

Stifter'sche Führer II: ‚Brigitta‘ oder: „Hunderttausende [...] zum Guten [...] führen“

Aus Menschen, die vollkommen hart, in Entbehrungen aller Art, u[nd] den Einflüssen der Naturgewalten ausgesetzt, erzogen werden, entstehen nicht selten große Gemüther: nur muß ihnen, daß sie groß werden, irgend wo im ersten Leben der Engel des Göttlichen erscheinen – sei im Rauschen des Flusses im Wehen des Waldes im Glänzen der Sterne oder in der Tiefe eines liebenden Herzens – sonst werden sie nur stark.

Adalbert Stifter,

Albumeintrag vom 23. April 1849

Zum Abschluss dieses Themenblocks über den Zusammenhang von Gewaltphänomenen und Führungsfiguren in Stifters Werk widmet sich dieses *Close Reading*-Kapitel der *Studien*-Erzählung *Brigitta*. Mit dem in dieser Erzählung präsentierten Hauptprotagonisten Stephan Murai steht dabei eine Figur im Zentrum des Interesses, die, wie sich zeigen wird, trotz unübersehbaren Parallelen in vielerlei Hinsicht die Antithese zum Dichterseher *Abdias* bildet. Während Abdias nämlich daran scheitert, sein inneres ‚Feuer‘ zu kontrollieren, ist Murai in der Lage, sein gewalttätig-leidenschaftliches Wesen ins Produktive, Schaffende zu wenden. Mit der Titelheldin Brigitta steht außerdem eine in Stifters literarischem Werk singuläre Frauenfigur im Fokus, die Murai in seinen Führungstätigkeiten nicht nur unterstützt, sondern selbst als eine große, mit poetischen Veranlagungen ausgestattete Führungsfigur auftritt.

4.1 Eine Führung durch die Puszta

Car il suffit pour y voir clair de changer de perspective.

Antoine de Saint-Exupéry,

La Citadelle

Die Erzählung *Brigitta* wurde erstmals 1843 im Almanach ‚*Gedenke Mein!*‘ *Taschenbuch für 1844* veröffentlicht; 1847 folgte eine überarbeitete und erweiterte Fassung des Texts im vierten Band der *Studien*. Die Grundhandlung

ist indes in beiden Fassungen die gleiche: Der Ich-Erzähler lernt auf einer Italienreise Stephan Murai kennen. Zum Zeitpunkt ihrer ersten Begegnung ist er dem Erzähler jedoch bloß als „Major“ bzw. unter dem Decknamen Bathori¹ bekannt. Die beiden befreunden sich und Murai lädt den Ich-Erzähler auf seine Besitzung Uwar in der ungarischen „Pusta“ (HKG 1/2, 214) ein. Er habe, lässt er den Erzähler wissen, nun endlich jenes „Ziel“ im Leben gefunden, das er so lange „vergeblich auf der ganzen Welt gesucht hatte“ (HKG 1/5, 412). Im „zweiten Jahre unserer Trennung“ (ebd.) folgt der Ich-Erzähler schließlich der Einladung. Auf Uwar angekommen, erkennt er, dass der Major ein Musteranwesen in der schwierig zu bewirtschaftenden Puszta aufgebaut hat – und zwar, wie der Erzähler später herausfindet, mithilfe seiner Nachbarin Brigitta Marosheli. Der Major und Brigitta pflegen dabei einen äußerst liebevollen, aber betont freundschaftlichen Umgang. Nach einer langen Phase der Eingewöhnung und des Vertrautwerdens erfährt der Ich-Erzähler schließlich die Vorgeschichte zwischen Murai und Brigitta: Sie war als Kind aufgrund ihrer Hässlichkeit² von

-
- 1 *Bathori* ist einerseits ein geläufiger ungarischer Name; das Wort bildet aber andererseits ein vollständiges Anagramm des medizinischen Fachterminus *Orbita*, womit (bereits zu Stifters Zeiten) die *Augenhöhle* gemeint ist. Vergegenwärtigt man sich, wie überprominent das Augen-Motiv die gesamte Erzählung durchzieht, so könnte dies mehr als bloß Zufall sein.
 - 2 Man hat in der Forschung darauf hingewiesen, dass Brigitta „an keiner Stelle [der Erzählung] objektiv als hässlich beschrieben [wird]“, sondern „ihr Charakteristikum [...] vielmehr ‚Reizlosigkeit‘ oder mangelnde Attraktivität [ist].“ GRÜNE, Matthias: „Das Unbehagen der Liebenden. Über Liebesskepsis und schwindende Geschlechterpolarität in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘ und in Texten des Realismus“. In: Henriette Herwig, Miriam Seidler (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*. Würzburg: Ergon 2014, S. 43–64, hier S. 48. Außerdem: DITTMANN, Ulrich: „Brigitta und kein Ende“. *JASILO* (1996), H. 3, S. 24–28, hier S. 28; ZIMMERMANN, Christian VON: „Brigitta‘ – seelenkundlich gelesen. Zur Verwendung ‚kalobiotischer‘ Lebensmaximen Feuchterslebens in Stifters Erzählung“. In: Hartmut Laufhütte, Karl Mösener (Hg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 410–434, hier S. 418f. Diese Feststellung dient oftmals dazu, auf die gesellschaftliche Konstruiertheit von ästhetischen Kategorien hinzuweisen. Nun ist es zwar richtig, dass Stifter diesen Konstruktionscharakter von Schönheit in seiner Erzählung exponiert. Aber das ändert nichts daran, dass die Erzählung Brigitta als hässliche Frau entwirft (wenn Grüne statt Hässlichkeit von „mangelnder Attraktivität“ spricht, ist dies letztlich bloß ein Euphemismus). Im Text wird Brigittas Hässlichkeit mehrfach bestätigt. Der Erzähler notiert z. B. zu einem Porträt Brigittas: „[E]s war nicht das Bild eines schönen, sondern eines hässlichen Mädchens – die dunkle Farbe des Angesichtes und der Bau der Stirne waren seltsam, aber es lag etwas, wie Stärke und Kraft darinnen, und der Blick war wild, wie bei einem entschlossenen Wesen.“ (HKG 1/5, 440) Brigittas Aufwachen beschreibt der Erzähler mit dem doppeldeutigen Satz: „So ward die Wüste immer größer.“ (HKG 1/5, 447) Der Nachbar Gömör spricht ebenfalls von „der hässlichen und bereits auch alternden Brigitta“ (HKG 1/5, 444). Und Brigitta selbst vermerkt: „Ich weiß, daß ich hässlich bin“ (HKG 1/5, 454). Sich wie Grüne darauf zu berufen, dass Brigittas Hässlichkeit nie „objektiv“ beschrieben werde, ist erst recht nicht zielführend,

den Eltern vernachlässigt worden. Entsprechend suchte sie Zuflucht in ihrem Inneren und schuf sich dort eine fantastische Welt. Als die unattraktive Brigitta älter wurde, traf sie auf einem von ihrem Vater veranstalteten Ball den wunderschönen Stephan Murai. Märchenhafterweise war ausgerechnet dieser schönste aller Männer in der Lage, Brigittas innere Schönheit zu sehen. Die beiden heirateten, bekamen einen Knaben, Gustav, und zogen aufs Land. In der Folge jedoch betrog Murai Brigitta mit der wunderschönen Gabriele, woraufhin die betrogene Ehefrau kurzerhand die Scheidung einreichte. Murai, dem Suizid nahe, flüchtete in die weite Welt. Brigitta wiederum verlegte, nachdem innerhalb kürzester Zeit auch noch alle ihre Angehörigen verstarben,³ ihr Zuhause auf das abgelegene Landgut Marosheli. Dort zog sie den gemeinsamen Sohn groß und entdeckte durch dessen Augen die Schönheit der Welt. Sie schuf durch „unsägliche[] Ausdauer“ (HKG 1/5, 463) und Kooperation mit der hiesigen Bevölkerung ein Musteranwesen. Nach 15 Jahren der Wanderschaft kehrte Murai als geläuterter Mann zurück; er bezog das Landgut seiner Familie, das direkt neben Brigittas Anwesen liegt, vermied aber aus Pietät bewusst ein verfrühtes Zusammentreffen. Stattdessen begann er, seine Beszung nach Brigittas Vorbild zu formen. Als Brigitta plötzlich tödlich erkrankte, rettete er ihr das Leben. Die beiden ‚Wiedervereinten‘ schlossen jedoch den Pakt, ihre Freundschaft nicht durch eine erneute Liebesbeziehung zu gefährden. In der Gegenwart des Erzählers finden die beiden aber dann doch noch zusammen: Bei einem Wolfsangriff wird der gemeinsame Sohn Gustav verwundet, kann aber vom sich todesmutig in den Kampf werfenden Murai gerettet werden. Angesichts dieser Tat verzeiht Brigitta dem Major endgültig.

da die Erzählung ja von einem personalen, nicht einem allwissenden Erzähler vorgetragen wird. Denkt man Grünes Argument zu Ende, ist entsprechend *jede* Aussage dieses Erzählers anzuzweifeln – womit letztlich die Glaubwürdigkeit und Aussagekraft der Geschichte in ihre Einzelteile zerfiele.

- 3 Der rasche Tod ganzer Familienzweige und Figurenkonstellationen ist eine Erzählstrategie, die sich bei Stifter häufiger findet. In der Erzählung *Die Mappe meines Urgrossvaters* sterben beispielsweise, völlig aus dem Nichts und gänzlich unmotiviert, innerhalb eines Winters sowohl der Vater wie die beiden kerngesunden jungen Schwestern des Arztes Augustinus. Ein solcher ‚Kahlschlag‘ dient Stifter vielfach dazu, das Figurentableau zu lichten und den Hauptfiguren die Möglichkeit zu geben (bzw. sie dazu zu zwingen), sich selbst – unabhängig von genealogischen Beziehungen – zu beweisen und zu verwirklichen. Zimmermann hat vor diesem Hintergrund zu Recht behauptet, Stifiers Personenkonstellationen entsprächen oftmals „Reagenzglasaneordnungen“. ZIMMERMANN, Christian von: „Matchmaking-Literatur, gelingende Partnersuche und ‚conditio humana‘. Zur literarischen Anthropologie vornehmlich der Biedermeierzeit“. In: Ralf Bogner, Ralf Georg Czapla, Robert Seidel (Hg.): *Realität als Herausforderung. Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten. Festschrift für Wilhelm Kühlmann zum 65. Geburtstag*. Berlin [etc.]: De Gruyter 2011, S. 379–399, hier S. 391.

Man erkennt unschwer das didaktische Programm der Erzählung: Äußere Hässlichkeit verrät nichts über die innere Schönheit eines Menschen.⁴ Ebenso augenscheinlich ist die zweite pädagogische Flanke des Texts: Über die Kultivierung des Landes (*cultura agri*) kultivieren die Figuren auch ihr inneres Seelenleben (*cultura animi*). Kuhn bringt diesen Zusammenhang wie folgt auf den Punkt: „Metaphorisches Sprechen über die Seele und konkretes Reden über Landwirtschaft, Bodenerwerb und Hausbauten treffen und durchdringen sich auf Basis des ‚Grunds‘ in seiner merkantil-agrarischen und in seiner existenziellen Bedeutung.“⁵

Die Erzählung ist insgesamt als Lern- und Erkenntnisprozess strukturiert. Dafür sprechen bereits die vier Kapitelüberschriften, die den Text in der SF gliedern:

1. „Steppenwanderung“ (HKG 1/5, 411),
2. „Steppenhaus“ (ebd., 426),
3. „Steppenvergangenheit“ (ebd., 445),
4. „Steppengegenwart“ (ebd., 462).

Vollzogen wird eine doppelte Bewegung: räumlich (Wanderung – Haus) und zeitlich (Vergangenheit – Gegenwart).⁶ Wie so oft bei Stifter müssen die Protagonisten eine Reise zurücklegen, um ihr eigenes Lebensziel zu finden. Und wie so oft ist dieses Ziel räumlich identisch mit dem Ausgangspunkt der Reise:

4 Mit großem rhetorischem Aufwand und unter Rückgriff auf das um 1800 verbreitete „klassizistische[] Schönheitsideal der Kalokagathie“ (also der Ansicht, die Physiognomie eines Menschen sei direktes Spiegelbild seiner Seele) versucht Begemann, in dieser letztlich simplen Erkenntnis das eigentlich „radikale[]“ Moment der Erzählung zu verorten: *Brigitta*, so Begemann, „enthront rein physiognomisch manifeste, konventionell-normgerechte Schönheiten und rehabilitiert das äußerlich Hässliche, sofern es innerlich schön ist. Gegen mehr oder weniger komplex argumentierende Kalokagathie-Theoretiker wie etwa Lavater oder Herder hält es Stifter hier erkennbar mit Lichtenberg.“ BEGEMANN, Christian: „Das ‚Titelblatt der Seele‘. Stifters Gesichter und das Dilemma der Physiognomik“. In: Michael Gamper, Karl Wagner (Hg.): *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Zürich: Chronos Verlag 2009, S. 15–43, hier S. 33. Es ist indes fragwürdig, ob eine solch bemühte Bezugnahme auf den Kalokagathie-Diskurs genügend stichhaltig (ob Stifter die genannten Texte gelesen hat, ist Spekulation), v. a. aber notwendig ist bei einem Autor, der – besonders nach seiner Pockenerkrankung – unter seiner eigenen Erscheinung gelitten und deshalb, gerade auch in seinen Briefen, umso mehr darauf gepocht hat, ein schönes „Herz“ (exemplarisch PRA 17, 58) zu besitzen. Dass Brigitta äußerlich hässlich, innerlich dafür umso schöner ist, lässt sich insofern überzeugender unter Rekurs auf Stifters eigene Physiognomie und seine daraus resultierenden Erfahrungen erklären.

5 KUHN, Heribert: „Brigitta“. In: SH, S. 43–47, hier S. 43.

6 Vgl. auch: BAUMANN: „Angstbewältigung und ‚sanftes Gesetz‘“, S. 125f. Zur Raumgestaltung (und der damit verbundenen zeitlichen Dimension) einschlägig: JIANG, Aihong: „Zu Raumstruktur und Raumfunktion in Adalbert Stifters Novelle ‚Brigitta‘“. In: *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 16 (2015), S. 37–45.

Die Protagonisten kehren in ihre Heimat zurück; als geänderte Menschen, die erkannt haben, dass es nicht die Weite der Welt ist, die sie besitzen können und wollen (wie sie es in ihrer Jugend dachten), sondern nur ein kleiner Punkt, den sie kultivieren und pflegen möchten.⁷ *Brigitta* ist damit auch eine Geschichte des Wanderns und Sesshaftwerdens. Was für Brigitta und den Major gilt, gilt ebenso für den Erzähler: Auch er ist zunächst eine Wanderfigur, findet dann aber im Vorbild des zuvor rastlosen, nun aber in der Puszta sesshaft gewordenen Majors ein Ideal der Heimat, das ihn nicht nur für eine längere Zeit in der Puszta bleiben lässt, sondern welches er zum Schluss der Erzählung in *sein* Heimatland mitnimmt und dort realisiert.

Die Blickrichtung der Erzählung geht also von außen nach innen, um sodann, mit der Kenntnis des Inneren, wieder nach außen zurückzukehren. Die Reise zum *Anwesen* des Majors ist letztlich auch eine Reise zu seinem *Wesen*. Dieser Erkenntnisprozess ist geprägt von Sinnestäuschungen und ‚Versehen‘. Fortlaufend ist der Erzähler gezwungen, seine Eindrücke und Meinungen zu überdenken und revidieren. Zentraler Baustein dieser Erzähltechnik bildet die Puszta, unter deren rauer Oberfläche sich – analog zur Brigitta-Figur – mehr verbirgt, als es zunächst den ‚Anschein‘ hat.⁸ Erst das Sesshaftwerden, erst die eingehende, genaue Betrachtung der Umgebung ermöglicht den notwendigen, bei Stifter stets auch wörtlich zu verstehenden *Schritt* zur Erkenntnis. Nachdem der Erzähler das Anwesen des Majors räumlich durchschritten hat, ist er bereit für die Introspektion; dann kann der tatsächliche *Eintritt* in die Tiefe der *Geschichte* (sowohl im Sinne der *histoire* wie des *discours*) erfolgen. Vom Anwesen dringt der Erzähler in die Tiefe, zum Wesen vor, woraus sich dann wiederum das Wesen des Anwesens, die „Steppengegenwart“, erhellt. Für Brigitta und Murai ermöglicht die Steppenlandschaft der Puszta dabei zweierlei: eine „*tabula rasa*“ von der „Vergangenheit“ und den „Prospekt einer in Zukunft neu zu erschaffenden Ordnung.“⁹ Am Schluss dieser Reise steht die Lösung des

7 Wobei die Pointe bei der Erzählung bzw. des Handlungsorts nicht zuletzt darin besteht, dass dieser beschworene „kleine Punkt“ in der ungarischen Wüste eigentlich eine riesige Ausdehnung besitzt. Insofern zeigt sich hier im ‚Kleinen‘, was sich auch für Stifters Werk im Großen festhalten lässt: Im Schatten des vordergründig Kleinen wird vom Großen erzählt.

8 Auch Thürmer weist auf die symbolische Bedeutung der Puszta-Steppenlandschaft hin. Diese diene Stifter dazu, den Zusammenhang von „Abgrund“ und „Boden“, von Oberfläche und Tiefe und damit die „Figur der Eskalation“ zu veranschaulichen, die auch für die Liebe zwischen Brigitta und dem Major konstitutiv sei. THÜRMER, Wilfried: „Die ganze Welt kömmt in ein Ringen sich nutzbar zu machen, und wir müssen mit“. Zur Ambivalenz der Liebes-Geschichte in Stifters Erzählung ‚Brigitta‘. In: *Wirkendes Wort* 57 (2007), H. 2, S. 231–256, hier S. 255.

9 KUHN: „Brigitta“, S. 44.

Konflikts – und der (wiederum wörtliche) Fortschritt des Erzählers (und des Erzählens).

Es gehört zur inversen *Parzival*-Logik dieses Texts, dass gerade das demonstrative Nicht-Fragen des Erzählers nach dem „Ziel“ (HKG 1/5, 412) des Majors die Erhellung des Rätsels bringt. Dabei erzeugt Stifter durch die Frageunlust des Erzählers, pragmatisch gesehen, Spannung; denn würde der Erzähler den Major sofort nach den tieferen Zusammenhängen ausfragen, wäre die Geschichte bereits vorzeitig enthüllt.¹⁰ Gleichzeitig ist es genau diese vorzeitige Enthüllung, die Stifter grundsätzlich wider die Natur scheint. Das Nichtfragen entstammt seiner Überzeugung, dass sich die Dinge zur richtigen Zeit von selbst enthüllen und lösen.¹¹ Benannt ist damit auch das poetologische Prinzip des ganzen Texts. Selbstreflexiv erklärt Stifter diese Poetik zu Beginn jenes Kapitels, das Brigittas Kindheit schildert. In der JF lässt der Erzähler die Leser:innen wissen:

Ehe ich entwickle, wie wir nach Marosheli geritten sind, wie ich Brigitta kennen gelernt habe, und wie ich noch recht oft auf ihrem Gute gewesen bin, ist es nöthig, daß ich einen Theil ihres früheren Lebens erzähle, ohne den das Folgende nicht verständlich wäre. Wie ich zu so tief gehender Kenntniß der Zustände, die hier geschildert werden, gelangen konnte, wird sich aus meinen Verhältnissen zu dem Major und zu Brigitta ergeben, und am Ende dieser Geschichte von selbst klar werden, ohne daß ich nöthig hätte, vor der Zeit zu enthüllen, was ich auch nicht vor der Zeit, sondern durch die natürliche Entwicklung der Dinge erfuhr. Es wird nicht vor der Zeit enthüllt, wo noch nicht Zeit gekommen ist, es zu enthüllen. (HKG 1/2, 234)

Enthüllt wird also nicht etwas völlig Neues; vielmehr bekommt der Erzähler (und mit ihm: das Lesepublikum) Einblick in etwas, was immer schon da war, was aber der Lauf der Dinge noch verdeckt hatte.

Mit diesem Frageprogramm ist wiederum die angesprochene pädagogisch-didaktische Dimension des Texts verknüpft: Nicht nur lernen die Figuren über die ruhige, stetige Selbstkultivierung ihres (An-)Wesens sich selbst und die Umwelt besser kennen, sie erarbeiten sich auch die Chance, begangene Sünden zu sühnen und einen Neubeginn zu wagen. Wie erwähnt, ist die Lernkurve

10 Vgl. auch MAUTNER, Franz H.: „Randbemerkungen zu ‚Brigitta‘“. In: Lothar Stiehm (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg: Lothar Stiehm 1968, S. 89–102, hier S. 89–91.

11 Vgl. HERTLING, Gunter H.: „Adalbert Stifters ‚Brigitta‘ (1843) als Vor-‚Studie‘ zur ‚Erzählung‘ seiner Reife: ‚Der Nachsommer‘ (1857)“. In: JASILO 9/10 (2002), S. 19–54, hier S. 27. Zu den pädagogischen Implikationen dieses diskreten Erzählens auch: MEIER, Albert: „Diskretes Erzählen“. Aurora (1984), H. 44, S. 213–223. Zum ethischen Programm des Nichtfragens in Stifters Werk insgesamt außerdem: IRMSCHER: Adalbert Stifter, S. 331f.

dabei nicht auf die Hauptfiguren beschränkt: Es ist zentrales Element der Erzählkonstruktion, dass auch der Erzähler und die Leser:innen vom Leben der Figuren lernen (sollen). Mehr noch: Für den Erzähler wird der Major zu einem verehrten Mentor und Führer: „Daß ich nun einen Hausstand habe, daß ich eine liebe Gattin habe, für die ich wirke, und Gut um Gut und That um That in unsern Kreis ziehe, verdanke ich dem Major, der mich das alles machen lehrte.“ (HKG, 1/2, 251) Murai übernimmt in dieser Erzählung aber nicht nur die Funktion eines Mentors; er wird gleichzeitig auch als Führer und Befreier der ungarischen Bevölkerung gezeichnet.

Damit bin ich, nach einer fast Stifter'schen Exposition, beim Wesen meiner eigenen Interpretation angelangt. Während die bisherige Forschung sich schwerpunktmäßig (1) auf die soeben umrissene Textstruktur,¹² (2) die Bedeutung von Leidenschaft, Landwirtschaft und Topographie¹³ sowie – oftmals damit zusammenhängend – (3) die psychologisch-pädagogischen,¹⁴ (4) gendertheoretischen,¹⁵ (5) politischen¹⁶ und (6) ästhetischen Implikationen

-
- 12 Exemplarisch MEIER: „Diskretes Erzählen“; HUNTER-LOUGHEED, Rosemarie: „Adalbert Stifter: ‚Brigitta‘“. In: Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. 2 Bände, Band 2. Stuttgart: Reclam 1990, S. 41–97; KREUZER, Stefanie: „Zur ‚unerhörten‘ Erzähl dramaturgie einer realistischen Novelle: Adalbert Stifters ‚Brigitta‘ (1847)“. In: Der Deutschunterricht 59 (2007), H. 6, S. 25–35.
- 13 Vgl. u. a. STÜBEN, Jens: „Naturlandschaft und Landschaftskultur. Zur Symbolik des Schauplatzes in Adalbert Stifters ‚rumänischer‘ Erzählung ‚Brigitta‘“. In: Transcarpathica 2 (2003), S. 132–157; THÜRMER: „Die ganze Welt kömmt in ein Ringen sich nutzbar zu machen, und wir müssen mit“; JIANG: „Zu Raumstruktur und Raumfunktion in Adalbert Stifters Novelle ‚Brigitta‘“. Zur komplexen Rolle von Liebe und Leidenschaft in *Brigitta* außerdem: VOß, Hannah: „Das stille Pathos der Kultivierung. Ambivalenzen in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 69 (2023), H. 3, S. 389–401.
- 14 Vgl. hierzu WESENAUER, Gerda: „Literatur und Psychologie. Am Beispiel von Stifters ‚Brigitta‘“. In: VASILO 38 (1989), H. 1, S. 49–76; ZIMMERMANN/VON: „‚Brigitta‘ – seelenkundlich gelesen“; MALL-GROB: Fiktion des Anfangs, S. 192–241; BEGEMANN: „Das ‚Titelblatt der Seele‘. Stifters Gesicht und das Dilemma der Physiognomik“; PHILLIPS: „Adalbert Stifter's alternative Anthropocene“.
- 15 Vgl. v. a.: GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“; BOHN, Jossfinn: „Genderambivalenz und -dichotomie in Stifters ‚Brigitta‘, ‚Zwei Schwestern‘ und ‚Der Nachsommer‘“. In: Germanistische Mitteilungen 43 (2017), H. 2, S. 133–148; ZHANG, Pei: „Brigittas ‚gender trouble‘: Vom Sonderling zur Heldin. Zu Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“. In: Aihong Jiang, Uwe Japp (Hg.): Wirklichkeit und Fremdheit in Erzähltexten des deutschen Realismus. Frankfurt a. M.: Lang 2017, S. 19–28.
- 16 Die ausführlichsten Lektüren der Erzählung als politische Parabel legte die englischsprachige Stifter-Forschung vor. Dabei divergieren die Wertungen bezüglich der politischen Stoßrichtung der Erzählung stark; sie reichen von revolutionär über liberal bis hin zu konservativ. Zu nennen sind insbesondere: BLOCK, Richard A.: „Stone deaf. The Gentleness of Law in Stifter's ‚Brigitta‘“. In: Monatshefte für deutschen Unterricht,

der Geschichte konzentriert hat (insbesondere Brigittas Hässlichkeit),¹⁷ sind die für meine Analyse relevanten Fragen der (Ver-)Führung und Gewalt bisher verhältnismäßig unterbelichtet geblieben. Es liegen zwar durchaus Publikationen zur Frage des Schicksals¹⁸ und zum sanften Gesetz¹⁹ in der Erzählung vor; diese Studien reflektieren den Zusammenhang dieser Themenkomplexe zur Gewalt und zur Verführung aber nur ungenügend.²⁰ Diese Lücke möchte ich schließen. Dabei gehe ich wie folgt vor:

Zunächst werde ich Murais (Ver-)Führungsfähigkeiten genauer betrachten. Im Zentrum stehen dabei einerseits Murais erster Auftritt am Vesuv im ersten Kapitel der Erzählung, andererseits das zweite Kapitel, welches die Besichtigung von Murais Besitzungen schildert. Ich entwickle dabei die These, dass Stifter bei der Konzeption des Stephan Murai maßgeblich beeinflusst war von der im 19. Jahrhundert virulenten Diskursfigur des *großen Mannes*.

deutsche Sprache und Literatur 90 (1998), H. 1, S. 17–33; HOLUB, Robert C.: „Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘, or the Lesson of Realism“. In: Todd Kontje (Hg.): *A Companion to German Realism 1848–1900*. Columbia, S.C.: Camden House 2002, S. 29–51; GRELL, Erik J.: „Homeroitic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘ (1844–47)“. In: *The German Quarterly* 88 (2015), H. 4, S. 514–535. Außerdem erhellend: SZALAI, Zoltán: „Als ich einmal ein Teil jenes einträchtigen Wirkens war‘. Die ungarische Reformzeit in Adalbert Stifters ‚Brigitta““. In: Szabolcs János-Szatmár, Judit Szűcs (Hg.): *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik. II. Internationale Germanistentagung. Wissenschaften im Dialog. Großwardein / Oradea / Nagyváradi. 20.–22. Februar 2008*. 3 Bände, Band 1. Klausenburg, Großwardein: Partium Verlag, Editura Partium 2008, S. 221–236.

