

Christoph Gardian  
**Reduzierte Romantik**

Adalbert Stifters *Bunte Steine* und das Programm einer  
»Wiederherstellung in dem ursprünglichen Sinne«

<https://doi.org/10.1515/iasl-2019-0010>

**Abstract:** Adalbert Stifter's writing scheme for the story collection *Bunte Steine* (*Many-colored Stones*) is based on a paradigm of restoration that aims at renewing an original – a paradigm he himself had applied as a conservator of art monuments. In contrast to the outcomes of his conservatory work, the contradictions inherent to restorative desire come to light in his literary texts. As a result, the 'realistic' text is undermined by a 'romantic' structure which is difficult to control.

## 1 Konstruktion als Wiederherstellung

Unter dem Eindruck der Revolution von 1848 entwirft Adalbert Stifter in der berühmten *Vorrede* zu seiner Erzählensammlung *Bunte Steine* (1853) ein realistisches Programm, das implizit und polemisch Stellung gegen ästhetische und politische Positionen bezieht, die als romantischer Standpunkt verworfen werden.<sup>1</sup> Die Oppositionen, an denen sich diese Poetik abarbeitet (das Erhabene und das Alltägliche, das Individuelle und das Allgemeine, Gewalttätigkeit und Sanftmut usw.), erodieren jedoch – um in der Bildsprache Stifters zu bleiben – angesichts der Unmöglichkeit, eine objektive Perspektive einzunehmen und über die Darstellung von Einzelheiten hinauszugelangen, die allenfalls symbolisch einen umfassenden Zusammenhang andeuten können. Indem die rhetorisch komplizierte *Vor-*

---

1 Vgl. Eric Downing: *Double Exposures. Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction*. Stanford: Stanford University Press 2000, S. 24–40; Sabine Schneider: *Kulturerosionen. Stifters prekäre geologische Übertragungen*. In: Michael Gamper/Karl Wagner (Hg.): *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Zürich: Chronos 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 9), S. 249–269.

---

**Dr. Christoph Gardian**, Universität Konstanz, Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften, 78457 Konstanz, E-Mail: christoph.gardian@uni-konstanz.de

*rede*<sup>2</sup> Gegensätze mit dem Ziel vorführt, deren Verhältnisse umzukehren, unterminiert sie letztlich die von ihr entworfene binäre Logik: Die »[e]rhabene[-]« »Kunst« der romantischen »Dichter«, die als eine der »hohen Priester« und »Wohltäter des menschlichen Geschlechtes« im selben Atemzug gewürdigt und herabgewürdigt wird, der gegenüber die eigenen »Schriften« sozusagen als Senf-»Körnlein [...] zu dem Baue des Ewigen bei[-]tragen« sollen, wird zuletzt doch wieder rehabilitiert, wenn der Verfasser der *Vorrede* sich dazu bekennt, selbst nur »Einzeln« aus der »Geschichte des menschlichen Geschlechtes« »zu dichtenden Versuchen zusammengestellt [zu] habe[n]«.<sup>3</sup>

Mit ihrer biblisch inspirierten Gleichnisrede, die jene »harmlosen folgenden Dinge[-]«, jene »Spielereien für junge Herzen« der Erzählsammlung legitimiert, ist die *Vorrede* zudem in die Tradition der ›unschuldigen‹ *Kinder- und Hausmärchen* (1812–1858) der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm gestellt – wenn auch das »Ganze und Allgemeine« hier im Gegensatz zu einer »[u]nkundigen« Romantik gesehen und methodisch anders erwiesen werden soll: nicht mit dem »leibliche[n] Auge«, in sinnlich-subjektiver Perspektive, sondern mit dem »geistige[n]« Auge »der Wissenschaft« (BS, S. 16, 9–11).<sup>4</sup> Mit dem Hinweis auf die exakten Messungen der empirischen Forschung wird eine kundige Simultanperspektive skizziert, deren Beschreibung aber zum einen nur die Semantik des Erhabenen der abgewerteten ›unkundigen Romantik‹ wiederholt, die zum anderen und vor allem aber nicht dargestellt werden kann. Das Allgemeine lässt sich nur behaupten, es ist eine historisch relative Setzung. Die Darstellung des Weltganzen ist Gott vorbehalten. Der Naturforscher hat am Göttlichen insofern teil, als er den von Gott gestifteten und der Erfahrung entzogenen Zusammenhang, als *artifex divinus* die »Schöpfung« des *deus artifex* konstruktiv nachvollzieht (BS, S. 11). Der lebendige Geist Gottes ist in die empirische Forschung gewandert, der ›Bau des Ewigen‹ wird zur wissenschaftlichen Konstruktion: konstruierte Kohärenz.

Im Verlauf der *Vorrede* erscheint aber der eben noch kleingeredete »Dichter« in Analogie zum Naturwissenschaftler als »Menschenforscher«. Dies geschieht über eine behauptete Entsprechung von »innere[r]« (Sittlichkeit) und »äußere[r]

<sup>2</sup> Zu den rhetorischen Verfahren der *Vorrede* vgl. auch Daniel Müller Nielaba: »Wehen«. Zur Figur des »Gesezes«. In: Michael Gamper/Karl Wagner (Hg.): *Figuren der Übertragung*. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 9), S. 174–186.

<sup>3</sup> Adalbert Stifter: *Vorrede*. In: A.S.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 2/2: *Bunte Steine*. Buchfassungen. Hg. von Helmut Bergner. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1982, S. 9–16, hier S. 9f., 16. Die Texte der *Bunten Steine* werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert und im laufenden Text mit der Sigle BS und Seitenangabe in Klammern angegeben.

<sup>4</sup> Vgl. Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen* [1819]. Mannheim: Artemis & Winkler 2012, S. 29.

Natur« (Sinnlichkeit) sowie ein übereinstimmendes, das menschliche Zusammenleben wie die Dinge der Natur ordnendes »sanfte[s] Gesetz«. Sein Ausdruck ist im sozialen Bereich das »Gesetz der Sitte«, die Konvention, die zur Humanität stilisiert wird und sich als »Liebe« in der Familie, der Keimzelle von Staat und Gesellschaft, verdichtet darstellt (BS, S. 12f.). Die vorgenommene Identifikation von Natur und Kultur, realistischer Forschung und romantischer Dichtung zeitigt weitere Entdifferenzierungen, die sich bis in die Interpunktion hinein verfolgen lassen und auf diese Weise die zunächst etablierten Binarismen einkassieren. Stifters ›sanftes‹ Natur- und Sittengesetz ist das Verfahren des Textes selbst, das langsam und stetig, mit fast unmerklicher Gewalt alle Unterschiede und damit die Grundlage jeder Sinngebung in die Unentscheidbarkeit aufhebt.

Es ist Georg Wilhelm Friedrich Hegels dialektische Denkfigur einer ursprünglichen Identität, die sich im historischen Prozess differenziert, um in der Identität der Differenz zu sich selbst zurückzukehren, die sich in der literarischen Durchführung als Entdifferenzierung äußert. Das Aufklärungsideal einer umfassenden Bildung wie die Vorstellung eines Gesamtbilds der Wirklichkeit (das sich eben aus wahrnehmbaren Einzelheiten zusammensetzt)<sup>5</sup> gerät mit dem Konzept einer überzeitlichen Geltung von Konventionen und der ursprünglichen Identität der Phänomene in Konflikt. Durch diesen Widerspruch zwischen Historizität und Metachronizität, der sich sprachlich als Einebnung signifikanter Unterschiede artikuliert, wird die behauptete integrierende, allen Erscheinungen zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit unwahrscheinlich. Sie bedarf zu ihrer Versicherung daher eines zusätzlichen Postulats. Das behauptete Gesetz erweist sich als instabile Konstruktion, als Regel des Rhetorischen, das Oppositionen beliebig setzen und wieder aufheben kann. Es verweist damit auf die eigene Konstruiertheit und zugleich auf den Sinnverlust, den die vorgenommene sprachlich-literarische Entdifferenzierung letztlich bedeutet. Durch die Engführung von Konstruktion und Rekonstruktion soll die wissenschaftliche Herstellung des Allgemeinen daher als Wiederherstellung eines ursprünglichen Gesamtzusammenhangs ausgewiesen und legitimiert werden.

---

5 Vgl. Gerhart von Graevenitz: Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*. In: Lutz Danneberg u. a. (Hg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 147–189.

## 2 Wiederherstellung als künstlerisches Verfahren

Das Verfahren, nach dem diese Wiederherstellung geschieht, wird in der weniger oft zitierten *Einleitung* zu den *Bunten Steinen*, die unmittelbar auf die *Vorrede* folgt, expliziert. Dort heißt es:

Auf dem Berglein des Altrichters befindet sich ein Stein, der so fein und weich ist, daß man ihn mit einem Messer schneiden kann. Die Bewohner unserer Gegend nennen ihn Taufstein. Ich machte Täfelchen Würfel Ringe und Petschafte aus dem Steine, bis mir ein Mann, der Uhren Barometer und Stammbäume verfertigte, und Bilder lakirte, zeigte, daß man den Stein mit einem zarten Firnisse anstreichen müsse, und daß dann die schönsten blauen grünen und röthlichen Linien zum Vorscheine kämen.

Wenn ich Zeit hatte, legte ich meine Schätze in eine Reihe, betrachtete sie, und hatte mein Vergnügen an ihnen. Besonders hatte die Verwunderung kein Ende, wenn es auf einem Steine so geheimnißvoll glänzte und leuchtete und äugelte, daß man es gar nicht ergründen konnte, woher denn das käme. (BS, S. 17f.)<sup>6</sup>

Der Erzählsammlung *Bunte Steine* wird also ein doppelter Rahmen gegeben. Während die *Vorrede* prospektiv die Konstruktion von Zusammenhang aus empirischen Messdaten in Aussicht stellt und hierfür das Paradigma des wissenschaftlichen Fortschritts mit dem Ziel einer allgemeinen Aufklärung in Anschlag bringt, formuliert die *Einleitung* in entgegengesetzter, retrospektiver Blickrichtung die Rekonstruktion eines Ursprungs in unvordenklicher Vergangenheit. Dieser Ursprung ist gleichwohl dauerhaft produktiv und entfaltet seine Wirkung als Verwunderung, das heißt als (Wieder-)Verzauberung oder Poetisierung.<sup>7</sup> Das Programm zielt hier auf ein Imaginatives, Nicht-Ergründbares, das als Effekt auch durch »verwitterndes« »Glas« hervorgerufen werden kann (BS, S. 18), also gerade

6 Vgl. hierzu auch Sabine Schneider: Marmorglanz und glänzender Firnis. Stifters Schreibprogramm epischer Transparenz. In: Thomas Gann/Marianne Schuller (Hg.): *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Paderborn: Fink 2017, S. 141–162, hier besonders S. 157–162.

7 Die »Wunderbarkeiten« der ästhetischen Erscheinung wurden in der *Vorrede* zugunsten des »Wunder[s]« der wissenschaftlichen Konstruktion gerade zurückgewiesen (BS, S. 12). In einem anderen Kontext macht Katharina Grätz: *Erzählte Rituale – ritualisiertes Erzählen. Literarische Sinngebungsstrategien bei Adalbert Stifter*. In: K.G./Sabina Becker (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg: Winter 2007, S. 147–173, hier S. 166, darauf aufmerksam, dass auch Stifters »literarische Ritualisierung[en]«, die sich als Strategie der »Kontingenzbewältigung« durch die textuelle Herstellung von »Gesetzmäßigkeit« fassen lassen, im »Resultat durchaus zwiespältig aus[fallen]« – dass sie durch ihren verfremdenden Charakter gerade auf die Artifizialität der Konstruktion hinweisen. Diese Zwiespältigkeit wird in der Verdoppelung des Programms der *Bunten Steine* gespiegelt.

keine Gesetzmäßigkeit, sondern eher Kontingenz ausdrückt. Entsprechend ist die Methode dieser Rekonstruktion kein wissenschaftliches, sondern ein künstlerisches Verfahren: Es besteht im Anstrich mit einem Firnis, mit dem Stifter aus seiner Tätigkeit als Maler, aber auch aus der Restaurierungspraxis vertraut war.

