

EINE ÖSTERREICHISCHE BIBLIOTHEK

Gesamtleitung
Wendelin Schmidt-Dengler

© 1996 Residenz Verlag, Salzburg und Wien
Alle Rechte, insbesondere das des auszugsweisen Abdrucks
und das der photomechanischen Wiedergabe, vorbehalten
Abbildungen: Adalbert-Stifter-Institut
des Landes Oberösterreich
Satz: Schaber Satz- und Datentechnik, Wels
Printed in Austria by Wiener Verlag, Humberg
ISBN 3-7017-1010-4

ADALBERT STIFTER

Die Narrenburg

Herausgegeben und
mit einem Nachwort von
Christian Begemann



Residenz Verlag

Sie kocht und fegt, und ist selig über das unsägliche Glück ihres Sohnes.

Im grünen Saale malt eben einer der ersten Künstler an den Bildern Heinrichs und Annas, die goldnen Namen aber stehen schon im Serpentine unter den leeren Nischen.

Und so, du glückliches Paar, lebe wohl, Gott der Herr segne dich, und führe noch unzählige, glückliche Tage über deinen Berg, und über dich und die Herzen der Deinen. Lebe wohl.

CHRISTIAN BEGEMANN

Das Verhängnis der Schrift

Stifters schriftstellerische Laufbahn beginnt spät und eruptiv. Erst 1840 veröffentlicht der mittlerweile fast Fünfunddreißigjährige seine ersten, allerdings schon früher entstandenen Erzählungen. Ende 1842, als *Die Narrenburg* in dem von Gustav Heckenast verlegten Taschenbuch *Iris* erscheint, ist Stifter bereits ein anerkannter und gefragter Autor. Von anderen Texten, den Aufsätzen im Sammelwerk *Wien und die Wiener* oder der berühmten Sonnenfinsternisbeschreibung, einmal abgesehen, ist die Zahl seiner erzählerischen Arbeiten bis zu diesem Zeitpunkt auf sieben angewachsen, in denen sich überdies eine beträchtliche Entwicklung beobachten läßt. Stehen die drei ersten Erzählungen noch ganz im Schatten Jean Pauls und der Romantik, so zeichnet sich schon im 1841 publizierten *Hochwald* eine deutliche Wende ab. Im Zusammenhang mit ihr beginnt Stifter bereits im folgenden Jahr die Totalrevision seiner frühen Texte, deren Ertrag seit 1844 unter dem nicht ohne Koketterie tiefstapelnden Titel *Studien* erscheint. Unverkennbar ist der Biedermeier-Autor Stifter von nun an auf dem Weg zum Realismus, der sich in der deutschsprachigen Literatur seit den vierziger Jahren ankündigt.

Die Narrenburg, ein von der Literaturwissenschaft wenig beachteter und unterschätzter Text, nimmt in dieser Übergangszeit einen prominenten Platz ein. Zwar bedient er sich noch ausgiebig aus den Beständen der romantischen Tradi-

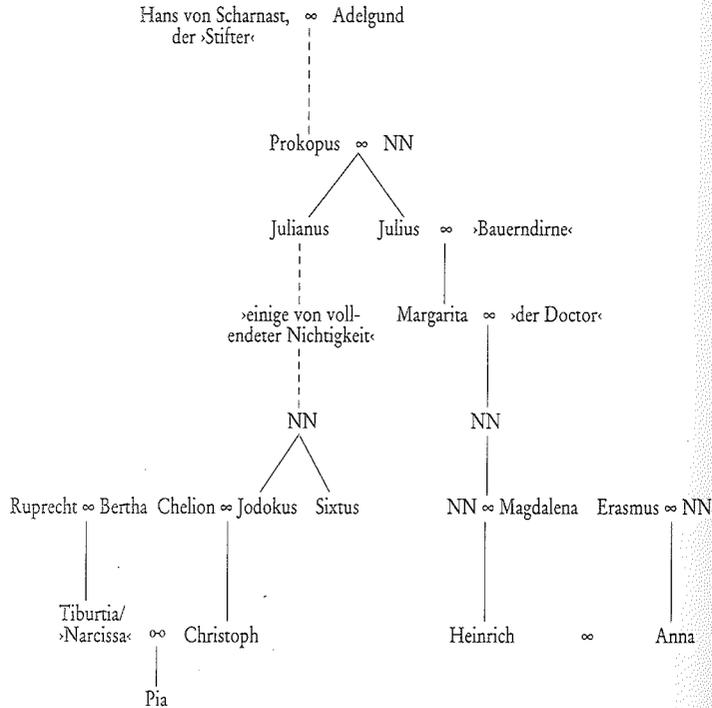
tion, aus – um nur die ›Schloßgeschichten‹ zu nennen – E. T. A. Hoffmanns *Majorat*, aus Eichendorffs *Schloß Dürrande* oder Tiecks *Klausenburg*. Doch schon die erste Fassung der Erzählung, die die vorliegende Ausgabe wiedergibt, zieht sowohl in inhaltlicher wie in erzählerischer Hinsicht entschiedene Konsequenzen aus jener Demontage des romantischen Subjektivismus, die mit dem *Hochwald* beginnt. Sie führt dabei eine ganze Reihe von Themen und Motiven ein, die Stifter bis an sein Lebensende beschäftigen werden: die Auseinandersetzung mit dem Ich und der Geschichte, das Verhältnis von Natur und Kultur, die doppeldeutige Rolle der Schrift und nicht zuletzt die Problematik von Familie, Ehe und Genealogie. Besonderes Interesse darf die *Narrenburg* jedoch vor allem aus einem anderen Grund beanspruchen: Sie ist ein früher Beleg für ein hochartifizielles, durchaus spannungsreiches Schreiben, das alle allzu geradlinigen Lesarten vereitelt und einmal mehr das verbreitete Fehlurteil über Stifter als einen harmlos-bescheidenen und fromm-idyllischen Autor Lügen straft.