- 17 Einschlägige Deutungen zur Frage der Schönheit bzw. Hässlichkeit in *Brigitta* finden sich u. a. bei: BAUERMEISTER, Hans: „Zum Problem der hässlichen Frau. Adalbert Stifters Novelle ‚Brigitta‘ als charakterologische Studie“. In: *Internationale Zeitschrift für Individualpsychologie* 7 (1929), S. 436–442; HAHN, Walther: „Zu Stifters Konzept der Schönheit: Brigitta“. In: *VASILO* 19 (1970), S. 149–159; HOWE, Patricia: „Faces and Fortunes. Ugly Heroines in Stifter's ‚Brigitta‘, Fontane's ‚Schach von Wuthenow‘ and Saar's ‚Sappho““. In: *German Life and Letters* 44 (1990), H. 5, S. 426–442.
- 18 Vgl. OPPACHER, Wolfgang: „Schicksal und Schöpferfiguren in Adalbert Stifters Erzählung ‚Brigitta““. In: *Literatur in Bayern* 21 (2005), H. 81, S. 16–23.
- 19 Vgl. BAUMANN: „Angstbewältigung und ‚sanftes Gesetz‘“; GUTJAHR, Ortrud: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta““. In: Johannes Cremerius u. a. (Hg.): *Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 285–305; BLOCK: „Stone deaf“; DOPPLER: „Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur in Stifters Erzählungen“.
- 20 Die meisten Überschneidungen ergeben sich wohl bezüglich der – bereits erwähnten – Studie von: BLOCK: „Stone deaf“. Durch seinen dezidiert politischen Blickwinkel und sein zu starkes Beharren auf der These, eine Veränderung jenes Systems, in welches die Figuren „inscribed“ seien, sei „impervious“, vernachlässigt er aber die gewalttätig-anarchischen Momente der Erzählung, die mir zentral scheinen. Ebd., S. 32.

Sodann soll gezeigt werden, dass das eigentlich „Ungewöhnliche“ der Erzählung nicht bloß in Murais „Liebe zu einem häßlichen Mädchen“ besteht,²¹ sondern vor allem auch im Umstand, eine *große* Frau ins Zentrum zu stellen. Brigitta und Murai werden bei Stifter, so meine Vermutung, zu Mutter und Vater eines neuen Ungarns stilisiert.

Im Anschluss gehe ich expliziter auf den Zusammenhang von (Ver-)Führung und Gewalt ein. Ich werde darlegen, dass Stifter seine Erzählung über die Vorstellung eines Ordnungsprinzips strukturiert, das der Erzähler vorderhand als Schicksal, untergründig aber auch als elektromagnetisches Netzwerk von Fäden codiert, welches die Handlungen der Figuren steuert. In diesem Zusammenhang wird sich auch weisen, dass die Erzählung Momente des Schmerzes, der Not und der Gewalt als essentielle Bestandteile des Lebens bestimmt, die dabei helfen, überkommene Muster aufzubrechen und neue Perspektiven, Umbrüche und Verschiebungen zu ermöglichen.

In einem abschließenden Teil soll – auf der Basis der bereits in *Abdias* und *Brigitta* thematisierten Führungsthematik und mit einem besonderen Blick auf den *Nachsommer* – ein werkübergreifender Bogen gespannt und erläutert werden, dass Stifter in seinen literarischen Werken versucht hat, eigene Führungsaspirationen und Verfehlungen über die Darstellung großer, aber gescheiterter Ruinen-Männer zu verarbeiten. Dabei bestimme ich diesen genuin Stifter'schen Figurentypus als *kleinen großen Mann*.

4.2 Stephan Murai: Der große Mann

Sowenig die Erde, als Erde, die Äpfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst die Bäume usw. treiben muß, ebensowenig die Völker, als Völker, große Leistungen, sondern nur große Individuen.

Friedrich Hebbel,

Tagebucheintrag vom 25. Dezember 1851

4.2.1 *Der Vulkan (und) Murai*

Bevor Stifter seine Murai-Figur erstmals auftreten lässt, schickt er ihr bereits einige Vorschusslorbeeren und Gerüchte voraus, die er sodann mit den persönlichen Eindrücken des Erzählers überlagert. Ähnlich wie in Schillers erstem

21 WIESE, Benno VON: „Adalbert Stifter – Brigitta“. In: Benno von Wiese (Hg.): Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf: August Bagel 1956, S. 196–212, hier S. 202.

Teil der *Wallenstein*-Trilogie dient diese Polyphonie der Stimmen dazu, den Mythos und das Rätsel der Murai-Figur zu befeuern. So erfahren die Leser:innen, dass Murai ein „in allen Gesellschaften gefeiert[er]“ Mann ist (HKG 1/5, 413). Trotz seiner „fast fünfzig Jahre“ „hat man [nie] einen Mann gesehen, dessen Bau und Antlitz schöner genannt werden konnte, noch einen, der dieses Aeußere edler zu tragen verstand.“ (Ebd.) In der JF bescheinigt der Erzähler ihm gar explizit eine „sanfte Majestät“ (HKG 1/2, 215). In der SF entschärft Stifter diese Herrscherberufung dann moderat: „[E]s war eine sanfte Hoheit, die um alle seine Bewegungen floß.“ (Ebd.) Das Charisma, das diesem Mann eignet, zeigt sich in besonderer Weise an seiner Ausstrahlung auf beide (!) Geschlechter: Während Murai, wie der Erzähler verlautet, in früheren Jahren „wahrhaft sinnverwirrend“ auf das weibliche Geschlecht gewirkt habe, „bethörte“ er auch „Männer“ (ebd.); das gilt nicht zuletzt für den Erzähler selbst, dessen Major-Faszination in der JF wohl auch dadurch befeuert wird, dass Murais Sohn Gustav, wie die Leser:innen später erfahren, eine große Ähnlichkeit zu einem verstorbenen „Jüngling“ (HKG 1/2, 233) aufweist, dem der Erzähler sehr zugetan war. Entsprechend dürfte auch Murais Antlitz – wiederum auf die JF gemünzt – Züge dieses verstorbenen *Beaus* tragen. Homoerotische Anklänge sind indes in beiden Fassungen beobachtbar.²²

Dass nun Murais Name erst am Ende der Geschichte genannt wird, dient nicht bloß der bereits entfalteten Enthüllungs-Programmatik der Erzählung sowie dem Umstand, dass Murai sich diesen Namen erst am Schluss – durch die Sühnung seiner Untreue – wieder verdient.²³ Die militärische Rangbezeichnung

22 Grell ist diesen homoerotischen Anspielungen sowie dem Zusammenspiel von Erotik und Politik nachgegangen. Vgl. GRELL: „Homoerotic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘ (1844–47)“. Es scheint mir allerdings wichtig, die Altersdifferenz zwischen Murai und dem Erzähler zu betonen. Murai ist zum Zeitpunkt des ersten Treffens ca. fünfzig Jahre alt, während der Erzähler deutlich jünger – wahrscheinlich Mitte zwanzig – ist. Gleiches gilt im Übrigen für fast alle anderen Mentor-Schüler-Verhältnisse in Stifters Werk (der alte Obrist und Augustinus in der *Mappe*; der Hagestolz und Victor im *Hagestolz*; Heinrich und Risach im *Nachsommer* etc.). Obwohl man aus diesen Beziehungen (homo-)erotische Anklänge herauslesen kann, scheint mir doch insgesamt plausibler, sie als Vater-Kind-Beziehungen zu deuten. Das lässt sich auch biografisch begründen. Stifters Vater starb, als sein Sohn zwölf Jahre alt war; Stifter wuchs also einen entscheidenden Teil seiner Jugend ohne Vater auf. Die älteren Männerfiguren haben insofern auch Substitutcharakter; sie nehmen die jungen Männer unter ihre Fittiche, um sie auf das Leben vorzubereiten. Die homoerotische Faszination sehe ich deshalb stärker im Verhältnis des Erzählers zum etwas jüngeren Gustav gegeben. Vgl. dazu auch die Bemerkungen im Unterkapitel 4.5.2 ZIEHEN, FÜHREN, FESSELN, BANNEN dieser Arbeit.

23 Ein ähnliches Verfahren findet sich auch im *Nachsommer*. Die Leser:innen erfahren dort die Namen des Erzählers wie des Freiherrn von Risach erst ganz zum Ende des

Major umschreibt auch Murais Wesen: Er ist ein Jäger und Krieger. Entsprechend versieht ihn Stifter gerade zu Beginn des Texts mit dezidiert militärischem Vokabular: Seine Frauengeschichten werden als „Eroberungen“ und wunderbare „Siege“ bezeichnet; außerdem lässt er sich (scheinbar) von keiner Frau „fesseln“ (HKG 1/5, 414). Dass eben diese Fesselung in früheren Jahren Brigitta gelungen war, ist zu diesem Zeitpunkt der Erzählung nicht bekannt, verweist aber indirekt auf ihre eigenen exzeptionell-charismatischen (Ver-)Führungsgeschicke. Auf diese An- und Beziehung zwischen Murai und Brigitta wird später noch genauer eingegangen.²⁴

Der Major ist in Italien, um „Wissenschaft“ (HKG 1/2, 215) zu betreiben. Was dies genau heißen soll, erfahren die Leser:innen nicht. Es ist aber davon auszugehen, dass er die geologischen Gegebenheiten und Wachstumsbedingungen rund um den Vesuv untersucht, dessen Bodenbeschaffenheit der Steppe der Puszta gleicht. Doch nicht nur in der Naturwissenschaft ist dieser Mann bewandert. Es brennt in ihm gleichzeitig ein poetisches Feuer. Diese Kraft, die im Major schlummert, wird in der JF explizit als eine „Gewalt der Ursprünglichkeit“ (HKG 1/2, 216) beschrieben. Die innere Gewalt des Majors „brach oft aus diesem dunklen Gemüthe, nicht anders, als werde er sein Leben erst beginnen, und in den bereits alternden Zügen schimmerte es wie schwärmerisch schönes Hoffen einer einsamen Jünglingsseele.“ (Ebd.) Angesichts dieser feurig-jünglingshaften Seele ist es kein Zufall, dass Stifter das erste Treffen von Major und Erzähler bei einem Vulkan situiert:

Ich hatte schon sehr viel von ihm gehört, und erkannte ihn augenblicklich, als ich ihn einmal auf dem Vesuve Steine herabschlagen, und dann zu dem neuen Krater hinzu gehen, und freundlich auf das blaue Ringeln des Rauches schauen sah, der noch sparsam aus der Oeffnung und aus den Ritzen quoll. Ich ging über die gelb glänzenden Knollen zu ihm hin und redete ihn an. (HKG 1/5, 414)

Präsentiert wird ein Mann, der „freundlich“ und heiter auf und in den Kraterabgrund eines Vulkans blickt.²⁵ Damit wird einerseits Murais Affinität zum Ursprünglichen, Natürlichen, auch Wilden und Harten betont, was wiederum

Romans – als Zeichen dafür, dass sich das innere Wesen erst durch langes Beobachten und Studieren erhellt.

- 24 Vgl. hierzu v.a. das Unterkapitel 4.5 VOM ZIEHEN UND (VER-)FÜHREN DER FÄDEN dieser Arbeit.
- 25 Man beachte auch hier die Parallelen zu Stifters Biografie. In einem bereits im Unterkapitel 1.1.2 FALSCHER ZUVERSICHT zitierten Brief aus dem Jahr 1832 beschreibt Stifter sich selbst – mit Blick auf sein dichterisches Potential – als „ein[en] blizende[n] Krater, auf dem gar wohl süße Weine wachsen, aber zitternd unter der Drohung vielleicht morgender Vernichtung.“ (PRA 17, 29)

proleptisch auf seine Liebe zur felsig-öden Puszta sowie zur abgehärtet-ursprünglichen Brigitta hindeutet. Andererseits wird suggeriert, dass dieser Mann selbst ein Abgrund ist; ein Vulkan, der das Potential zur gewalttätigen Explosion in sich trägt. Tatsächlich wird sich dieser freundlich lächelnde Mittfünfziger später „wie ein Raubthier“, wie ein „Meteor“ in die Schlacht stürzen, um seinen Sohn vor dem Angriff eines Wolfsrudels zu verteidigen (HKG 1/5, 468).²⁶ Zu guter Letzt ist der Vesuv auch, wie Grell süffisant bemerkt, „a symbolically over-determined location suggestive of male biological processes“.²⁷ Und wie die Leser:innen später erfahren, war genau diese aktiv-brodelnde Libido in der Vergangenheit eines der Hauptlaster des Majors. Die dämonisch-abgründigen Züge, die dieser *Ver*-Führungsfigur eignen, lassen sich also bereits über die topografischen Hinweise erahnen – und zwar sowohl in der JF wie der SF.²⁸

Die magnetische Wirkung, die dieser *Ver*-Führer auf die Frauen und Männer entfaltet, wird vom Erzähler der stärker geglätteten SF dadurch gerechtfertigt, dass der Major sich seiner Ausstrahlung kindlich-naiv nicht bewusst sei:

Ich fand, daß er an den Wirkungen, die sein Aeußeres machen sollte, ziemlich unschuldig war. Aus seinem Innern brach oft so etwas Ursprüngliches und

-
- 26 In der JF wird gar noch eine explizite motivische Verknüpfung zwischen dem einleitenden Teil der Erzählung und dem ersten Auftritt des Majors hergestellt. In der Einleitung heißt es u. a.: „Wie tief mag der Abgrund erst noch sein, blos an seinem Rande hat die Wissenschaft ein Kerzlein angezündet, und wir sehen diese zwei isolirten Steinchen glänzen, tiefer ist Finsterniß, vielleicht Ewigkeit – –“ (HKG 1/2, 21). In Murais *Steine-Herabschlagen* am „Abgrund“ spiegelt sich das „Glänzen“ jener zwei „isolirten Steinchen“, die wir mithilfe der Naturwissenschaft gerade noch erahnen können, während sich dahinter bzw. darunter ein Abgrund auftut. Der Abgrund der Natur ist dabei auf einer metaphorischen Ebene identisch mit dem Abgrund der menschlichen Seele (Natur). Denn der Major ist – wie Brigitta auch – ein Rätsel.
- 27 GRELL: „Homoerotic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘ (1844–47)“, S. 522. Grell weist außerdem auf die geistesgeschichtliche Bedeutung des Vesuvus für die deutsche Klassik hin (insbesondere für Winckelmann und Goethe). Vgl. ebd. Nicht zu Unrecht hat Panthel – unter anderem vor dem Hintergrund dieser Vesuv-Szene – auch die Parallelen zwischen Goethe und Murai betont. Vgl.: PANTHEL, Hans W.: „Goethe in der Gestalt Stephan Murais. Zu Stifters ‚Brigitta‘“. In: VASILO 37 (1988), H. 3, S. 39–48.
- 28 Dies gegen Kuhn, der schreibt: „[D]es Weiteren tilgte Stifter an der Gestalt des Majors [beim Übergang von JF zur SF, B.D.] die ‚dämonischen‘ Züge“. KUHN: „Brigitta“, S. 44. Stifter schwächt die dämonischen Züge des Majors zwar im Vergleich mit der JF ab (ein Vorgang, der sich bei allen Studienumarbeitungen Stifters beobachten lässt). Aber: Er tilgt sie nicht aus dem Text, sondern bloß von der Textoberfläche. Im metaphorischen Textuntergrund brodeln Murais gewalt(tät)iges Wesen – wie bereits die erwähnte Vulkan-Szene illustriert – noch immer gehörig.

Anfangsmäßiges, gleichsam als hätte er sich, obwohl er schon gegen die fünfzig Jahre ging, seine Seele bis jetzt aufgehoben, weil sie das Rechte nicht hatte finden können. Dabei erkannte ich, als ich länger mit ihm umging, daß diese Seele das Glühendste und Dichterischste sei, was mir bis dahin vorgekommen ist, daher es auch kommen mochte, daß sie das Kindliche, Unbewußte, Einfache, Einsame, ja oft Einfältige an sich hatte. Er war sich dieser Gaben nicht bewußt, und sagte in Natürlichkeit die schönsten Worte, die ich je aus einem Munde gehört habe, und nie in meinem Leben, selbst später nicht, als ich Gelegenheit hatte, mit Dichtern und Künstlern umzugehen, habe ich einen so empfindlichen Schönheitssinn angetroffen, der durch Ungestalt und Rohheit bis zur Ungeduld gereizt werden konnte, als an ihm. (HKG 1/5, 415)

Trotz dieser scheinbaren Apologie von Murais (dämonischem) Charisma macht doch gerade der letzte Satz dieses Zitats deutlich, dass im Innern dieses Mannes nicht bloß eine glühend-dichterische, sondern auch eine animalisch-gewalttätige Ader schlummert. Es umgibt ihn, wie die JF in aller Deutlichkeit hervorhebt, eine „dunkle Energie“; die „Glut einer starken, lodernenden Seele“, mit der er sein Umfeld „hin[reißt]“ (HKG 1/2, 226).

Es reicht Stifter entsprechend nicht, dass die in beiden Textfassungen beobachtbaren „dunklen“ Verführungskräfte des Majors bloß durch sein kindlich-naives Wesen passiv abgeschwächt werden. Für die Erzähllogik ist vielmehr essentiell, dass die Trieb- und Gewaltregulierung auch aktiv von innen heraus erfolgt. Die ‚Besänftigung‘ von Murais Urgewalt – ihre Transformation vom feuerspuckenden Vulkan zum „freundlich[en] [...] blaue[n] Ringeln des Rauches“ (HKG 1/5, 414) – ist entsprechend das Produkt einer von ihm selbst über Jahre praktizierten, zielgeleiteten Kanalisierung und (Selbst-)Führung der eigenen Schaffenskräfte. Hatte Abdias' inneres Feuer gleichermaßen für oberflächliche Werte wie (in äußerst zweifelhafter Weise) für seine eigene Tochter gebrannt, so konzentriert der Major sein Wirken zumindest in fortgeschrittenen Jahren – also zum Zeitpunkt des ersten Treffens mit dem Erzähler, als er den nötigen Lern- und Reifeprozess bereits absolviert hat – neben der Liebe zu Brigitta auf die Genese seines ‚Landes‘. Und dies im doppelten Sinne des Wortes: Nicht nur macht der Major sein Anwesen fruchtbar, er sorgt auch gleichzeitig für die Prosperität Ungarns.

Dass Stifter seine Murai-Figur ausgerechnet als ungarischen Pionier konzipierte, ist wiederum kein Zufall. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Stifter Murai nach dem Vorbild des Grafen Stephan Széchenyi gestaltete.²⁹ Jenes

29 Vgl. dazu den kurzen Kommentar in: HKG 1/9, 319. Außerdem: ENZINGER, Moriz: „Stifters Erzählung ‚Brigitta‘ und ‚Ungarn‘“. In: Moriz Enzinger (Hg.): Gesammelte Aufsätze zu

„grössten Ungarns“³⁰ also – so jedenfalls hat ihn sein späterer Konkurrent Lajos Kossuth einmal genannt –, der mit einer Reihe von liberalen, agrartechnischen und nationalen Reformprojekten Ungarn den Schritt in die Moderne ermöglichte. Was Széchenyi für Stifter besonders attraktiv machte, war – so Block – die Tatsache, dass dessen „program for transforming the fatherland from an outmoded, quasi feudal state“, im Gegensatz zu seinem direkten Konkurrenten Kossul, „through reforms and not revolution“ geschehen sollte.³¹

Wenn Stifter seine Murai-Figur nun – zumindest partiell – an jenem „Mann, der Ungarn schuf“³², orientierte (siehe **ABBILDUNG 1**³³), so ist dies indes nicht bloß Zeichen einer Huldigung, sondern lässt sich strukturell auch als Anknüpfung an ein Führungsmodell begreifen, das besonders im 19. Jahrhundert eine Blütezeit erlebte. Die Rede ist vom Phänomen des *großen Mannes*.

Adalbert Stifter. Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1967, S. 134–153; DITTMANN, Ulrich: Adalbert Stifter: Brigitta. Erläuterungen und Dokumente. Durchgesehen und erw. Ausg. Stuttgart: Reclam 2003, S. 44–53. Die einzigen Publikationen, die sich bisher intensiver dem Verhältnis Murai-Széchenyi gewidmet haben, sind: BLOCK: „Stone deaf“; SZALAI: „Als ich einmal ein Teil jenes einträchtigen Wirkens war“. Die ungarische Reformzeit in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘. Szalai (ebd., S. 224–232) notiert einige grundsätzliche Übereinstimmungen zwischen Murai und Széchenyi: So unternehmen beide lange Reisen um die halbe Welt (Széchenyi reiste gar bis in den Orient); beide verbringen eine gewisse Zeit in Neapel (Széchenyi war dort kaiserlicher Diplomat); beide besitzen englische Bulldoggen (nach Szalai ließ „Széchenyi als einziger ungarischer Adeliger englische Haustierrassen – vor allem Pferde und Hunde – nach Ungarn bringen“ [ebd., S. 224]). Am wichtigsten wohl: Beide bringen – aus England inspirierte – landwirtschaftliche Reformideen mit nach Ungarn, wobei beide auch von Carl Ritter (der lange Zeit Gartenbaudirektor bei Széchenyi war) beeinflusst zu sein scheinen. Block hat in diesem Zusammenhang nachgewiesen, dass Stifter ganze Passagen der Schilderung und Anlage von Parkanlagen, Kultivierungsarbeiten und Obstgärten beinahe wörtlich aus Ritters Werk *Anleitung zur Verschönerung der Landgüter und Landschaften nebst der Bepflanzungsmethode der Felder, Äcker und Wiesen nach Englischer Art* übernommen hat. Beispielsweise entsprechen die Anordnung der Gewächshäuser und der Weinreben, die nicht – wie im Diskurs der Zeit üblich – pragmatisch in der Nähe des Herrenhauses, sondern an klimatisch und topographisch gezielt gewählten Destinationen stehen, Ritters Empfehlungen. Vgl. BLOCK: „Stone deaf“, S. 25. Zit. n.: ZÁVODSZKY, Géza: Geschichte III. Budapest: Tankönyvkiadó 1996, S. 118.

30 Zit. n.: ZÁVODSZKY, Géza: Geschichte III. Budapest: Tankönyvkiadó 1996, S. 118.

31 BLOCK: „Stone deaf“, S. 25.

32 OPLATKA, Andreas: Graf Stephan Széchenyi. Der Mann, der Ungarn schuf. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004.

33 **ABBILDUNG 1**: Graf Stepan (bzw. István) Széchenyi, gemalt von Friedrich von Amerling (1836). Gemälde im Besitz der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Bildquelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Istv%C3%A1n_Sz%C3%A9chenyi.jpg (Stand 5.10.2022).



Abbildung 1 Graf Stephan (bzw. István) Széchenyi, gemalt von Friedrich von Amerling (1836).