Der identifizierenden Logik der *Vorrede* folgend, sollte die Doppelung von Konstruktion und Rekonstruktion eine ideelle Analogie von vergangener Einheit und zukünftiger Ganzheit nahelegen – wenn nicht auf der Verfahrensseite des Textes die explizite Trennung von *Vorrede* und *Einleitung* mit ihrer entgegengesetzten Argumentation eher eine Interferenz von Ordnungsmustern, eher einen Bruch mit als eine Fortsetzung der zuerst gewählten Symbolisierungsstrategie artikulieren würde. Stifter, der 1853 zum staatlichen Konservator von Oberösterreich ernannt wurde und zur Zeit der Edition der *Bunten Steine* mit der Restaurierung eines gotischen Flügelaltars im oberösterreichischen Kefermarkt betraut war,<sup>8</sup> exponiert in der *Einleitung* kein fortschritts- und wissenschaftsgläubiges Selbstverständnis, vielmehr beschreibt er ein konservatives und restauratives Kulturprogramm. Es stellt neben den formalen Konstruktivismus, der sich in Stifters Erzählungen vor allem auf die Herstellung geometrisch-regelmäßiger Ordnungen richtet,<sup>9</sup> die Behandlung mit einem Schutzanstrich, der eine den Dingen eigenlogisch innewohnende Struktur hervorhebt und wahrnehmbar macht. Die strukturstiftende Konstruktion wird auf diese Weise nachträglich als naturanalog, als natürlich dargestellt: Die in die erzählte Welt eingetragenen Organisationsmuster, so wird suggeriert, haben ihr Äquivalent in der mit kunsthandwerklichen Mitteln ans Tageslicht gebrachten Ordnung der Dinge. Die Behandlung der Objekte mit einem Firnis bringt schöne Linien: Schönheit und Ordnung zum Vorschein. Das kunstgerechte Freilegen ursprünglicher Ordnungsmuster und ihre Fixierung motiviert dann neue Reihenbildungen und steuert einem dem Bewahren inhärenten Akt der zeitlichen Stillstellung entgegen. Wird das Verfahren falsch angewandt,

---

**8** Zu Stifters Tätigkeit als Konservator vgl. grundlegend Otto Jungmair: Adalbert Stifter als Denkmalpfleger. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1973 (Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes, Bd. 28); Wilfried Lipp: Adalbert Stifter als »Konservator« (1853–1865). Realität und Literatur. In: Hartmut Laufhütte/Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 185–203; Wilfried Lipp: Kultur des Bewahrens. Schrägansichten zur Denkmalpflege. Wien u. a.: Böhlau 2008, S. 109–126.

**9** Vgl. Juliane Vogel: Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur. In: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43–58.

wirkt der Firnis allerdings verderblich: Er entstellt die natürlich-symbolische Ordnung und verhilft dieser Entstellung zur Dauer.<sup>10</sup>

Davon handelt die nachfolgende Erzählung, *Granit*, in der sich ein kleiner Junge die Füße mit Wagenschmiere, mit Siedepech bestreichen lässt, das ebenso wie der Firnis ein Produkt aus Baumharz ist. So geht das Kind in die Stube, die »an jedem Samstag [...] sehr schön gewaschen und gescheuert werden [mußte]« (BS, S. 26), um sich der Mutter zu zeigen. Der gereinigte Boden nimmt die Schmiere auf, das Pech hinterlässt bleibende Spuren, und dies führt zu einem Gewaltausbruch der Mutter, die ihren Jungen hart züchtigt. Der Großvater nimmt sich des Knaben an und leistet die Wiederherstellung der Familie (dem Kern gesellschaftlicher und politischer Ordnung gemäß der *Vorrede*), indem er ihn vom verderblichen Firnis reinigt und in die symbolische Ordnung reintegriert.

### 3 Handwerkliche Restaurierung als kulturelle Restauration

Die Überlagerung von Ordnungsstrukturen, die Stifter vornimmt, betrifft auf der Seite seines restaurativen Interesses die Wiederherstellung eines ursprünglichen heilen Zustands. Dieses kulturelle Wiederherstellungsbegehren orientiert sich praxeologisch an Techniken zur Restaurierung von Bildkunstwerken, die schließlich auch poetologisch ausgedeutet werden. Bei der Restaurierung des gotischen Flügelaltars in Kefermarkt, für die Stifter seit 1852 verantwortlich war, geht es ihm, einem verfallstheoretischen Geschichtsverständnis folgend – das heißt in dezidiertem Entgegenesetzung zur fortschrittsoptimistischen Geschichtsdeutung in wissenschaftlicher Perspektive –,<sup>11</sup> um das Bewahren einer solchen vergangenen

---

**10** Dem entspricht volkspädagogisch, dass »ein Volk [durch nichts] so schnell und edel gehoben und gebildet [wird], als durch nachhaltige Anschauung wahrer Kunst, so wie es durch nichts so schnell entsittlicht wird, als durch die Einwirkung schlechter Kunst«. Adalbert Stifter: Oberösterreichischer Kunst-Verein (1851). In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2011, S. 25–27, hier S. 26.

**11** »[D]ie Gegenwart bringt in der Kunst mehr oder minder eine Seichtigkeit der Gestalt u Leerheit des Ausdruckes mit heftigen Mitteln hervor, was auch in der Zukunft die Kunstzustände sein können, wie hoch sie sich heben mögen, sie werden nie anderes hervorbringen als die Vergangenheit.« Adalbert Stifter: Bericht an den Statthalter über die Restaurierung des Altars in Kefermarkt vom 6. September 1852. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur

»Heiligkeit«, die sich am Objekt durch »Einfalt« und »Größe«, »Leichtigkeit der Ausführung«, »Reichthum des Einzelnen« und »Ruhe des Ganzen« bemerkbar macht.<sup>12</sup>

An Stifters Restaurierungsbericht lässt sich ablesen, wie voraussetzungs- und folgenreich ein solcher aus dem defensiven Interesse des Bewahrens heraus angestellter offensiver Eingriff wie die Restaurierung eines Kunstwerks ist. Hier wird nicht ein irgendwie verfügbarer Originalzustand instandgesetzt. Voraussetzung für das Restaurieren ist zunächst einmal eine bestimmte Ideologie, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts bei Johann Gottfried Herder und Johann Wolfgang Goethe ankündigt, zur Zeit der sogenannten Kernromantik zum kulturpolitischen Programm erhoben wird und bei Stifter offenbar bereits habituell geworden ist.<sup>13</sup> Hierzu zählt das geschichtsphilosophische Narrativ einer ursprünglichen Identität und naiven Unschuld, die im historischen Prozess verlorengegangen ist, deren Niedergang aber endlich durch die Orientierung am Vergangenen überwunden werden soll. Dieser Niedergang wird in der doppelten Verfallsgeschichte des künstlerischen Materials wie des »Kunstsinnes und jeder Kenntnis der Kunst seit dem sechzehnten Jahrhunderte bis auf unsere Zeit, besonders aus der mit dem entweihten Namen ›vernünftig‹ belegten Barbarei des vorigen Jahrhunderts« angezeigt.<sup>14</sup> Dagegen bildet der Schnitzaltar selbst in versehrtem Zustand eine »Einheit« und gemeinsam mit der Pfarrkirche St. Wolfgang, als deren Hauptaltar er fungiert, ein »Ganze[s]« (KA, S. 75, 69). Was mit dieser Vorstellung von Einheit und Ganzheit auf dem Spiel steht, betrifft nicht nur die Integrität des Artefakts. Darüber hinaus geht es um die Wiederherstellung eines idealen gesellschaftlichen Zustands, der in der Vergangenheit eines ›deutschen‹ Mittelalters gesucht wird. Nicht nur ist die Gotik auch für Stifter noch ein nationaler, nämlich der

---

bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2011, S. 35–38, hier S. 36. Der Niedergang der Kunst jedoch ist Ausdruck geistiger Verarmung wie der Verwirrung von »Recht und Unrecht, Gut und Böse«. Adalbert Stifter: Ueber Kunst I. (1853). In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2011, S. 46–49, hier S. 47.

**12** Stifter: Bericht an den Statthalter über die Restaurierung des Altars in Kefermarkt (Anm. 11), S. 36.

**13** Zur Geschichte der Denkmalpflege vgl. Norbert Huse (Hg.): Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten. München: C. H. Beck<sup>3</sup>2006.

**14** Adalbert Stifter: Ueber den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2011, S. 68–85, hier S. 68. Zitate werden im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle KA und der Seitenangabe in Klammern nachgewiesen.

›deutsche Stil‹: Stifter erklärt den Altar geradezu zu einem Nationaldenkmal, zu einem »Kunstwerk des gesamten deutschen Volkes aus der Zeit seiner schönsten Kunstblüthe« (KA, S. 74, 79). Der Altar steht überdies für eine verlorene und neu zu gewinnende kollektive Identität, insofern er ein »Bewusstsein des Volkes als Volk« freizulegen vermag, das im Zustand der Erinnerungslosigkeit zu einer bloßen »Masse physischer Kraft« aufgehoben ist, die ihren entsprechenden Ausdruck in der »plumpen Masse« der Rokokohinzufügungen an Altar und Kirche findet (einer dem ökonomischen Prinzip geschuldeten Quantität statt einer auf Innerlichkeit beruhenden Qualität) (KA, S. 79–81). Diese »abscheulichen Verbesserungen« einer »beschränkten bigotten Zeit«, die »durch Schnörkel Drehungen und Wendungen vergeblich [ihre] Leere und Hohlheit zu decken bemüht war« (KA, S. 68f., 76), gilt es daher zuerst zu entfernen und darunter die Idealität des mittelalterlich-deutschen Kunstwerks freizulegen. Im Gegensatz zur ›subjektiven‹, aufgesetzten Exzentrik der ›Zopfstil‹-Elemente stellt sich diese dar als klar und streng geformte mannigfaltige Einheit, die in ihrer »Großartigkeit« auf die Empfindung wirkt, »das Herz mit Ruhe und Erhebung erfüllt«. Sie ist charakterisiert als »Kindlichkeit«, »Einfalt Grösse und Frömmigkeit«, »Anspruchslosigkeit« und »Keuschheit« (KA, S. 75). Ihre kunsthandwerkliche Produktion zeichnet sich aus durch »Unbewusstheit« und Objektivität, das heißt durch den Vorrang des behandelten Gegenstands vor dem Ausdrucksbegehren des Künstlers, der anonym bleibt. Das Produkt »w[ä]chst« gleichsam »aus ihm [dem im Kollektiven verwurzelten Künstler; C.G.] hervor« und gestaltet sich zur organischen Ganzheit. Gerade dadurch kommt dem einfachen Gebilde eine »Tiefe« zu, die das Volk als Kollektivorganismus ebenso ganzheitlich anspricht: »sein ganzes Herz[,] sein[en] Geist[,] seine Seele« (KA, S. 76f., 79).