FAMILIENGESCHICHTEN

Auffällig und merkwürdig ist Stifters Faszination von der Familie im allgemeinen und der der Grafen Scharnast im besonderen, denen Stifter offenbar eine Zeitlang einen Erzählzyklus widmen wollte. Ausnahmslos umkreist noch sein spätes Werk Probleme der Familie und der Genealogie – *Witiko* nicht anders als die Erzählungen *Nachkommenschaften*, *Der Kuß von Sentze* und *Der fromme Spruch*. Es ist jedoch vor allem *Die Mappe meines Urgroßvaters*, die den Bogen vom frühen zum späten Werk zu schlagen erlaubt. Viermal hat Stifter den fast gleichzeitig mit der *Narrenburg* entstandenen Text überarbeitet, und dessen letzte, zum

Roman angewachsene und unvollendet gebliebene Fassung begleitet ihn im buchstäblichen Sinn bis aufs Sterbebett. Stifters letztes Werk aber darf in mancher Hinsicht auch als der letzte Ausläufer seiner Beschäftigung mit der Familie Scharnast gelten, sind doch *Mappe* und *Narrenburg* in ihren jeweils ersten Fassungen aufs engste verzahnt. Geht es in der *Narrenburg* um den Verfall der Familie Scharnast, der mit der Entzweiung der Brüder Julianus und Julius beginnt und erst nach dem Erlöschen der Julianus-Linie durch den Helden Heinrich, den Nachkommen des Julius, abgewendet wird, so ist der Rahmenerzähler der *Mappe* der Ururenkel jenes »sanftmüthigen Obristen«, der hier noch den Namen des von seinem Bruder geprellten und vertriebenen Julius Scharnast trägt (vgl. dazu das genealogische Schema auf Seite 124). Erst die Fassungen der beiden Erzählungen in den *Studien* werden diese Verbindung kappen. Der Rahmenerzähler der ersten *Mappe* steht damit nicht nur an derselben genealogischen Stelle wie Heinrich, beide tragen zugleich Züge ihres Schöpfers – man erinnere sich nur an das schon im ersten Satz der *Narrenburg* beginnende Spiel mit der genealogischen Bedeutung der Worte ›stiften‹, ›Stifter‹, ›Stift‹, man erinnere sich an die Hinweise im Rahmen der *Mappe* auf Stifters eigene Biographie oder an die Tatsache, daß der latinisierte Name des Urgroßvaters hier anfänglich noch »Dr. Augustinus Fundator« lautet ... So setzt sich das Verhältnis von Schrift und Familie, das in der *Narrenburg* thematisch ist, aus dem Inneren der Texte in ihren Außenraum fort: Es ist der Autor selbst, der sich mit ihnen eine Familie, eine Genealogie und eine Geschichte erschreibt und auf diese Weise Autor des eigenen Lebens, gleichsam sein eigener ›Stifter‹ zu werden sucht. 1847 schließlich wird Stifter in der Erzählung *Prokopos* noch einmal auf die Familie Scharnast zurückkommen und den Bruderkrieg vor gut alttestamentlicher Folie aus dem Sündenfall der zerrütteten

Genealogisches Schema zur
Iris-Fassung der *Narrenburg*



∞ eheliche Beziehung

∞∞ außereheliche Beziehung

direkte Abstammung

mehrere Generationen bzw. unklar, ob direkte Abstammung

Ehe der Eltern, des Grafen Prokopus und der Gertraud, herleiten.

Die Bedeutung der Familie erklärt sich für Stifter aus ihrer Funktion als ein Ordnungsmodell, und zwar eines, das sich selbst reproduziert. Im Idealfall bildet sich in ihr jenes »sanfte Gesetz« ab, das Stifter in der Vorrede zu den *Bunten Steinen* theoretisch zu fassen sucht, aber schon viel früher erzählerisch darstellt. In der *Studien*-Fassung der *Mappe meines Urgroßvaters* etwa ergießt sich durch die Folge der Generationen ein »Strom der Liebe«, der Zuwendung und selbstlosen Aufopferung, der als die »Regel« jener kleinen Geschichte des scheinbar Unbedeutenden gesehen wird. Daneben ist die Familie eine Lebensversicherung in einem ganz besonderen Sinn. In Stifters Werken erkennen sich immer wieder Kinder in den Porträts ihrer Eltern oder Ahnen wieder, weil sie diesen zum Verwechseln gleichen. Von Generation zu Generation wird nicht nur Liebe und Leben, sondern auch die genaue Physiognomie der eigenen Person weitergegeben. Die Eltern leben in ihren Kindern fort und bilden sich in diesen ab, sie gewinnen in der Kette der nachfolgenden Generationen fast eine Art innerweltlicher Unsterblichkeit, wengleich eine beschränkte und relative. Umgekehrt finden sich die Kinder in den Bildern und Hinterlassenschaften der Ahnen selber wieder. Sie erkennen ihre Herkunft, ihren Ort in einer Kette, einem übergeordneten Zusammenhang und erhalten damit eine »Heimath«, sprich: eine Identität. Doch ebenso wie mit der familialen Unsterblichkeit hat es auch mit dieser Form der Identität eine eigene, sehr ›stifterische‹ Bewandnis. Wie das Leben, das fort dauert, nicht das Leben des einzelnen, sondern das der Familie ist, so erwächst Identität nicht etwa aus dem Selbstbewußtsein individueller Einzigartigkeit, sondern gerade aus deren Preisgabe. Das Ich begriff seine Stellung in einem gegliederten Konti-

num, einer überindividuellen Ordnung und unvordenklichen Geschichte, in der es mit anderen seiner Art ›identisch‹ ist. In dieser Konstruktion drückt sich Stifters tiefes Mißtrauen gegen das besondere und herausgehobene Individuum aus, das in seinen Texten zunehmend nur noch auftaucht, um berichtigt, einer Ordnung integriert und ›weggeschrieben‹ zu werden.