4.2.2 *Der große Mann als historisches Phänomen*

In einer breit angelegten Untersuchung ist Michael Gamper den diskursgeschichtlichen Verflechtungen und Figurationen des *großen Mannes* nachgegangen. Er versteht unter der Bezeichnung *großer Mann* nicht eine „historische Realität“, sondern begreift den *großen Mann* als einen „Effekt von Diskursen, Phantom der Imagination und Manifestation von Medien“.³⁴ Die zentralen

34 GAMPER, Michael: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen: Wallstein 2016, S. 12.

Charakteristika dieses „politischen Phantasmas“³⁵ leitet Gamper anhand zweier Vorlesungen her, die Friedrich Schleiermacher in den Jahren 1816 und 1826 – also am Ende der napoleonischen Kriege – konzipiert und gehalten hatte. Bei Schleiermacher zeichnet sich der große Mann v. a. durch zwei Eigenschaften aus: Er ist erstens ein *grand homme*³⁶ in dem Sinne, dass er seine Größe und Macht nicht aus seiner adeligen Herkunft schöpft, sondern sich diese durch eigenes Charisma und Leistung erarbeitet. Dabei ist er ein Lenker und Führer der Masse bzw. der Nation. Zweitens eint er durch sein Charisma und seine Macht eben jene Masse, die er befiehlt. Er repräsentiert das Volk, mehr noch: Er bringt das Gemeinschaftsgefühl in der Bevölkerung allererst hervor. In diesem Gedankengang spiegelt sich die nationalstaatliche Bedeutung, die Schleiermacher mit der Idee des *großen Mannes* verband: Vor dem Hintergrund der verheerenden napoleonischen Kriege und des in konkurrierende Fürstentümer gespaltenen Deutschlands knüpfte sich für Schleiermacher an das Phantasma des *großen Mannes* die Hoffnung auf einen Führer, der die Vereinigung der deutschen Nation erreichen möge.³⁷ Es sind letztlich jene zwei von Schleiermacher benannten Merkmale, welche die Diskursfigur des *großen*

35 Ebd., S. 14.

36 Die Vorstellung großer Individuen ist, wie Gamper zeigt, seit der Antike belegt; ihre medial-diskursiven Entstehungs- und Darstellungsweisen hingegen divergierten im Laufe der Geschichte fortwährend. Speziell für den Übergang der Frühen Neuzeit ins 18. und beginnende 19. Jahrhundert konstatiert Gamper dabei zentrale Bedeutungsmodifikationen und -verschiebungen des Phänomens: An der Wende zum 18. Jahrhundert lässt sich nach Gamper nämlich eine entscheidende Differenzierung im Konzept der großen Männer feststellen. Neben die in der Frühen Neuzeit durch das absolutistische Gottesgnadentum prägende Vorstellung des großen (Staats-)Mannes, der sich seine Größe *qua* Geburt, Stand und/oder kriegerische Heldentat sichert, tritt im Zuge der Aufklärung in Frankreich der Typus eines *grand homme* in Erscheinung, wie ihn z. B. der Abbé de Saint-Pierre und später auch Voltaire und Tilton du Tillet konzipieren. Dieser Typus steht dem *homme illustre* des dynastischen Gottesgnadentums zwar nicht grundsätzlich entgegen, macht ihm jedoch dessen Vormachtstellung im Staat streitig: Größe erreicht der *grand homme* durch „Geistesgröße und Verdienste um die Nation, nicht durch Geburt und kriegerische Heldentaten“. Ebd., S. 13. Ein *grand homme* wird man also durch eigenes Vermögen und Können; entscheidend ist der Nutzen des Akteurs für die Gesellschaft. Diese Entwicklung ist vor dem Hintergrund der sich verändernden sozialgesellschaftlichen und -politischen Verhältnisse zu sehen: Durch die Aufklärung und Säkularisierung werden neue Gesellschaftszweige plötzlich relevant: Gelehrte, Unternehmer u. a. erhalten größeren Einfluss auf das gesellschaftliche Leben. Der *grand homme* ist damit maßgeblich das Produkt eines erstarkenden Bürgertums, das die Vorherrschaft und Privilegien des Adels im 18. Jahrhundert zu hinterfragen und anzugreifen beginnt. Vgl. ebd., 53–62.

37 Vgl. ebd., 14–19.

Mannes entscheidend geprägt haben: „Führung‘ und ‚Verkörperung‘ [...] sind die wichtigsten Versprechungen des großen Mannes im 19. Jahrhundert“.³⁸

Die Figur des Stephan Murai lässt sich nun, wie ich nachfolgend zeige, als Stifters wohl expliziteste literarische Auseinandersetzung mit diesem politischen Phantasma lesen.

4.2.3 *Vater der Nation*

Die tiefe Vertrautheit und Verwurzelung des Majors mit und in den Sitten und Gebräuchen seines Landes manifestiert sich bereits an seiner Kleidung: Hatte der Erzähler den Major in Italien noch „in dem Getriebe, wo sich alle Menschen, wie die Bachkiesel gleichen“ (HKG 1/5, 417), gesehen, spricht: im alles einebnenden, unspezifischen Dresscode der gehobenen Gesellschaft, so trägt er in Ungarn eine einheimische Tracht:

Auf der Oberlippe hatte er den gebräuchlichen Bart, der die Augen noch funkelnder machte, das Haupt deckte ein breiter runder Hut und von den Lenden fiel das weite weiße Beinkleid hinab. Es war ganz natürlich, daß er so sein mußte, ich konnte plötzlich nicht mehr denken, wie ihm der Frack stehe, seine Tracht schien mir reizend [...]. (HKG 1/5, 427)

Angesichts von Murais beeindruckender ungarischer Erscheinung „[]kommt“ sich der Erzähler in seinem eigenen „deutsche[n] Flaus“ „fast erbärmlich vor[]“ (ebd.). Dabei sind Murais Kleider die nämlichen, die auch seine Knechte und Untergebenen tragen. Nicht nur versteht es Murai also, in dieser Tracht elegant zu wirken, ja eleganter noch als die in Abendrobe verkehrende höhere Gesellschaft; sie ist auch Zeichen jener „Brüderlichkeit“ und Familiarität, die Murai zwischen sich und seinen Untergebenen (letztlich: seinem ‚Volk‘) knüpfen möchte. Bereits beim ersten Ausritt in Uwar, dem Gut des Majors, bemerkt der Erzähler der JF:

38 Ebd., S. 13. Die Französische Revolution markiert für Gamper den entscheidenden Wendepunkt, der das „politische Phantasma“ des *großen Mannes* und dessen Siegeszug in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert ermöglicht: Der große Mann sichert sich nämlich – so jedenfalls das von den Zeitgenoss:innen konstruierte (Ideal-)Bild – seine Macht nicht durch Stand, sondern durch eigenes Verdienst, Genie und Charisma. Entscheidend ist dabei sein Umgang mit der Masse: Er braucht die Masse, um seine Macht erlangen und behaupten zu können. Diese Masse führt er an, wodurch er ihr einerseits Größe zuteil werden lässt, gleichzeitig aber selbst erst durch diese groß gemacht wird. Der große Mann hat dabei, im Gegensatz zum dynastisch legitimierten absolutistischen Herrscher, keine juristische oder metaphysische Absicherung seines Führerstatus. Er schöpft die Legitimität seiner Macht aus seinen eigenen Aktionen; damit ist er notwendigerweise auf die Masse angewiesen. Vgl. ebd., 9–129.

[U]nd wie wir so in den Hof hinaustraten zu den mit uns gleich gekleideten Knechten, und wie diese aus den finstern Schnurbärten und den buschigen Augenbrauen, so beifällig auf uns blickten, und uns die Pferde zu einem Morgenritte zuführten, so war etwas so kraftvoll Nationales und Brüderliches in der Scene, daß ich mich ordentlich erquickt fühlte. (HKG 1/2, 226)

Nicht nur ist der Major ein hervorragender Gastgeber;³⁹ die Ehrfurcht und Freude, mit der Murais Untergebene ihm begegnen, unterscheidet sich auch grundlegend von der isolierten Lebensweise eines Abdias.⁴⁰ Tatsächlich führt der Major einen – wie es in der JF explizit heißt – „Musterhof“ (HKG 1/2, 231), auf dem Getreide und Wein angebaut, Blumen und Obstbäume gepflanzt, Straßen gebaut und Abwassersysteme installiert werden. Doch nicht bloß mit diesen agrar- und bautechnischen Pionierleistungen weiß Murai zu beeindrucken. Er nimmt sich außerdem – wie der SF-Erzähler auf seiner ‚Führung‘ durch das Anwesen beobachtet – lange Zeit für seine Untergebenen, geht auf ihre Bedürfnisse ein, gibt selbst Auskunft, zeigt sich „leutselig“, kennt „fast alle mit Namen“ (HKG 1/5, 433). Es ist diese Nahbarkeit, dieses Eingehen auf das Gegenüber, das den einfachen Hirten das Gefühl gibt, vom großen Major verstanden und ernstgenommen zu werden – und welches ihm letztlich ihre „Begeisterung“ (ebd.) einträgt.

Indes ist offensichtlich, dass Stifter dieses Murai-Untergebenen-Verhältnis nicht egalitär, sondern hierarchisch als eine Lehrer-Schüler- bzw. Vater-Kind-Beziehung modelliert. Obwohl der Major sich gegenüber ‚seinen Leuten‘ großzügig, freundlich und nahbar präsentiert, steht seine Autorität doch außer Frage. Ja, sie wird durch sein Führungsgeschick noch verstärkt. Murai ist seinem Umfeld an Weisheit, Kraft und Schönheit überlegen. Er ist für seine Untergebenen ein *pater familias*, ein Hirte, der über eine „große, zerstreute, fast unübersehbare Herde“ an „Rindern“ (HKG 1/5, 428) und „Kindern“ herrscht. Tatsächlich bezeichnet Murai seine Untergebenen auch explizit als seine „Kinder“. Eine längere Passage, die Murais Begegnung mit seinen in der freien Natur – nur unter „[e]inge[n] Stangen“ – speisenden Hirten schildert, unterstreicht das soeben Gesagte:

39 Der Major wartet monatelang geduldig, bis der Erzähler endlich auf seinem Gut eintrifft; trotz dieser langen Wartezeit sind Zimmer, Verpflegung und andere Annehmlichkeiten für den Erzähler vorbereitet, als er ankommt. Der Major empfängt den verspäteten Gast außerdem äußerst herzlich, zeigt ihm seine Besitzungen, lässt ihn partizipieren an den täglichen Geschäften (vgl. u. a. HKG 1/5, 423–429). Kurz: Der Erzähler wird behandelt, als wäre er ein Mitglied der „Steppenhaus“-Familie des Majors.

40 Vgl. hierzu v. a. meine *Abdias*-Bemerkungen im Unterkapitel 3.3.5.3 NACHLADEN dieser Arbeit.

Hier bereiteten die Hirten, die um elf Uhr schon Mittag hielten, ihr Mahl. Braune Gestalten, deren Pelze auf der Erde umher lagen, standen in schmutzig weißen Beinkleidern und Hemdärmeln um den Major herum, und antworteten auf seine Fragen. Andere, da sie seine Ankunft auf der weithin gedehnten Fläche wahrgenommen hatten, jagten auf kleinen unscheinbaren Rossen herbei, die weder Sattel noch Decke, und statt Zügel und Halfter oft nur einen Strick hatten. Sie stiegen ab, hielten ihre Thiere an der Hand und umringten den Major, der ebenfalls abgestiegen war, und sein Pferd zu halten gab. Sie sprachen nicht bloß von ihrer Beschäftigung mit ihm, sondern auch von andern Dingen, und er kannte sie fast alle mit Namen. Er war so leutselig mit ihnen, als wäre er einer aus ihrer Mitte, und dies, wie ich glaubte, erweckte eine Art Begeisterung unter den Menschen. [...] Sie standen vor dem Major, dem Grundherrn, wie sie ihn hier hießen, und hörten seinen Anordnungen zu. Als er wieder aufstieg, hielt ihm einer, der blitzende Augen aus dem Schwarz seines Gesichtes und seiner Braunen herauszeigte, das Pferd, während sich ein anderer mit langen Haaren und dichtem Schnurbarte bückte, und ihm die Steigbügel hielt.

„Lebt wohl, Kinder,“ sagte er beim Fortreiten, „ich werde euch bald wieder besuchen, und wenn die Nachbarn herüber kommen, werden wir einen Nachmittag auf der Haide liegen und bei euch essen.“

Er hatte diese Worte auf ungarisch gesagt, und sie mir auf meine Bitte verdeutscht.

(HKG 1/5, 433f.)

Einerseits ist Ungarn, wie es in der JF heißt, ein „Kind im Rocke seines Vaters“ (HKG 1/2, 217); andererseits ist seine Bevölkerung aber auch ein Kind am Rocke seines Übervaters Murai. Das titelgebende „Steppenhaus“ des zweiten Kapitels der SF bezeichnet entsprechend nicht bloß Murais Herrenhaus, sondern auch die einfachen Behausungen der auf Murais Anwesen wohnhaften Hirten und Knechte. Murais „Steppenhaus“ bringt wörtlich *Steppe* (Natur) und *Haus* (Kultur) zusammen, bildet *einen* harmonischen Haushalt (Kultur) inmitten der Puszta (Natur). Es ist „Inbild ‚verhäuslichter‘ Natur“⁴¹ – und in seiner Symbiose von *oikos* und *polis* gleichzeitig „Baustein des Staatswesens“⁴².

41 KUHN: „Brigitta“, S. 45.

42 ZIMMERMANN, Christian von: „Literarische Anthropologie des Hauses. Individuum, Familie und Haus in der Biedermeierzeit“. In: Joachim Eibach (Hg.): *Das Haus in der Geschichte Europas. Ein Handbuch*. Berlin: De Gruyter 2015, S. 743–760, hier S. 746. Auf die staatspolitisch-utopischen Implikationen von Murais (und Brigittas) Musterhof weist auch Philipps hin: „We are meant to see in the images of ecological transformation a kind of ripple effect. In cultivating their respective estates, Murai and Brigitta create in embryonic form the socio-ecological relations that, from the narrator’s perspective, would morally elevate both humans and nature around the planet.“ PHILLIPS: „Adalbert Stifter’s alternative Anthropocene“, S. 71. Ebenso Grell, der die Geschichte in einer äußerst gewagten Leseweise u. a. als Allegorie und liberale Utopie auf das Junge Deutschland versteht: „Brigitta [...] is [...] a commentary on ethno-nationalism and German liberals’ efforts to define the borders of central Europe. Responding to the politicized German

Das Bedürfnis, Vater seiner Untergebenen zu sein, entspringt bei Murai indes nicht einfach einer Liebe zu den eigenen Landsleuten: Für Murai ist die Führung seiner Untergebenen auch eine Art Substitut für seinen Verzicht auf die Erziehung seines Sohns Gustav: „[I]ch darf keinen Sohn haben, ich weiß nicht, wie sein Liebe thut, ich muß mir fremde sammeln“ (HKG 1/2, 229), verkündet er dem JF-Erzähler offen. Bei aller idyllisch-symbiotischen Verbrüderung und allem Nationalstolz, den Murai praktiziert, sollte dieses (auch für die JF gültige) eigennützige Motiv seines Wirkens – das auch dadurch gestützt wird, dass Murais „Kinder“ von ihrem Herrn Lohn verlangen⁴³ – nicht unterschlagen werden. Vor seiner Versöhnung mit Brigitta, vor der Erneuerung des Ehebundes und Murais Restituierung als Familienoberhaupt und Vater Gustavs ist er als „banaler Ehebrecher“⁴⁴ strenggenommen ein (selbsternannter) *pater familias* ohne *familias*. Entsprechend ist auch Murais (Kompensations-)Lust an der Macht zu betonen, die sein Handeln zumindest untergründig durchzieht. Er selbst bemerkt gegenüber dem Erzähler der JF:

[S]eit ich in der Mitte meiner Leute lebe, in ihrer Kleidung, ihren Sitten, seit schon ein vierter Nachbar in unseren Bund trat, seit die kleineren empor blicken und nachzuahmen beginnen, seit ich von dem gemeinen Manne geliebt, ja fast angebetet werde, seither ist es mir, als hätte ich das Glück gefunden, und zwar in jenem selben Hause, von dem ich vor dreißig Jahren auszog, es zu suchen. (HKG 1/2, 228)

literary culture of the 1830s and 1840s—especially the authors of *Junges Deutschland*—Stifter enlists a form of ‚realist allegory‘ to instruct liberal readers, to situate liberal ideology pedagogically within a classical literary tradition so as to discipline, direct, and pacify it.“ GRELL: „Homoeerotic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter’s ‚Brigitta‘ (1844–47)“, S. 516.

- 43 Dem Erzähler berichtet Murai angesichts einer Gruppe von Menschen, welche Infrastrukturarbeiten auf seinem Anwesen verrichtet: „[D]ies seien Bettler, Herumstreicher, selbst Gesindel, die er durch pünktliche Bezahlung gewonnen habe, daß sie ihm arbeiten. Sie trocknen eben einen sumpfigen Strich, und legen eine Straße an.“ (HKG 1/5, 428) Angesichts dieser bewussten Inklusion sozial benachteiligter Schichten durch Murai (die natürlich auch eigennützige Motive verfolgt) ist es schlicht ungenau gelesen, wenn Jiang pauschal behauptet: „Mit den massiv einsetzenden Dynamisierungsprozessen verschärften sich [im 19. Jahrhundert, B.D.] auch die sozialen Konflikte und Klassengegensätze. Der Abstand zwischen Reich und Arm vergrößerte sich, die politische Macht wurde immer willkürlicher. Alle diese Erscheinungen aber wurden in Stifters Werk nicht thematisiert, sie wurden ausgeblendet.“ JIANG: „Zu Raumstruktur und Raumfunktion in Adalbert Stifters Novelle ‚Brigitta‘“, S. 44.
- 44 GRILL, Oliver: „Nebensache Nachbarschaft. Über Kontiguität und Kontinuität in Stifters ‚Die Mappe meines Urgroßvaters‘, ‚Brigitta‘ und ‚Der Nachsommer‘“. In: Davide Giuriato, Sabine Schneider (Hg.): *Stifters Mikrologien*. Stuttgart: J. B. Metzler 2019, S. 147–168, hier S. 163.

In der SF verändert Stifter diesen Absatz leicht, ergänzt ihn aber um eine entscheidende Note: „Seit ich in der Mitte meiner Leute lebe, über die ich eigentlich mehr Rechte habe, als ihr euch denket“ (HKG 1/5, 437), heißt es dort. Murai wird zwar als vorbildlicher, fürsorglicher, von seinen Leuten geliebter, „ja fast angebetet[er]“ (HKG 1/2, 228) Anführer inszeniert, er ist sich seiner eigenen – rechtlich abgesicherten – Superiorität über seine Untergebenen aber auch vollauf bewusst.⁴⁵ Damit steht indirekt die Gefahr des Machtmissbrauchs im Raum. Tatsächlich reflektiert er selbst über das (Gewalt-)Potential, das ihm durch sein Charisma gegeben ist – und er tut dies in durchaus martialischem Vokabular:

Diese würde ich sogar zum Blutvergießen *führen* können, sobald ich mich nur an ihre Spitze stellte. Sie sind mir unbedingt zugethan. Auch die andern, die Knechte und die Arbeiter, die ich zu Hause habe, würden sich eher ihre Glieder zerschlagen lassen, ehe einer zugäbe, daß mir ein Haar gekrümmt würde. Wenn ich nun die dazu rechne, die mir wegen dem Verhältnisse der Grundherrlichkeit unterthan sind, und die mir, wie ich bei vielen Gelegenheiten erfahren konnte, vom Grunde des Herzens zugethan sind, so würde ich, wie ich glaube, eine ziemlich große Zahl von Menschen zusammen bringen, die mich lieben. – – Seht nur, und ich bin erst zu ihnen gekommen, als mein Haupt schon grau geworden war, und als ich viele Jahre auf sie vergessen hatte. Wie müßte es sein, so Hunderttausende zu leiten, und sie zum Guten zu *führen* [Hervorh., B.D.]; denn meistens, wenn sie vertrauen, sind sie wie Kinder, und folgen zum Guten, wie zum Bösen. (HKG 1/5, 438)

Nirgends hat Stifter deutlicher die Vision eines Führers entworfen, der durch eine Mischung aus charismatischer Präsenz und militärisch-organisatorischem Geschick die Massen für sich zu begeistern, aber auch: sie zum blutigen Kampf zu bringen weiß. Es ist der verlockende Wunschtraum Murais, als Hirte (s)eine „Herde“ von „[h]undertausenden“ von „Kindern“ „zum Guten“ zu führen (HKG 1/5, 438). Die politischen Implikationen dieser Passage sind gewichtig. Trifft es tatsächlich zu, dass Széchenyi Pate für die Murai-Figur stand, so wird hier das Programm sanfter Reformen durch ein revolutionäres Moment überlagert. Insofern steckt in Murai, politisch gelesen, nicht bloß der – in Stifters Worten – „edle Stephan Seceny“ (HKG 8/2, 146), sondern auch (wohl gegen Stifters eigene Intentionen) ein Stück des revolutionärer – und autoritärer – gesinnten

45 Was Russell Berman für Risach festhält, gilt auch für Murai: „Stifter proclaims the desideratum of a natural fraternity in which the artificiality of hierarchical etiquette has disappeared, but his own utopian schemes reproduce the signs of status in terms of the exigencies of the division of labor.“ BERMAN, Russell A.: *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*. Cambridge (Mass.), London: Harvard Univ. Press 1986, S. 109. Vgl. außerdem: PHILLIPS: „Adalbert Stifter's alternative Anthropocene“, S. 72.

Kossuth.⁴⁶ Diese Kräfte werden in der Erzählung zwar in Schach gehalten, dies geschieht aber auf durchaus fragwürdige Art und Weise. Tatsächlich verzichtet Murai ja offenbar vor allem deshalb auf die Option der (gewalttätigen) Revolution, weil sein „Haupt schon grau geworden“ war (ebd.). Mit anderen Worten: nicht primär sein (vermeintlich) besänftigtes Wesen lässt ihn von einer Machtergreifung absehen, sondern der verpasste Zeitpunkt.⁴⁷

Artikuliert wird in der zitierten Murai-Passage letztlich eine ähnliche Allmachtphantasie, wie ich sie bereits bei Abdias nachgezeichnet habe. Dort lautet der Zentralsatz: „wenn er nun den Bei tötete, wenn er selber Bei würde, wenn er Sultan würde, wenn er die ganze Erde eroberte und unterwürfe – was es dann wäre?“ (HKG 1/5, 253) Obwohl beide, Murai und Abdias, dieses beinahe übermenschlich zu nennende Potential zum großen Heerführer und Herrscher besitzen, ist doch die von Stifter etablierte Differenz zu beachten: Murais Ziel eines Volks- und Massenführers ist zwar, wie oben erwähnt, durchaus auch vom Verlangen nach Herrschaft durchsetzt. Im Gegensatz zu Abdias entspringt es aber doch weniger der Lust nach eigener Größe und Gewalt; es ist auch keine Kompensation für erlittene Demütigungen. Murai geht es im Kern um eine das einzelne Individuum transzendierende Vision:

Ich glaube, sagte er einmal, daß man es so mit dem Boden eines Landes beginnen müsse. Unsere Verfassung, unsere Geschichte ist sehr alt, aber noch vieles ist zu thun; wir sind in ihr, gleichsam wie eine Blume in einem Gedenkbuche aufgehoben worden. Dieses weite Land ist ein größeres Kleinod, als man denken mag, aber es muß noch immer mehr gefaßt werden. Die ganze Welt kömmt in ein Ringen sich nutzbar zu machen, und wir müssen mit. Welcher Blüthe und Schönheit ist vorerst noch der Körper dieses Landes fähig, und beide so müssen hervorgezogen [Hervorh., B.D.] werden. (HKG 1/5, 436)

Spricht der JF-Erzähler – wie später noch genauer dargelegt wird – in der *Vorrede* von „Fäden“ (HKG 1/2, 211f.), die auf unerklärliche Weise zwischen und durch die Menschen wirken, sie wie Marionetten ziehen und lenken, so wird diesen passiv-fatalistischen *Beziehungen* eine andere, autonomere Form des *Ziehens* entgegengestellt: das *Er-* und *Hervorziehen*. Die wunderschöne Blume, deren Same unter der Oberfläche der hässlichen Puszta angelegt ist, muss – wie

46 Vor diesem Hintergrund lässt sich durchaus die These formulieren, dass sich bei Stifter selbst in der mittleren Werkphase ein heftiger, nahezu revolutionärer Veränderungswille manchmal, ohne dass Stifter sich dies selber zugestehen würde, gegen seinen grundsätzlichen Konservatismus durchsetzt.

47 Zum Motiv des Scheiterns bzw. zu den verpassten Gelegenheiten vgl. noch genauer das Unterkapitel 4.8 ZUSAMMENFÜHRUNG: STIFTERS KLEINE GROßE MÄNNER dieser Arbeit.

bei Brigitta auch – durch ein geschultes Gärtnerauge, durch einen – auch wörtlich zu verstehenden – Visionär ans Tageslicht gefördert, „hervorgezogen“ werden (HKG 1/5, 436). Da aber ein gewisser Teil der ungarischen Bevölkerung noch ein „Kind“ ist, erachtet es Murai – seiner Logik gemäß – als notwendig, diesem Kind „vor[zu]machen [...], was es beginnen soll“ (ebd., 437). Nochmals ist es an dieser Stelle notwendig, den politischen Kontext zu beachten. Der Erzähler hört in *Brigitta* zwar den „Hammer“ (HKG 1/5, 417) einer neuen, erstarkenden Nation Ungarn schlagen, welche sich zur „Welt“ in ihrem Ringen um Nutzbarmachung gesellt. Ein gestärktes *Ungarn* aber meint bei Stifter nicht Trennung von, sondern ein gestärktes ‚Band‘ mit Österreich.⁴⁸ 1849 stellt er gegenüber Heckenast klar: „Wie der Kampf in Ungarn in mein Gemüt schnitt, können Sie nicht glauben; ein jeder Kanonenschuß ging ja eigentlich in Österreichs Herz selber.“ (PRA 18a, 11) Murai ist entsprechend als ein nationaler Hybrid angelegt; er besitzt Grundstücke in Ungarn wie Österreich und spricht – wie der „edle Stephan Seceny“ – Ungarisch *und* Deutsch.⁴⁹

48 Prutti bringt dies griffig – und etwas überspitzt – wie folgt auf den Punkt: „Die produktionsästhetische Maxime des Textes lautet [...]: Wo Ungarn war, soll Österreich werden.“ PRUTTI, Brigitte: „Künstliche Paradiese, strömende Seelen. Zur Semantik des Flüssigen in Stifters ‚Brigitta‘“. In: JASILO 15 (2008), S. 23–45, hier S. 25. Das Liebes-‚Band‘, das letztlich zwischen Brigitta und Murai – und auch: dem Erzähler – geknüpft wird, wurde vor dem politischen Hintergrund der Geschichte auch allegorisch als harmonischer Zusammenschluss von Ungarn (Brigitta) und Österreich (Murai) oder – je nach Deutungsmatrix und Inklusion des ‚deutschen‘ Erzählers – gar als Synthese von Klein- und Großdeutschland bzw. den deutschen Fürstentümern, Österreich und Ungarn gesehen. Vgl. zur ersten Lesart: BLOCK: „Stone deaf“. Zur letzteren: GRELL: „Homoerotic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘ (1844–47)“. Diese Lesearten sind durchaus fruchtbar, solange sie die pragmatische Ebene des Texts mit all ihren Ambivalenzen nicht zu glätten versuchen.