Der ›deutsche Stil‹ zeichnet sich demnach dadurch aus, dass er ein harmonisches Zusammenwirken des Ganzen und seiner Teile inszeniert, dass er in die Tiefe des Gemüts wirkt und nicht an dem mit Äußerlichkeiten befassten Verstand hängt. Damit lassen sich auch Regelverstöße etwa gegen die Proportionslehre rechtfertigen, insofern sie als Ausdruck von Innerlichkeit immer noch oder vielleicht sogar noch besser der Formel einer edlen Einfalt und stillen Größe entsprechen.<sup>15</sup> Zum angeführten Diskursmuster gehört auch die Aufhebung der kulturellen Funktion des Artefakts ins Ästhetische, des Opfertischs zum »künstlerischen Schatz[-]«, wodurch das zu restaurierende Objekt gewissermaßen

---

<sup>15</sup> Zu Johann Joachim Winckelmanns grundlegender Bestimmung einer klassisch-romantischen, vom französischen Klassizismus abgekehrten idealischen Schönheit vgl. Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst [1755]. In: J.J.W.: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hg. von Walther Rehm. Berlin: De Gruyter 1968, S. 27–59.

›entortet«, das heißt entkontextualisiert wird (KA, S. 69). Die Kehrseite dieser Entkontextualisierung ist die Sakralisierung der Kunst, das heißt ihre Umwertung zu einer Art Ersatzreligion. Hierzu ist weiterhin das Beharren auf Albrecht Dürer als dem paradigmatischen deutschen Künstlergenie des Spätmittelalters zu rechnen, dem (wider besseres Wissen) die Leitung oder zumindest die Anregung zur Ausführung des Altars zugeschrieben wird – ein Reflex der Dürer-Begeisterung im 19. Jahrhundert, die mit Wilhelm Heinrich Wackenroders »Ehrendenkmahl unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers« in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) einen entscheidenden Stimulus erhält und ihren Höhepunkt in den Dürer-Feiern von 1828 hat (vgl. KA, S. 73, 77f.).<sup>16</sup>

Die Wiederherstellung des auf diese Weise affektiv aufgeladenen Originalzustands bedingt, dass unter den Leitvorstellungen der Einheit und Reinheit alles dasjenige, was sich als spätere Zutat erkennen lässt, ausgeschlossen wird: Das Artefakt muss von allem Fremden gereinigt werden, das als leere Exzentrik im Gegensatz zum organisch Ganzen diffamiert wird. Jener Ursprung, der hier instandgesetzt werden soll, wird allerdings weniger vorgefunden, sondern eigentlich erfunden. Und wengleich Stifter eingesteht, dass etwa die entstehungsgeschichtlichen Bedingungen des Altars nicht gesichert seien, gibt sein Bericht an keiner Stelle zu erkennen, dass damit die Restaurierung insgesamt auf einigermaßen unsicheren Grundlagen beruht. Dem entspricht auf der Verfahrensseite die Bedeutung des Ergänzens – die Zusammenstimmung der Teile zu einem Ganzen, das vor der Restaurierung so nicht vorhanden war. Es geht Stifter nicht nur darum, dem Verfall des Artefakts entgegenzuwirken, sondern um seine »Wiederherstellung in dem ursprünglichen Sinne« (KA, S. 82f.), wobei dieser Ursprung eben jeder sicheren Kenntnis entbehrt. Konkret werden Ornamente und Figuren vom tragenden Rahmen abgenommen und »durch Sieden und Waschen« von ihrem Anstrich mit Leimfarbe »befreit« (KA, S. 83). Dadurch wird die Substanz des Kunstwerks, das Holz, freigelegt. Fehlstellen werden ergänzt, indem nicht mehr Existentes neu hergestellt und Beschädigtes komplettiert oder aus Bruchstücken neu zusammengesetzt wird. Risse und Wurmlöcher werden mit Holz ausgesetzt. Gegen Wurmbefall wird das Holz in einer Kochsalzlösung getränkt, und »die rein hergestellte« – vor allem von der »widrig sinnliche[n]«, verachtenswerten (dem Originalzustand freilich näherkommenden) Fassung (von sämtlicher Bemalung und Vergoldung) gereinigte – »Holzoberfläche wird dann mit gutem wasserhellem Copallake wiederholt überzogen, bis ein matter Glanz

---

<sup>16</sup> Zu den Gedenkfeiern anlässlich des 300. Todestags Albrecht Dürers vgl. Margot Blumenthal: Die Dürer-Feiern von 1828. Kunst und Gesellschaft im Vormärz. Egelsbach u. a.: Hänsel-Hohenhausen 2001 (Deutsche Hochschulschriften, Bd. 1191).

bleibt« (KA, S. 82f.).<sup>17</sup> Unter Umständen werden nicht passende Teile an andere Orte versetzt, die Zusammenstellung der Teile zum Ganzen wird berichtigt,<sup>18</sup> schließlich werden alle Teile am Gitterwerk des tragenden Gerüsts verschraubt und mit Eisenbändern befestigt. Zuletzt, weil auch die Wirkung von Konservierungsmaßnahmen zeitlich begrenzt ist, erscheint ein Medienwechsel erforderlich: Durch zeichnerische Abbildung soll das Altarbild über die maximale Zeitspanne seiner Haltbarkeit hinaus verfügbar gehalten werden.

## 4 Produktion von Ursprünglichkeit

Folgendes fällt bei diesen Restaurierungsmaßnahmen auf: Dass »an dem Werke nicht das Geringste geändert wird« (KA, S. 82), darf man als bloßes Lippenbekenntnis Stifters ansehen. Dass nicht vielmehr noch weiter gehende Veränderungen vorgenommen wurden, ist wohl vor allem den Bedenken seitens der Superintendentur der Zentralkommission geschuldet, sodass Stifter es »einem künftig zusammen zu sezenden Vereine von vollkommen sachkundigen Männern« überlassen muss, »das Urbild des Altares auszumitteln, u dessen annähernde Wiederherstellung einzuleiten«. <sup>19</sup> Die emphatisch vorgebrachte Reinigung und Befreiung

---

**17** Vgl. Otto Wutz: Das Schicksal des Altars von Kefermarkt. In: Rudolf Lehr (Hg.): Landeschronik Oberösterreich. Wien: Brandstätter 2004, S. 96f.; Benno Ulm: Adalbert Stifters Kunstanschauung und die Restaurierung des Kefermarkter Altares. In: Christliche Kunstblätter 100/1 (1960), S. 9–14, hier S. 12.

**18** Vgl. hierzu auch die Beschreibung der Restaurierungs- bzw. Regotisierungsmaßnahmen unter der Leitung Stifters in der Stadtpfarrkirche in Steyer ab 1856 in Adalbert Stifter: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale vom Juli 1858. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 2011, S. 205–212; Adalbert Stifter: Stadtpfarrkirche in Steyer [1856]. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 2011, S. 188–190, sowie die Einleitung von Karl Möseneder in Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.5: Schriften zur bildenden Kunst. Apparat, Kommentar. Hg. von Karl Möseneder. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 2013, S. 17–86, hier S. 83.

**19** Adalbert Stifter: Bericht an den Statthalter Eduard Freiherr von Bach über die Restaurierung des Altars in Kefermarkt vom 25. Juli 1853. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 2011, S. 62–65, hier S. 63.

von Verunstaltungen durch fremde Zutaten dient im Fall der Farbe dazu, die »Feinheit und Reinheit des Schnittes« wahrnehmbar zu machen (KA, S. 82). Ganz ähnlich dient das Überfirnissen des Schnitzwerks, das Durchtränken des Holzes in Kopallack nicht nur der Haltbarmachung des Artefakts (das Material soll eine höhere Konsistenz erhalten): Der Firnis dient vor allem dazu, die Farbe des Holzes sowie die Struktur der Holzfaser hervortreten zu lassen und dem so Erreichten Glanz zu verleihen (vgl. KA, S. 83).<sup>20</sup>

Ergänzt wird also, was zur Wiederherstellung des (in den Augen des Restaurators) ursprünglichen Bildes notwendig ist. Es geht um das Wahrnehmbarmachen einer substanziellen Struktur und die Herstellung von Reinheit und Glanz – das heißt: eigentlich gar nicht so sehr um die Wiederherstellung eines Originalzustands, sondern um die Produktion eines Ursprünglichen. Stifters Originalitätsverständnis ist entsprechend ein ästhetisches, das die Harmonie der Gesamterscheinung betrifft und auch einen Materialaustausch nicht scheut, kein positivistisch-historisierendes, das sich an der Materialität des überlieferten Artefakts orientiert. Dass etwa Alterungserscheinungen wie die Oberflächenrisse am Holz auch als dem Original zugehörig zu verstehen sind, haben frühe semiprofessionelle Restauratoren seit den 1830er-Jahren vor allem am Beispiel von Gemäldekrakeeles betont.<sup>21</sup> Stifters Befreiung des Gegenstands zu sich selbst grenzt dagegen, zugespitzt formuliert, an einen Akt kreativer Zerstörung. Die Materialität wird bei Stifter erst auf der zweiten Ebene des hergestellten Produkts, nämlich als materialhafte Struktur wichtig. Im Ergebnis ist die Restaurierung des Kefermarkter Altars durch Stifter eine realisierte Fiktion, die das Restaurierte über das Original stellt.

---

**20** Vgl. Stifter: Bericht an den Statthalter Eduard Freiherr von Bach (Anm. 19), S. 63; Adalbert Stifter: Note an den Statthalter Eduard Freiherr von Bach über die Restaurierung des Altars in Kefermarkt vom 8. Januar 1855. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2011, S. 112f.; Adalbert Stifter: Bericht an das Statthaltereipräsidium über die Restaurierung des Altars in Kefermarkt vom 17. Juli 1855. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 8.4: Schriften zur bildenden Kunst. Hg. von Johannes John und Karl Möseneder. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2011, S. 124–129, hier S. 126f.

**21** Vgl. etwa Christian Philipp Köster: Ueber Restauration alter Oelgemälde [1827–1830]. Hg. von Thomas Rudi. Nachdruck Leipzig: E.A. Seemann 2001 (Bücherei des Restaurators, Bd. 5), der ein mehr vom Material ausgehendes Originalitätsverständnis zeigt. Zur Restaurierungstheorie und -praxis im 19. Jahrhundert vgl. Cornelia Wagner: Arbeitsweisen und Anschauungen in der Gemälderestaurierung um 1800. München: Callwey 1988; Heinz Althöfer (Hg.): Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung. München: Callwey 1987.