Dieser Vorgang ist in mancher Hinsicht bereits in der *Narrenburg* zu verfolgen. Die Familie der Grafen Scharnast ist das negative Gegenstück des Idealbildes, das im ersten Kapitel der *Studien-Mappe* entworfen wird. Sie steht damit freilich nicht allein, denn die meisten der von Stifter erzählten Familien bleiben gegenüber seiner schon fast sakralen Züge annehmenden Huldigung an diese Institution in einem bemerkenswerten Rückstand. Zerrüttete Ehen, verwaahlste Kinder, dauernder Zwist unter Verwandten und heimliche Gewaltverhältnisse sind in Stifters Familien so häufig, daß sie jene behauptete »Regel« zu dementieren scheinen, jedenfalls aber zeigen, gegen welchen faktischen Widerstand das Ideal vom »sanften Gesetz« der Familie allererst aufgeboten wird. Im Fall der Familie Scharnast erklären sich Zerrüttung und Niedergang daraus, daß in ihr gerade das Besondere und Eigenwillige treibendes Prinzip geworden ist.

STIFTERS NARREN

Daß das Familienübel des Geschlechts, die ›Narrheit‹, eine Art Radikalsubjektivismus ist, wird, wie so häufig bei Stifter, nicht zuletzt in den Raumstrukturen sichtbar. Es ist gewiß richtig, daß sich für die Schauplätze der Erzählung und ihre Benennung ›reale‹ Vorbilder namhaft machen lassen. Stifter war kein großer ›Erfinder‹. Die grüne Fichtau und die Burg Rothenstein ähneln der Gegend von Viecht-

wang und der Ruine Scharnstein im Almtal, südlich von Kremsmünster, wo Stifter seine Gymnasialzeit verbracht hat. Auch einen Rotenstein gibt es dort. Wie mit den Namen, die er umsortiert und denen er sich gewissermaßen einschreibt, hält es Stifter aber auch mit den entsprechenden Lokalitäten. Die erste Silbe von »Viechtwang« bekommt durch die veränderte Schreibung eine erkennbare ›Motivierung‹, die neu hinzukommende zweite Silbe »-au« läßt Idyllisches assoziieren, und das Attribut »grün« stellt eine Opposition zum gräflichen Rot her. Im Falle des Namens »Scharnstein« wird die zweite Hälfte abgespalten und charakteristischerweise durch Stifters eigene Initialen (-ast) ersetzt. In vergleichbarer Weise werden auch die ›realen‹ Topographien aufs strengste der Ordnung und dem Kalkül des Textes unterworfen.

Das gilt zunächst für den Bezirk der Burg selbst. Die keinen Zugang verratende Außenmauer weist auf den Abschluß der Familie von der übrigen Welt, auf ihre Eingeschlossenheit in einem selbstentworfenen Innenraum hin, und dieses Prinzip der Besonderung wiederholt sich innerhalb der Anlage noch einmal. Jeder Majoratsherr baut sich sein eigenes, von den anderen abgetrenntes Schloß und gibt damit seine Haltung zu den übrigen Mitgliedern der Familie nur zu deutlich zu erkennen. Alle Scharnasts tragen einen »sonderbaren Zug von Exaltirtheit« (S. 83), sie sind ihrer Phantasie, ihren Leidenschaften, ja ihrem »Wahne« verfallen und darum in vielerlei Hinsicht ›asozial‹. Von ihnen gilt insgesamt, was einmal von Ruprecht, dem alten Kastellan, gesagt wird, der eine Art allegorische Verkörperung des Genius loci darstellt: Er sei ganz »in seine eigene Subjectivität untergesunken« und habe dadurch den Sinn für die »Gegenständlichkeit der Dinge« eingebüßt (S. 78). Kaum etwas kann seit Stifters mittlerem Werk eine Figur härter charakterisieren als diese Aussage. Die Scharnasts, so scheint es,

sind durch eigenes Verschulden aus der Ordnung der Dinge herausgefallen, die Stifter mit zunehmender Eindringlichkeit beschwören wird.

Pars pro toto wird die Tragik der Familie in der Autobiographie des Grafen Jodokus entfaltet. Zu spät erkennt dieser, daß auch seine Existenz von der Narrheit der Ahnen bestimmt war, die er am Ende seines Lebens einer radikalen Kritik unterzieht. In einer ungeheuren Größenphantasie hatte sich der junge Jodok als »Mittelpunkt des All« und »Schlußstein des millionenjährig bisher Geschehenen« imaginiert (S. 100). Seine narzißtische Einverleibung der Unendlichkeit des Kosmos, den er zu durchfliegen wähnte, geht in einem genauen Zusammenhang der Verkennung aus dem metaphorischen Einschluß ins Ich hervor. Alles wird Ich. Entsprechend tief ist der nachfolgende Absturz der Erkenntnis. Das Ich wird dezentriert, sieht sich einem fremden Geschehen unterworfen, dem gegenüber es nichtig und bedeutungslos ist. Die pessimistische Rede vom »unenthüllbaren« und »unerbittlichen Schicksal« ist, häufig artikuliert, im *Hochwald* etwa oder im *Abdias*, die Kehrseite von Stifters Hoffnung einer sinnerfüllten Ordnung der Welt. Anders aber als das »Schicksal« des Abdias ist das des Jodok hausgemacht. Es geht aus einer fatalen Verkettung von Leidenschaften hervor, die in die Katastrophe münden. Durchaus sieht Jodok die Narrheit seiner Vorfahren, kann sich aber selbst in ihrer Ablehnung nicht von ihr befreien. Einem seit dem 18. Jahrhundert geläufigen Muster folgend, wendet er sich von den Verirrungen der »Civilisation« ihrem traditionellen Gegenteil zu, der Natur, die er in einem paradiesischen Indien und in der Paria Chelion zu finden glaubt. Seine von Eigensucht bestimmte Ehe mit der schönen Inderin – Stifter greift bei ihrer Darstellung übrigens auf eine zeitgenössische Begebenheit zurück, die Liaison des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau mit der von ihm käuflich er-

