Realitätseffekt des literarischen Charakters – und ist mit Blick auf das Werk Stifters zugleich Ergebnis eines nahezu routiniert durchtriebenen Erzählverfahrens.