Voraussetzung und Ziel des Restaurierens bei Stifter ist das romantische Konzept der Wiederherstellung klassischer Identität, sein Resultat ist eine romantische Fiktion. Der Unterschied zur romantischen Restaurierung, wie sie zum Beispiel Joseph von Eichendorff in seiner Schrift über die Marienburg schildert, ist einer der Argumentation: Während bei Eichendorff die Fiktionalität seiner Erzählung vom Deutschordensstaat, der Ordensburg und ihres Restaurierungserfolgs offen zur Schau gestellt, mit ihr selbstbewusst gespielt wird, ist der fiktionale Charakter der Entstehungsgeschichte wie des Restaurierungsziels im Fall des Kerfmarkter Altars durch fingierte Objektivität verschleiert.<sup>22</sup> Wenige gegebene Anhaltspunkte reichen aus, um im Rückgriff auf ein konventionalisiertes Argumentationsmuster das spekulative Unternehmen als positivistisch ermittelte Aufgabe zu vermarkten. So gesehen, eignet dem Restaurierungsinteresse Eichendorffs ein größerer Realismus als der realistischen Wiederherstellungspraxis Stifters. Realismus bedeutet in diesem Fall reduzierte Romantik: eine methodische Verengung, die ihr Handeln durch die Rekurrenz auf (scheinbar) Gegebenes oder an materiellen Zeugen Entwickeltes legitimiert, wobei Ziel und Ergebnis mit der romantischen Fiktion kongruieren. Gegenüber der beispielsweise schon bei Achim von Arnim und den Brüdern Grimm feststellbaren Ausweitung des Denkmalgedankens auf Kollektivleistungen etwa einer vermeintlichen Volkslitera-

---

22 Vgl. Joseph von Eichendorff: Die Wiederherstellung des Schlosses der deutschen Ordensritter zu Marienburg [1844]. In: J.v.E.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Hermann Kunisch u. a. Berlin u. a.: De Gruyter. Bd. 10.1: Historische und politische Schriften. Hg. von Antonie Magen. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 405–543. Eichendorffs Auftragschrift mit ihrem kontrafaktischen, katholisch unterwanderten Gründungsmythos des Staats Preußen geht es um eine Verlebendigung des Mittelalters als einer Zeit der Einheit von Poesie, Religion und Politik, die sich in der Figur des Ordensritters verkörpert, sowie um eine nationale Einheit des Volks, für die der Ritterorden einsteht. Diese Identität soll in einem »neuen« (preußischen) »Deutschland« auf höherer Stufe restituiert werden. Der grundlegend fiktionale Charakter des Nationaldenkmals erscheint auch auf der Ebene der Wiederherstellungsarbeit als vollkommen problemlos, das Restaurierte selbst präsentiert sich nach Maßgabe des gegenwärtigen, in die Zukunft gerichteten Wiederherstellungsinteresses – etwa bei den eigens für die erneuerte Marienburg entworfenen Glasfenstern, auf denen neben einem Ordensritter als dessen typologische Entsprechung ein preußischer Landwehrmann erscheinen kann. Vgl. hierzu auch Hartmut Boockmann: Eichendorff und die Marienburg. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 49 (1989), S. 111–133; Hartmut Riemenschneider: Joseph von Eichendorff und die Denkmalpflege – Zwischen Marienburg und Kölner Dom. In: Konrad Ehlich (Hg.): Eichendorffs Inkognito. Wiesbaden: Hassarowitz 1997 (Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Bd. 22), S. 29–62; Albert Buesche: Eichendorff und die Wiederherstellung der Marienburg. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 21 (1961), S. 64–70; Judith Purver: »Ein' feste Burg«? Eichendorff, *Denkmalpflege*, and the (Re)construction of German National Identity Past and Present. In: Jürgen Barkhoff u. a. (Hg.): Das schwierige 19. Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: Niemeyer 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 77), S. 145–154.

tur<sup>23</sup> oder des Kölner Dombaues<sup>24</sup> wird ein Ursprungsdenken verstärkt, das die Zeitlichkeit des gemeinten Originals betont. Es handelt sich um eine Rückwendung zur Genieästhetik, die besonders am Beharren auf Dürer als ›Autor‹ des Altars deutlich wird – eine Rückwendung, die wiederum mit der behaupteten Überzeitlichkeit des Ideals in Konflikt steht.

## 5 Symbolische Wiederherstellung

Stifters Literatur nimmt den Diskurs und die Verfahren des Restaurierens wieder auf, besonders prominent im *Nachsommer* (1857), in dem vor allem anhand der »Wiederherstellung alterthümlicher Geräthschaften« eine mit dem Restaurieren verbundene Identitätspolitik deutlich wird. Mithilfe von »Firnissen« und »Politur« soll »dem Holze eine bestimmte Farbe oder das Ansehen von Alter« gegeben werden, das heißt, es wird eine künstliche Herstellung von Alter vorgenommen.<sup>25</sup>

---

**23** »Restaurazion« des »Alte[n]«, stellt auch Arnim im Kontext der Redaktion des *Wunderhorns* (1806–1808), die bekanntlich eine massive Bearbeitung des überlieferten Materials einschloss, heraus, bedeutet die »Ergänzung verstümmelter Lieder«. Achim von Arnim: Zweite Nachschrift an den Leser (1818). In: A.v.A./Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Studienausgabe. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1979. Bd. 3, S. 370–379, hier S. 378. Arnim meint damit eine auf Vollendung zielende Aneignung des Überkommenen, in der sich Altes und Neues in einer zeitübergreifenden Bewegung bis zur Ununterscheidbarkeit vermischen. Tradition wird hier als Erfindung (in der doppelten Bedeutung des Auffindens und Aussinnens) verstanden, als eine lebendige, sich verändernde, in deren Vollzug etwas Anfängliches und Dauerndes von seiner zukünftigen Vollendung her zu sich selbst kommt: das Volk als Kollektiv auf der Grundlage einer allgemein geteilten Empfindung im Medium des Volkslieds. Vgl. Achim von Arnim: Von Volksliedern (1805). In: A.v.A./Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Studienausgabe. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1979. Bd. 1, S. 406–442, hier S. 423. In Arnims Restaurationsprogramm zeigt sich diesseits des Utopischen ein Bewusstsein für das Inkursive jeder erneuernden Maßnahme, für die Medialität der Überlieferung wie für die Wirksamkeit offener Konzepte im Gegensatz zur mortifizierenden Stillstellung einer nur konservierenden Sammlung.

**24** Vgl. Joseph Görres: Der Dom in Köln. In: Rheinischer Merkur 1. Jg., Nr. 151 vom 20. November 1814 [n.p.].

**25** Adalbert Stifter: Der Nachsommer. Eine Erzählung [1857]. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 4.1. Hg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1997, S. 95f. Zur Restaurierung im *Nachsommer* vgl. vor allem Saskia Haag: Versetzt. Restaurierung als Entortung in Stifters »Nachsommer«. In: Michael Gamper/Karl Wagner (Hg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos 2009 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 9), S. 77–86; Saskia Haag: Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert. Freiburg/Br. u.a.: Rombach 2012 (Litterae, Bd. 141), S. 146–169. Als Restauration des Goethe'schen Bildungsromans liest Burkhard Meyer-Sickendiek:

Dies dient vor allem dazu, das Neue nahtlos ins Alte zu integrieren, um wiederum das Alte vor dem Verfall zu bewahren und in die Gegenwart zu retten. Die aufgerufene Verbindung von Konzept und Praxis des Restaurierens ist jedoch bereits bei der Entstehung der Sammlung *Bunte Steine* wirksam, deren Erzählungen als Textrestaurierungen die im *Nachsommer* angezeigten Widersprüche entfalten. Die Erzählungen zeigen, dass die Überlagerung von restaurativen und konstruktiven Ordnungsmustern kein analoges Verhältnis abbildet, sondern dass die Dopplung von bewahrenden und progressiven Verfahren, die im Bild des titelgebenden achteckigen und gleichsam glasierten Steins im äußeren Rahmen von *Granit* aufgerufen wird, zu gegenläufigen Effekten führt.

Im die Erzählung einleitenden Bild des Granitblocks, der eben kein bunter Stein, kein romantischer Karfunkel, kein »Rubin« ist (BS, S. 18),<sup>26</sup> wird der doppelte Rahmen von *Vorrede* und *Einleitung*, von Konstruktion und Restaurierung noch einmal aufgenommen: Es handelt sich um einen »große[n] achteckige[n] Stein von der Gestalt eines sehr in die Länge gezogenen Würfels«, dessen »obere Fläche aber [...] von dem vielen Sitzen so fein und glatt geworden« ist, »als wäre sie mit der kunstreichsten Glasur überzogen« (BS, S. 23). Einerseits ist der Stein als Hexaeder symmetrisch hergestellt; andererseits vermittelt er durch seine Politur eine Tiefe der Generationenfolge, die sich im Dunkel unvordenklicher Zeit verliert: »Der Stein ist sehr alt, und niemand erinnert sich, von einer Zeit gehört zu haben, wann er gelegt worden sei. Die urältesten Greise unseres Hauses waren auf dem Steine gesessen [...]« (BS, S. 23). Um jene Tiefe einer ursprünglichen Ordnung und Überlieferung mitzuteilen, bedarf es aber offenbar stets einer kunstgemäßen Behandlung. Über das infrage stehende Material, das seine Struktur freigeben soll, muss ein Film laufen – ein Hinweis auf die grundsätzliche Medialität und damit Abständigkeit des Überlieferten.

Die Tradition ist bereits zu Beginn der Erzählung eine brüchige: »Das Alter beweist auch der Umstand, daß die Sandsteinplatten, welche dem Steine zur Unterlage dienen, [...] dort, wo sie unter die Dachtraufe hinaus ragen, mit tiefen Löchern von den herabfallenden Tropfen versehen sind.« (BS, S. 23)<sup>27</sup> Dass es die Erzählung

---

Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche. Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 169–214, den *Nachsommer* Stifters. Zum Thema äußert sich auch Egon Johannes Greipl: Adalbert Stifter: Denkmalpflegerische Ideen im Roman »Der Nachsommer«. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 68 (2005), S. 1059–1067.

<sup>26</sup> Vgl. Juliane Vogel: Prosa der Entfärbung. Stifters *Bunte Steine*. In: Eva Eßlinger/Heide Volkening/Cornelia Zumbusch (Hg.): Die Farben der Prosa. Freiburg/Br. u.a.: Rombach 2016 (Litterae, Bd. 221), S. 65–78.

<sup>27</sup> Vgl. Brigitte Prutti: Zwischen Ansteckung und Auslöschung. Zur Seuchenerzählung bei Stifter – *Die Pechbrenner* versus *Granit*. In: Oxford German Studies 37 (2008), S. 49–73, hier S. 53.

mehr mit den Traditionsbrüchen zu tun hat, die durch den historischen Wandel hervorgerufen werden, erweist der Übergang zum zweiten Absatz im äußeren Rahmen von *Granit*. Im Gegensatz zur Betonung des Generationenzusammenhangs im ersten Abschnitt wird hier die Subjektivität des Sprechers herausgestellt: »Eines der jüngsten Mitglieder unseres Hauses, welche auf dem Steine gesessen waren, war in meiner Knabenzeit ich. Ich saß gerne auf dem Steine [...]«, heißt es dort. Die Akzentuierung des Erzähler-Ichs mittels einer Anadiplose wird noch verstärkt durch die zweifache Wiederaufnahme des Personalpronomens in der Form einer Anapher: »Ich saß [...]«, »Ich saß [...]«, »Ich sah [...]«. Moderne Subjektivität wird so in einen Gegensatz zur behaupteten Kontinuität und Kollektivität der Überlieferung gestellt, die »große Umsicht«, die jene im kunstreich glasierten Stein symbolisierte Tradition gewährt hatte, ist inzwischen »verbaut« (BS, S. 23).

Der Glanz schließlich, der mit der überkommenen Ordnung in Verbindung steht und Effekt einer Kulturtechnik ist, kann – und das macht das Prekäre seiner Erscheinung aus – ebenso gut Schein, das Produkt einer Täuschung sein. Dies ist der Fall bei dem nun geschilderten Vorgang, bei dem sich der Ich-Erzähler von einem fahrenden Pechbrenner mit »glänzende[m] schwarze[m] Schubkarren«, »glänzende[m] schwarze[m] Fäßchen« und ebensolcher Kleidung die Füße mit Wagenschmiere bestreichen lässt, einer »braune[n] zähe[n] Flüssigkeit«, die als Überzug auf der Haut doch »eine außerordentlich klare, goldbraune Farbe« hat, aber als Harzprodukt, als Pech haftet und ins Unglück führt (BS, S. 24f.): für den Knaben zur ›Pest‹ wird, zur Hölle des Ausgestoßenseins. Das ästhetisch Scheinhafte mündet in die Katastrophe, die diaphorische Variation des Wortes ›Pech‹ wie seine paronomastische Verschiebung zur ›Pest‹ führen die Mehrdeutigkeit des symbolträchtigen Materials rhetorisch vor. Entsprechend bedarf es auch hier zusätzlicher Maßnahmen zur Sicherung der hergebrachten Ordnung.