49 Trotz Übereinstimmungen zwischen Széchenyi und Murai ist auch Vorsicht davor geboten, die Erzählung (zu) einseitig als politische Parabel zu deuten. Wenn Block feststellt, Murais „Musterhof“, auf dem – ganz kapitalistisch – permanent gebaut und Land erschlossen werde, spiegle und reproduziere letztlich genau jenes „aggrandizement of power“ und jene Unterdrückung von „individual expression“ des Kaisertums Österreich, welches „it was to supplant“, so entspringt diese Leseweise einer zu starken Fokussierung auf Széchenyi und dessen Schriften. BLOCK: „Stone deaf“, S. 29. Zweifellos besitzt Murais Herrschaft feudale und expansive Züge. Nirgends im Text aber wird behauptet, Murai wolle dieses Feudalsystem ersetzen. Dies sind die liberalen Ideen von Széchenyi; Murai hingegen will, trotz Verbrüderung mit seinen Knechten, Herr bleiben. Seine eigenen Standesprivilegien schwächt er, wenn überhaupt, nur sparsam ab. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die im obigen ‚Hervorziehen-Zitat‘ zu findende Formulierung „wir müssen mit“. Aus Murais Worten spricht die klare (und für Stifters Konservatismus typische) Botschaft, dass der Zwang zur Modernisierung nichts grundsätzlich Positives sei, sondern eher etwas, das der Lauf der Welt nun einmal fordere. Nonchalant formuliert: ‚Man muss halt mit, weil die übrige Welt mitgeht.‘ Dies wirft auch ein Licht

Fassen wir zusammen: Murais selbstgewählte Aufgabe als *pater familias* besteht darin, seine (wiederum selbstgewählten) ungarischen Kinder zu erziehen und zu führen.⁵⁰ Wenn Murai von seinen Leuten dabei als „Grundherr[]“ bezeichnet wird (HKG 1/5, 434), so ist diese Bezeichnung auffällig mehrdeutig: Nicht nur ist er der Herr seines Uwar-Grundes und – auf einer metaphorischen Ebene – ‚seines‘ Landes Ungarn. In seiner Funktion als Er- bzw. *Hervorzieher* ist Murai für seine Untertanen auch ‚Sinn-Stifter‘, ist der ‚Dinge letzter Grund‘. Murais Stilisierung zum großen Mann und Vater des modernen Ungarns ist damit unübersehbar. Nicht nur führt und vereinigt er eine große Zahl von Untergebenen; mit Murai, der mit seinen Volksgenoss:innen spricht, sie in seine Pläne miteinbezieht, auf sie eingeht, ihre traditionelle Tracht trägt, identifizieren sich seine Anhänger:innen auch. Seine Landsleute fühlen sich durch ihn gleichermaßen repräsentiert und geführt.

Dem großen Mann Murai aber, und darin liegt das wahrhaft Exzeptionelle dieser Geschichte, stellt Stifter eine nicht minder große Frau entgegen, die ihm an Führungsgeschick, Tatkraft und visionärem Schöpfungsgeist nicht nur ebenbürtig ist, sondern ihn teils noch überflügelt. Tatsächlich ist es nicht Murai, der das Projekt einer ‚Hervorziehung‘ Ungarns allererst initiiert; es ist Brigitta: „[I]ch schäme mich nicht, es zu sagen – ein Weib war’s, das mir den Gedanken eingab, und ihn sogar schon vorher ausführte, nämlich durch Beispiel und Verbrüderung mit dem Volke voran zu gehen, daß Kraft und Schönheit unsers Bodens geweckt werde“ (HKG 1/2, 228).

Ist Murai der Vater des modernen Ungarn, so ist die agrartechnisch geschulte Brigitta die (Ur-)Mutter. Nicht umsonst trägt sie den gleichen Namen wie die irische Schutzpatronin der Landwirtschaft.⁵¹

auf Stifiers eigene, besonders ab 1848 ersichtlichen Überzeugungen: wenn schon Veränderung (oder gar Revolution), dann – so könnte man Stifiers Haltung zuspitzen – nur über ein groß angelegtes Erziehungsprogramm unter Anleitung eines charismatischen, weisen Führers.

50 Insofern lässt sich Pruttis auf Murais und Brigittas Beziehung gemünzte Behauptung, Stifter schreibe mit *Brigitta* einen „ungarische[n] Familienroman“, durchaus erweitern. PRUTTI: „Künstliche Paradiese, strömende Seelen“, S. 40. Murai und Brigitta kann man letztlich auch als Vater und Mutter eines neuen Ungarns betrachten.

51 Vgl. FEILCHENFELDT, Konrad: „Brigitta und andere Chiffren des Lebens bei Adalbert Stifter“. In: Walter Hettche, Johannes John (Hg.): *Stifter-Studien*. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 40–60, hier S. 51. Feilchenfeldt bezieht Brigitta dabei explizit – und wohl etwas forciert – auf das Wiener Naherholungsgebiet Brigittenu. Zu weiteren Brigitta-Vorbildern vermerkt Mayer: „Für die Brigitta-Figur [...] vermutet man in Helene Charlotte von Friedland (1754–1803) ein historisches Vorbild, da von ihrer vorbildlichen Tätigkeit als Landwirtin in der Mark Brandenburg nach ihrer Ehescheidung berichtet wurde; darüber hinaus ist sicherlich

4.3 Brigitta Marosheli: Die große Frau

Nichts ist äuß're Größe!

Wohl dem, der dann, wenn diese falsche scheidet,

In seiner Brust die wahre Größe findet,

Die jedem Schicksal, die dem Tode trotz!

Heinrich Joseph von Collin,

Regulus

4.3.1 Mutter der Nation

Stifter hat Brigitta als weibliches Pendant, als „kontrastiv-komplementär[es]“⁵² Spiegelbild zum großen Mann Murai konzipiert. Dieser Spiegelungsprozess lässt sich die ganze Erzählung hindurch beobachten. Bereits der erste Auftritt Brigittas unterstreicht die Parallelen zwischen ihr und Murai:

Ueber die Ebene aber sah ich eine Gestalt herüber sprengen, gerade auf jene Felder zu, auf denen die Leute arbeiteten. Auch sammelten sich alle Arbeiter um die Gestalt, da sie bei ihnen angekommen war, wie um einen Herrn – aber meinem Major sah das Wesen ganz und gar nicht ähnlich. Ich ging langsam gegen die Erdlehne empor, die auch weiter entfernt war, als ich dachte, und kam eben an, als bereits die ganze Glut der Abendröthe um die dunkeln wogenden Maisfelder und die Gruppe bärtiger Knechte, und um den Reiter loderte. Dieser aber war nichts anderes, als ein Weib, etwa vierzig Jahre alt, welches sonderbar genug die weiten landesmäßigen Beinkleider an hatte, und auch wie ein Mann zu Pferde saß. Da die Knechte schon auseinander gingen, und sie fast allein auf dem Flecke war, richtete ich mein Anliegen an sie. Meinen Wanderstab unter das Ränzlein stützend, zu ihr empor schauend, und mir gleichsam die Strahlen der Abendröthe, die schief herein kamen, aus dem Gesichte streichend, sagte ich deutsch zu ihr: ‚Guten Abend, Mutter.‘ (HKG 1/5, 418)

Wie Murai tritt – bzw. reitet – Brigitta dem Erzähler in einer scheinbar von Feuer umgebenen, rauen Landschaft entgegen. Wie bei Murais erstem Auftritt ist die Feuerquelle, als Zeichen der durch innere Selbstkultivierung erreichten Ruhe der Figuren, bereits etwas gemäßigt. Bei Murai „[r]ingel[t]“ sich der „Rauch“ des Vesuvs „freundlich“ (HKG 1/5, 414); bei Brigitta versinkt die „Glut“ der Sonne. Und wie Murai erscheint Brigitta majestätisch, was auch ikonografisch unterstrichen wird: Brigitta, von der Sonne umstrahlt (erleuchtet von

auch an Goethes männlich-praktisch orientierte Therese aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* zu denken, im Einzelnen wohl auch an die Charlotte der *Wahlverwandschaften*.“ MAYER: Adalbert Stifter, S. 66.

52 GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 288.

der „Glut der Abendröthe“, die um sie „lodert[]“), hoch und stolz zu Pferde sitzend, umstanden von einem Tross „bärtiger Knechte“, wirkt „wie [...] ein[] Herr[]“. Das ist durchaus wörtlich zu verstehen: Tatsächlich erscheint Brigitta dem gegen die Sonne blickenden Erzähler zunächst „wie ein Mann“. Als der Erzähler seinen Irrtum bemerkt, ist sofort eine gewisse Geringschätzung erkennbar: Sie, diese so herrschaftlich wirkende „Gestalt“, ist „nichts anderes, als ein Weib“.

Diese hier dargestellte Sinnestäuschung verfolgt mehrere Erzählfunktionen. Einerseits wird so das bereits einleitend umrissene Programm des genauen Hinsehens vorgeführt, das auf der Revision erster, oberflächlicher Seheindrücke basiert. Damit hängt der entscheidende Umstand zusammen, dass der Erzähler, im Gegensatz zum Rest der Welt, nicht sogleich Brigittas Hässlichkeit bemerkt. Auf diese Weise ist es ihm (unbewusst) möglich, zunächst das Majestätisch-Reizvolle ihrer Erscheinung zu erfassen. Ferner dient dieser unsichere Blick, dieses Verschwimmen der Grenzen auch dem Hinterfragen scheinbar gefestigter Wissensbestände und Zuschreibungen. In der Puszta verwischen die Trennlinien zwischen innen und außen, schön und hässlich, Kultur und Natur. Auch wenn diese Trennlinien von den Menschen bzw. der Zivilisation stets zu restituieren versucht werden, ist ihr Status prekär. Es braucht dezidiert menschliche Grenzziehungen und taxonomische Modelle, um diesen Puszta-,Hybrid‘ einzuordnen.⁵³ In diesem Sinne dient auch die Brigitta-

53 Es ist Teil dieser Erzählprogrammatik, dass beispielsweise auch der ‚kultivierte‘ Teil des Landes scheinbar aus dem Nichts auftaucht. In der SF heißt es dazu: „Ich war den ganzen Nachmittag durch ein heißes Steinfeld gegangen; links stiegen fernblaue Berghäupter am Himmel auf – ich hielt sie für die Karpathen – rechts stand zerrissenes Land mit jener eigenthümlich röthlichen Färbung, wie sie so oft der Hauch der Steppe gibt: beide aber vereinigten sich nicht, und zwischen beiden ging das endlose Bild der Ebenen fort. Endlich, wie ich eben aus einer Mulde, in der das Bette eines ausgetrockneten Baches lief, empor stieg, sprang rechts ein Kastanienwald und ein weißes Haus herüber – eine Sandwehe hatte mir beides bisher gedeckt. – Drei Meilen, drei Meilen – so hatte ich fast den ganzen Nachmittag gehört, wenn ich nach Uwar fragte – so hieß das Schloß des Majors – drei Meilen: aber da ich die ungarischen Meilen aus Erfahrung kannte, so war ich gewiß ihrer fünf gegangen, und wünschte daher sehnlich, das Haus möchte Uwar heißen.“ (HKG 1/5, 418) Das plötzliche Auftauchen von etwas zuvor Verdecktem, der scheinbar nahtlose Umschwung von Natur- und Kulturraum wird noch dadurch verstärkt, dass der versteckte Kulturraum hier personifiziert wird; er „spr[i]ng[t]“ den arglosen Wanderer aus dem Nichts an – Zeichen sowohl der Härte wie der Gewalt, die in diesem Weltteil herrschen. Und natürlich: Zeichen wiederum einer Inversion der Grenzen: nicht der Naturraum springt den Wanderer an, sondern der Kulturraum. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Grenzen zwischen den Räumen zwar fließend sind, der Fluss, der die Grenze markiert, aber ausgetrocknet ist. Natur- und Kulturraum gehen nahtlos ineinander über. Zu guter Letzt wird im obigen Zitat eine Blau-Rot-Opposition

Figur der Dekonstruktion scheinbar eindeutiger Geschlechter-Dichotomien. Es überrascht nicht, dass sich gerade die neuere Forschung, von methodischen Ansätzen wie dem Dekonstruktivismus, den *Gender-*, *Queer-* und *Post-Colonial-Studies* gestützt, bevorzugt auf eben dieses Moment der Alterität resp. „distinctive otherness“⁵⁴ gestürzt hat.⁵⁵ So berechtigt es erscheint, StifTERS Modernität bei der Zeichnung dieser untypischen Frauenfigur herauszustellen,⁵⁶ ist doch Vorsicht geboten vor allzu pauschalen Urteilen.

Dass der Erzähler Brigitta zunächst als Mann wahrnimmt, hat nämlich noch einen weiteren – und meiner Meinung nach entscheidenden – Grund: Stifter koppelt Brigittas exzeptionelle Fähigkeiten explizit an ihre geschlechtliche Devianz. Tatsächlich lässt sich beobachten, dass weibliche Superiorität in StifTERS Texten – in jenen wenigen Fällen, da sie überhaupt auftritt – oft an ein männliches Verhalten und/oder Erscheinungsbild geknüpft ist. *In nuce* zeigt sich dies in der JF bei einer Interaktion zwischen Brigitta und Murai: „[S]ie ging“, heißt es dort, „wie ein Mann in die Sache ein, und wo sie kein Urtheil

aufgebaut. Der Erzähler sieht „links“ die „fernblauen Berghäupter am Himmel“, und rechts steht „zerrissenes Land mit jener eigenthümlich röthlichen Färbung, wie sie oft der Hauch der Steppe gibt.“ Wie in *Abdias* findet auch hier eine Zweiteilung statt: Ein blau-melancholisches steht einem rot-feurigen Wesen gegenüber. Analog dazu der vulkanische Murai und die kühl-melancholische Brigitta, die von Murai später „kalt, wie Eis“ bzw. in „Eiskälte“ die Scheidung einfordert (HKG 1/2, 244). Freilich tragen beide auch das jeweils andere (Murai das Melancholische, Brigitta das Feurige) in sich. Beide „vereinigten sich nicht“ (HKG 1/5 417), heißt es über die Opposition. Mit Blick auf das Ende der Geschichte kann man korrigieren: *noch nicht*. Wiederum ist die PusZta Schauplatz der Etablierung und Überwindung von Oppositionen und Grenzen.

54 GRELL: „Homoerotic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘ (1844–47)“, S. 526.

55 Die ersten genuin gendertheoretischen Arbeiten zu StifTERS Werk liefern: LORENZ, Dagmar C.G.: „StifTERS Frauen“. In: *Colloquia Germanica* 15 (1982), H. 4, S. 305–320; KLÜGER, Ruth: „Ehebruch in der heilen Welt. StifTERS ‚Altes Siegel““. In: Klüger, Ruth: *Frauen lesen anders. Essays*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1996, S. 191–219; MACLEOD, Catriona: *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winkelmann to Keller*. Detroit: Wayne State University Press 1998. Am ausführlichsten mit geschlechterspezifischen Fragen in StifTERS Werk – gerade auch in *Brigitta* – auseinandergesetzt hat sich: SCHMIDT, Sabine: *Das domestizierte Subjekt. Subjektkonstitution und Genderdiskurs in ausgewählten Werken Adalbert StifTERS*. St. Ingbert: Röhrig 2004, S. 159–197. Vgl. außerdem: BOHN: „Genderambivalenz und -dichotomie in StifTERS ‚Brigitta‘, ‚Zwei Schwestern‘ und ‚Der Nachsommer““; ZHANG: „Brigittas ‚gender trouble““.

56 Dazu exemplarisch Bohn, die davon ausgeht, dass StifTERS Werke „the seeds of an alternative, progressively oriented encoding of gender roles“ beinhalteten, wobei sie die Erzählung *Brigitta* – im Vergleich zu den Texten *Zwei Schwestern* und *Nachsommer* – als „the most progressive in this respect“ bezeichnet. BOHN: „Genderambivalenz und -dichotomie in StifTERS ‚Brigitta‘, ‚Zwei Schwestern‘ und ‚Der Nachsommer““, S. 133.

hatte, war sie wieder ein Weib, und bat mit naiver Unwissenheit den Major um Berichtigung“ (HKG 1/2, 247). Zugespitzt gesagt: Immer dann, wenn Brigitta führungsstark und rational agiert, ist sie ein Mann. Ist sie naiv und gutgläubig, so tritt ihre weibliche Seite hervor.⁵⁷ Auf diese Weise ist es Stifter möglich, einerseits weibliche Autonomie und Führung zu inszenieren, sie aber gleichzeitig innerhalb einer die männliche Geschlechtersuperiorität stützenden Gesellschafts- und Normenmatrix zu verorten.

4.3.2 *Exkurs: Männliche Weiblichkeit bei Stifter*

Beispiele von solch devianten, gegen die männlichen Gesellschaftsstrukturen opponierenden Frauenfiguren, die wiederum durch ihren männlichen Counterpart domestiziert werden, finden sich v. a. in frühen Stifter-Erzählungen. In *Der Condor*, der ersten Erzählung Stifters, unternimmt die nach den Sternen greifende (und in diesem Sinne ‚kondorähnliche‘) Cornelia einen Ballonflug, der sie, weit über der Erde schwebend und dem unendlichen Raum ausgeliefert, erkennen lässt, dass sie sich mit ihrer emanzipativen Unternehmung übernommen hat; dass die sich daraus ergebenden Weiten und Unsicherheiten zu schrecklich sind:

Jetzo nach langem Schweigen thaten sich zwey schneebleiche Lippen auf, und sagten furchtsam leise: ‚Mir schwindelt.‘ Man hörte sie aber nicht. Sie schlug den Pelz dichter um sich, um dem schüttelnden Fieberfrost zu wehren. Die Männer arbeiteten noch, nur der junge Aeronaut schoß oft einen edlen, majestätischen Blick in die großartige Finsterniß und sein Herz spielte dichterisch mit der Gefahr und Größe. Nach einigen Minuten neigte er sich zu der Jungfrau und blickte ihr ins Antlitz. Sie schaute mit stillen, wahnsinnigen Augen um sich und auf den weißen Lippen stand ein Tropfen Blut. (HKG 1/1, 22)

Während die tapferen, rational-wissenschaftlich denkenden, abgehärteten Männer dem unendlichen Raum des Himmels, der „schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend“ (HKG 1/1, 21), zu widerstehen wissen, bricht die Frau Cornelia physisch und psychisch unter der (hier ganz wörtlichen) Gewalt dieses Ereignisses zusammen. Der „würdevolle

57 Es ist Grill – vor dem Hintergrund meiner bisherigen Erläuterungen, aber gerade auch mit Blick auf die zitierte Textstelle – denn auch entschieden zu widersprechen, wenn er behauptet, Murai sehe „im Vergleich zur physiognomisch markanten, charakterlich abgründigen und agrarökonomisch erfolgreichen Figur der Brigitta auch sonst reichlich blass aus[]“. GRILL: „Nebensache Nachbarschaft. Über Kontiguität und Kontinuität in Stifters ‚Die Mapped meines Urgroßvaters‘, ‚Brigitta‘ und ‚Der Nachsommer‘“, S. 163. Murais und Brigittas Exzeptionalität halten sich grundsätzlich die Waage; aber die männliche Superiorität wird bei Stifter doch bewahrt.

Lehrer“, ein Mann der „Naturwissenschaften“, spricht den entscheidenden Satz: „[D]as Weib erträgt den Himmel nicht“ (ebd., 22).⁵⁸

Nach einem strukturell ähnlichen Muster gestaltet Stifter diesen Themenkomplex anhand der Angela-Figur in den *Feldblumen*. Angela ist nicht nur hochgebildet, intelligent, wunderschön und tätig, sie ist auch gleichzeitig rein und dennoch sinnlich. Sie „strick[t]“ (HKG 1/4, 118) nicht wie andere Frauen, sie versucht vielmehr, die Welt mittels ihres Geists tätig zu durchdringen und durchwirken. Die Vollkommenheit dieses ‚Engels‘ wird dadurch geerdet und mit dem bürgerlich-patriarchalen Wertekanon in Übereinstimmung gebracht, dass Stifter sie als das ‚Produkt‘ eines dezidiert männlichen Erziehungsprozesses durch ihren Adoptivbruder/-vater Emil (der wohl nicht zufällig an Rousseaus berühmten Protagonisten Émile erinnert) darstellt:

Ich bewundere ihren Lehrer, wie ich Dir schon mehrfach sagte, und der mir bis längstens im August versprochen wird; denn er war es, welcher ihren schönen Geist in die ernsten Hallen der Wissenschaft führte und ihr die Bilder dieses Isistempels deutete. Darum ist ihr die Wissenschaft Schmuck des Herzens geworden, und das ist die größte und schönste Macht derselben, daß sie den Menschen mit einer heiligenden Hand berührt, und ihn als einen des hohen Adels der Menschheit aus ihrer Schule läßt – freilich bei andern bleibt es dürre liegen, wie die glänzenden Dinge, die ein Rabe in sein Nest trägt und blödsinnig darauf sitzt. (HKG 1/1, 117)

Emil, dieser Erzieher und Führer Angelas, zieht aus dem Hintergrund die Fäden, verkuppelt sie und den Künstler Albrecht und überwacht deren Entwicklung. In diesem Modell ist es der Übervater im Hintergrund, der die weibliche Exzeptionalität einerseits ermöglicht, sie aber andererseits zu kontrollieren und zu zähmen weiß. Nachdem Albrecht über seine geistreiche Angela zunächst noch mitgeteilt wird: „Unter uns gesagt: sie kann gar nicht einmal kochen“ (HKG 1/4, 88f.), wird auch dieses bürgerliche Skandalon am Ende der Erzählung vom überglücklichen Bräutigam korrigiert: „Angela hat

58 Natürlich kennt auch bei Stifter der durch Naturwissenschaft und Lebenserfahrung gestählte männliche Geist Grenzen; das wurde nachdrücklich bei der Analyse von Stifters *Sonnenfinsterniß-* und *Katakomben*-Texten gezeigt. Vgl. dazu das Kapitel 2 EINKLANG: DICHTER DER FINSTERNIS I dieser Arbeit. Dieser Umstand wird auch im diese Arbeit abschließenden Schnee-Kapitel (10 AUSKLANG: DICHTER DER FINSTERNIS II) Thema sein. Hier wie dort werden eine Leere und Stille gezeigt, die der Mensch nicht mehr zu füllen imstande ist. In Stifters Text *Aus dem Bairischen Walde* beispielsweise wird der zunächst idyllisch-schöne Schneefall mit der Zeit – mit der Monotonie – zum Konturen vernichtenden, uferlosen Monster. Die Unendlichkeit dieser Vernichtung kann durch die eigene Fantasietätigkeit nicht mehr kompensiert werden, im Gegenteil: Sie wird durch sie noch verstärkt.

das ganze Mahl gerüstet. – Sie kann also doch auch kochen.“ (Ebd., 169) Angela ist im wahrsten Sinne des Wortes Stifters Traumfrau.⁵⁹

Im Vergleich zu diesen – zumindest im zeitgeschichtlichen Kontext – starken Frauenfiguren fällt auf, dass Stifter in seinen fortgeschrittenen Jahren ideale Frauenfiguren zunehmend nicht mehr über ihren Intellekt, sondern primär über ihr naives, gutes Herz und ihre Reinheit zu inszenieren sucht. Die mit Stifter befreundete Baronin Binzer hat Stifter explizit auf diesen Missstand in seiner Prosa hingewiesen, wie Hein überliefert:

Als die [...] Baronin Binzer einmal die Frage stellte, warum er in seinen Werken lieber bescheidene und einfache, als geistreiche und glänzende Frauen dargestellt habe, erwiderte er: „Ich weiß wohl, daß das Höchste, was der Dichter schildern kann, eine Frau ist, bei der sich Geist mit Herz und Charakter

59 Dass Stifter Angela als *seine* Idealfrau angelegt hat, wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass er seine Gattin Amalia in seinen Briefen mehrfach – und für Amalia nur bedingt schmeichelhaft – mit Angela vergleicht. So schreibt er beispielsweise in einem Brief an Alfred Ritter von Lebzelttern vom 29. Oktober 1851: „Mich selber finden Sie in einer freundlichen Wohnung an der Donau, in deren Fenstern ein Kranz prächtiger Hügel liegt, und in deren Innern eine treffliche geliebte Gattin waltet, (die Angela aus den Feldblumen, zwar nicht so reich an Gut und Gelehrsamkeit, doch gewiß etwa noch reicher an Güte und Treuherzigkeit.“ (PRA 18a, 90) Und in einem anderen Brief aus dem Jahre 1852: „Ich weiß jetzt erst, wie glücklich ich zehn Jahre an der Seite eines sehr einfachen, aber sehr guten Weibes (sie ist an Herzen wenn auch nicht an Wissen der Angela in den Feldblumen gleich) in Beschäftigung mit lauter schönen Dingen und vollkommen unabhängig von Widrigkeiten des Lebens war.“ (PRA 18a, 111) Dass Stifter sich seine Idealfrau (Angela) besonders in seinen jüngeren Jahren durchaus progressiv ausmalte, wird in einem frühen, schwärmerisch-affektierten Brief Stifters aus dem Jahr 1834 an seinen Freund Brenner deutlich, worin die Perfektion einer solchen Frau gar noch die Vorzüge eines ‚großen Mannes‘ überstrahlt: „Freilich der schönste Bund ist es, wenn ein Mädchen oder eine Gattin groß genug sein kann, nicht vor dem weiten Tempel des Mannes, oder vor seiner großen Alpe zu erschrecken, sondern bewundernd und jubelnd – hineinzutreten oder hinaufzuklettern, und Alles freudenreich, als ihr verwandt, an’s große Herz zu drücken, und nicht zu sinken, – und Alles ihm, dem Glücklichen, aus der Sonne ihres Auges kek zuzuspiegeln – Du, wo ist die? – die Deine Geliebte und Dein Freund zugleich ist? die durch unsere Donnerwetter schiffet, an unsern Gletschern sich nicht spießt, an den wakern Stachelgewächsen Lactis und Aloen sich nicht zerreißt (die doch so süß blühen werden), Alles in Allem nimmt, und versteht und vermindert wiedergibt. – Ich könnte niederknien vor der großen Seele, sie wäre größer als ein großer Mann!“ (PRA 17, 33f.) Die aporetische Natur dieses Stifter’schen Frauenbilds ist offensichtlich. Zum einen schwärmt Stifter für eine Frau, die den Abgrund seines Herzens tragen kann, die stark und selbstbewusst ist. Zum anderen will er aber auch eine Frau, die ihn bewundert; sie soll ihm intellektuell ebenbürtig sein, ihren eigenen Charakter haben, sich ihm aber gleichzeitig freiwillig (!) unterordnen.

verbindet; aber ich bin mit einer, der nur die beiden letzten verliehen waren, so unaussprechlich glücklich, daß ich immer nur sie darzustellen vermag.⁶⁰

Stifters Antwort offenbart einerseits indirekt seine Enttäuschung über die (angebliche) geistige Beschränktheit seiner Gattin. Und sie ist andererseits der wenig erfolgreiche Versuch, sein besonders ab der mittleren Werkphase zu beobachtendes konservativeres Frauenbild mit einer ironischen Volte zu entschuldigen.