worbenen abessinischen Sklavin Machbubah – kulminiert in einem Geflecht von Ehebruch und Gewalt, das alle Beteiligten psychisch und körperlich zerstört: die in aller Unschuld untreue Frau Chelion, Jodokus ehebrecherischen Bruder Sixtus und schließlich auch den endlich zur Einsicht gelangenden Autobiographen selbst. Augenfällig ist, daß die »wilde« Leidenschaft des Sixtus und die Mordlust des Jodokus in der Erzählung aus der familientypischen Befangenheit der Figuren in sich selbst, in ihren Phantasien und ungebrochenen Begierden, abgeleitet wird. Der überaus eigentümlichen Darstellung dieser Ehe und ihres desaströsen Verlaufs liegt darüber hinaus, wie man nachgewiesen hat, eine Tiefenschicht zugrunde, ein für das biedermeierlich-»viktorianische« Zeitalter explosiver »Kryptotext« (Titzmann), der bruchstückhaft von der Verdrängung und Abspaltung der Sexualität und ihren gewaltsamen psychischen Folgen erzählt. Auf eine kaum verhohlene Weise ist der Burgbezirk, der Sitz des »Geschlechts«, mit seiner blutroten Felsenhöhle, dem Parthenon und dem ragenden Turm des Prokopos immer auch ein Ort der Sexualität, die die biologische Basis der Familiengeschichte darstellt.

KULTUR UND NATUR

Es mag zunächst verwirrend scheinen, daß der Rothenstein zugleich damit noch eine weitere Bedeutungsebene aufweist: Er ist ein Raum der Kultur und der Geschichte. Jene »Civilisation«, die Jodokus flieht, ist hier in geradezu systematischer Weise verkörpert. Von den ägyptischen Sphingen und dem Obelisk über den »griechischen« Parthenon und seinen »jonischen Garten« bis hin zum »gothischen Thurm« des Prokopos und schließlich der Aussichts-»Moschee« repräsentieren die Bauwerke entscheidende Epochen der Kultur-

geschichte und bilden eine Art historisches Kompendium. Nimmt man die Bildersammlung im grünen Saal und das Archiv der Lebensbeschreibungen im roten Gewölbe hinzu, das an Goethes *Lehrjahre* erinnert, so wird verständlich, warum die Schloßanlage selbst als »Tradition« und »Geschichtsdenkmal« bezeichnet wird (S. 64, 60). Sie ist ein überdimensionales Aufzeichnungssystem, ein steingewordenes Gedächtnis. Mit der Erwähnung der Kreuzzüge, des Hussitenkriegs, der den Scharnasts den Grafentitel eingebracht hat, und des »afrikanischen Kriegs«, in dem der letzte Erbe Christoph gefallen ist – gemeint ist der Krieg der algerischen Araber unter Abd-el-Cader gegen die Franzosen 1832–1847 –, kommen jene historischen »Großthaten« in den Blick, die der bekehrte Jodok der *Studien*-Fassung unserer Erzählung nicht mehr von den »Verkehrtheiten des menschlichen Geschlechtes« wird unterscheiden können. Diese kriegerischen Veranstaltungen setzen im historischen Format die permanente Entzweiung innerhalb der Familie fort, die in der Anlage der Burg sinnfällig wird. Bemerkenswert ist, daß auf diese Weise Geschichte und Kultur mit der Narrheit der Scharnasts in Beziehung gebracht werden. Die Kultur-Geschichte herausragender Ereignisse und Leistungen wird damit auf singuläre, voneinander entzweite Egozentriker als ihre Urheber zurückgeführt. Kultur und Geschichte sind in diesem Sinne individualistische Größen, und der Text läßt keinen Zweifel daran, daß sie als solche den Keim ihrer Selbsterstörung und Selbstabschaffung in sich tragen.

Der Kern des Übels scheint im Abfall der Kultur von der Natur zu liegen. Das jedenfalls ist daraus zu schließen, daß diese zum Gegenprinzip der kulturellen Narrheit wird. Als Retter der Familie qualifiziert sich Heinrich durch seine Tätigkeit als »Naturforscher«, der im »Buche« der Natur liest (S. 39) und nach Antritt seines Erbes die Archivsysteme des Rothensteins um ein Naturmuseum bereichert (S. 117).

Die Erneuerung der Familie erfolgt dabei in Analogie zu Naturvorgängen: »wenn nämlich der Julius eine Bauern-dirne geheirathet hat«, räsoniert der Wirt Erasmus, »so könnte uns leicht von ihm her ein vernünftigerer Herr kommen, weil die Art gewechselt wurde, wie man es mit dem Samenkorn der Felder thun muß, daß es wieder frisch anschlägt« (S. 23). Auch Heinrich wird in Anna ein Mädchen aus dem Volk ehelichen, das nicht ohne eine gewisse Penetranz als die unschuldige »Natur« selbst apostrophiert wird (S. 37). Und diese Anna entstammt schließlich der grünen Fichtau, die – schon die Kapitelüberschriften belegen das – ausdrücklich und Punkt für Punkt dem Bezirk der Narrenburg entgegengesetzt wird. Herrscht dort die lineare Zeit der Geschichte, so erscheint die Fichtau als ein idyllischer Naturraum, in dem sich nichts wirklich verändert, weil alles sich wiederholt. Der zyklischen Zeit der Wiederkehr des Gleichen haben sich die Menschen angepaßt, sie leben scheinbar konfliktlos in und mit der Natur. Die Hinwendung zur Natur in Beobachtung und Lektüre ihrer Zeichen, das harmonische Zusammenleben mit ihr, die Unterordnung unter Naturprinzipien – all das scheint die Eingliederung des Ichs in übergreifende Ordnungen, die Preisgabe leidenschaftlichen Eigenwillens zu verbürgen. Erneut zeigt sich hier, wie Stifter die »realen« Räume strikt in erzählerische Funktionszusammenhänge integriert.