Der falschen Anwendung des kunstgerechten Verfahrens, das mithilfe eines Überzugs eine originäre Sinnstruktur kenntlich macht, folgt also die systematische Aufhebung ebendieser Struktur. Der häusliche Zustand ist dauerhaft entstellt, die Entstellung führt zur Gewalt, die das Kind in seiner körperlichen Integrität verletzt und es aus der menschlich-göttlichen Ordnung ausschließt: Der Junge wird von der Mutter als »heillose[r] eingefleischte[r] Sohn« verflucht und »heftig« geschlagen (BS, S. 26). Der leidenschaftliche Ausbruch der Mutter hat indes eine weitergehende Deformation des *oikos* zur Folge – »das ganze Laubwerk der Ruthen, meine Höschen, ihre Schürze, die Steine des Fußbodens und die Umgebung« im Vorhaus sind anschließend »voll Pech«. Die Vernichtung des Knaben wiederum, seine Desintegration mündet in einen Sprachverlust: Er kann »nichts erzählen«, »nur gebrochene und verstümmelte Laute hervorbringen« (BS, S. 26f.).

In diesem versehrten, auf eine ›primitive‹, entkulturierte Daseinsstufe zurückgestoßenen Zustand wird er vom Großvater gefunden, der ihn aus dem Vorhaus

ins Freie führt und die Ächtung durch die Mutter mit dem Gestus der Kindersegen aufhebt. Der Bergung des Jungen folgt seine Wiederherstellung, die als Abnahme der Bekleidung, Reinigung der Kleidungsstücke und des Körpers, Wiederanbringen der gereinigten Kleider beziehungsweise deren Ersetzung und Ergänzung durch neue Kleidungsstücke geleistet wird. Erst im Anschluss an diese Wiederherstellungsmaßnahme, die seine ökologische Reintegration einleitet, ist das Kind wieder in der Lage, über die fatale Begegnung mit dem Pech zu berichten (vgl. BS, S. 28–30). Wovon im Anschluss allerdings erzählt wird, ist nicht die sanfte Behauptung einer naturgemäß geltenden Ordnung, sondern die grundsätzliche Krisenhaftigkeit gesetzter Normen, deren Nichtbeachtung »in einem Hause eine solche Unordnung anrichten kann« (BS, S. 31).

## 6 Wiederherstellung von Tradition

Aber nicht nur die symbolisch aufgeladene Wiederherstellung des Jungen erscheint als Übertragung aus der Diskurspraxis des Restaurierens. Stifters *Bunte Steine* lassen sich bereits auf der Ebene der Redaktion und Edition als Restaurierungsprojekt beschreiben.<sup>28</sup> Es handelt sich bei den Texten der Sammlung um Umschriften älterer Erzählungen, mit denen Stifter vor allem auch gegen die eigene frühere Romantik angeht. Die Erzählung *Granit* ist die Überarbeitung einer Erstfassung mit dem Titel *Die Pechbrenner* aus dem Jahr 1848. Dabei wird das Gerüst der Journalfassung – die Rahmenerzählung mit der Kindheitskatastrophe und der Wiederherstellung des Ich-Erzählers sowie die zwei Binnenerzählungen: eine Pest- und eine Pechbrennergeschichte – bewahrt. Der Rahmen wird verstärkt, indem er zum doppelten Erzählrahmen ausgebaut wird und so nicht nur der Vorliebe Stifters für Doppelungen entspricht:<sup>29</sup> *Granit* ist mit der exakten Symmetrie seiner sechs Erzählflächen, die den Steinhexaeder des Beginns in eine Erzählstruktur übersetzt, die überdies in den mittleren Abschnitten durch den Spa-

<sup>28</sup> Zur Textgenese vgl. auch Walter Hettche: »... Die letzte Ausfeile ist das Feinste, und bedingt die Schönheit allein.« Stifters Arbeit an den *Bunten Steinen* und ihre Dokumentation in der *Historisch-Kritischen Gesamtausgabe*. In: Germanistische Mitteilungen 40 (1994), S. 77–85; Eckart Pastor: Die Revolution von 1848 und zwei ihrer (Zwillings-)Kinder: Adalbert Stifters Novellen *Die Pechbrenner* und *Granit*. In: André Combes u. a. (Hg.): *Tournants et (ré)écritures littéraires*. Paris: L'Harmattan 2010 (De L'Allemand), S. 75–87; Johann Lachinger: Adalbert Stifter – *Die Pechbrenner* und *Granit* – Von der Gewalt zur Sanftheit. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 7/8 (2000/2001), S. 53–60.

<sup>29</sup> Zu den strukturellen Doppelungen in Stifters Erzählungen vgl. Eva Geulen: *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*. München: Iudicium 1992 (Cursus. Texte und Studien zur deutschen Literatur, Bd. 7), S. 92–105.

ziengang von Großvater und Enkel zusätzlich akkurat gegliedert ist, strenger komponiert als *Die Pechbrenner*.<sup>30</sup> Zur konstruktiven Logik der Erzählung zählt auch ein kartografischer Blick, der im Benennen von Landmarken eine Objektivität des abstrakten, vom sinnlichen Datum abgehobenen Überblicks suggeriert, den der Enkel einüben soll – und der doch in der Form paradigmatischer Reihung letztlich ein sprachliches Katalogverfahren anzeigt, das dazu neigt, in bloße Selbstreferenz umzuschlagen, und darin das formal »dysfunktionale Sprechen«<sup>31</sup> als Oberflächenstruktur der Erzählung insgesamt anzeigt. Überdies hat die sprachlich entfaltete Karte der südböhmischen Landschaft für die anschließend referierte Pestgeschichte keinerlei Bedeutung, die Epidemie fügt sich nicht in die sprachlich entworfene geodätische Ordnung.<sup>32</sup>

Ihren Glanz, eine kollektivgeschichtliche Tiefe, erhält die Erzählung, indem die beiden Teile der Binnengeschichte, die Pest- und die Pechbrennererzählung, zu Märchen ergänzt werden: »Es war einmal in einem Frühlinge, [...] daß eine schwere Krankheit über diese Gegend kam [...]« (BS, S. 36) – so beginnt der Großvater den Bericht über die Pestepidemie in Südböhmen zu Beginn des 18. Jahrhunderts, wie er ihn von seinem Großvater erfahren hat. Die explizit als Märchen kenntlich gemachte Pesterzählung steht damit im Gegensatz zum prosaischen Erzählbeginn der Journalfassung: »Vor vielen Jahren in einer sehr schönen Zeit [...] ist eine schwere Krankheit von den entfernten Ländern hergekommen [...]«.<sup>33</sup> Mit ihrem Märchencharakter wird der Kontrast der Pesterzählung zur vorangehenden kartografischen Verortung des Geschehens wie zur bürgerlich-ökonomischen Ver-

---

**30** Zur Baustruktur von *Granit* vgl. Thomas Meurer: Stein-Strukturen. Zur Ästhetik der literarischen Komposition in Adalbert Stifters Erzählung *Granit*. In: Peter Hesselmann u. a. (Hg.): »Das Schöne soll sein«. *Aisthesis* in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 353–380.

**31** Ralf Simon: Eine strukturelle Lektüre von Stifters *Granit*. In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 3 (1996), S. 29–36, hier S. 29.

**32** Vgl. Albrecht Koschorke: Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung »Granit«. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 38 (1989), S. 3–13. Die mediale Differenz zwischen mündlichem und schriftlichem Erzählen, die in diesem Zusammenhang entfaltet wird, bespricht Marcus Twellmann: Bleibende Stelle. Zu Stifters »Granit«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 126 (2007), S. 226–243. Vgl. auch Isolde Schiffermüller: Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren. Bozen: Edition Sturzflüge 1996 (Essay und Poesie, Bd. 4), die Stifters *Granit* als Dokument einer Krise sinnstiftenden Erzählens liest.

**33** Adalbert Stifter: Die Pechbrenner [1848]. In: A.S.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1978–2014. Bd. 2.1: Bunte Steine. Journalfassungen. Hg. von Helmut Bergner. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1982, S. 9–55, hier S. 23. Die Erzählung wird im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle P und der Seitenangabe in Klammern zitiert.

fasstheit des Verorteten betont, die mit dem Hinweis auf privatrechtliche Verhältnisse und die öffentlich-rechtliche Abgabenordnung angegeben ist. Wenngleich durch »das gelbe Pech«, das sich aus den »mächtigen Föhren«, die Großvater und Enkel auf ihrem Rundgang begegnen, gewinnen lässt, noch einmal der Bezug zum Ästhetischen hergestellt wird, für das auch die aufgerufene Gattung des Märchens einsteht – mit dem Besitzrecht, nach dem jene Kiefern »den Bürgern zu Oberplan je nach der Steuerbarkeit [gehören]« (BS, S. 36), wird ein Gegensatz zwischen modernisierter Landschaftsordnung und dem kollektiven Geschehen der Pesterzählung wie ihrer genealogischen Überlieferung eröffnet.

Verhandelt werden Verlusterfahrungen und -ängste infolge sozialgeschichtlicher Veränderungen. Die Pest als »etwas Fremdes« bricht unvorhergesehen in die heimischen Wälder ein, weil niemand an das glaubt, was man sich »in Winterabenden erzählt«: dass sich »in andern Ländern eine Krankheit« verbreite »und die Leute an ihr wie an einem Straferichte dahin sterben« (BS, S. 37). Als die Seuche schließlich die südböhmischen Wälder erreicht, ist es um »Ordnung und Reinlichkeit« geschehen (BS, S. 38): Die »Liebe der Eltern zu den Kindern der Kinder zu den Eltern«, das »welterhaltende«, gesellschaftstragende »Gesetz der Gerechtigkeit« und »der Sitte« gilt nicht mehr (BS, S. 13, 15), die Toten werden nicht mehr geehrt. Stattdessen herrschen »Wirrniß und Starrsinn«. Die Verwirrung wird darin offensichtlich, dass »die Menschen nicht mehr wußten, sollten sie in dem Himmel oder auf der Erde Hilfe suchen« (BS, S. 38). Sie entspricht der Unentschlossenheit zwischen konstruktiven und restaurierenden Ordnungsverfahren, die das Erzählen in *Granit* wechselweise leiten und hemmen. Schließlich erfahren die Menschen durch ein singendes »Vöglein« in der »Drillingsföhre«, die passenderweise von den zur Harzgewinnung genutzten Kiefern in den »Dürschnäbeln« abgesondert ist, dass sie »Enzian und Pimpinell« essen sollen, woraufhin das Sterben endet. Das Hören aufs gesprochene oder gesungene Wort erhält die gesellschaftliche Ordnung als ›Haus-Gemeinschaft‹ oder stellt sie wieder her: Die Häuser werden »neu getüncht und gescheuert« (BS, S. 38f.).