4.3.3 *Brigitta: Der große Mann*

Während also Stifters spätere Frauenfiguren tendenziell weder „geistreich“ noch „glänzend“ sind, lässt sich dies für Brigitta nicht behaupten. Hinter ihr steht weder ein großer Mann, der sie ausgebildet hat (wie bei Angela), noch scheitert ihre emanzipative Unternehmung an der Schwäche ihres weiblichen Geistes (wie bei Cornelia). Doch auch Brigitta entflieht der bei Stifter zur Größe notwendigen Männlichkeit nicht. Vielmehr bildet sie sich durch ihre Kindheit und Sozialisation zu einem harten, männlich-androgynen Geschöpf heraus.⁶¹

60 HEIN, Alois Raimund: Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. 2 Bände, Band 2. Wien, Bad Bocklet, Zürich: Walter Krieg Verlag² 1952, S. 596.

61 Storck behauptet, Brigitta und Murai würde eine gewisse Androgynität eignen: „Was in diesem Paar, was in Brigitta und dem Major, was in ihrer Geschichte und in deren Ausgang entwickelt und schließlich verwirklicht wird, kann man [...] als das Beispiel eines ‚androgynen‘ Menschentums bezeichnen“. STORCK, Joachim W.: „Eros bei Stifter“. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 135–156, hier S. 146. Ähnlich ZHANG: „Brigittas ‚gender trouble‘“, S. 23. Hergeleitet wird diese Deutung für Murai u. a. über sein naiv-kindliches, poetisches Wesen, dem weibliche Züge attestiert werden. Dazu Zhang: „Ursprünglichkeit, Natürlichkeit, Kindlichkeit, Einfach, Sinnlichkeit und Melancholie werden im kulturellen Kontext mit ‚Weiblichkeit‘ assoziiert. [...] In Bezug auf die Gültigkeit von Geschlechtscharakterzuschreibungen spiegelt Stephans sogenannte ‚Weiblichkeit‘ die Wunschvorstellungen von dem, was in der bürgerlich-patriarchalen Sozialstruktur für Männer ausgegrenzt wurde.“ ZHANG: „Brigittas ‚gender trouble‘“, S. 24. Denkt man dieses Argument zu Ende, so müssten *alle* männlichen Figuren bei Stifter, die ein poetisches Wesen in sich tragen (denn genau diese werden von Stifter mit den Attributen Kindlichkeit, Einfach, Melancholie etc. belegt), androgn sein. Entsprechend problematisch scheint mir diese Interpretation mit Blick auf die Muraifigur. Grell wiederum bescheinigt nicht bloß dem Erzähler, sondern auch Murai homosexuelles Begehren. Er stützt diese Behauptung dadurch, dass er Brigittas androgynes Äußeres letztlich als Projektionsfläche des homosexuellen Begehrens des Majors (und des Erzählers) begreift. So schreibt er: „As the third part of the erotic triangle that includes the narrator and Stephan, Brigitta channels and disciplines both of their desires. She becomes a condition of possibility for their homosociality, by rendering

In der Brigitta-Figur verschwimmen damit einerseits die geschlechtlichen Grenzen: Widmet sie sich ihrem Anwesen und wirkt als Gutsherrin, so trägt sie Männerkleider, erscheint männlich, arbeitet mit Manneskraft. Verkehrt sie mit Murai, so ist sie Mutter, ist begehrenswerte Frau und trägt bezeichnenderweise „Frauenkleider“ (HKG 1/5, 464). Die letzte Bemerkung weist bereits darauf hin, dass der geschlechtlichen Grenzfigur Brigitta Grenzen gesetzt werden, je näher sie sich (wieder) dem Modell der Ehe (und damit dem Ende der Geschichte) nähert. Letztlich werden die Geschlechterunterschiede in Stifters Erzählung paradoxerweise gerade durch Brigittas Ausfüllen eines „mehrfache[n] Rollenmuster[s]“⁶² zementiert: Wenn eine Frau wahrhaft tätig sein und ein Land reformieren will, dann muss sie ‚männlich‘ agieren. Erst dann, so die Implikation, wird sie auch von den anderen Männern ernst genommen. Wie schwierig es für Brigitta ist, sich in der bürgerlichen Männerwelt überhaupt Respekt zu verschaffen, zeigt wiederum ihr erster Auftritt. In den Augen des Erzählers kommt die Möglichkeit, sie könnte die Herrin (nicht: der Herr) des Anwesens sein, gar nicht erst in Frage. Ja, er würde sie – nachdem er erst einmal erkannt hat, dass sie ‚nur‘ ein „Weib“ ist – nicht einmal um Rat fragen, hätten sich die „bärtigen Knechte“ nicht bereits entfernt, als er mit Brigitta zusammentrifft. Die Tatsache, dass die Knechte sich Brigitta zuvor ganz offensichtlich untergeordnet haben, blendet der Erzähler nun geflissentlich aus. Und selbst später, als Brigitta ihm einen „Führer“ zuteilt, der ihn zum Anwesen des Majors geleiten soll, hält er sie noch immer für eine Art „Schaffnerin“ und will sie gar für ihre Dienste bezahlen (HKG 1/5, 420). Wie tief der Erzähler im bürgerlichen Denken der Zeit verankert ist,⁶³ zeigen nicht zuletzt auch die ersten Worte, die

desire proper and docile.“ GRELL: „Homoerotic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter’s ‚Brigitta‘ (1844–47)“, S. 526. Und: „When seen in the context of the homoerotic undertones in the narrator’s relationship with Stephan, however, she [Brigitta, B.D.] easily becomes a channel for the potentiality of their homoerotic relationship.“ Ebd., S. 528. Obwohl dieser Gedankengang originell und – auf den ersten Blick – textimmanent durchaus plausibel wirkt, verliert er doch an Überzeugungskraft, wenn man Murais sexuelles Begehren für die äußerst feminine, wunderschöne Gabriele mit einbezieht. Nun könnte man Murai zwar als bisexuell begreifen, jedoch ist fragwürdig, ob man durch solch forcierte Leseweisen dem Text noch gerecht wird.

62 ZHANG: „Brigittas ‚gender trouble‘“, S. 27. Bohn schreibt analog: „Die Gestaltung der Figur Brigitta widersetzt sich der Dichotomie der Geschlechter“. BOHN: „Genderambivalenz und -dichotomie in Stifters ‚Brigitta‘, ‚Zwei Schwestern‘ und ‚Der Nachsommer‘“, S. 141.

63 Vgl. dazu auch Bohn, die den Stifter’schen Erzählern – gerade auch jenem in *Brigitta* – „eine seinem Geschlecht entsprechende traditionelle Subjektrolle“ zuspricht, die es mit sich bringe, dass er „als Repräsentant der Normen seiner Zeit auf[tritt]“. BOHN: „Genderambivalenz und -dichotomie in Stifters ‚Brigitta‘, ‚Zwei Schwestern‘ und ‚Der Nachsommer‘“, S. 143. Weiterführend: ALLRATH, Gaby/ SURKAMP, Carola: „Erzählerische Vermittlung,

er zu Brigitta spricht: „Guten Abend, Mutter.“ (Ebd., 418) Er scheint die Frau nur über ihre primäre Funktion in der bürgerlichen Gesellschaft wahrnehmen zu können.⁶⁴

Indirekt kann man diese ersten Worten aber auch als Hinweis und/oder unbewusste Reaktion des Erzählers auf Brigittas eigentliche Rolle und Führungskompetenz verstehen: Die merkwürdige Begrüßung erweist sich faktisch ja nicht nur deshalb als zutreffend, weil Brigitta tatsächlich Mutter eines Sohnes ist, sondern weil der Text sie – auf einer symbolischen Ebene – auch als die „Mutter“ des neuen Ungarns inszeniert.⁶⁵ In der JF fasst Gömör, ein Nachbar und – in gewissem Sinne – der erste ‚Jünger‘ Brigittas, diese Pionierinnenleistung wie folgt zusammen:

Damals sei Brigitta Marosheli [Hervorh. i. O.] zuerst auf ihrem Gute erschienen, habe wie ein Mann zu reformen und zu wirtschaften begonnen, sei gekleidet und reite wie ein Mann, halte ihre Dienerschaft zusammen, und sei die erste gewesen, die einen Musterhof angelegt, um das Land zu bilden. Diesen beherrschte sie nun und habe auf dem Steinfeld fast Wunder gewirkt. Sie habe einen festen Geist, durchdringe Alles, und werde von Niemanden durchdrungen, – sie sei thätig so vom Morgen bis in die Nacht, und was sie thue, sei blank und stark, wie ein gezoßnes Erzbild. Auf ihren Rath habe er selber, und später auch der Major, als er gekommen, seine Bewirthschaftung angelegt. (HKG 1/2, 231)

unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“. In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart [etc.]: J. B. Metzler 2004, S. 143–179.

- 64 Dass Brigitta – trotz ihrer geschlechtlichen Außergewöhnlichkeit – in bestimmten weiblichen Rollenmustern verharnt, lässt sich nicht zuletzt an der Art und Weise belegen, in der Brigitta und Murai auf die Scheidung reagieren. Während Brigitta „vor Schmerz“ „heiße Tropfen“ weint, kontempliert der aufgelöste, „im Zorn kochende“ Murai, „sich mit der Sattelpistole das siedende Hirn zu zerschmettern“ (HKG 1/2, 245). Es ist ein Charakteristikum von Stifters Texten, dass Gewalttaten und -fantasien sowie Suizide und Suizidgedanken fast ausschließlich bei Männern auftauchen. Die einzige Ausnahme bildet die Gattin des Rentherrn in *Turmalin*, deren Selbstmord aber bezeichnenderweise bloß impliziert, nie aber bestätigt, geschweige denn geschildert wird. Während die Stifter'schen Männer also in leidenschaftlichen Extremsituationen gewalt(tät)ig hadern, ertragen die Frauen still und keusch.
- 65 Prutti liefert noch eine weitere Erklärungsmöglichkeit dieser Szene, indem sie sie mit dem Schlussbild und der Absolution Murais sowie der Restituierung des Paradieses durch die Mutter Brigitta verknüpft: „Die unpassende Anrede antizipiert die säkulare Offenbarung in dieser Szene [die Schlusszene der Erzählung, B.D.], zu der der Erzähler hier auch die entsprechende gefühlskitschige These liefert: Die mütterliche Absolution sei der ultimative Liebesbeweis, der das glückliche Paar in den Stand einer paradiesischen Unschuld zurückwerfe.“ PRUTTI: „Künstliche Paradiese, strömende Seelen“, S. 37.

Um es pointiert zu formulieren: Brigitta, diese starke, herrschende, (fast) Wunder wirkende Grenzfigur ist nicht bloß die Urmutter Ungarns, sondern in ihrer androgyn-kraftvollen Physiognomie und ihrer tatkräftig-schöpferischen Natur auch gleichzeitig ein amazonenhaftes Wesen, das Züge eines großen Mann trägt.

4.4 Der Schöne und das Biest

*There is a crack in everything
That's how the light gets in.*

Leonard Cohen,
Anthem

Die ‚männliche‘ Führungskompetenz sowie ein poetisch-visionärer Blick machen Brigitta, wie dargestellt, einerseits zur Spiegelfigur Murais (und *vice versa*). Beide Kompetenzen sind aber gleichzeitig auch eng verknüpft mit einer Kindheit und Sozialisation, die von Härte und Gewalt geprägt ist. Deshalb gerade diese trostlose Kindheit zum Nährboden und zur Voraussetzung für Brigittas Pionierinnenleistung wird, darum soll es im Folgenden gehen.

4.4.1 Gewalt (in) der Kindheit

Zunächst einmal ergeben sich auch bezüglich Kindheit und Sozialisation bemerkenswerte Parallelen zwischen Brigitta und Murai: Beide Familien besitzen ein Anwesen in der Puszta. Nicht nur das: Die Anwesen liegen auch in nachbarschaftlicher Nähe. Symbolisch und topografisch besteht damit bereits vor der Geburt der Figuren eine Nähe zwischen den in der Puszta verwurzelten Familien.⁶⁶ Während Murai aber von seinem Vater (einem „Sonderling“ [HKG

66 Zum Themenkomplex der Nachbarschaft in *Brigitta* bemerkt Grill, es erweise sich später „das, was zunächst eher unscheinbar in der Nachbarschaft lag, als die von einer krisenhaften Vergangenheit überschattete Hauptsache der Erzählung.“ GRILL: „Nebensache Nachbarschaft. Über Kontiguität und Kontinuität in Stifters ‚Die Mappe meines Urgroßvaters‘, ‚Brigitta‘ und ‚Der Nachsommer‘“, S. 160. Nach Grill verbindet Stifter „über die Nachbarschaft das mikrologische Interesse am Neben(an)liegenden, Peripheren und scheinbar Marginalen mit den makroskopischen Ebenen der Topographie, des Plots und der narrativen Struktur.“ Ebd., S. 149. Eine solche Behauptung ist mit Blick auf den Erzähler plausibel. Wenn Grill aber suggeriert, auch für die Leser:innen „rückt“ erst mit jener „Analepse“, die Brigittas Vorgeschichte enthüllt, „sowohl das, was bislang kaum von Bedeutung schien und am Rand der erzählten Topographie lag, als auch die Relationsform der Kontiguität selbst in den Blick“, so scheint mir dies etwas gar forciert. Ebd., S. 161. Die Leser:innen wissen ja nur schon deshalb von Anfang an, dass Murais Nachbarschaft

1/2, 237], wie die JF vermerkt) auch tatsächlich, ganz rousseauistisch, „auf dem Lande auferzogen [wird], um ihn für das Leben vorzubereiten“ (HKG 1/5, 449), wächst Brigitta in der Stadt auf. Gemeinsam aber ist beiden eine aus ihrer Erziehung resultierende Ich-Bezogenheit, die einen entscheidenden ‚Grund‘ für das zwischenzeitliche Scheitern ihrer Beziehung bildet und nur durch tätige, sich für die Außenwelt öffnende Kultivierung des tatsächlichen ‚Grundes‘ überwunden werden kann. Dieser Prozess lässt sich besonders anschaulich bei Brigitta nachzeichnen.

Im Gegensatz zu ihren beiden Schwestern, die wie „zwei kleine schöne Engel“ (HKG 1/5, 446) erscheinen und später „weich und schön“ (ebd., 448) werden, hat Brigitta von klein auf ein „verdüsterte[s] widrige[s] Gesichtchen, als hätte [sie] ein Dämon angehaucht“ (ebd., 446). Weil die Mutter nicht auch „nur einen einzigen Strahl“ an Schönheit an und in Brigitta „zu entdecken“ vermag, wendet sie sich, „von sich selber unbemerkt, von dem Kinde ab“ (HKG 1/2, 235). Da der Blick (das „Auge“) der Mutter fehlt, fehlt auch der „Boden“ – man beachte hier die für die Erzählung paradigmatische metaphorische Verquickung von landwirtschaftlichem Vokabular und seelischen Vorgängen –, aus welchem Brigittas innere „Blume“ der Schönheit „brechen“ könnte (ebd., 234). Stattdessen ziehen sich „die kleinen Würzlein“, die „einst den warmen Boden der Mutterliebe suchten, und nicht fanden, in den Fels des eigenen Herzens“ zurück, „schlagen“ sich dort ein, „und [...] trotzen [da]“ (HKG 1/5, 447).⁶⁷ So liegt Brigitta im „goldenen Prunkbettchen in den schneeweißen Linnen“

zu Brigitta alles andere als „kaum von Bedeutung“ ist, weil Brigitta Titelgeberin der Erzählung ist; und da das weibliche Figurenarsenal in Stifters Text gering ausfällt, braucht es nicht viel Fantasie, um zu erkennen, dass diese eine mysteriöse Frau, die der Erzähler trifft, wohl Brigitta sein muss.

- 67 Es ist auffällig, dass Stifter hier besonders den fehlenden mütterlichen Blick als Ursache für Brigittas innere Verhärtung beschreibt. Allerdings ist es doch verkürzt, wenn Kuhn behauptet: „Als wollte er [Stifter, B.D.] sie [Brigitta, B.D.] systematisch aus allen Verhältnissen herauslösen, die zwischen Menschen herrschen, entwickelt Stifter die Lebensgeschichte seiner Hauptfigur als eine aus uranfänglicher mütterlicher Nichtanerkennung erwachsende totale Isolierung“ KUHN: „Brigitta“, S. 45. Der Vater partizipiert nämlich durchaus an diesem ‚Nichtanerkennungsprozess‘. So heißt es beispielsweise: „Der Vater ging öfter durch das [Brigittas, B.D.] Zimmer nach seinen Geschäften“ (HKG 1/5, 446). Und: „Wenn sie weinte, half man ihrem Bedürfnisse ab; weinte sie nicht, ließ man sie ruhig liegen“ (ebd.). Die Isolation wurzelt also nicht ausschließlich in einer „uranfänglichen mütterlichen Nichtanerkennung“; sie ist das Zusammenspiel eines kollektiven elterlichen Versagens. Zur Bedeutung des (mütterlichen) Blicks für Brigittas Erziehung vgl. v. a.: ROGAN, Richard G.: „Stifter's ‚Brigitta‘. The Eye to the Soul“. In: *German Studies Review* 13 (1990), S. 243–251; MALL-GROB: *Fiktion des Anfangs*, S. 192–242. Außerdem: GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 287.

(ebd., 446), umgeben von Komfort und Weichheit, und verhärtet innerlich. Die überforderten Eltern strafen das Kind mit Gleichgültigkeit, fokussieren sich auf die beiden Schwestern und sehen nicht „das starre schwarze Auge Brigitta's, das sich hinheftet[], als verstünde es die Kränkung“ (ebd.). Brigitta ist sich ihrer gesellschaftlich aufoktroierten „Fremdheit und [...] Andersartigkeit“ also voll auf „bewusst“⁶⁸. Entsprechend zieht sich „die Wüste“ zurück, „spielt[] [...] in einem Winkel mit Steinchen, sagt[] Laute, die sie von Niemandem gehört, oder verdreht[] die großen wilden Augen, wie ein Knabe, der innerlich dunkle Thaten spielt.“ (HKG 1/2, 235) Wie Murai ist auch Brigitta ein wildes, gesellschaftsfernes Kind. Doch ihre Naturhaftigkeit stammt nicht von den klimatisch-topografischen Begebenheiten, sondern wurzelt in der ihr von ihrem sozialen Umfeld entgegengebrachten Zurückweisung. Die psychische Gewalt, der das kleine Mädchen ausgesetzt ist, reproduziert sich in Brigittas Verhalten: „Auf die Schwestern schlug sie, wenn sie sich ihrem Spiele einmischen wollten, und wenn die Mutter in einem Anfall von Liebe und Barmherzigkeit das arme kleine Wesen in die Arme schloß, und mit ihren Thränen benetzte, so zeigte dasselbe keineswegs Freude, sondern weinte, und wand sich aus den Händen der Mutter.“ (HKG 1/2, 235) Gewalt provoziert Gegengewalt. Noch als Erwachsene liegt Brigitta, die bereits als Kind gerne „Steinchen“ in ihr Bett getragen hatte, bezeichnenderweise auf „harten“ Kissen. Durch die Isolation beginnt das vernachlässigte Kind zudem, in den Abendstunden „oder sonst, wenn man sie nicht vermißt[], [...] auf der Erde über Büchern, Bildern und Karten [zu liegen], und brütet[] eine seltsame, verstümmelte, fantastisch glühende Welt in ihr Herz hinein“ (ebd., 236). Die eigene krude Fantasie, die in ihrem Innern brennt und wütet, rettet Brigitta aus der Öde ihrer Kindheit; aber sie bringt das selbstbezogene Kind auch an die Grenze autistischer Verhaltensmuster und „Selbstisolation“.⁶⁹

68 ZHANG: „Brigittas ‚gender trouble‘“, S. 19.

69 GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“, S. 49. Durchaus zu Recht hat Wesenauer auf die psychologische Sensibilität und Empathie hingewiesen, mit der Stifter Brigittas Kindheit analysiert. Indes scheint es etwas übertrieben, wenn sie Brigitta „Hospitalisierungs-, Deprivations- und Privationsschäden“ sowie „das ‚Störungsbild‘ des frühkindlichen Autismus“ attestiert, worunter sie „bizarre Interessen, Vermeidung sozialer Interaktion, ritualisierte Handlungsmuster“ sowie „[b]izarre verschrobene Sprachspiele und ein phantasievolles Innenleben“ versteht. WESENAUER: „Literatur und Psychologie“, S. 60. Problematisch ist an dieser psychopathologischen Deutung dass Brigitta durchaus in der Lage ist, mit anderen Menschen ‚normal‘ zu kommunizieren – sie will es einfach nicht. Vgl. zu dieser Kritik auch: ZHANG: „Brigittas ‚gender trouble‘“, S. 22. Zentraler noch scheint mir, dass diese aufgelisteten ‚Defizite‘ bei einer Reihe von Stiftern ‚Sonderling‘-Figuren auftreten, dort aber nicht pathologisch, sondern als Zeichen ihrer poetisch-fantasievollen Natur zu verstehen sind.

Die Härte und Missachtung, die auf das Kind einwirken, haben aber nicht ausschließlich negative Folgen: Da Brigitta durch ihre Hässlichkeit von ihrer Familie ignoriert und von Männern nicht begehrt wird, legt sie auch keinen Wert auf eine gepflegt-weibliche Erscheinung. Vielmehr wählt sie, die einen androgynen Körperbau besitzt, ihre Kleidung nach pragmatischen Grundsätzen und gibt sich ihren Tätigkeiten – zu denen auch das gemeinhin männlich konnotierte „Reiten“ gehört –⁷⁰ „fast“ mit „Mannskraft“ hin (ebd., 236). Indes ist auch diese Autonomie durch die elterliche Erziehung bedroht: So wird Brigitta vom Vater einmal, „weil sie durchaus nicht in das Gesellschaftszimmer“ (also: unter Menschen) gehen will, „körperlich [ge]straft[]“ (ebd., 236f). Aber diese äußerliche, physische Gewalt und Härte prallt bereits am inneren Panzer ab, den sich das Kind gegen die Eltern und die äußere Welt geschaffen hat: Sie „sah [...] ihn bloß mit geängstigten, trocknen Augen an, that aber doch nicht, was er wollte.“ (Ebd.) Brigitta, durch die elterliche Missachtung und Misshandlung in Isolation getrieben, kommuniziert längst nicht mehr verbal mit der Welt, sondern vermittelt ihren Schmerz und ihre Angst bloß noch über das Auge. Was Rogan für die Erzählung als Ganzes festhält, wird hier im Einzelnen besonders anschaulich: „In *Brigitta* the eye truly speaks.“⁷¹

Härte und Gewalt machen also aus dem isolierten Mädchen eine „gequälte verhüllte Seele“ (HKG 1/2, 237) – und Brigitta würde wohl ewig verhärtet und in sich gekehrt bleiben, träfe sie nicht (wie später noch dargestellt wird) eines Tages Stephan Murai, oder genauer: träfen sie nicht die „zwei dunkle[n] sanfte[n] Jünglingsaugen“ (HKG 1/5, 451) Stephan Murais, die ihre innere Schönheit ‚erblicken‘ und ‚hervorziehen‘.