Diese Aspekte verleihen der Kulturkritik der Erzählung den Hautgout eines trivialisierten Rousseauismus im Dienst eines konservativen, ja rückschrittlichen Programms. Unzweideutig siedelt sich der Text in jenem fundamentalen Dualismus von Natur und Kultur an, an dem seit dem 18. Jahrhundert keine kulturelle Selbstverständigung mehr vorbeikommt. Manches verdankt sich ihm, was heute an der *Narrenburg* altbacken und peinlich wirken muß, die gemüthliche Verklärung des Landlebens beispielsweise und mehr

noch das unselig-selige Liebesgeflüster in der Laube, überhaupt die gesamte Ordnung der Geschlechter, die dem Mann in zeittypischer Weise Geist und Tatkraft, der Frau hingegen Natürlichkeit und Unschuld verordnet. Daß Stifter sich wenigstens teilweise von solchen Stereotypen zu befreien gewußt hat, zeigen gleichzeitig schon die Erzählungen *Feldblumen*, *Brigitta* oder *Zwei Schwestern*. Aber auch die *Narrenburg* unterläuft bei näherem Zusehen in vielerlei Hinsicht das kulturelle Klischee, und nicht zuletzt das gibt ihr eine Brisanz, die sie zu einem der großen Texte ihres Autors und ihrer Epoche macht.

Sowenig wie bei Rousseau gibt es bei Stifter ein »retour à la nature«. Jodok etwa, dessen Geschichte bezeichnenderweise im späten 18. Jahrhundert anzusiedeln ist, flieht aus der verkehrten Welt der »Civilisation«, um die »Natur [...] in der Gestalt, ehe die Menschen mit ihr buhlen und sie schänden« (S. 103), zu erfahren, hält es dann aber nicht lange in seinem indischen Paradies aus. Er hat nichts Eiligeres zu tun, als die reine Natur in Gestalt Chelions in den Kulturraum seiner Burg zu verpflanzen. Daß er sie damit umbringt und so seine »Narrheit« beweist, scheint gegen sein Verfahren zu sprechen. Und doch tut der gesamte Text nichts anderes. Heinrichs Anna, auch sie unschuldige Natur im Urzustand, wird merkwürdigerweise erst »in Heinrichs Schule ein halbes Wunderwerk« (S. 118). Es scheint, als müßte zu der gepriesenen ursprünglichen Natur etwas hinzukommen, um sie erst zu dem zu machen, was sie sein soll. Ähnliches belegt ein weiterer Blick auf die grüne Fichtau. Der erste Eindruck nämlich, sie sei ein reiner Naturraum, trägt. Tatsächlich ist in ihr ein Moment menschlicher Arbeit nicht zu leugnen. Mag der Hirte Gregor noch am ehesten dem idyllischen Szenario entsprechen, so scheint die Fichtau im übrigen vor allem von Holzknechten bevölkert zu sein, deren Tun auffällig betont wird. Dieses aber besteht in der

Rodung der Natur (S. 25), die einerseits zu Kulturland, andererseits zu Rohstoff wird. Es ist in der *Narrenburg* insbesondere die mehrfach erwähnte »Sägemühle«, in der die Naturdinge kulturellen Zwecken entsprechend zugerichtet werden. Man hat hier eines der Themen vor sich, die Stifter zeit seines Lebens aufs intensivste beschäftigen: Vom *Hochwald* bis zum *Witiko* ist auf eine durchaus ambivalente Weise immer wieder vom Verschwinden der Wälder und ihrer Verwandlung in den Raum der Kultur die Rede – ambivalent, denn in lakonischer Trockenheit mischt sich kaum entwirrbar die Klage um einen Verlust mit der Anerkennung seiner Notwendigkeit. Wird am Ende die grüne Fichtau, die den Wald schon in ihrem Namen trägt, erst auf diesem Wege zu der Idylle, als die sie beschrieben wird – durch den Menschen nämlich?

Einmal aufmerksam geworden, findet man diese Vermutung von einer anderen Seite her bestätigt, im Raum der *Narrenburg*. Hier läßt sich ein umgekehrter Vorgang feststellen. Scheint die gegenbildliche gute Natur der Fichtau das Produkt der Kultur zu sein, so gehen die exemplarische Kultur und Geschichte des Rothensteins offenbar auf ein Naturprinzip zurück. Jodoks resümierender Seufzer am Ende seiner Familienkatastrophe »O wie entsetzlich, wie ein furchtbar Raubthier ist der Mensch!!« (S. 113) belegt dies wie zahlreiche andere Details. Auch die Sexualmetaphorik in der Schilderung des Burgbergs gewinnt hier einen besonderen Sinn: Sie verweist auf die raubtierhafte Triebhaftigkeit als den heimlichen Untergrund der gräflichen Narreteien. Damit wird ein schwerer Verdacht nicht nur gegen die menschliche Kultur, sondern ebenso gegen die Natur selbst laut.

Nichts Geringeres steht hier zur Debatte als die Frage nach der »Wesenheit« der Natur – so einer der Lieblingsbegriffe Stifters – und dem Legitimitätsgrund von Kultur. Dem vermeintlich unkomplizierten Verhältnis von Natur

und Kultur wird dabei eine Gegenlinie unterlegt. Ihr vordergründiger Dualismus wird unterlaufen, er erscheint ›durchgestrichen‹ in dem intrikaten Sinne, daß er in Frage gestellt wird, dabei aber bestehen bleibt. Natur wie Kultur spalten sich in diesem textuellen Vorgang und werden zutiefst zweideutig. Alles spricht dafür, daß ›die Natur‹ als maßgebliche Berufungsinstanz gegen die Verirrungen der kulturellen Welt begriffen wird, doch handelt es sich nicht um die ursprüngliche erste Natur, aus deren raubtierhaften Energien diese Verirrungen ja überhaupt erst zu erwachsen scheinen, sondern unterderhand um eine gewissermaßen neu erfundene, kulturell bestimmte zweite Natur, die aber ihrerseits nichts anderes sein soll als eben – ›Natur‹. Die als Norm behauptete trennt sich von der anfänglichen und vorgegebenen Natur, zu der es keine Rückkehr gibt noch geben darf. Diese uneingestandene Zerlegung ›der Natur‹ entspricht ganz und gar bürgerlichen Denkmustern und Diskursformationen, die sich seit dem 18. Jahrhundert etabliert haben und am deutlichsten vielleicht in den Prinzipien der vorgeblich ›natürlichen‹ Gartenanlagen nach dem Modell des englischen Landschaftsparks zum Ausdruck kommen. Letztere spielen in Stifters Werk bekanntlich bis hin zur vierten Fassung der *Mappe* eine zentrale Rolle.