Das eigentliche Thema der Pesterzählung ist der neuzeitliche Prozess der Säkularisierung. Während zunächst im selben »Augenblicke«, in dem der Großvater von den »friedfertige[n] Töne[n]« der »Kirchenglocken«, die das Ende der Seuche verkünden, berichtet, »die große Gloke von dem Thurme zu Oberplan« ertönt, »gleichsam wie durch die Worte hervorgerufen«, das Erzählte auf diese Weise symbolisch überhöht und evokativ beglaubigt wird, handelt die anschließende Digression mit der Rückkehr in die Rahmengeschichte wesentlich von einem erneuten Abfall vom Glauben. Wiederum wird das Zeichen nicht vernommen, mit der das Angelusläuten zum Feierabendgebet aufruft: »Einstens wurde dieses Zeichen sehr beachtet«, weiß der Großvater, nun aber »beachten« die Leute »das Zeichen nicht, sie arbeiten fort auf dem Felde, und arbeiten fort in der Stube [...]«

(BS, S. 40). Als ein zeichengebundener und zeichenhafter erklärt sich der monierte Handlungszusammenhang jedoch nicht von selbst, das Überkommene ist kein eigenlogisches Geschehen, es muss kommentiert und eingefordert werden: »Siehst du, alles muß man lernen [...]« (BS, S. 41), belehrt der Großvater seinen Enkel. Deutlich wird, dass die religiöse Tradition eine abgebrochene ist. Wie während des Straferichts herrscht Wirrnis und Starrsinn unter den Menschen. Aber selbst der anscheinend über jede Perspektive erhabene Binnenerzähler zeigt sich unsicher, was die ihm und durch ihn überlieferte Wundergeschichte betrifft, die er zuletzt relativiert: »Ich weiß es nicht,« sagte der Großvater, »hatte das Vöglein die Worte gesungen, oder hat sie Gott dem Manne in das Herz gegeben: aber die Drillingsföhre darf nicht umgehauen werden, und ihrem Stamme und ihren Ästen darf kein Schaden geschehen.« (BS, S. 41) Dem Wiederherzustellenden, dem Gegenstand der Erinnerung, fehlt auch hier die Basis, das tragende Gerüst, das heißt eine sichere Kenntnis, die es vom Verdacht des bloß Fingierten befreien würde: Die Tradition gehört zum Bereich des Ästhetischen, nicht in den der Wissenschaft.

Im Anschluss an die Versicherung in der sprachlich-topografischen Ordnung und gegenläufig zu ihr verfolgt die Pesterzählung des Großvaters eine Gedächtnispolitik, die sich als Reaktion auf einen kulturellen Gedächtnisverlust angesichts von Modernisierungsprozessen verstehen lässt. Sie ist damit gleichermaßen eine Reaktion auf moderne Konstruktionsverfahren, die gegenstandsunabhängig operieren. Dies führt aber nicht zu einer Abwertung des einen zugunsten der anderen, sondern zu einer Vermischung von Konstruktivem und Restaurativem im Stifter'schen Text: zu einer »Überlagerung heterogener Textstrategien und Deutungskonzepte [...], die zum Teil ineinander übersetzt werden«<sup>34</sup> – sich jedoch nur scheinbar ineinander übersetzen lassen. Neben die vom Gegebenen abstrahierende Konstruktion tritt das Bemühen um die Wiederherstellung einer kollektiven Erinnerung, die gerade auf ein Bewahren »in allerlei Dingen« (BS, S. 44), auf sinnlich gegebene Denkmäler wie die Drillingsföhre oder die Machtbuche angewiesen ist. Da jedoch das Erinnernte dem Erinnerungsort nicht inhärent, sondern als Wissen von ihm abgelöst ist, muss es wiederum vermittelt, erzählt werden. Das Erinnern erfolgt in einer Art von hermeneutischem Zirkel, der allerdings nicht das Immergleiche reproduziert, sondern nach dem Prinzip der Stillen Post teils kontingent verläuft und Diskontinuität erzeugt. Um erinnert zu werden, bedarf das Erinnernte einer erzählenden Erneuerung, wie umgekehrt das Erzählen an einen Akt des Erinnerns gebunden ist. Als symbolisch verarbeitete ist Tradition

---

34 Christian Begemann: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum. Zu Stifters *Granit*. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 40/2 (2015), S. 390–419, hier S. 391.

eine stets veränderte. Für den in sie Eintretenden ist sie in der kulturellen Handlung eigens gesetzt und im Akt des Erzählens exklusiv begründet. Als Ordnungsversprechen, als Reaktion auf einen nicht revidierbaren Bruch setzt sie ein gestörtes Weltverhältnis voraus und bringt es zur Darstellung.<sup>35</sup> Das Restaurieren nähert sich dem konstruktiven Akt, es wird zum Spiegelbild der abstrakten Konstruktion, beide reflektieren wechselseitig auf die ihnen inhärenten Aporien. Indem sich »die Dinge, die da waren«, das Faktische, mit dem Imaginären, mit »Drillingsföhren Toten und Sterbenden und singenden Vögeln« mischt (BS, S. 44), wird es zur Fiktion.

## 7 Textrestaurierung

Ganz ähnlich verfährt der Text als Restaurierungsprojekt, wenn er das Gegebene, die Journalvorlage, um ein Wundergeschehen ergänzt und dafür anderes, vor allem Schilderungen exzessiver Gewalt, tilgt. Wenn die Kirchenglocken den Sonnabend einläuten, erläutert der Großvater zur Herkunft des »uralt[en]« Brauchs, er bestehe, »seit vor tausend Jahren die wilden Heiden, die sonst diese Gegend bewohnten, ausgerottet und zum Christenthume bekehrt worden sind« (P, S. 23f.). In der Buchfassung ist die gewaltsame Landnahme und Bekehrung zur harmonischen Kontinuität deeskaliert beziehungsweise im Sinn der Ethik der *Vorrede* normalisiert: »Der Gebrauch stammt von den Heiden her, die früher in den Gegenden waren, denen jeder Tag gleich war, und denen man, als sie zum Christenthume bekehrt waren, ein Zeichen geben mußte, daß der Gottestag im Anbrechen sei.« (BS, S. 39f.)

Den größten reinigenden und ergänzenden Eingriff bildet in dieser Hinsicht die Transkription des zweiten Teils der Binnenerzählung, der Pechbrennergeschichte. Sie wird von einer am Prometheus-Mythos orientierten Revolutionserzählung zum Märchen umgearbeitet. Inhaltlich ist beiden Versionen gemeinsam, dass eine Pechbrennerfamilie vor der nahenden Pest in den Wald flieht, um

---

**35** Vgl. Begemann: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum (Anm. 34), S. 402. Zum Thema grundsätzlich vgl. auch Cornelia Blasberg: *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*. Freiburg/Br.: Rombach 1998 (Litterae, Bd. 48). Wie Eric Hobsbawm/Terence Ranger: *Introduction: Inventing Traditions*. In: E.H./T.R. (Hg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 1983, S. 1–14, geht Blasberg von der Unterscheidung alter und moderner, künstlicher, Tradition aus. Dagegen müsste auf dem grundsätzlichlichen »Substitutionsprozeß« der »Traditionsbildung« bestanden werden, der stets »zugleich Rekonstruktion und Dekonstruktion« ist, im Eklektizismus des 19. Jahrhunderts allerdings eklatant wird. Blasberg: *Erschriebene Tradition*, S. 197.

sich dort vor den Menschen und der Krankheit zu verbergen. In der Journalfassung nähert sich eine zweite Familie, die sich auf der Flucht vor der Seuche im Wald verirrt hat, dem Rückzugsort der Pechbrenner und wird vom Vater vertrieben. Der jüngste Sohn, Joseph, jedoch hilft den Umherirrenden heimlich, indem er ihnen Nahrung und ein Lager verschafft. Als in der Pechbrennerfamilie die Krankheit ausbricht und der Vater die Hilfeleistung des Sohns entdeckt, verflucht er ihn und setzt ihn auf einem Felsen aus, von dem er nicht entkommen kann. Dort soll er entweder verhungern oder sich in den Tod stürzen. Aber es sind Joseph und die Tochter der Flüchtlingsfamilie, die die Pest, die sich nicht durch sprachliche oder topografische Grenzziehungen aufhalten lässt, überleben. Der Junge lehrt das Mädchen, Feuer zu machen und Kartoffeln zu braten, bis der »blödsinnige[-], aber sehr starke[-]« Knecht Knut (P, S. 30), der dritte Überlebende, von der Krankheit so weit genesen ist, dass er eine Leiter am Hutfelsen aufrichten und so den Pechbrennerknaben retten kann.

Während in den *Pechbrennern* der Bezug zur Rahmenhandlung deutlich ist, steht die überarbeitete Binnengeschichte in *Granit* im Verhältnis der Diskontinuität zum Erzählrahmen, indem sie die motivischen Bezüge zu ihm kappt.<sup>36</sup> Die Pechbrennergeschichte in *Granit* erhält legendenhafte Züge, in denen der Selbstausschluss aus der menschlichen Gesellschaft als »Versuchung Gottes« erscheint, die vor der »allgemeinen Heimsuchung« nicht retten kann (BS, S. 50, 46).<sup>37</sup> Auch hier überlebt als einziger der (nun wesentlich jüngere und namenlose) Sohn der Pechbrennerfamilie, der eines Tages ein bewusstloses kleines Mädchen in einem Dornengestrüpp findet und es gesund pflegt. Gemeinsam gelingt den beiden der Rückweg in die Zivilisation. Das Ende der Binnenerzählung ist wiederum zum Märchenschluss umgeschrieben:

Als schon viele Jahre vergangen waren, als der Knabe schon beinahe ein Mann geworden war, kam einmal ein Wägelchen vor die Pechbrennerhütte gefahren. In dem Wägelchen saß eine schöne Jungfrau, die ein weißes Kleid und ein schwarzes Mäntelchen an hatte, und an der Brust ein Brombeersträuslein trug. Sie hatte die Wangen, die Augen und die feinen Haare des Waldmädchens. Sie war gekommen den Knaben zu sehen, der sie gerettet, und aus dem Walde geführt hatte. Sie und der alte Vetter, der sie begleitete, bathen den Jüngling, er möchte mit ihnen in das Schloß des Mädchens gehen, um dort zu leben. Der Jüngling, der das Mädchen auch recht liebte, ging mit. Er lernte dort allerlei Dinge, wurde immer geschickter, und wurde endlich der Gemahl des Mädchens, das er zur Zeit der Pest in dem Walde gefunden hatte. Siehst du, da bekam er ein Schloß, er bekam Felder, Wiesen, Wälder, Wirtschaften und Gesinde [...]. (BS, S. 57f.)

<sup>36</sup> Vgl. Brigitte Prutti: Zwischen Ansteckung und Auslöschung. Zur Seuchenerzählung bei Stifter – *Die Pechbrenner* versus *Granit*. In: Oxford German Studies 37 (2008), S. 49–73, hier S. 59.

<sup>37</sup> Vgl. Pastor: Die Revolution von 1848 (Anm. 28), S. 84.

Die kontingente, imaginäre Wunscherfüllung der Binnengeschichte hat nicht nur keinen Bezug zur Rahmenhandlung mehr, sie steht darüber hinaus im Gegensatz zu einer gesellschaftlichen Ordnung, in der jedem sein Platz gemäß seiner Steuerbarkeit zukommt, und im Widerspruch zur pädagogischen Maxime des Großvaters, wonach man »alles [...] lernen [muß], selbst das Gehen« (BS, S. 41). Denn das Gelernte hilft dem Kind – das doch als »Pechbrennerknabe[-] [...] schon unterrichteter in den Dingen der Natur« ist als »die in den Marktflecken oder in den Städten« – gerade nicht; weder dazu, ein Schloss zu bekommen, noch aus dem Wald herauszufinden: »Am anderen Tage suchte er einen Ausweg aus dem Walde. Er wußte nicht mehr, wie sie in den Wald hinauf gekommen waren. Er ging auf die höchste Stelle des Berges, er kletterte auf einen Baum, und spähte, aber er sah nichts als Wald und lauter Wald.« (BS, S. 50f.) Die eigene Beobachtung, dass Wasser stets bergab fließt, führt die Kinder schließlich aus dem Wald heraus in eine bewohnte, aber fremde Gegend.