4.4.2 Von Wüste zu Wüste

Es ist innerhalb von Stifters sowohl wörtlich wie metaphorisch zu verstehender Seelentopographie folgerichtig, dass es die ‚wüste‘ Brigitta letztlich in die ‚wüste‘ Puszta zieht, ziehen muss, wo Härte und Hässlichkeit Brigittas Äußeres ebenso spiegeln wie ihr kräftig-schaffendes Inneres.⁷² Bereits zu Beginn, als der JF-Erzähler erstmals die Weiten der Puszta betritt, bekommt er diese – auch zur Reflexion animierende – Härte zu spüren: „der gehauchte Zirkel, in dem sich Himmel und Erde küß[]en“ (HKG 1/2, 214), wird für die Augen auf Dauer zum Todeskuss. Die Sehkraft „erlag“, „es war von dem Nichts so übersättigt,

70 Vgl. zur Funktion der Pferde in *Brigitta* das zu dieser Arbeit gehörige Unterkapitel 4.6.3 DER WOLF UNTER WÖLFEN.

71 ROGAN: „Stifter's ‚Brigitta‘“, S. 250.

72 In gewissem Sinne kann man Brigitta, die Urmutter Ungarns, auch als Personifikation eben dieser Puszta lesen.

als hätte ich Massen von Stoff darauf geladen – es kehrte in sich zurück wie die Sonnenstrahlen spielten, die Gräser glänzten, so zogen melancholische Gedanken durch das Gehirn“ (ebd.).⁷³ In der Monotonie des immer Gleichen manifestiert sich die Unendlichkeit des Raums. Diese Unendlichkeit – die, in religiöser Wendung, nichts anderes als Gott selbst ist –⁷⁴ erträgt der Mensch auf Dauer nicht. Oder genauer: Sie kann (wenn überhaupt!) nur ertragen, wer sich – wie der Major und Brigitta – durch eine feurige Fantasie und naturwissenschaftliche Kenntnisse (nicht umsonst weist der Erzähler nachdrücklich darauf hin, dass Brigitta die väterliche „Bibliothek“ fast vollständig gelesen habe [HKG 1/2, 236]) dagegen zu stählen vermag. Während die nach Emanzipation strebende Cornelia an der Gewalt dieser Unendlichkeit – an der „Sensation des Schwindels“⁷⁵ – scheitert, reüssiert Brigitta. Ja, sie vermag durch die Härte ihres Geistes und ihre ausgeprägte Fantasie der unendlichen Weite nicht bloß zu trotzen, sondern sie in ein bewohnbares, menschenfreundliches Habitat zu transformieren.⁷⁶ Diese bei Stifter öfters zu beobachtende Zähmung und Zivilisierung ursprünglich wilder Räume (und Geschöpfe) durch Kolonisor:innen (hier genderneutral geschrieben, wobei in der Summe klar die männlichen Figuren dominieren) bezeichnet Metz treffend als „Austrian Inner Colonialism“.⁷⁷

Ich habe bereits zuvor vereinzelt auf thematisch-motivische Überschneidungen zur *Abdias*-Erzählung hingewiesen. Spätestens hier lohnt es sich, diesen Überschneidungen noch etwas genauer nachzuspüren, um auf diese Weise zentrale Strukturmomente der *Brigitta*-Erzählung herauszuarbeiten. Nicht nur erinnert die Puszta topografisch an Abdias' Wüstenheimat. Man

73 Die Passage findet sich, nur leicht abgeändert, auch in der SF. Vgl. hierzu: HKG 1/5, 413.

74 Vgl. zu dieser religiösen Deutung einschlägig Staiger, der schreibt: „Das Sinnbild Gottes ist in den ‚Studien‘ [...] immer wieder die Landschaft, der wandellose Raum, der wie ein Ring der Ewigkeit das wechselvolle menschliche Dasein umschließt [...]. Aber auf einmal sind wir gebannt von einer großartigen Monotonie. Die Heide, immer nur die Heide – das ist wie ein einziger magischer Ton. Wir stehen in einem sakralen Bezirk. In einem *ἱερός*; oder *templum*, zu deutsch, einem abgeschnittenen Raum, abgeschnitten vom Profanen, vom Alltäglichen, von der Zeit.“ STAIGER: Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht, S. 15.

75 SEBALD, Winfried Georg: „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“. In: Winfried Georg Sebald (Hg.): Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg [etc.]: Residenz-Verl. 1994, S. 165–186, hier S. 165f.

76 Gerade in ihrer Ursprünglichkeit und Unberührtheit ist die Steppenlandschaft der Puszta nämlich auch „verbesserungs- und entwicklungsfähig“, wie Stüben festhält. STÜBEN: „Naturlandschaft und Landschaftskultur“, S. 134.

77 METZ, Joseph: „Austrian Inner Colonialism and the Visibility of Difference in Stifter's ‚Die Narrenburg‘“. In: PMLA 121 (2006), H. 5, S. 1475–1492.

kann Brigitta auch als eine lebensstüchtige Variante der Ditha-Figur begreifen (wofür nicht zuletzt auch die phonetische Ähnlichkeit der Namen Ditha und Brigitta spricht). Wie Ditha kommuniziert Brigitta als Kind in einer eigenen Sprache, lebt in einer selbstgeschaffenen Fantasiewelt, leidet (freilich unter umgekehrten Vorzeichen) unter einem fehlenden Blick und erscheint der Welt letztlich – wie Ditha – als eine „unheimliche“, „dunkle fremde Pflanze“ (HKG 1/2, 236). Im Gegensatz zu Ditha aber, die nicht in der Lage ist, ihre poetische Innenwelt schöpferisch (und das heißt bei Stifter immer auch: handwerklich tätig, an der Welt partizipierend) zu verwirklichen, gelingt es Brigitta, durch ihr Tun Fuß im Leben zu fassen, Wurzeln zu schlagen.

Mit der nötigen Vorsicht kann man auch Murai als eine ‚sanftere‘ Version von Abdias verstehen – quasi als *Abdias light*. Obwohl Murai es vermag, Brigittas Inneres zu erkennen, verfällt er doch – wie Abdias – zunächst der Oberflächlichkeit und Rastlosigkeit der Welt. Wie Abdias scheint Murai zum Führer geboren; wie Abdias hat er ein feurig-dichterisches Talent in sich. Die Glut des Vulkans, die in ihm brennt, ist jenem „[F]unkel[]n[]“ (HKG 1/5, 257) ähnlich, das in Abdias' Antlitz glüht. Es ist sicherlich kein Zufall, dass die Erzählungen *Abdias*, *Brigitta* und *Das Alte Siegel*⁷⁸ gemeinsam eine Teilausgabe der *Studien* bilden. In allen drei Erzählungen geht es um Krieger- und Führerfiguren, die – besonders im Falle von Abdias und Murai – dichterische Veranlagungen besitzen und durch die eigene Leidenschaftlichkeit (zumindest zwischenzeitlich) scheitern. Bilden Ditha und Abdias eine ‚Elektrofamilie‘, zwei Seiten einer Dichter:innen-Medaille, die nur in der harmonischen Zusammenkunft wirklich lebensfähig ist, so formen auch der schöne Murai und die hässliche Brigitta zwei Teile eines sich bedingenden – und in die Ehe mündenden – Ganzen.⁷⁹

Wie Abdias werden ferner auch Brigitta durch das eigene Kind die Augen geöffnet. In der SF vermerkt der Erzähler explizit: Als das „Auge“ ihres Sohns „sich erweiterte, that es auch das ihre mit, sie begann die Haide um sich zu sehen, und ihr Geist fing an, die Oede rings um sich zu bearbeiten.“ (HKG 1/5, 461) In viel stärkerem Maße aber als Abdias beginnt Brigitta, aus ihrem selbstgewählten Gefängnis in der spröden Puszta eine blühende Oase zu (er-)schaffen und sich gegenüber der Welt zu öffnen. Tatsächlich bedeuten die Trennung von Murai, der damit verbundene Schmerz (ihr „Herz [...] war zu Ende“, heißt es in der SF [HKG 1/5, 459]) sowie die plötzlichen Todesfälle ihrer Familie letztlich auch die Aussicht auf Befreiung. Ist Brigitta in ihrer ersten Ehe mit Murai

78 Vgl. zum *Alten Siegel* detailliert das Kapitel 5 (VER-)FÜHRUNG DER (SANFTEN) GEWALT I: ‚DAS ALTE SIEGEL‘. KRIEG DER TYRANNEI dieser Arbeit.

79 Vgl. zur magnetisch-schicksalshaften Anziehungskraft zwischen Murai und Brigitta das Unterkapitel 4.5 VOM ZIEHEN UND (VER-)FÜHREN DER FÄDEN dieser Arbeit.

bloß noch ein einfaches Hausfrauendasein beschieden, das sie durchaus auch als gewalttätig empfindet – in der SF ist in diesem Zusammenhang explizit von ihrem „erstickende[n] Herz“ (HKG 1/5, 457) die Rede –, so verspricht der ‚Auszug‘ in die weite Wüste auch eine (erneute) Erweiterung ihres An-Wesens; einen doppelten Raumgewinn, der eine größere Handlungsfreiheit bedeutet und in der klassisch-bürgerlichen Geschlechterrollenverteilung eigentlich den Männern vorbehalten ist.⁸⁰

Wie sehr Brigitta unter ihrer Isolation und ihrem Hausfrauendasein leidet, zeigt paradigmatisch eine Stelle in der SF, die einige Zeit nach Gustavs Geburt spielt:

Als der Knabe [Gustav, B.D.] so weit entwickelt war, daß unmittelbare Pflege nicht gar so sehr mehr noth that, als Murai seine Geschäfte schon geordnet und in einen gleichen Gang gebracht hatte, fing er an, seine Gattin häufiger auf öffentliche Plätze, in Gesellschaften, auf Spaziergänge, in das Schauspiel zu führen, als er es sonst zu thun gewohnt war. Hiebei bemerkte sie, daß er sie vor Leuten noch zarter und noch aufmerksamer behandle, als selber zu Hause.

Sie dachte: ‚Jetzt weiß er, was mir fehlt,‘ und hielt das erstickende Herz an sich.

Im nächsten Frühlinge nahm er sie und sein Kind auf eine Reise mit, und da sie gegen den Herbst zurück kamen, schlug er vor, lieber für beständig auf dem Lande, auf einem seiner Güter zu wohnen; denn auf dem Lande sei es doch viel schöner und viel annehmlicher, als in der Stadt.

Brigitta folgte ihm auf das Landgut. (Ebd.)

Kuhn deutet u. a. diese Szene als Hinweis auf Brigittas maximalen Liebesanspruch und ihre Neigung zur (Selbst-)Isolation: „Im ersten Anlauf scheitert Murai an Brigittas maximalem Anspruch schon dadurch, dass er ihr vermeintlich harmlosen gesellschaftlichen Umgang zumutet.“⁸¹ Diese Deutung ist mit Brigittas introvertiert-zurückgezogenem Wesen kompatibel, aber sie vermag doch nicht restlos zu überzeugen. Zentral nämlich ist der rätselhafte Satz: „Jetzt weiß er, was mir fehlt“ (ebd.). Was ist damit gemeint? Wahrscheinlich zunächst einmal, dass Murai, nachdem er Brigitta zuvor vernachlässigt hat, sie nun mit größter Sorgfalt und Liebe behandelt – und ihr damit genau jene Zuwendung schenkt, die sie, die ja die „allerhöchste“ (ebd., 454) Liebe überhaupt fordert, benötigt. Gleichzeitig scheint mir der Text aber noch eine andere Leseweise

80 Bohn bemerkt zu dieser klassischen Rollenteilung: „Der Mann wird als Eroberer des Unbekannten aufgefasst, dem die Welt und die damit verbundenen Lebenserfahrungen offenstehen.“ BOHN: „Genderambivalenz und -dichotomie in Stifters ‚Brigitta‘, ‚Zwei Schwestern‘ und ‚Der Nachsommer‘“, S. 135. Bei Brigitta, die sowohl in der häuslichen wie öffentlichen Sphäre wirkt, verschieben sich diese herkömmlichen Grenzen.

81 KUHN: „Brigitta“, S. 43. Ähnlich auch: GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 292.

anzubieten. So kann man Brigittas Reflexion auch als Hinweis lesen, dass Brigitta die regelmäßigen Ausbrüche aus dem Hausfrauendasein – und Murais damit verbundene stärkere Zuneigung – als Bereicherung und Befreiung empfindet. Schließlich entwickelt sich Brigittas Gedankengang als Reaktion auf die öffentlichen Auftritte. Unmittelbar vor der zitierten Textstelle findet sich in der SF ein Absatz, der diese Leseweise stützt. Dort liest man:

Ueber Jahresfrist gebar sie ihm einen Sohn, und, dieses neue Wunder hielt sie wieder und noch mehr zu Hause. Brigitta pflegte ihr Kind, Murai versah seine Geschäfte; denn der Vater hatte ihm einen Theil der Güter abgetreten, und diese verwaltete er von der Stadt aus. Dies machte manche Umwege nöthig, und häufte manche Dinge, die sonst zu entrathen gewesen wären. (HKG 1/5, 457)

Während Brigitta also längere Zeit alleine mit Gustav im eigenen Haus verbringt, genauer: verbringen *muss*, unterhält und beschäftigt sich der Hausherr mit Reisen in die eigenen fernerer Besitzungen. Deutlich exponiert (und: kritisiert) Stifter damit den Gegensatz von weiblich-häuslicher und männlich-weltlicher Sphäre. Man beachte insbesondere das Vokabular, mit dem Stifter Murais patriarchale Autorität betont: Es ist Murai, dem Hausherr, vorbehalten, seine in Isolation lebende (man könnte auch drastischer sagen: gehaltene) Frau wieder in die Öffentlichkeit zu „führen“. Und gerade als Brigittas durch die Hausfrauenarbeit „erstickendes Herz“ wieder aufzublühen beginnt, als sie meint, Murai habe bemerkt, was ihr „fehlt“, tut der Hausherr wieder das Gegenteil: Der seinerseits unglückliche Murai blickt nur auf sich selbst und „nimmt“ Brigitta, scheinbar ohne große Debatte, mit aufs Land – und sie, die „erstickende“, hat ihm als brave Hausfrau zu „folgen“. Wiederholt „nimmt“ Murai ‚seiner‘ Brigitta das, was sie eigentlich so dringend braucht: die Möglichkeit, auch außerhalb des Hauses zu wirken, in und mit der Welt (*er-*)*schaffen* zu können.⁸² Es ist sowohl psychologisch wie metaphorisch folgerichtig, wenn die JF unmittelbar vor Brigittas Scheidungsentschluss – als sie Murais Betrug erkennt – vermerkt:

Brigitta's Herz [...] war zu Ende. Als sie nur erst leise, leise merkte, daß es nicht mehr sei, wie sonst, daß er sinne und träume, schwoll ihr das Herz immer höher und höher im Busen, gleichsam zu einem Berge dunkler Angst, zu einem Erdball beschämenden Schmerzes, welchen Schmerz sie nicht gekannt hätte, wäre sie

82 Angesichts meiner bisherigen Erläuterungen sollte bereits klar geworden sein, dass es ungenau ist, wenn Zimmermann zur Begegnung von Murai und Gabriele schreibt: „Als Murai [...] einer wilden Schönheit begegnet, gerät die Harmonie ins Wanken, die Ehe zerbricht.“ ZIMMERMANN/VON: „Brigitta‘ – seelenkundlich gelesen“, S. 413. Die Harmonie der Ehe war schon lange vor diesem Treffen ins Wanken geraten.

schön gewesen, und da noch mehrere Wochen so hingeschleift, da auf einmal, stark wie sie war, nahm sie das aufgequollne schreiende Herz gleichsam in ihre Hand und zerdrückte es. (HKG 1/2, 244)

Hatte Murai ihr zuvor das Herz genommen – die JF umschreibt Murais Macht über Brigitta mit den Worten: „und da es [Brigittas schönes Herz, B.D.] nur ein einziger erkannt hat, war es nun auch Eigenthum dieses einzigen“ –, so nimmt Brigitta hier ihr Herz (ihr „Eigenthum“) wieder in die eigenen Hände (ebd., 242). Über ein drastisches Gewaltvokabular (*zu Ende – Berg dunkler Angst – Erdball beschämenden Schmerzes – nicht gekannter Schmerz – hingeschleift – aufgequollne schreiende Herz – zerdrückte*) wird einerseits metaphorisch Brigittas Überwindung des eigenen Herzens (und damit: Murais) beschrieben. Andererseits rekuriert die Formulierung aber auch, wie Grün luzide festhält, auf Brigittas „wiedererlangte Handlungsgewalt“.83 Von einer „passive acceptance“84 ihres Schicksals kann angesichts ihres selbstgefällten Scheidungsentschlusses keine Rede sein.

Man fühlt sich unweigerlich an Kleists *Marquise von O...* erinnert – ganz besonders an jenen bekannten Satz, der das erlittene Leid der Protagonistin als Chance, als Möglichkeit der Grenzverschiebung und des Neuanfangs begreift: „Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor.“85 Auch Brigitta nimmt ihr Leben, nachdem sie zunächst „vor Schmerz auf dem Teppiche ihres Zimmerbodens“ gelegen und „so heiße Tropfen“ vergossen hatte, „als müssen sie ihr Gewand, den Teppich und das Getäfel des Bodens durchbrennen“ (HKG 1/5, 460), wieder selbst in die Hand, zieht sich aus der Tiefe ihres Leidens empor. Entsprechend lesen wir nach der Überwindung dieses tränenreichen Trennungsschmerzes: „[E]s waren die letzten [Tränen, B.D.], die sie dem noch immer Heißgeliebten nach sandte, dann keine mehr.“ (Ebd.)

83 GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“, S. 50. „Brigitta“, so Grüne weiter, „erlöst sich gleichsam selbsttätig.“ Ebd. Es entspringt im Übrigen oberflächlicher Lektüre, wenn Gutjahr zur Scheidung behauptet: „Nicht nachvollziehbar ist auch der Scheidungsgrund, da die Ehefrau ohne weitere Aussprache die Trennung verlangt, nachdem der Mann eine andere Frau lediglich an sich gepreßt hatte.“ GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 286.

84 BLOCK: „Stone deaf“, S. 22.

85 KLEIST, Heinrich VON: „Die Marquise von O. ...“ In: Klaus Müller-Salget (Hg.): *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Band 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 143–186, hier S. 167.

Prutti hat zu Recht auf die heilende, produktive, „schönheits- und kommunikationsstiftende Kraft des Schmerzes und der Tränen“⁸⁶ verwiesen, die sich in der Erzählung nachweisen lässt. Vor dem Hintergrund von Trockenheit und Härte, die Brigitta und der ungarischen Puszta eignen, lässt sich Stifters Erzählung – wiederum mit Prutti – als ein „Bewässerungsprojekt“ begreifen, „das in letzter Instanz darauf abzielt, eine als abweisend und hässlich konnotierte Physis zu erweichen, um sie allererst zu befruchten bzw. um ihre immer schon vorhandenen inneren Qualitäten manifest und kommunizierbar werden zu lassen.“⁸⁷ Der Logik dieses Bewässerungsprojekt folgend, entwickelt sich durch Brigittas „unsägliche Ausdauer“ (HKG 1/5, 463) und Selbsttätigkeit aus einem hässlichen Flecken Erde (aus „Nichts“ [ebd., 413]) ein prosperierendes (Stück) Land. In der SF bemerkt der Erzähler:

Diese Seele griff immer weiter um sich, der Himmel des Erschaffens senkte sich in sie; grüne Hügel schwellten sich, Quellen rannen, Reben flüsterten, und in das öde Steinfeld war ein kraftvoll weiterschreitend Heldenlied gedichtet. Und die Dichtung trug, wie sie thut, auch ihren Segen. Manche ahmten nach, es erhob sich der Verein, Entferntere wurden begeistert, und hie und da auf der öden blinden Haide schlug sich ein menschlich freies Walten, wie ein schönes Auge auf. (Ebd., 461)

Die Parallelsetzung von Landbau und Poesie ist unübersehbar.⁸⁸ Aus Brigittas leiderproblem Wesen quillt wie eine Blume ihr An-Wesen.⁸⁹ Sie, die durch den Treuebruch Murais zunächst nur noch eine „schattende Wolke“ (HKG 1/5, 459) war, wird zu einem „Himmel des Erschaffens“ (ebd., 461).⁹⁰ Hatte sie als einsames

86 PRUTTI: „Künstliche Paradiese, strömende Seelen“, S. 26. Prutti bemerkt weiter: „An allen Wendepunkten der Liebeshandlung in der Novelle wird [...] ausgiebig geweint: Die Titelfigur vergießt heimliche Tränen, als Stephan Murai um sie wirbt und als er sie im Zuge seines Liebesverrats wieder verlässt; beide weinen schließlich in der großen Versöhnungsszene am Bett des verwundeten Sohnes. Über die Augenzeugenschaft des gerührten Erzählers partizipieren auch die Leser der Novelle am klimaktischen Ereignis dieses ‚herzerschütternden Auftritts.‘“ Ebd., S. 26. Dieser Befund ist zutreffend, aber auch nicht wirklich überraschend, pflegen größere Wendepunkte in Erzählungen doch gemeinhin mit größeren Leidenschaften (und damit auch: Leid und Tränen) einherzugehen.

87 PRUTTI: „Künstliche Paradiese, strömende Seelen“, S. 25.

88 Nicht umsonst bezeichnet Stifter die ungarische Bevölkerung noch in einem Brief an Gustav Heckenast vom 17. Dezember 1864 (also rund zwanzig Jahre nach Niederschrift der *Brigitta*-Erzählung) als „ein Dichtungsvolk“ und hält fest, dass er „dies am klarsten in ‚Brigitta‘ dargelegt“ habe (PRA 20, 240).

89 Die Nähe zu Abdias' Blumen des Schmerzes ist auffällig. Vgl. das zu dieser Arbeit gehörige Unterkapitel 3.4.10 DIE BLUMEN DES GÄRTNERS.

90 Man beachte auch hier die Wettermetaphorik, die wiederum Parallelen zu *Abdias* aufweist.

Kind ihre innere Poesie in den „Garten“ gerufen (ebd., 460), so ruft sie nun wörtlich über ihr poetisches Wesen ihren eigenen Garten (Eden) hervor. „Die Ansiedlung war wie eine Fabel darinnen“ (ebd., 420), bemerkt der Erzähler über Brigittas Besitzungen einmal. Und etwas allgemeiner: „Wie schön und ursprünglich [...] ist die Bestimmung des Landmannes, wenn er sie versteht und veredelt. In ihrer Einfalt und Mannigfaltigkeit, in dem ersten Zusammenleben mit der Natur, die leidenschaftslos ist, gränzt sie zunächst an die Sage von dem Paradiese.“ (Ebd., 437)⁹¹ Brigittas Fantasie wird durch den Landbau Wirklichkeit, wird – in den Worten der JF – zum „kraftvoll weiterschreitend Epos“ (HKG 1/2, 246).⁹²

In aller Deutlichkeit klingt hier der utopisch-märchenhafte Ton an, welcher der Erzählung eignet.⁹³ Tatsächlich trägt die Geschichte zwischen Brigitta und Murai, zwischen dem hässlichen Entlein und dem schönen Märchenprinzen, auch Züge einer „*Aschenputtel-Konstellation*“⁹⁴ (im Haushalt einer ‚bösen‘ Mutter leben drei Schwestern, wobei die Außenseiterin vom Prinzen erkannt wird) sowie des von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont popularisierten Märchenstoffs *Die Schöne und das Biest* (hier aber mit vertauschten Rollen).⁹⁵ Zudem wirkt auch das Setting in der Puszta märchenhaft: Brigitta und Murai wohnen und herrschen auf Schlössern (vgl. HKG 1/5, 424, 433, 474), die sich quasi gegenüberliegen. Dazwischen befindet sich eine Wüstenlandschaft, die todbringende Monster (Wölfe) birgt. Und nicht zuletzt erscheint die sich im

91 Wenn der Erzähler an dieser Stelle von der „Bestimmung des Landmannes“ spricht, so wird Brigitta, die landwirtschaftlich tätige Frau, wiederum indirekt in die Sphäre der Männlichkeit gerückt.

92 Es scheint mir vor diesem Hintergrund verkürzt, wenn Jiang behauptet: „Durch aufmerksame Beobachtungen erkennt der Ich-Erzähler, wie sehr sich Murai, der ehemalige Träumende und in Wissenschaften herum Dichtende und Forschende (vgl. 213) nun verändert hat. Mit großer Aufmerksamkeit und Umsicht hat sich Murai der landwirtschaftlichen Arbeit zugewandt.“ JIANG: „Zu Raumstruktur und Raumfunktion in Adalbert Stifters Novelle ‚Brigitta‘“, S. 42. Sowohl Brigitta wie Murai zeigen in beiden Textfassungen schwärmerisch-poetische Züge; und bei beiden ist das (richtig kanalisiert!) poetische Feuer essentiell zur Erschaffung ‚ihrer‘ neuen Welt. Inneres Träumen und Schwärmen werden durch die Arbeit in der Puszta nicht getilgt, sondern lediglich ‚grundiert‘, sprich: in Einklang mit der äußeren Welt gebracht.

93 Vgl. zum Märchenhaften auch: MAYER: Adalbert Stifter, S. 70.

94 Vgl. GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 288.

95 Wenn man so möchte, ist auch Brigittas mehrfacher Spiegelblick, besonders als sie erstmals Murais (sexuelles) Begehren bemerkt, eine Reminiszenz an das Schneewittchen-Märchen, wofür nicht zuletzt auch spricht, dass Brigitta durch den Kuss Murais aus ihrem Schönheits- bzw. – in diesem Fall akkurater – ‚Hässlichkeitsschlaf‘ (tatsächlich wird sie schöner, je mehr Liebe sie von Murai empfängt und ihm gibt) erwacht.