In der Konsequenz zerlegt sich zwangsläufig auch das Bild der Kultur. Die falsche Kultur und der verhängnisvolle Verlauf der Geschichte werden mit der Raubtiernatur des Menschen, also seinem Urzustand, korreliert, wogegen die friedliche, harmonische und glückliche Beschaffenheit der grünen Fichtau mit ihrer kulturellen Bearbeitung in einem anderen und positiveren Sinn zusammenzuhängen scheint. Immer wieder wird Stifter in seinen Texten den verzweifelten Versuch unternehmen, sich aus den Widersprüchen dieser Konstellation zu befreien. Sein hauptsächliches darstellerisches Mittel zu diesem Zweck ist, daß er jene andere Kultur seiner

zahllosen Gärtner und Landwirte, die die Natur besänftigen und veredeln, dadurch zu rechtfertigen sucht, daß er sie wie aus schlechtem Gewissen gegenüber der Natur unmerklich macht und verbirgt und sie dort, wo sich das nicht bewerkstelligen läßt, selbst vorgeblich den Prinzipien einer ›guten Natur‹ folgen läßt. Kultur, wo sie in Stifters Welt legitim sein soll, muß der Natur gleichsam zu sich selbst verhelfen und ihre Züge annehmen. Freilich wird derart nur ein unaufhörlicher wechselseitiger Regreß von Natur und Kultur in Gang gesetzt und eine endlose logische Schleife eröffnet.

Man darf wohl sagen, daß sich Stifter an diesem Grundproblem der Literatur und Theorie seit dem 18. Jahrhundert wahrhaft abarbeitet. Zu den besonderen literarischen Qualitäten seiner Werke gehört, daß sie diese Arbeit gleichsam nachschreiben, ihre Spuren bewahren und ihre Strukturen erkennbar machen. Sie geraten dadurch in ein Irisieren, das ihnen jede Eindeutigkeit nimmt und eine unterschwellige Spannung verleiht. Auf eine Weise, die sicherlich wenig mit Stifters bewußten Intentionen zu tun hat, entkommt er so den ideologischen Platitüden und den unvermeidlichen literarischen Abstürzen der Natur-, Dorf- und Heimatapologeten seiner Zeit. Noch wo es idyllisch wird bei Stifter, und das wird es oft, die grüne Fichtau ist dafür nur *ein* Beispiel, ist solche Idyllik immer gebrochen und bedroht, sie erweist sich als etwas, das auf der Ebene des Inhalts wie des Textes selbst allererst hergestellt wird, als etwas Künstliches, ja Zweideutiges und Fragwürdiges.

BLUT UND TINTE

Die Beobachtung, daß den ›geschlechtstypischen‹ Verirrungen der Scharnasts zuletzt Raubtierhaftes, Leidenschaft und ›Geschlechtlichkeit‹, ein Naturmoment mithin, zugrunde

liegt, könnte dem Mißverständnis Vorschub leisten, Narrheit werde allein über das »tolle Blut« der Familie fortgepflanzt (S. 10). Doch mit einer biologischen Genetik hat diese Genealogie wenig zu tun. Tatsächlich gründet das Unglück der Familie in *der* Kulturtechnik par excellence, der Schrift. Das »lächerliche Fideicommiß« des »Stifters« Hans von Scharnast verurteilt seine Nachkommen, ihre Autobiographien fortlaufend zu schreiben und die ihrer Ahnen zu lesen, und der Erzähler verhehlt nicht, was von diesem Vermächtnis zu halten sei. »Statt durch die Biographieen abgeschreckt zu werden«, wie das der alte Hans beabsichtigt hatte, nehmen sich die Scharnasts vielmehr »ordentlich daran ein Exempel [...] ja selbst die, welche bisher ein stilles und manierliches Leben geführt hatten, schlugen in dem Augenblicke um, als sie in den Besitz der verwetterten Burg kamen, und die Sache wurde immer ärger, je mehr Besitzer bereits gewesen waren, und mit je mehr Wust sich der neue den Kopf anfüllen mußte« (S. 10 f.). Ganz ausdrücklich ist es die Schrift, durch die sich das der Natur zugehörige Blut überhaupt erst überträgt. Sie ist – und Stifter nimmt hier den alten Topos von der autobiographischen »Herzensschrift« auf – das Medium des Blutes, das in ihr aufgehoben bleibt, zugleich aber verwandelt wird – in Tinte. Über Generationen nämlich muß jeder Erbe »mit dem geheimsten Herzblute [...] wider Willen das Blatt färben, daß der Nachkomme wisse, wer er war« (S. 101), und »jeder Tropfen« dieses ganz besonderen Saftes »ist aufgeschrieben« (S. 72). Betont wird dieser Übertragungsmodus noch durch den strukturellen Kunstgriff, dem roten Marmorgewölbe den grünen Saal entgegenzusetzen. In diesem sind *alle* Scharnasts in ihren Porträts anwesend, also auch die Frauen, so daß hier das Prinzip zweigeschlechtlicher Fortpflanzung sinnfällig wird. Die Farbe Grün deutet auf die zumindest relative Naturnähe der verwendeten (ikonischen) Zeichen der Male-

rei wie auf das Natürliche der biologischen Art der Vermehrung hin. Eingeschlechtlich ist demgegenüber die Fortpflanzung über die künstlichen Zeichen der Schrift: Die Familienübel vererben sich lediglich von Mann zu Mann auf dem Wege der Lektüre, die die Familie in ihrer besonderen Beschaffenheit erst erzeugt.