Die gelernten und verabredeten Zeichen bleiben in *Granit* – wie übrigens in den *Bunten Steinen* allgemein – wirkungslos: Mit einem Bruder, der nicht mit in die Isolation der Waldeinsamkeit zieht, verabredet der Pechbrenner ein kompliziertes Rauchsignal, das der Familie den Ausbruch und das Ende der Epidemie anzeigen soll. Aber zuletzt ist »niemand da, das Zeichen verstehen zu können« (BS, S. 57). Unterschiedliche Axiome: die Lehre vom passiven Sich-Fügen und die Praxis der konstruktiven Zusammenfügung, der Notwendigkeit von Zeichenprozessen und ihrer Vergeblichkeit, vom Erfolg kollektiver oder subjektiver Handlungsweisen stehen sich gegenüber und hintertreiben die eröffneten Deutungsangebote. Überdies konvergiert die Pechbrennererzählung mit der Pestgeschichte in der Relativierung des Weltbilds, auf das die Wiederherstellungsarbeit des Großvaters doch zielt, indem dieser die Gewissheit des von ihm Erzählten dezent, aber doch unmissverständlich in Zweifel zieht. In seinen Bericht von den vereinbarten Rauchzeichen, durch die die isolierte Pechbrennerfamilie mit der Außenwelt kommunizieren will, fügt der Großvater das Fragment einer weiteren Erzählung ein, die noch einmal die Unsicherheit des Überlieferten, die fehlende Grundlage seiner Wiederherstellungsbemühungen preisgibt:

Es sollen einmal drei Brüder gelebt haben, einer auf der Alpe, einer auf dem Hausberge und einer auf dem Thomaswalde. Sie sollen sich Zeichen gegeben haben, wenn einem eine Gefahr drohte, bei Tage einen Rauch bei Nacht ein Feuer, daß es gesehen würde, und daß die andern zu Hilfe kämen. Ich weiß nicht, ob die Brüder gelebt haben. (BS, S. 49)

Hier wird auf die Wanderschaft der Israeliten ins gelobte Land angespielt, bei der ihnen Gott tagsüber in einer Rauchsäule, nachts als Feuersäule den Weg weist. Der Tonfall, in dem der Großvater die Zeichenverabredung mitteilt, verstärkt den Bezug zur biblischen Heilsbotschaft noch: »Dies solle er zur Gewißheit

drei Tage hinter einander thun, daß die Waldbewohner daran ein Zeichen erkennen, das ihnen gegeben worden sei« (BS, S. 48; vgl. Ex 13,21f.). Das Erzählfragment ist aber vor allem deshalb von Bedeutung, weil es durch die Infragestellung des Erzählten das Weltbild, auf das es rekurriert, zu einem nur mehr subjektiven macht.

Damit geht es schließlich auch um ein Integrationsproblem – um die Frage, wie sich heterogene Bestandteile zu einer Einheit zusammenfügen lassen, die dann als eine ursprüngliche, vollendete erscheint; hier: wie die eigene vormärzliche Romantik, die in der Revolutionserzählung *Die Pechbrenner* gipfelt, in die neue ethische Ordnung der *Bunten Steine* überführt werden kann. Entschieden anders ist in *Granit* bereits der Beginn des zweiten Teils der Binnengeschichte gestaltet: In der Diktion, motivisch durch die Anthropomorphisierung der Natur, mit der der Großvater seine Erzählung einleitet, vor allem aber mit dem Schauplatz, den er evoziert, wird Stifters Erzählung *Der Hochwald* (1842/1844) herbeizitiert: Die Pechbrennerfamilie zieht sich zurück in den

Hochwald[-], wo kaum ein Mensch gewesen ist. An dem See soll aber schon eine hölzerne Wohnung gestanden sein. Der Ritter von Wittinghausen hat sie als Zufluchtsort für seine zwei Töchter im Schwedenkriege erbaut. Seine Burg ist damals verbrannt worden, die Ruinen stehen noch wie ein blauer Würfel aus dem Thomaswalde empor. (BS, S. 48)

Die Pechbrennererzählung erscheint damit als Wiederholung jenes Geschehens, das im *Hochwald* erzählt wird. Ihr ist als weitere Wiederholung das Schicksal des kleinen Mädchens hinzugefügt, dessen Familie, wie es nach seiner Genesung berichtet, sich ebenfalls vor der Pest aus der Gesellschaft zurückzieht – anders als in den *Pechbrennern*, wo die fremde Familie lediglich »in einem Walddorfe jenseits des Gebirges ihr Vorübergehen [abwarten]« wollte (P, S. 34). Die Wiederholung betont im Gegensatz zur Journalfassung die Vergeblichkeit und Sündhaftigkeit des Selbstausschlusses, der letztlich bestraft wird. Konserviert wird auf diese Art eine frühere Erzählweise Stifters, die eine romantische Subjektivität an ihre Grenze führt und damit der Auflehnungsgeste der *Pechbrenner* widerspricht.<sup>38</sup> Das so Konservierte wird zugleich im neuen Kontext umgedeutet, indem es scheinbar in bewährte Sinnzusammenhänge zurückgeholt wird, die durch den souveränen Überblick des Großvaters gewährleistet sind. Gleichzeitig wird das Geschehen des *Hochwalds* überboten, wenn die Pechbrennerfamilie sich noch tiefer in den Wald zurückzieht, an eine Stelle, die noch ursprünglicher ist als jene der Vorgängererzählung: Sie gehen »noch weiter, als wo der See ist«, an dem die »hölzerne

---

<sup>38</sup> Vgl. Christian Begemann: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart: Metzler 1995, S. 164–209; Geulen: Worthörig wider Willen (Anm. 29), S. 92–105.

Wohnung« für die Töchter des Ritters von Wittinghausen gestanden hatte, »dahin, wo der Wald noch ist, wie er bei der Schöpfung gewesen war« (BS, S. 47). Die paradisiische Waldeinsamkeit und vor allem das Erzählen von ihr wird durch den Ich-Erzähler im Rückblick verklärt:

Während der Großvater dieses sagte, war die Sonne untergegangen. Der feurige Rauch war plötzlich verschwunden, der Himmel, an welchem keine einzige Wolke stand, war ein goldener Grund geworden, wie man ihn in alten Gemälden sieht, und der Wald ging nun deutlich und dunkelblau in diesem Grunde dahin. (BS, S. 47)

Aber die Verklärung erfolgt eben in der subjektiven Erinnerung. Zudem erscheint die Erwähnung des Goldgrunds, der bis ins 15. Jahrhundert als Malgrund für Heiligenbilder verwendet wurde, einigermaßen deplatziert als Folie, auf der die Paradiesszenerie zum Schauplatz eines Alptraums wird. Der sich erinnernde Erzähler ruft damit ein ästhetisches Ideal auf, das als veraltetes der Position des Großvaters entspricht, überdies aber eine Neigung des 19. Jahrhunderts ins Spiel bringt, wie sie etwa in der Vorliebe für den sogenannten Galeriefirnis vorliegt, mit dem neuwertigen Gemälden der Anschein des Alters gegeben wurde. Schließlich ist auch der Standpunkt des Großvaters, von dem aus die Wiederherstellung von Kind und Weltbild erfolgt, kein objektiver, vorurteilsfreier. Mit seiner Restaurierungsarbeit ruiniert er eine andere Art schützenden, glänzenden Überzugs und ist in den Augen der Großmutter »noch thörichter und unbesonnener [...] als der Enkel, weil er zum Waschen von Wagenschmierfüßen eine grünglasierte Schüssel genommen habe, so daß man sie jetzt aus Ekel zu nichts mehr verwenden könne« (BS, S. 58f.).

Zwar gelingt die Wiederherstellung des Kindes, das am Ende von der Mutter gesegnet wird und somit in die Hausgemeinschaft reintegriert ist. Aber der Großvater vollzieht mit seiner märchenhaften Entzeitlichung jenen Versuch einer räumlichen und zeitlichen Ausgrenzung der Pest nach, um die sich der Pechbrenner in der Binnengeschichte bemüht. Keine der beiden Ausschlussstrategien geht auf. Was der Großvater dem Enkel letztlich überliefert, ist nicht ein gegründetes Weltbild, sondern die Subjektivität und Fiktionalität, auf der es errichtet ist. Die Patrilinearität der Überlieferung ist gebrochen, »der Stein liegt noch vor dem Vaterhause, aber jetzt spielen die Kinder der Schwester darauf, und oft mag das alte Mütterlein auf ihm sitzen, und nach den Weltgegenden ausschauen, in welche ihre Söhne zerstreut sind«. Und »von den Pechspuren, die alles einleiteten«, was aus ihnen geworden ist, davon weiß der Erzähler »nichts mehr« (BS, S. 60). Nur eine Ökonomie des Vergessens vermag die Ökologie der Hausgemeinschaft notdürftig zusammenzuhalten.

*Granit* bewahrt als Gerüst des Erzählens Reste der *Pechbrenner*, schließt nunmehr Inhalte aus, die sich in der nachmärzlichen Ordnung nicht mehr formulie-

ren lassen, ersetzt das Ausgeschlossene durch neue Inhalte und ergänzt es um Fragmente aus anderen Erzählungen, etwa aus dem *Hochwald*.<sup>39</sup> Die Textrestaurierung mit ihren expliziten Märchenelementen verstärkt jedoch den Kontrast zu den im Hintergrund der Erzählung stets mitthematisierten Modernisierungserfahrungen. Damit wird die revolutionäre Gewalt der Journalfassung auf eine andere Ebene verschoben: in die Brüche der Textur. Anders als bei der Restaurierung des Kefermarkter Altars liegt es hier offenbar nicht im Interesse der Wiederherstellungsarbeit, das Neue so ans Alte anzuschmiegen, dass kein Unterschied mehr wahrnehmbar ist. Vielmehr ist das Erzählen von der Wiederherstellung hier auch als Reflexion auf die Aporien von Restaurationsprozessen aufzufassen.

Dem entspricht die Spannung zwischen mythopoetischen Verfahren und symmetrischen Baustrukturen, die sich als unterbrochenes, widerständiges Erzählen äußert. Das ergänzende Erzählen schlägt sich als Gattungssynkretismus nieder: Der Revolutionsmythos der Journalfassung wird durch Allegorisch-Legendenhaftes ersetzt und um eine Märchenerzählung ergänzt. Durch die Konturierung im Märchenhaften wird der Kontrast zu den mitgeschilderten Modernisierungsprozessen, die den lebensweltlichen Hintergrund des Erzählens bilden, verschärft: Säkularisierung, soziale und geografische Mobilität, ökonomischer Wandel und die Veränderung von Familienstrukturen treten nun stärker hervor. Auf diese Weise wird die Kontingenz der erzählten symbolischen Ordnung kenntlich. Syntagmatisch begründende und paradigmatisch behauptende, metonymische und metaphorisch überhöhende Verfahren treten zueinander in Konkurrenz.

---

**39** Auch das Märchenende der Pechbrennerggeschichte ist als Fragment aufzufassen, insofern hier der märchenhafte Abschluss von Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) zitiert wird: »Siehst du[-]«, spricht Aurelie zum Müllersohn, der seine »[v]iel schöne gnäd'ge Frau« doch noch erhält, nachdem er zunächst in einer Romanhandlung vorgeführt wurde, »das weiße Schlößchen, das da drüben im Mondschein glänzt, das hat uns der Graf geschenkt [...]«. Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826). In: J.v.E.: *Ahnung und Gegenwart. Sämtliche Erzählungen* I. Hg. Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007, S. 445–561, hier S. 560, 454. Damit wird Stifters Pechbrennerjunge in die Nähe des Eichendorffschen Taugenichts gerückt, dem sich alles fügt, ohne dass er agieren oder Erlerntes ausführen müsste. Die Anspielung ist noch einmal ein Hinweis auf die Künstlichkeit des Glückversprechens, das in der Erzählung des Großvaters liegt und in dem eben keine realistische Handlungsoption angelegt ist.