Happend auflösende Liebesgeschichte auch als ein ‚Traumbild‘, an dessen Ende in der SF gar die klassische Märchenformel steht: „Alles war nun gut.“ (HKG 1/5, 475)⁹⁶

4.5 Vom Ziehen und (Ver-)Führen der Fäden

*Der nämlich bin ich von Grund auf und Anbeginn, ziehend,
heranziehend, hinaufziehend, aufziehend, ein Zieher, Züch-
ter und Zuchtmeister, der sich nicht umsonst einstmals
zusprach: ‹Werde, der du bist!›*

Friedrich Nietzsche,
Also sprach Zarathustra

Ich habe den Themenkomplex der Führung bisher vor allem auf der Ebene der Figuren behandelt; Brigitta und Murai wurden als – im mehrfachen Sinne des Wortes – prometheisch⁹⁷ (*er-*)*schaffende*, ihre Umwelt führende Figuren identifiziert, die mit ebenso viel poetischem Feuer wie harter Arbeit in ihrem „Kreis“ wirken (HKG 1/5, 466). Lediglich oberflächlich erwähnt wurde die der individuellen Selbstführung übergeordnete Ebene der Fremdführung. Dies möchte ich nun im Folgenden nachholen. Stärker und eindeutiger noch als in anderen Erzählungen forciert Stifter in *Brigitta* (sowohl in der JF wie SF) die Vorstellung eines vom Erzähler als „Schicksal“ apostrophierten, tatsächlich aber eher einem elektromagnetischen Netzwerk von Fäden gleichkommenen Ordnungsprinzips, das die Figuren in ihren Entscheidungen zieht und

96 Freilich entspricht das Zitat auch der klassischen Theodizee-Formel. In Alexander Popes einflussreichem Lehrgedicht *Essay on Man* (1734) heißt es exemplarisch am Ende des ersten Briefs: „One truth is clear: ‚Whatever IS, is RIGHT [Hervorh. i. O.]““. POPE, Alexander: „An Essay on Man“. In: Maynard Mack (Hg.): Alexander Pope. The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope. 10 Bände, Band 3/1: An Essay on Man. London, New Haven 1958. Und in Hölderlins *Patmos*-Hymne ist zu lesen: „Denn alles ist gut“. HÖLDERLIN, Friedrich: „Patmos. Dem Landgrafen von Homburg“. In: Friedrich Beißner (Hg.): Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe). 20 Bände, Band 2/1: Gedichte nach 1800. Text. Stuttgart: Kohlhammer 1951, S. 165–172, hier S. 167. Vgl. zu dieser Theodizee-Formel vertiefend: HELLWIG, Marion: Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

97 Auch Phillips weist auf das prometheische Moment der Erzählung hin. Vgl. PHILLIPS: „Adalbert Stifter's alternative Anthropocene“, S. 66, 72–74.

(ver-)führt. Um diesen Aspekt genauer zu erfassen, ist es notwendig, zunächst einen eingehenderen Blick auf die der *Brigitta*-Erzählung vorangestellte Vorrede zu werfen.

4.5.1 *Vorrede: Im Netz der Fäden*

Vom Grundprinzip her funktioniert die Vorrede in *Brigitta* analog zu den bereits entfalteten Vorreden in der *Sonnenfinsterniß* und *Abdias*. Es geht auch hier um eine erkenntniskritische Gegenüberstellung von Theorie und Praxis.

Die Seelenkunde hat manches beleuchtet und erklärt, aber vieles ist ihr dunkel und in großer Entfernung geblieben. Wir glauben daher, daß es nicht zu viel ist, wenn wir sagen, es sei für uns noch ein heiterer unermeßlicher Abgrund, in dem Gott und die Geister wandeln. Die Seele in Augenblicken der Entzückung überfliegt ihn oft, die Dichtkunst in kindlicher Unbewußtheit lüftet ihn zuweilen; aber die Wissenschaft mit ihrem Hammer und Richtscheite steht häufig erst an dem Rande, und mag in vielen Fällen noch gar nicht einmal Hand angelegt haben. (HKG 1/5, 41)

Die Wissenschaft der Seelenkunde⁹⁸ – modern: Psychologie – behauptet also, die Seele entschlüsselt und verstanden zu haben; die Praxis aber, die Wirklichkeit mit ihren Rätseln und Abgründen, belehrt den aufmerksamen Beobachter eines Besseren.⁹⁹ Wie in *Abdias* wird vom Feld der theoretischen Reflexion zur Dichtung übergegangen, die besser geeignet scheint, das Rätsel zu beantworten bzw. darzustellen: „[W]ir wollen nicht weiter grübeln“, gibt der Erzähler mit den nämlichen Worten der *Abdias*-Erzählung zu Protokoll,¹⁰⁰ und stattdessen „eine Begebenheit erzählen, die uns zu all den obigen Bemerkungen führte“ (HKG 1/2, 213). So weit, so vertraut.

98 Zur wissenschaftlichen Fachdisziplin der Seelenkunde im Vormärz sowie zu den Parallelen zwischen Stifters Auffassungen und jenen des Arztes und Seelenkundlers Ernst von Feuchtersleben (insbesondere dessen Schrift *Zur Diätetik der Seele*) vgl. grundlegend: ZIMMERMANN/VON: „Brigitta‘ – seelenkundlich gelesen“.

99 Meier betont dabei eine qualitative Aufwertung der szientifischen Erkenntnis beim Übergang von der JF zur SF; während die JF davon spreche, dass Geschehnisse zwischen den Menschen „niemals“ aufgelöst werden könnten, vermerke der Erzähler der SF, dass die Wissenschaft „noch nicht“ einmal den Hammer angelegt habe. Zu beobachten sei entsprechend eine Verschiebung vom „Niemals“ zum „Noch-Nicht“. MEIER: „Diskretes Erzählen“, S. 213. Freilich darf nicht übersehen werden, dass Stifter die endgültige Entschlüsselung der menschlichen Geschehnisse, trotz dieser Verschiebung, auch in der SF in ferne Zukunft – letztlich: die Ewigkeit – *auf* bzw. *verschiebt*. Vgl. zur Frage des Wissens bzw. Nicht-Wissens in der *Brigitta*-Vorrede einschlägig: GAMPER: Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität: 1740–1870, S. 280–285.

100 Vgl. zur Vorrede des *Abdias* das Unterkapitel 3.1 FORSCHUNGSÜBERBLICK UND THESEN dieser Arbeit.

Zentraler für meine Untersuchung ist eine andere Überlegung, die Stifter zwar lediglich in der JF von *Brigitta* artikuliert, deren Grundgerüst mir aber in beiden Fassungen präsent scheint. Entfaltet wird in der JF die Vorstellung einer Welt, in der die Menschen über unsichtbare „magische[] Fäden“ resp. „sanfte Silberfäden“ miteinander verbunden sind (ebd., 212). Stifter überlagert diese metaphysische Vorstellung eines Netzwerks von Fäden an einer Stelle auch mit dem naturwissenschaftlichen Erklärungsmodell „der Elektrizität“, schiebt dann aber im selben Atemzug nach, dass es auch „noch feiner[e] unbekanntere[] Weltgeister[]“ sein könnten, welche die Seelen verbinden (ebd., 211). Diese Vorstellung trägt – zumindest aus heutiger Perspektive – durchaus esoterische Züge. So zeigt sich der Erzähler überzeugt, dass die Menschen besonders intensive Momente des Lebens über die Fäden dieses Netzwerks mit den geliebten Menschen teilen: Die Mutter „weiß“,

daß jetzt ihr ferner Sohn stirbt, und umgekehrt, der Traum malt dem Sohne den Schatten der Mutter an die Wand in der Secunde, als sie zu Hause den letzten Athemzug thut – der Krieger ist des ganzen Tages vorher traurig, wenn ihn Abends die Todeskugel treffen soll – die Frau, ehe sie noch weiß, daß sie gesegnet ist, sieht Tag und Nacht ein süßes Kindeslächeln in der Luft – der eine sagt seinen Todestag voraus, und siehe, er trifft ein, der andere, als ihn alle Ärzte aufgegeben, wußte mit Bestimmtheit, daß er jetzt nicht sterbe, und er lebt heute noch – oder wie kommt es, daß der Kranke, der wochenlang die schmerzenthellten, verzogensten Züge wies, jetzt auf einmal mit einem Engelslächeln auf der Todtenbahre liegt? was muß mit ihm vorgegangen sein, das er nicht mehr erzählen konnte?

(HKG 1/2, 212f.)

Die Welt wird also als ein durch Silberfäden verbundenes Datenstrom-Netzwerk entworfen, in dem die einzelnen Teile und Geschehnisse vom großen Ganzen zusammengehalten werden. Man fühlt sich – neben der modernen Assoziation des Internets – unwillkürlich an die Kommunikation von Wurzel- und Baumnetzwerken erinnert. Interessant ist indes das Schlussbild der obigen Passage: Der Tote versteht im Moment seines Todes sein Schicksal; er sieht, so könnte man werkübergreifend sagen, jenen „Todesengel“ (HKG 3/1, 208), den auch die verzweifelte Mutter in der *Jungfrau*-Parabel erblickt. Entsprechend zeichnet sich auch auf sein Gesicht ein „Engelslächeln“ (HKG 1/2, 213).¹⁰¹ Wie in der *Jungfrau*-Parabel verwendet Stifter in der Vorrede den Begriff

101 Nochmals werden die Parallelen zu *Abdias* – gerade in der Frage von Kontingenz und Providenz der menschlichen Geschehnisse – offensichtlich. Auch das unbekannte (elektromagnetische) Kraftfeld von Silberfäden, das die Protagonisten und ihre Handlungen zu durchwirken scheint, kann in der Schlachtszene des *Abdias* beobachtet werden. Vgl.

Engel zur Bezeichnung der verschiedenen Kräfte und „Silberfäden“, die auf das menschliche Leben einwirken und die Individuen aneinander knüpfen:

[Z]wei andere, ehe sie kaum noch das Weiß ihrer Augen erblickt haben, hassen sich schon – ein unerforschlicher Engel der Tugend und Schönheit fliegt durch das menschliche Geschlecht, und läßt auf einzelne das Licht der Verklärung fallen, wir verehren sie dann: aber warum sind es uns so sanfte Silberfäden, die dieser Engel von Herzen zu Herzen spannt, oder sind sie die einzigen, auf denen Seelen wandern? (HKG 1/2, 212)

Die Menschen – so die Überlegung – nehmen auf einer unterbewussten Ebene ihres Gemüts zwar wahr, dass Verbindungen zwischen ihnen und anderen Menschen bestehen, dass sie gezogen und geführt werden, noch aber fehlt ihnen – wie Stifter dies auch später in der *Bunte Steine*-Vorrede anhand des elektromagnetischen Kraftfelds entfaltet – die rational-naturwissenschaftliche Erklärungsmatrix, um diese Phänomene erfassen zu können: „unbegreiflich, unausstaunbar sind wir oft gekettet an ein anderes, lechzen nach ihm, verspritzen unser Blut für ihn – und wissen nicht warum.“ (Ebd.)¹⁰² Es ist unverkennbar, dass die hier beschriebenen (Schicksals-)Fäden der Liebe für Stifter

dazu das Unterkapitel 3.3.5 IM BLITZGEWITTER DER SCHLACHT. Ein ähnliches Phänomen lässt sich übrigens auch in der JF des *Alten Siegels* beobachten, wo Stifter den sich anbahnenden Aufstand der österreichischen Jugend gegen die napoleonische Herrschaft mit einem Gewebenetz „unsichtbare[]r Fäden“ vergleicht und festhält: „[A]n jedem Jünglingsherzen war ein Faden angeknüpft, und längs dieses Fadens lief die Begeisterung“ (HKG 1/2, 187). Beide Male wird die leidenschaftlich-gewaltige Eruption einer Schlacht an ein höheres, alle Menschen durchwirkendes Prinzip – an „Silberfäden“ und „noch feinere unbekanntere Weltgeister“ – gekoppelt. Angesichts der Tatsache, dass auch in der Erzählung *Das alte Siegel* die Vorstellung eines Fäden-Netzwerks artikuliert wird (vgl. das zu dieser Arbeit gehörige Unterkapitel 5.5.1 STIFTERS HEIßESTER NACHSOMMER), kann man die ungewöhnliche Formulierung der *Brigitta*-Vorrede, dass „die Siegel von den Dingen abfließen werden“, auch als Referenz auf diese Stifter-Erzählung lesen. Im *Alten Siegel* realisiert Hugo auf jeden Fall erst zum Schluss, dass er sich durch sein Familien-„Siegel“ das eigene Leben *be-* und *versiegelt* hat; sein „Siegel“ kann entsprechend nicht mehr „abfließen“. Es landet stattdessen im gefrorenen, harten „Morigletscher[]“ (HKG 1/2, 207).

- 102 Oppacher schreibt zur Frage der Fremdführung (letztlich: zur Schicksalsfrage) in Stifters Werk: „Die Frage nach der Position des Menschen zwischen Freiheit und Notwendigkeit ist [...] falsch gestellt: Die Befreiung von der Last unbegriffener Zwänge setzt die Erkenntnis der Bedingungen und Gesetze voraus, in die der Mensch gestellt ist und die in ihm und durch ihn wirksam sind. Auch die Triebe bemächtigen sich nicht des Menschen, sondern sind ihm gemäß und immanent.“ OPPACHER: „Schicksal und Schöpferfiguren in Adalbert Stifters Erzählung ‚Brigitta‘“, S. 19. Wie bereits im zu dieser Arbeit gehörigen Unterkapitel 2.1.2 VON DER LESBARKEIT DER WELT erwähnt, besteht die Schwierigkeit für Stifter aber gerade darin, dass resp. ob der Mensch diese „Bedingungen und Gesetze“

auch gewalttätige (Ver-)Führungsfäden sein können. Das zeigt bereits das martialische Vokabular des „verspritzenden“ Bluts.¹⁰³ Wie eine Marionette, von unsichtbaren Fäden geführt, opfert man sich für jemanden auf, ohne den tieferen „Grund“ dieses Verhaltens zu verstehen.

4.5.2 *Ziehen, Führen, Fesseln, Bannen*

Auf die eigentliche Handlung der Erzählung gemünzt, dient Stifter der Gedankengang von Engeln bzw. Silberfäden, welche die Herzen auf unergründliche Weise aneinander zu ketten scheinen, dazu, die merkwürdige Anziehung zwischen dem wunderschönen, extrovertierten Stephan Murai und der hässlichen, introvertierten Brigitta zu plausibilisieren. In der Vorrede zur JF werden solche Anziehungskräfte zwischen den Menschen noch explizit mit den „unbestreitbaren Thatsachen“ des „Somnambulismus“ sowie des „Magnetismus“ verknüpft (HKG 1/2, 211). Diese Hinweise tilgt Stifter in der SF – aber ihr Fundament wirkt, wie erwähnt, noch immer nach. Als der SF-Erzähler beispielsweise erstmals durch die Puszta wandert, die intrinsisch mit dem (An-)Wesen des Majors und seinen Träumen verbunden ist, werden auch die Gedanken des Erzählers zum Major ‚hingezogen‘:

[D]as Auge begann zu erliegen, und von dem Nichts so übersättigt zu werden, als hätte es Massen von Stoff auf sich geladen – es kehrte in sich zurück, und wie die Sonnenstrahlen spielten, die Gräser glänzten, *zogen* [Hervorh., B.D.] verschiedene einsame Gedanken durch die Seele, alte Erinnerungen kamen wimmelnd über die Haide, und darunter war auch das Bild des Mannes, zu dem ich eben auf der Wanderung war – (HKG 1/5, 413).

Später fühlt sich der Erzähler auf dem Gut des Majors „so eingesponnen“ (HKG 1/5, 438) von der Arbeit, dass er sich ihr nicht nur völlig hingibt, sondern auch zum Anhänger, zum Zieh-Sohn des Majors wird. Man erinnere sich: „Daß ich nun einen Hausstand habe, daß ich eine liebe Gattin habe, für die ich wirke, daß ich nun Gut um Gut, That um That in unsern Kreis *herein ziehe* [Hervorh., B.D.], verdanke ich dem Major.“ (HKG 1/5, 466)

Indes wirken noch weitere – psychologisch grundierte – Kräfte, die den Erzähler an den Major und Brigitta fesseln. So hat der Sohn der beiden, wie bereits kurz erwähnt, zumindest in der JF eine frappierende Ähnlichkeit mit einem „Jugendfreund“ des Erzählers (ebd., 233). Gustav weist dabei eine

überhaupt je erkennt bzw. erkennen wird. Besonders seine literarischen Texte offenbaren dabei fortwährend erkenntnisstheoretische Bruchlinien und Aporien.

103 Die Gewalttätigkeit der Liebe (v. a. der JF) betont auch: GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“, S. 46.

vergleichbar charismatisch-magnetisierende Wirkkraft auf wie seine Eltern; ihm „flog“ auch des Erzählers „Wesen zu: denn es kam ein längst verblichenes schönes Bild in meine Seele zurück, das Bild eines Jugendfreundes den mir der Tod entrissen und den ich einst mit tausend Thränen beweint“ (ebd.). Wie also die kosmischen Silberfäden Brigitta und Murai aneinander fesseln, so wird wohl auch der Erzähler nicht zuletzt deshalb an Murai gefesselt, weil seine ‚Züge‘ ihn unterbewusst an Gustav erinnern, dessen tatsächliche Gestalt ihn dann gänzlich bindet.¹⁰⁴

Vor diesem Hintergrund einer durch fremde Kräfte bestimmten Anziehung, einer Fremdführung, situiert der Erzähler auch die Liebesgeschichte zwischen Brigitta und Murai. Nicht zufällig kursiert das Gerücht, zwischen Brigitta und dem Major bestehe ein Band des Magnetismus: „Einige schreiben es“, berichtet Gömör dem Erzähler, „von dem Magnetisiren“ her (HKG 1/2, 232), dass eine solche Anziehung zwischen Brigitta und Murai bestehe. Obwohl Gömör eine solche Wirkkraft verneint, macht der Erzähler doch ähnliche Erfahrungen. Bevor er Brigitta – gemeinsam mit Murai – besucht, träumt der Erzähler tatsächlich auch von der Traumfrau des Majors. In der JF heißt es dazu:

[I]ch kenne nicht die Kraft des Magnetismus, aber ich gestehe, daß ich in der Nacht vor unserem Besuche in Marosheli, seine Vorstellung ordentlich nicht los werden konnte, und alles, was ich je von Magie und Simpathie und Ahnungen gehört hatte, fiel mir ein, insbesondere da mir der Major selbst einmal erzählt hatte, daß er in Frankreich einen kranken Jüngling gekannt, und sehr geliebt habe, weshalb er ihm manchmal über die Haare gestreichelt, worauf es aber geschehen sei, daß er sich gar nicht mehr von dem Bette des Kranken entfernen durfte; denn sonst habe dieser heftige Zuckungen bekommen. Jetzt, dachte ich, liege er selbst in solchen Banden gefangen, er der sonst so kindisch reizbar gegen jede Ungestalt war – ich war sehr begierig auf Brigitta – und wie in meine von Schlaftrunkenheit verdunkelten Ohren durch die offenen Fenster noch immer das tausendstimmige Zirpen der Haidegrillen fiel, träumte ich fantastisch durcheinander, daß ich vor der seltsamen Reiterin stehe, daß sie so schöne Augen auf mich richte, mich banne, daß ich den Fuß nicht heben könne, und daß ich alle Tage meines Lebens auf der Haide bleiben müsse. (HKG 1/2, 233f.)¹⁰⁵

104 Man kann diesen Gedankengang auch mit Grells Beobachtung kombinieren, dass die Art und Weise, wie der Erzähler zu Beginn von der Puszta verführt und gedanklich zum Major gezogen wird, wiederum homoerotische Anklänge aufweist: „The sensuous language in this passage, particularly the verbs and participial adjectives (*schmeicheln, hauchen, küssen, übersättigen, erlegen, aufladen, spielen*) could just as well be used to describe the embrace of two lovers.“ GRELL: „Homoerotic travel, classical Bildung, and liberal allegory in Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘ (1844–47)“, S. 521.

105 Noch in der SF sind Reste dieser Magnetismus-Anspielungen – und letztlich, wie bereits erwähnt, des in der JF-Vorrede entworfenen Netzwerks der Fäden – vorhanden. So heißt es dort: „Am Vorabende dieses Tages, da schon das tausendstimmige Zirpen der

Bemerkenswert ist wiederum, dass hier die magnetisierende Anziehungskraft nicht dem großen Murai, sondern dezidiert Brigitta zugesprochen wird; sie hält einerseits Murai in ihren „Banden“, „bannt“ aber andererseits auch den Erzähler für „alle Tage“ an die öde Puszta (und damit: an Brigitta selbst).¹⁰⁶ Wohl nicht zufällig spricht der Erzähler in einem besonders doppeldeutigen Wortspiel davon, dass der die Wüste kultivierende Murai bei Brigitta auf „verzaubertem Boden“ stehe (ebd., 232).

Während also Brigitta und Murai ihr Umfeld ‚bezaubern‘ und in ihren Bann ziehen, werden sie in der JF explizit gezogen von den erwähnten „sanften Silberfäden“. Bereits das erste Treffen ist vor diesem Hintergrund zu lesen: „Aus einer unbegreiflichen Ursache, wenn es nicht Fügung war (denn sie that es sonst nie)“ (ebd., 238), ist Brigitta bei jenem von ihrem Vater veranstalteten Ball anwesend, der eigentlich dazu dienen soll, eine von Brigittas Schwestern mit Murai zu verkuppeln. Hier nun sieht dieser schönste aller Männer Brigitta, diese „fremde Pflanze“ (HKG 1/2, 236), diesen „dunkle[n] unheimliche[n] Punkt“ im „Glanze“ des Tanzballs (ebd., 237). Er, der Außenseiter, der auf dem Land – in der JF noch deutlicher: im „Wald“ (ebd.) – *Erzogene*, wird – wie später bei Gabriele – *angezogen* von Brigittas Fremdheit, ihrer (ihm vertrauten) Andersartigkeit.¹⁰⁷ Im ihren Sonderlings-Status unterstreichenden selbst-

abendlichen Haidegrillen in meine schlaftrunkenen Ohren fiel, dachte ich noch an sie. Dann träumte mir allerlei von ihr, vorzüglich kam ich von dem Traume nicht los, daß ich auf der Haide vor der seltsamen Reiterin stehe, die mir damals die Pferde mitgegeben hatte, daß sie mich mit schönen Augen banne, daß ich immer stehen müsse, daß ich keinen Fuß heben könne, und daß ich alle Tage meines Lebens nicht mehr von dem Flecke der Haide weg zu kommen vermöge. Dann schlief ich fest ein, erwachte des andern Tages frisch und gestärkt, die Pferde wurden vorgeführt, und ich freute mich, nun die auch von Angesicht zu Angesicht zu sehen, die heute so vielfach im Traume bei mir gewesen war.“ (HKG 1/5, 444f.)

106 Metz bezeichnet Brigitta als „threatening Medusa and tamable beast“ für die männlich-bürgerliche Gesellschaft. METZ: „Austrian Inner Colonialism and the Visibility of Difference in Stifter's ‚Die Narrenburg‘“, S. 1477. Das erscheint auf einer symbolischen Ebene durchaus plausibel. Zentral aber ist, dass der Text Brigitta zu keinem Zeitpunkt als für die männlichen Figuren wirklich gefährlich inszeniert (sieht man von ihrem Entschluss der Trennung ab, der Murai beinahe in den Suizid treibt). Im Allgemeinen gefährdet sie die männliche Hierarchie innerhalb des Erzählkosmos nicht aktiv, was sich bereits daran zeigt, wie bereitwillig sich Gömör und Murai ihren agrarrevolutionären Ideen anschließen. Zhang schreibt zu Recht: „Emanzipation heißt für Brigitta nicht politisches Handeln gegen die Träger einer patriarchalischen Ordnung, sondern eine Dekonstruktion soziokultureller *gender*-Konstruktion zwischen Körperbeschränkung und Körperfreiheit.“ ZHANG: „Brigittas ‚gender trouble‘“, S. 27.

107 Block macht es sich zu einfach, wenn er die geradezu magnetische Anziehung zwischen Brigitta und Murai bloß über die unerklärlichen Wege des Schicksals plausibilisiert: „Although one might argue that a premonition of Brigitta's inner moral worth is the basis

gemachten „schwarzseidenen Kleide, das sie immer“ trägt (HKG 1/2, 237), findet Brigitta plötzlich „ein Paar große, dunkle, sanfte Jünglingsaugen auf sich geheftet“ (ebd., 238). Murais schöne dunkle Augen erblicken die schönen schwarzen Augen Brigittas, die wiederum das Schwarz der schönen (Puszta-) Wüste spiegeln. Die Anziehung zwischen den beiden Naturgeschöpfen wirkt ‚augenscheinlich‘ wie ein elektrisches und elektrisierendes Naturspektakel – eines, das nur den extremen Ausgang kennt, das nur Tod oder Segen bringt. In der JF heißt es deutlich: „Es trafen hier zwei Charaktere zusammen, die so weit über das Maß des Tages hinausragten, daß es nicht anders sein konnte, als daß sie sich an einander rissen und Blitze warfen – ob segnend, ob zerstörend, wer konnte das wissen – sie selbst nicht.“ (Ebd.) Es erscheint als blinde Notwendigkeit, dass diese beiden Ausnahmemenschen sich an- und (etwas schlüfrig, aber sicherlich zutreffend) ausziehen müssen. Wenig später spricht der Erzähler wiederum davon, die beiden seien „von einem Zuge ihrer Seelen getrieben: es mußte sich erfüllen“ (ebd., 241).