Es ist nun keineswegs so, daß diese negative Einschätzung der Schrift bei Stifter allgemeine Geltung hätte. Sie steht vielmehr in Opposition zu der anderer Zeichensysteme, außerhalb des Rothensteins vor allem der Schrift der Natur. Als Naturforscher liest Heinrich »im Buche Gottes, und die Steine und die Blumen, und die Lüfte und die Sterne sind seine Buchstaben« (S. 39). Hier wie auch sonst häufig greift Stifter auf die lange Tradition der Vorstellung vom Buch der Natur zurück und unterstellt damit eine Lesbarkeit der Welt mittels natürlicher Zeichen, die dann auch die Naturforschung ermöglicht. Daß sich der Gegensatz der Naturschrift und der autobiographischen Pergamentrollen nicht, wie man vermuten könnte, aus der vordergründigen Opposition von Natur und Kultur in der *Narrenburg* hinlänglich erklären läßt, belegt ein Blick auf die *Mappe meines Urgroßvaters*. Gerade in bezug auf die Problematik der Schrift erweist dieser Text seine enge Zusammengehörigkeit mit der *Narrenburg* wie sein Kontrastverhältnis zu ihr. Auch hier ist es anfangs ein Scharnast, der ein autobiographisches Verfahren praktiziert und weitergibt, das nun aber völlig gegenteilige Wirkungen hat. Das Mappenprinzip, das der Urgroßvater des Rahmenerzählers vom »sanftmüthigen Obristen«, dem Julius Scharnast der ersten Fassung, übernimmt, ist ein Verfahren der lebensgeschichtlichen Selbsterziehung, in dem subjektiver Eigensinn abgebaut wird und eine Wendung zur Wirklichkeit erfolgt. Es besteht darin, daß man das eigene Leben fortlaufend aufschreibt, die Schriften in regelmäßigen Abständen versiegelt und erst nach einigen Jah-

ren wieder öffnet und liest. Der Gewinn liegt dabei in der Erkenntnis, daß das tatsächlich Geschehene »anders« und vor allem »wahrer« ist als die eigenen Wünsche und Vorstellungen, die der Faktizität des »Gewordenen« (S. 49) gegenüber zu bloßer Täuschung werden. Die wiederholte Einsicht in die Nichtigkeit des subjektiven Begehrens erlaubt schließlich die lebenspraktische Konsequenz einer asymptotischen Annäherung an die Wahrheit des Wirklichen. Erst auf diesem Wege ist dem noch ganz scharnastisch wilden jungen Mann die Sanftmut seiner Reifejahre zugewachsen.

Es ist eigenartig, daß die beiden gar nicht so grundsätzlich voneinander verschiedenen Aufschreibeverfahren derart fundamental gegensätzliche Wirkungen haben. Betrachtet man die Metaphorik der *Narrenburg*, so darf man wohl mit Recht vermuten, daß die Verschriftlichung des Lebens für die Verfasser selbst durchaus einen therapeutischen Effekt bewirkt, der der besänftigenden Wirkung des Mappenprinzips entspricht. Denn im Schreiben verströmt im Wortsinn das »tolle Blut«, das Agens der Leidenschaft und der Narrheit. Es färbt die Blätter, und es ergießt sich in den Stein, in dem diese aufbewahrt werden. Die *Studien*-Fassung unserer Erzählung, die in manchen Punkten die Motivationen und Begründungen plastischer, vielleicht aber auch pedantischer herausarbeiten wird, bezeichnet den archivalischen Felsen-saal denn auch folgerichtig als »blutigroth«. Heißes Blut wird im Schreiben zu kaltem Stein, und der Autobiograph entäußert sich jener fatalen Kräfte, die ihn umgetrieben hatten. Auch Chelion wird genau dieses Vorstellungsmuster bemühen, wenn sie nach ihrem Ehebruch Jodok auffordert, sie durch den Tod vom Antrieb ihres Vergehens, der Sexualität, zu befreien: »Jodok, du wirst mich tödten [...] ich werde aus diesem Bette nicht weichen, sondern auf den weißen Kissen liegen bleiben, bis das rothe Blut darüber weg fließt, und sie purpurroth färbt – dann werden sie roth

sein, und ich weiß – aber ich werde dann ruhig sein, nicht gequält, und nicht mehr fehlend, sondern ich werde sein, wie einer der weißen, marmornen Engel in deiner Kirche—.
« (S. 112 f.) So hat das Schreiben auch mit dem Tod zu tun. Es verwandelt das Blut in die Materie, die es darstellt, in Tinte, und blutet derart den Körper aus, nimmt ihm seine Wärme, sein Leben, seine Körperlichkeit. Das ist, nüchtern besehen, nichts anderes als ein Resultat der Zeichenstruktur, die den Körper notwendig in eine Abwesenheit versetzt und zum Verschwinden bringt. Denn im Zeichen ist der Körper nicht *selbst* gegeben, sondern nur im Modus seiner Vertretung durch ein anderes, er hört auf, Körper zu sein und wird Vorstellung. Insofern hat der Vorgang der Semiose einen Effekt der Entkörperlichung und der »Vergeistigung«. Unsere Erzählung drückt ihn in Jodoks Worten aus, »in diesen Rollen« stünden seiner Ahnen »Seelen aufgeschrieben« (S. 101).

Doch solche Selbsttherapie durch Entkörperlichung auf dem Wege des Schreibens ist nicht das eigentliche Ziel des alten Hans gewesen, und sie ist auch keineswegs der Punkt, auf den sich die Kritik richtet. Diese bezieht sich vielmehr auf die Folgen des Lesens. Betont wird gerade, daß sich die Scharnasts ein »Exempel« am Gelesenen nehmen. Um in der Bildlichkeit der Erzählung zu bleiben: Das zu Stein und zu Schrift geronnene und erkaltete »tolle Blut« erwärmt sich wieder im Blick des Lesenden, ja es erhitzt sich auf Temperaturen, die die »feuerfeste« Unterbringung der Pergamente in einer Art Hochsicherheitstrakt notwendig machen (S. 9). Auf das Todesstadium der von närrischer Leidenschaft getriebenen Körper im Medium der Zeichen folgt ihre Wiederauferstehung im Akt der Lektüre, im Bewußtsein des Lesers. Die Schrift des Blutes wird »infektiös« und steckt ihren Leser an: Als Archiv des Vergangenen vereitelt sie beharrlich das Vergessen von dem, was ohne sie längst

tot wäre, jetzt aber in wiedergängerischer Weise »nicht sterben« (S. 101) und daher immer aufs neue zum Exempel dienen kann – und sei es auch nur in negativer Weise wie im Falle Jodoks. Dieser erkennt zwar die jeweils einzelnen Taten seiner Ahnen als närrisch, dringt aber nicht zur Einsicht in die ›Wesenheit‹ der Narrheit vor und bleibt ihr darum verfallen – gerade »weil ich meiden wollte, was diese andern fehlten« (S. 102). So handelt die *Narrenburg* von der Qual des Nichtvergessenkönnens und -dürfens aufgrund der Schrift, die jeden Nachkommen in die verhängnisvolle Identität seines Geschlechtes zwingt.