## 8 Kreative Zerstörung

Insgesamt muss man also sehen, dass durch das Gegeneinander von Konstruktion und Restaurierung die Struktur des Erzählens im programmatisch-realistischen Sinn problematisch wird: Sinngebung als das vorgebliche Ziel des Erzählvorgangs wird auf diese Weise gerade verweigert, eine Integration der Erzählweisen findet nicht statt. Das lässt sich mit einem Blick auf die Erzählung *Katzensilber* in den *Bunten Steinen* noch einmal pointieren. Auch hier geht es, im Zuge von Kulturationsprozessen, um die Integration von Wunderbarem in einen zweckrationalen Bereich, um die Vermittlung eines Märchenhaft-Poetischen im realistischen Text. Dabei stehen die Kinder einer bürgerlichen Familie und ein namenloses braunes Mädchen aus dem Wald für die märchenhaft-poetische, die Erwachsenen, vor allem der Vater als Patriarch für eine prosaisch-realistische Weltsicht. Die Großmutter als Märchenerzählerin nimmt dabei eine vermittelnde Position ein:<sup>40</sup> Sie tradiert alpine Folklore, etwa das Sagengut um die Fänggen, eine Art Walddämonen beziehungsweise -elfen,<sup>41</sup> denen das braune Mädchen anzugehören scheint, wenn sie zuletzt mit den Worten »Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt« endgültig wieder im Wald als der ihr zugeordneten Sphäre verschwindet. Die Großmutter hatte den Kindern zu Beginn der Novelle von einer Sture Mure erzählt, die als Magd bei einem Bauern hilfreiche Dienste leistet, aber fortgeht, als ihr mitgeteilt wird, »die Rauh-Rinde sei todt« (BS, S. 313, 248).

In der Fortsetzung romantischer Geschichtspolitik geht es hier zunächst scheinbar um die Rettung volkstümlicher Überlieferung. Aber die Art und Weise, wie diese ins Werk gesetzt wird, ist gerade nicht dazu geeignet, die Überlieferung zu bewahren. Die Sage wird zunächst entkontextualisiert und in einen fiktionalen Zusammenhang eingeordnet. Direkt im Anschluss erzählt die Großmutter eine zweite Sage, die von einem Wichtel handelt, der unentgeltlich Ziegen hütet und davoneilt, als er für seine Arbeit belohnt wird. Rekontextualisiert wird die Fänggensage also durch den Vergleich mit einer anderen, deren Gemeinsamkeit im Motiv der dienstbaren Hausgeister liegt. Damit wird auf ein Verfahren Bezug genommen, das die Brüder Grimm in der ersten Auflage ihrer *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) (1812–1815) praktiziert hatten. Dort wurden die edierten Märchen im Anschluss an den abgedruckten Text kommentiert, unter anderem durch die An-

---

**40** Vgl. Albrecht Koschorke: Erziehung zum Freitod. Adalbert Stifters pädagogischer Realismus. In: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 319–332.

**41** Vgl. Alyssa Lonner Howards: Telling a Realist Folktale: Folklore and Cultural Preservation in Adalbert Stifter's »Katzensilber«. In: *Modern Austrian Literature* 43/4 (2010), S. 1–21.

gabe äquivalenten Materials. Bezeichnenderweise finden sich zu den drei Fassungen des vergleichbaren KHM 39, *Die Wichtelmänner*, gerade keine Anmerkungen.

Und genau besehen sind die (entsprechend dem KHM 39) zum Märchen harmonisierte Fänggensage und die Wichtelerzählung gerade nicht vergleichbar. Während man im Wichtelmärchen noch das Motiv des ausgelohnten Jenseitswesens erkennen könnte,<sup>42</sup> ist das Ende der Fänggensage ganz anders motiviert: Die Sture Mure verlässt den Bauern anlässlich der Trauer über den Tod eines anderen Jenseitswesens. Auf diese Weise fragmentiert, teilt das Märchen keine Erfahrung mehr mit, keine Moral hinsichtlich der Sanktionierung normwidrigen beziehungsweise normentsprechenden Verhaltens. Weder sind die Märchen in *Katzensilber* historisiert noch sind sie in den neuen Kontext konsequent eingebunden: Es findet keine Retusche hinsichtlich einer Zusammenstimmung mit dem Ganzen der Novelle statt. Abgesehen von der Wiederaufnahme am Ende der Novelle bleibt das Märchen – wie die Pechbrennerggeschichte in *Granit* – aufgrund von Entkontextualisierung, Harmonisierung und Entgegensetzung funktionslos. Mehr noch, es wird zu einer Art absoluter Poesie: Durch die Reduktion auf das mitgeteilte Wortmaterial wird nichts kommuniziert, was anderweitig anschlussfähig wäre, es erscheint vereinzelt und wird undeutbar. Auch bei den Erzählungen der Großmutter handelt es sich um eine reduzierte Romantik: eine Verengung auf den materiellen Textzeugen. Dabei zeigt sich, dass die Reinigung von Kontexten eben keinen ursprünglichen Zustand wiederherstellt oder bewahrt, sondern in die ästhetische Integrität des Artefakts eingreift.

Andererseits nimmt die Großmutter eine Mittelposition präzise deshalb ein, weil sie nicht nur von Erscheinungen »erzählt[-]«, die »glänz[en]« – von »Palästen oder Städten oder Ländern oder Dingen die niemand kennt«, von »Rittern« und »schönen Frauen und Mädchen« –, sondern Phänomene auch »erklärt[-]« und »enträthelt[-]«, was sie »bedeute[n]« (BS, S. 252). Was sie erzählt, ist illusionär, ein täuschender Effekt wie der Glanz des titelgebenden Glimmers, wenn das Wasser des Bachs darüberfließt. »In unsern Wässern«, trägt die Großmutter vor, »glänzet der Sand, als ob er lauter Gold wäre, und wenn man ihn nimmt, und wenn man ihn mit Wasser vorsichtig abschwemmt, so bleiben kleine Blättchen und Körner zurück, die eitel und wirkliches Gold sind« (BS, S. 256). Die Kinder, die der Sache auf den Grund gehen, finden allerdings kein Edelmetall, sondern verwittertes Mineral: »Katzensilber« und »schneeweiße Stückchen von Kiesel« (BS, S. 257). Das Glänzende ist zumindest im materiellen Sinn nicht wertvoll – ebenso-

---

42 Vgl. Hans-Jörg Uther: Handbuch zu den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin/Boston: De Gruyter<sup>2</sup>2013, S. 94–97.

wenig wie die »bunte[n] Steine« (BS, S. 283), die das braune Mädchen den Kindern bringt und die wohl dem Gesamtzyklus ihren Titel gegeben haben.

Der Glanz wird zur gefährlichen Täuschung, wenn die Wolken, die einen verheerenden Hagelsturm bringen, der die Kinder auf dem Nußberg beinahe das Leben kostet, so »von der Sonne beschienen« werden, dass sie »glänz[en], als ob geschmolzenes Silber herab flöße« (BS, S. 260). Aber auch die rationale Erklärung des Phänomens versagt, wenn sie sich als Fehldeutung herausstellt: Die Großmutter hält ein Gewitter zur gegebenen Jahreszeit nicht für möglich. Wunderglaube und rationale Erwägung erweisen sich als gleichermaßen ineffektiv: Weder die Legende von der »heilige[n] Mutter Maria«, die »zu ihrer Base Elisabeth über das Gebirge ging« und »unter einer Haselstaude untergestanden sei«, sodass »deßhalb der Bliz niemals in eine Haselstaude schlage«, noch die Überlegung, die dichten Zweige und Stämme eines in der entsprechenden Richtung stehenden Haselnussstrauchs könnten »den von daher kommenden Regen abhalten«, hätten die Familie vor den »Hagelkörner[n]«, die so groß waren, »daß sie einen erwachsenen Menschen hätten tödten können«, gerettet: »Was Widerstand leistete, wurde zermalmt, was fest war, wurde zerschmettert, was Leben hatte, wurde getötet. Nur weiche Dinge widerstanden [...]« – wie das »Häuschen« aus Reisigbündeln, das das braune Mädchen zum Unterschlupf baut (BS, S. 262f., 264f.).<sup>43</sup> Daher greift es auch zu kurz, das Mädchen einfach dem Bereich des Numinosen oder der Natur zuzurechnen: Mit der Konstruktion des Häuschens leistet es Kulturarbeit. Auch seine zweite Rettungstat bestreitet es aus kulturellen Mitteln: An einem »Weingeländer« klettert das braune Mädchen eine Wand hinauf (BS, S. 303), durch ein Fenster und rettet den kleinen Sigismund aus dem brennenden Haus. Ebenso wenig wie sich die Märchen in *Katzensilber* einer Deutung erschließen, lässt sich das braune Mädchen eindeutig festlegen.

Am Ende geht das braune Mädchen fort und wird »seitdem nie wieder« gesehen, bis ihre »Erscheinung« schließlich »immer tiefer in das Reich der Vergangenheit zurück[sinkt]« und sich nur zuweilen als »Schatten« oder »ein tiefes Weh im Herzen« äußert (BS, S. 314f.). *Katzensilber* handelt von der scheiternden Integration eines wilden braunen Mädchens in die Gesellschaft und des Märchens in die realistische Geschichte.<sup>44</sup> Auch dieses ist nicht einfach in seinem Bestand überliefert und in die neue Textordnung integrierbar. Vielmehr erscheinen Märchen

<sup>43</sup> Vgl. Haag: Auf wandelbarem Grund (Anm. 25), S. 180–198.

<sup>44</sup> Vgl. Eva Blome: Bildung als Rettung und Gabe? Adalbert Stifters wilde Mädchen und ihre Erzieher. In: Metin Genç/Christof Hamann (Hg.): Institutionen der Pädagogik: Studien zur Kultur- und Mediengeschichte ihrer ästhetischen Formierungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex, Bd. 14), S. 213–232, hier besonders S. 220f.; Eva Blome: Künstliche Klassen. Zur Naturaliensammlung in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Goethe, Moritz, Keller, Stifter). In: Michael

und Sage in den *Bunten Steinen* als entortete, desintegrierte Form, die nichts mehr bedeutet – oder allenfalls, dass es Dinge gibt, die sich nicht vollständig ausdeuten lassen.

Das Romantische lässt sich hier demnach als das Nicht-Integrierbare angeben. Es ist die poetische Motivation des Erzählens, die es ermöglicht, gleichzeitig aber einer deutlichen Einordnung widerspricht. So sind auch das Erhabene, Subjektivität und leidenschaftliche Gewalt, gegen die sich die Ethik der *Vorrede* wendet, gerade nicht aus Stifters realistischem Erzählen getilgt, sie sind vielmehr das eigentliche Thema, das sich nicht bewältigen lässt und deshalb als Problem gegenwärtig bleibt. Erratische Fragmente und kubisch aneinandergelegte Erzählflächen zeugen eher von einem paradoxen poetischen Prozess der Zerstörung als von der hermeneutischen Wiederherstellung einer Ganzheit. Dabei sind es vor allem die gegenläufigen restaurativen und konstruktiven Durchführungen eines Themas, die die unterstellte Sinnggebung erneut distanzieren. Die Diskontinuität unterschiedlicher Ordnungsmodelle, die Überlagerung von Konstruktion und Restaurierung resultiert in einer strukturellen Fantastik: in einer fantastischen Textur, die die dem Erzählen zugrunde gelegte Totalität als Phantasma ausweist. Stifter ist – entgegen aller kontinuieräsideologischen Programmatik – nicht der Erzähler sanfter Stetigkeit, sondern der katastrophalen Brüche, die sich nur mühsam überdecken lassen.

---

Neumann u. a. (Hg.): *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 43–61, hier S. 57.