Abschreckung, wie der alte Hans beabsichtigte, oder ›Ansteckung‹, die sich dann tatsächlich vollzieht – Stifter gliedert sich mit dieser Alternative in einen medienkritischen Diskurs ein, der sich in ungebrochener Kontinuität von der Kampagne gegen die ›Lesesucht‹ im 18. Jahrhundert bis zur gegenwärtigen Debatte um die Wirkung von Gewalt in Schrift und Bild erstreckt. Nichts Geringeres muß dabei für Stifter auf dem Spiel stehen als die Wirkungen seiner eigenen Werke. Das macht die *Narrenburg* zugleich zu einem poetologischen Text. Ein didaktisches Erzählen jedenfalls, das von dem Falschen, vor dem es warnt, auch reden muß, scheint sich vom Exempel der Scharnasts her zu verbieten. Und doch bleibt Stifter hier zeitlebens unentschieden. So sehr er ein Parteigänger der Kunstautonomie ist und auf dem Selbstzweck des Schönen besteht, so sehr entwerfen seine Texte positive oder negative ›Weltbilder‹ und wollen auf durchaus didaktische Weise ›Weltanschauungen‹ propagieren. Auch in der *Mappe meines Urgroßvaters* geschieht ohne jede nachteilige Folge, was in der *Narrenburg* katastrophal endet: Der »Doctor« liest die autobiographischen Mappen seines späteren Schwiegervaters und der Urenkel die seinen.

Bei allen unleugbaren Unterschieden zwischen dem Map-

penprinzip des Obristen und der Autobiographik der Scharnasts will daher nicht so recht einleuchten, warum die beiden Verfahren so radikal verschiedene Resultate haben. Vielleicht darf man vermuten, daß Stifter tatsächlich gar nicht von zwei *gegensätzlichen* Sachverhalten spricht, sondern von *einem einzigen*, dessen Ambivalenz in einer Art Experimentalkonstellation in ihre zwei Seiten auseinandergelegt wird. Die ›gute Schrift‹ des Obristen und die ›böse Schrift‹ des Hans von Scharnast sind im Grunde dasselbe. Reflektiert werden in den beiden Erzählungen die Möglichkeiten und die Gefahren eines Mediums, reflektiert wird eine tiefreichende Ambivalenz des Schreibens und Lesens, die die Schriftstellerei zu dem höchst prekären Gewerbe macht, das sie in Stifters Augen erklärtermaßen ist: segensbringend und verderblich. Bis in seine späten Jahre wird sich Stifter mit diesem Problem abmühen. Der tiefen Doppeldeutigkeit der Konstellation, von der Stifter in der *Narrenburg* erzählt, entspricht die nicht minder gravierende Zweideutigkeit des Mediums, in dem dies geschieht. Auf eine verdeckte und unaufdringliche Weise sprechen Stifters Texte immer auch über sich selbst. Nicht zuletzt dieser Zug zur Selbstreflexivität und Selbstbezüglichkeit wird die späteren Texte des vermeintlichen Idyllikers an die Schwelle der literarischen Moderne rücken.



Adalbert Stifter, um 1860
Bleistiftzeichnung von Alois Greil

LITERATURHINWEISE

- Christian Begemann, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart / Weimar 1995.
- Erich Burgstaller, *Zur künstlerischen Gestalt von Stifters *Narrenburg**, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 11 (1975), S. 89–108.
- Alfred Doppler, *Stifter im Kontext der Biedermeier-Novelle*, in: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hgg.), *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*, Tübingen 1996, S. 207–219.
- Peter Märki, *Adalbert Stifter. Narrheit und Erzählstruktur*, Bern / Frankfurt / Las Vegas 1979.
- Hedwig Straumann-Windler, *Stifters Narren. Zum Problem der Spätromantik*, Diss. Zürich 1952.
- Michael Titzmann, *Text und Kryptotext. Zur Interpretation von Stifters Erzählung *Die Narrenburg**, in: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hgg.), *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann*, Tübingen 1996, S. 335–373.
- Erika Tunner, *Farb-, Klang- und Raumsymbolik in Stifters *Narrenburg**, in: *Recherches germaniques* 7 (1977), S. 113–127.

EDITORISCHER VERMERK

Die vorliegende Ausgabe bringt den Text des Erstdrucks der *Narrenburg* (sog. Journal-Fassung), die im Oktober 1842 erschienen ist in: *Iris. Taschenbuch für das Jahr 1843. Vierter Jahrgang*, hg. von Johann Graf Mailáth, Pesth (Verlag von Gustav Heckenast) 1842, S. 231–360. Wir folgen dabei dem Abdruck in: *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Bd. 1.1, hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1978, S. 301–403. Orthographie und Interpunktion des Erstdrucks sind beibehalten. Die Emendationen der Historisch-kritischen Gesamtausgabe gegenüber dem Erstdruck, die in der Regel Versehen des Setzers, in Einzelfällen aber auch des Autors selbst betreffen und sich dabei weithin an der *Studien*-Fassung orientieren, wurden noch einmal überprüft. Folgende Druckfehler der Historisch-kritischen Gesamtausgabe wurden anhand des Erstdrucks korrigiert: S. 18, Z. 1 *wahr statt war*; S. 38, Z. 24 *theile statt teile*; S. 68, Z. 10 *fürchterliches statt fürcherliches*; S. 111, Z. 28 *Jodok statt Jokok*. Der Herausgeber dankt Walter Hettche von der Kommission für Neuere deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München (Stifter-Arbeitsstelle) für wertvolle Hinweise.