Diese Exklusivität und Gewalttätigkeit der Liebe besänftigt Stifter in der SF deutlich; die zitierte Passage der „weit über das Maß des Tages“ hinausragenden „Charaktere“ fehlt gänzlich bzw. wird in die subjektive Figurenperspektive Murais übertragen. Dieser nämlich gesteht Brigitta in der Hochzeitsnacht: „Da ich dich das erste Mal sah, wußte ich schon, daß mir dieses Weib nicht gleichgültig bleiben werde; aber ich erkannte noch nicht, werde ich dich unendlich lieben oder unendlich hassen müssen. Wie glücklich ist es gekommen, daß es die Liebe ward!“ (HKG 1/5, 456) Von „Blitzen“ und magnetisch-elektrischen Fäden-Verbindungen ist hier vorderhand keine Rede.¹⁰⁸ Stattdessen spricht die SF an den entscheidenden Wendepunkten (beim ersten Zusammenkommen von Murai und Brigitta sowie beim Wolfsangriff) bevorzugt vom „Schicksal“ (HKG 1/5, 455, 457, 467, 468), welches die Wege der Figuren lenke.

Warum, so muss gefragt werden, betont Stifter besonders in der SF den Schicksalsbegriff so nachdrücklich, wo er doch in der JF stärker auf ein zumindest vordergründig naturwissenschaftliches (freilich ebenfalls ins Übersinnliche gehendes) All-Einheitsprinzip der führenden Fäden abhebt? Es sind v. a. zwei Gründe, die ich hier für plausibel halte:

of the Major's attraction to her, there is nothing in her ugly, masculine appearance and rather possessive nature to explain it. The entire relationship seems to follow the same irrational path the narrator's introduction suggested it might.“ BLOCK: „Stone deaf“, S. 20. Ähnlich simplifizierend auch Gutjahr, welche Murais Interesse an Brigitta als „[n]icht nachvollziehbar“ bezeichnet. GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 286.

108 Vgl. zur Besänftigung der Leidenschaftlichkeit im direkten Fassungsvergleich überzeugend: GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“.

Einerseits wird durch die höhere Gewichtung des Schicksalsbegriffs in der SF der sittlich-christliche Subtext der Erzählung verstärkt, der das Handeln der Protagonisten (Aufgabe und Restituierung eines paradiesischen Ur-Zustands) nachdrücklicher an den noch näher zu besprechenden Sündenfall knüpft. Andererseits scheint mir Stifters Entschluss eine bewusste ästhetische Entscheidung zu sein, die wiederum mit seinem ab der mittleren Werkphase zu beobachtenden – und gerade in *Brigitta* mustergültig zu studierenden – Programm des genauen Hinschauens korrespondiert. So ist das Fädennetzwerk auch in der SF am Werk. Es wird jedoch, im Gegensatz zur JF, nicht explizit benannt, sondern lediglich in seinem geheimen Wirken sicht- und fassbar gemacht – und zwar über den Einsatz einer Vielzahl subtiler sprachlicher Hinweise, welche das Gezogen- und Geführtwerden der Figuren betonen und die von den Leser:innen erst über ein genaues, nachhaltiges Beobachten entdeckt werden können. Nicht umsonst bezeichnet Brigitta noch in der SF die Anziehungskräfte zwischen ihr und Murai als ein „sanfte[s] Gesetz der Schönheit“, „das uns *zieh*[]t [Hervorh., B.D.]“.¹⁰⁹ Das magnetisch-gewalt(tät)ige Netzwerk der Fäden wird also in der SF primär (sprach-)ästhetisch evoziert, wobei Stifter die Grenzen von göttlichem Schicksal und naturwissenschaftlichem Fädennetzwerk (wie auch bereits in der JF) verschwimmen, sie – analog zu *Abdias* – epistemisch offenbleiben lässt.¹¹⁰

4.5.3 *Terra Brigitta*

Vor dem Hintergrund der sie führenden kosmischen Mächte werden die beiden Liebenden also zueinander hingezogen, finden sukzessive zusammen. Ein Prozess, den Stifter besonders in der JF eindrücklich schildert: „[L]ange, lange“

109 Vgl. auch meine Erläuterungen im Unterkapitel 4.6.4 DAS OPFER ODER: SCHULD UND SÜHNE dieser Arbeit.

110 Die geheimen magnetischen Anziehungskräfte zwischen den Menschen, die – neben den Erzählungen *Abidas* und *Das alte Siegel* – noch in der *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* betont werden, hielt Stifter wohl durchaus für ein reales, geradezu materielles, wenn auch unsichtbares Phänomen. Diesen Anspruch, in der Tradition der Metaphysik ein höchstes Prinzip zu finden, das die Welt im Innersten zusammenhält, und zugleich dieses Prinzip nicht in einer Überwelt, sondern in der realen Sinnenwelt nachweisen zu wollen, hat man um 1900 mit dem Begriff *Erfahrungsmetaphysik* umschrieben. Vgl. hierzu weiterführend: MAGNÚSSON, Gísli: *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Metaphysik bei R.M. Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. Letztlich zeigt sich auch in der SF von *Brigitta* Stifters Vorliebe für eine Verschränkung von naturwissenschaftlichen und metaphysischen Gesetzen, wie sie insbesondere im bereits breit besprochenen sanften Gesetz offensichtlich wird. Vgl. hierzu das Unterkapitel 1.3.2 DAS UNSANFTE SANFTE GESETZ dieser Arbeit.

steht die wüste Brigitta hier „vor de[m] Spiegel“ (HKG 1/2, 239), ungläubig und voller widerstreitender Gefühle, dass sie tatsächlich begehrt werde:

[D]ann floß zuerst sanft und langsam eine Thräne aus ihrem Auge, dann eine zweite, dann immer mehr und mehr, es waren die ersten Seelenthränen in ihrem ganzen Leben, aber sie brachen nun so heiß und fluthend, so gewaltsam und in solchen Strömen hervor, als müßte sie in diesem Moment ein ganzes versäumtes Leben nachholen, sie meinte, wenn sie nur das heftige Herz heraus gewieint hätte, dann müßte ihr leichter sein. (Ebd.)

Mit größter Intensität – und Gewalt – bricht die durch die eigenen „Seelenthränen“ und Murais (Seelen-)Blick bewässerte (befruchtete) Blume aus Brigittas Herz hervor und zersprengt den Panzer von Brigittas völlig verhärtetem Seelenboden. „Es ist nicht möglich, es ist ja nicht möglich!“ (ebd., 240), ruft sie sich zu. Der Ausspruch verweist nicht bloß auf Brigittas Unglaube, dass sie jemand lieben könnte, sondern auch auf die Unmöglichkeit, dass jemand sie in jener Weise lieben könnte, wie sie es verlangt. Sie nämlich fordert von ihrem Geliebten, eben weil sie durch ihre Hässlichkeit so unter der Gesellschaft zu leiden hat(te), aus „Stolz“ nichts weniger als die „allerhöchste [Liebe], ja eine höhere, als das schönste Mädchen dieser Erde“ (ebd.). Eine Liebe also, die – als Zeichen ihrer Ichbezogenheit – kein Begehren für eine andere Schönheit zulässt. Doch selbst dieser vermessene Wunsch hält Murai nicht von seinem Vorhaben ab:

[U]nd eines Tages in einem einsamen Zimmer, da ferne die düstre Musik scholl, da er vor ihr stand bittend und beschwörend, da sein trübes, ernstes, aufrichtiges Auge so nahe an ihrem schwebte, da vergaß sie sich, sie schlang mit eins den Arm um ihn, und empfing den Kuß des heißgeliebten Mannes – und nie, hatte er selbst nach langen Jahren noch gesagt, nie habe er mehr die reine Freude empfunden, wie damals, als er zum ersten Male diese vereinsamte, selbst von keiner Mutter noch berührte Lippe auf der seinen fühlte. (HKG 1/2, 241)¹¹¹

Brigittas Kuss, den ihr ‚Entdecker‘ und Kolonisor Murai empfängt, ist ebenso paradiesisch wie ihre Liebe; einerseits vollkommen rein, brennt sie andererseits

111 Dass Stifter die Leidenschaftlichkeit Brigittas in der SF merklich drosselt (aber nicht gänzlich tilgt!), zeigt sich exemplarisch daran, dass Stifter die Dynamik des ersten Kusses ändert: In der JF ist es Brigitta, die, nachdem sich die beiden „so nahe“ sind, sich „vergaß“, und „mit eins den Arm um ihn [schlang], um den Kuß des heißgeliebten Mannes“ zu empfangen. In der SF ist die Szene nicht nur gemäßigter, sondern die Initiative geht von Murai aus (vgl. HKG 1/5, 454). Durch diese Umgestaltung wird die Keuschheit Brigittas in der SF betont; es ist hier Murai, der zuerst die Selbstbeherrschung verliert und Brigitta zu sich zieht.

„tief[] und [...] heiß“. Stifter macht hier die „Wüste“ Brigitta wörtlich zu einer paradiesischen *terra incognita*, einem „Phantasma des privilegierten Zugangs zu einem Terrain absoluter Virginität“.¹¹² Denn Brigittas Liebesvorstellungen sind nicht durch „Liebesgedanken und Liebesbilder vor der Zeit entkräftet“ worden; sie sind durchdrungen vom „Odem eines ungeschwächten Lebens“ (HKG 1/2, 241). Sie, die stets alleine war, die stets in ihrem Innern gelebt und sich eine eigene Fantasiewelt erschaffen hat, „[]führt“ ihren Murai entsprechend „in ein originelles, fantastisch-naives Reich“, wo „ihr inniges und heißes Lieben [...] wie ein goldener Strom in vollen Ufern“ quillt (ebd., 241f.) Führung und Verführung sind in dieser himmlisch-höllischen *amour fou* intrinsisch verschränkt. Sie, die aussieht wie „von einem Dämon“ (ebd., 235) angehaucht, wird von Murai geliebt, als sei sie ein „Engel des Lichtes“ (ebd., 241). Doch wo zwei solche Urgewalten aufeinander treffen, wo „Blitze“ (ebd., 238) geschleudert werden resp. das „Schicksal“ (HKG 1/5, 455, 457, 467, 468) so prominent und radikal ins Leben der Protagonisten eingreift, da sind Konflikte vorprogrammiert.

4.6 Auf der Jagd

*Er ging auf zwei Beinen, trug Kleider und war ein Mensch,
aber eigentlich war er doch eben ein Steppenwolf.*

Hermann Hesse,
Der Steppenwolf

Es ist bezeichnend für Stifters werkübergreifende motivische Konsistenz, dass die zwei großen Wendepunkte im Leben der Protagonisten wiederum über Szenen der animalischen Energieentladung strukturiert sind: Die Ehe zwischen Murai und Brigitta zerbricht – nachdem sie bereits zuvor gekriselt hatte – an einer Jagdszene, als der Wolf Murai über die „Gazelle“ Gabriele, eine wunderschöne Gräfin, herfällt (HKG 1/5, 458). Und sie wird restituiert, als Murai, von der „Jagd“ kommend, seinen Sohn vor einem Rudel hungriger „Wölfe“ rettet (ebd., 468). Wiederum arbeitet Stifter also mit Spiegelungsstrukturen. Im

112 PRUTTI: „Künstliche Paradiese, strömende Seelen“, S. 28. Gutjahr bemerkt außerdem luzide, dass Stifter Brigittas Subjektwerdung, einer Männerfantasie gleich, dezidiert an den männlich-begehrenden Blick bindet: „Indem Stifter seine Protagonistin erst im begehrenden Blick des Mannes zur Bewußtheit ihrer weiblichen Identität gelangen läßt, koppelt er die Subjektwerdung an die Erfahrung von sexuellem Begehren.“ GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 289.

Folgenden möchte ich diese beiden Wendepunkte genauer analysieren, um so die zentrale Verbindung von Verführung und Gewalt in der Erzählung noch eingehender herausarbeiten zu können.

4.6.1 *Der Wolf und die Gazelle*

In der JF nimmt der Erzähler das verhängnisvolle Ende von Brigittas und Murais Beziehung proleptisch vorweg: „Ein heimlich Verhängniß hat sie geführt, ihn der Natur des Menschenherzens; sie dem dunklen Geist entgegen, der sie warnte.“ (HKG 1/2, 242) Überdeutlich artikuliert Stifter über das Wortfeld des Führens das Verhängnis, das die beiden Liebenden erwartet. Brigitta bekommt einen Sohn und „dies neue Wunder führt [] die unbewußten Glücklichen wieder eine Strecke weiter auf dem Ozeane“ (ebd.) – und damit: näher zur Verführung. Denn das Schiff dieser Liebe gerät in stürmische Gewässer: „Das Schicksal stürmte fort“ (ebd.), heißt es in der JF. Und: „Das Herz des Menschen wird von tausend Gewalten *gezogen* [Hervorh., B.D.], alle müssen sie geprüft und erschöpft sein, bis das edle bei der edelsten bleibt, sonst ist die neue immer die lockendere – und sinnliche Schönheit ist darunter nicht die letzte der zauberischen Göttinnen.“ (Ebd., 242f.) Diesen „tausend Gewalten“ vermag das noch jugendliche Herz Murais nicht zu widerstehen: Es hat noch nicht erkannt, dass Brigitta unter den „tausend Gewalten“ und tausend Fäden jener „edle“ ist, zu dem es eigentlich drängen sollte.¹¹³ Und so scheitert Murai daran, seine eigenen Triebe zu kontrollieren. Explizit stellt der Erzähler der JF dieses Scheitern in die Nähe einer gottgesandten Schicksalsprüfung, welche Murai – ähnlich den Heroen der antiken Sagenwelt, aber auch den mittelalterlichen Artusrittern – zu meistern hätte: „[E]r [Murai, B.D.] floh mit Brigitta, der immer schweigenderen, auf ein Landgut, und dort schleuderte ihm das Schicksal das schönste Weib entgegen, das je geformt“ (HKG 1/2, 243). Hatte das Schicksal die beiden Liebenden zuvor wie „Blitze“ zusammengeschleudert (ebd., 238), so „schleudert“ es Murai nun das Naturgeschöpf Gabriele entgegen. Das Motiv der (göttlichen) Fremdführung bei diesem Verführungsszenario betont auch die SF. Dort berichtet der Erzähler: „Und hier *führte* [Hervorh.,

113 Die tausend Gewalten, die tausend Fäden, die das Herz ziehen, stehen in direktem Verhältnis zur *Abdias*-Erzählung, in der Abdias' Herz eben nicht durch diese Fäden „geteilt“ ist (HKG 1/2, 242), sondern wo Ditha der einzige Faden darstellt. Die entsprechende Textstelle lautet in der SF des *Abdias*: „Es gibt Menschen, die vielerlei lieben und ihre Liebe theilen – sie werden von vielen Dingen sanft gezogen: andere haben nur eines, und müssen das Gefühl dafür steigern, daß sie die übrigen tausend lindnen Seidenfäden des Wohles entbehren lernen, womit das Herz der erstern täglich süß umhüllet und abgezogen wird.“ (HKG 1/5, 299)

B.D.] ihm das Schicksal ein ganz anderes Weib entgegen, als er es immer zu sehen gewohnt war.“ (HKG 1/5, 457f.)

Dieses „schönste Weib“ ist ein „Abgrund von Unbefangenheit“, ein „himmlisches [...] Räthsel“ (HKG 1/2, 243); unschwer sind auch hier Verwandtschaften zur Ditha-Figur erkennbar. Insgesamt erfahren wir über Gabriele wenig. Lediglich ihre naturhafte Ursprünglichkeit wird betont. In der JF heißt es:

Es war die Gräfin Gabriele gewesen, die Tochter seines Nachbars, ein wildes, herrliches Geschöpf, das ihr Vater, ein halb weiser, halb eigensinniger Greis, auf dem Lande erzog, wo er ihr alle und jede Freiheit ließ, damit sie, wie er sagte, die rechte, klare, lautere Natur, nicht eine jener abgerichteten Puppen werden möge. (Ebd., 234)

Gabriele und Murai sind Produkte einer wilden Erziehung durch Sonderlingsväter. Es ist insofern innerhalb der Erzähllogik folgerichtig, dass der wild-animalische Murai zur wild-unschuldigen Gabriele gezogen wird – und zwar auf wild-animalische Weise. Gabriele „neckte ihn, und trieb ihn meistens zu kühnen, übermüthigen Wettreiten an.“ (Ebd., 243) Doch während Gabrieles Avancen als die naiven Akte eines Naturwesens dargestellt werden – wie immer sind sich Stifters weibliche Naturwesen ihrer eigenen Erotik nicht bewusst –, geht das „Raubthier“ (HKG 1/5, 468) Murai aktiv(er) auf die Jagd nach Gabriele.¹¹⁴ In der SF wird sie nicht umsonst als eine „fremdländische[] Gazelle“

114 Insofern ist es ungenau, wenn Philipps schreibt, „the marriage collapses when Murai is seduced by Gabriele“, da er damit die Schuld bei Gabriele verortet. PHILLIPS: „Adalbert Stifter's alternative Anthropocene“, S. 69. Die gleiche Ungenauigkeit findet sich auch bei der – eigentlich gendertheoretisch argumentierenden – Untersuchung von BOHN: „Genderambivalenz und -dichotomie in Stifters ‚Brigitta‘, ‚Zwei Schwestern‘ und ‚Der Nachsommer‘“, S. 140. Es ist wichtig, hier auch die Unterschiede der Fassungen zu beachten: Gemeinsam ist sowohl der JF wie der SF, dass Gabrieles ‚Locken‘, ihre verführerische Anziehung keiner Böswilligkeit oder sexuellen Triebhaftigkeit entspringt (wie es bei Murai der Fall ist), sondern diese fremden Kräfte ohne ihr aktives Zutun durch ihren Körper wirken. Murai auf der anderen Seite macht sich zwar beide Male schuldig, ist in der JF aber noch expliziter Spielball fremder Kräfte als in der SF. Dafür spricht nicht zuletzt, dass die in der Vorrede erwähnten engelsgleichen „Silberfäden“, welche die Menschen aneinander binden, motivisch an Gabrieles nur in der JF vorhandene Engelhaftigkeit geknüpft sind. Prutti betont durchaus zu Recht, dass man Stifters Strategie, an die Stelle der jeweiligen sittlichen Übertretungen das Schicksal treten zu lassen, als bewusste Besänftigung der Leidenschaft lesen kann. Die Leidenschaften brechen nur heraus, weil das Schicksal die Figuren dazu nötigt: „Man kann in dieser Schicksalsinszenierung das Moment einer unhintergehbaren Kontingenz sehen, das der geforderten Arbeit an der Natur zur Seite tritt und die Subjektautonomie immer schon unterläuft. Unter handlungslogischen Gesichtspunkten ist es eine Strategie zur Marginalisierung von Eros und Aggression, die auf eine Katalysatorfunktion reduziert sind, um die integrativ-harmonisierenden

(HKG 1/5, 458) bezeichnet. Wie das Schicksal also „fortstürmt“, so blitzt und stürmt Murai, der Jäger, der Gazelle Gabriele hinterher:

Eines Tages aber, als sie vor Erschöpfung athemlos nur durch ein wiederholtes Haschen nach seinem Zügel andeuten konnte, daß sie wolle, daß er halten solle, und als sie beim Herabheben vom Pferde schmachend naiv geflüstert, sie sei besiegt; damals, nachdem er ihren Steigbügelriemen, an dem etwas gebrochen war, wieder hergestellt, und sie nun verglühend an einem Baume stehen sah, – riß er sie plötzlich an sich, preßte sie an sein Herz, und ehe er sehen konnte, ob sie zürne oder frohlocke, sprang er auf sein Pferd, und jagte davon. (HKG 1/2, 244)

Was genau man sich unter der im Wortlaut mit der SF identischen (vgl. HKG 1/5, 459) Formulierung vorzustellen hat, dass Murai Gabriele „plötzlich an sich [riß]“ und „sie an sein Herz [preßte]“, lässt die Erzählung wohlweislich offen. Doch unabhängig davon, wie weit Murais Übergriff, sein „unbegreiflicher, unentschuldigbarer Übermuth“ auch gereicht haben mag; er genügt, um Murai „bewusst“ zu machen, was er „bisher entbehrt“ hatte (ebd.): Nach Jahren der konventionellen Ehe erscheint ihm Brigitta nicht mehr „wie kein anderes Weib“ (HKG 1/5, 455), sondern eben ‚wie jedes andere Weib‘. Die lockende, verführerische, wunderschöne Gabriele bildet einen Kontrast zu seiner introvertiert-hässlichen, vertraut-kolonisierten Brigitta. Gleichzeitig erinnert ihn Gabriele auch an jene ‚ursprüngliche‘ Brigitta, jene „fremde Pflanze“ (ebd., 448), in die sich der Jäger Murai einst verliebt hatte. Nicht zufällig sieht Murai Gabriele in der SF durch „dichte[s] Gebüsch“, neben „grünen Blättern“ (HKG 1/5, 458). In Anlehnung an das tiermetaphorische Vokabular der Erzählung könnte man sagen: Der Wolf Murai hat Blut geleckt, hat (wieder) Lust auf ‚exotisches‘ Fleisch bekommen.

Während Stifter, wie dargestellt, diese Tiermetaphorik in der SF geradezu forciert, arbeitet er in der JF noch deutlicher mit der bereits aus *Abdias* vertrauten Verquickung von Jungfrau, Engel, (Ver-)Führung und Blitz. Gabriele, so der Erzähler der JF, „war der glänzende Engel, den das Schicksal als *Führer* [Hervorh., B.D.] neben die dunkle Wolke stellte – oder vielmehr die Wolke war längst da, nur sie, gleichsam mit dem Lilienstab ihrer Schönheit, lockte erst den Blitz aus ihr.“ (HKG 1/2, 243) Gabriele, der weibliche Erzengel Gabriel,¹¹⁵ ist

Tendenzen der Erzählung nicht zu gefährden.“ PRUTTI: „Künstliche Paradiese, strömende Seelen“, S. 24.

115 Typisches Attribut des Erzengels Gabriel ist die Lilie, die er bei der Verkündigung von Jesu Geburt bei sich trägt. Vgl. den Kommentar in: HKG 1/9, 334.

der Lockvogel, jener Verführungsel, der den Magnetiseur Murai elektrisiert, bis er, in einer Gefühlseruption, sich nicht mehr beherrschen kann, bis ihm der „Blitz“ entlockt wird. Gabriele ist insofern eine von den Silberfäden des Schicksals geführte und *gezogene* Marionette – und damit genau das, was ihr Vater durch seine *Erziehung* eigentlich verhindern wollte: eine „Puppe“ (ebd.). Sie ‚ermöglicht‘ jene sexuelle Blitzschlagsentladung, die Brigitta dazu veranlasst, ihre kriselnde Ehe mit Murai aufzulösen – und die den sich vollends seinem gewalttätig-leidenschaftlichen Wesen hingebenden Murai nicht nur zu den Worten treibt: „Weib [Brigitta, B.D.], ich hasse dich unaussprechlich, ich hasse dich unaussprechlich“ (HKG 1/5, 459), sondern ihn auch beinahe dazu verleitet, sich das „siedende Gehirn“ (HKG 1/5, 460) mit einer Pistole zu zerschmettern.

Die fünfzehnjährige Wanderschaft, die der Major stattdessen unternimmt, kann, vor dem Hintergrund des sanften Gesetzes, als gerechter Ausgleich, als Sühne für seine Schuld gesehen werden. Tatsächlich kursiert, zumindest in der JF, bereits beim ersten Mal, als der Erzähler den Major trifft, das Gerücht, der „Grund“ für des Majors Niedergeschlagenheit liege darin, dass „er Frevel getrieben mit den geheimen Kräften der menschlichen Seele“ und deshalb „durch dieselben Kräfte gestraft worden“ sei (HKG 1/2, 230). Die hier erwähnte „rächende“ Natur der „Kräfte“ erinnert durchaus an die Gewalt des sanften Gesetzes, welches die Übeltäter für ihre Grenzübertretung zur Rechenschaft zieht. Jenes Gewebe von Fäden, das die Seelen verbindet, hat sich hier gegen den die anderen Wesen sonst an sich „ziehenden“ Major gewendet.

4.6.2 *Der Wolf und das Reh*

Durch die herausgearbeitete Tiermetaphorik und deren Verhältnis zur Gewalt wird deutlich, wie stark Brigittas Anwesen, auf einer metaphorischen Ebene des Texts, nicht nur als ein Bollwerk gegen die tatsächlichen Wölfe der Puszta konzipiert ist, sondern auch als Schutzwall gegen den Wolf Murai. Dieser soll – zumindest vor seiner Läuterung – von ihrem *Anwesen* ferngehalten werden. Im Namen Marosheli verstecken sich wohl nicht zufällig nahezu vollständige Anagramme der Worte „harmlos“ und „erholsam“. Die Umgestaltung der ebenso lebensfeindlichen wie spröden Puszta zum Garten Eden ist freilich alles andere als „harmlos“ und „erholsam“:

Sie hatte durch unsägliche Ausdauer um den ungeheuren Umfang desselben eine hohe Mauer gegen die Wölfe führen lassen, und es war ordentlich, als ob die Rehe das wüßten, und ihr dankten, indem sie unbefangen mit den glänzenden Augen auf uns sahen, und gleichsam die Blicke ihrer Herrin erwiderten [...]. (HKG 1/5, 463)

Um das Eigene schützen, um überhaupt erst etwas als das Eigene definieren zu können, muss das Fremde ausgesondert, muss eine Mauer „aufgeführt“ werden. Brigittas gepflegt-zivilisierter „Garten“, in dem Kühe „wie Hirsche“ (ebd., 419) aussehen und Rehe völlig unbescholten verkehren, ist auch das Produkt eines gnadenlosen Grenzziehungs- und Ausrottungsprozesses, wie er sich in ähnlicher Form auch im *Nachsommer* findet. Nicht nur sind um ganz Marosheli hohe „Mauern“ errichtet; auch „Gitter“ (ebd., 421) und unzählige Wachposten schützen Bri-Gittas¹¹⁶ hermetisch abgeriegeltes Heim.¹¹⁷ Indes zeigt bereits Stifters Namensgebung, dass der Schlüssel zu Bri-Gittas vergittertem Herz, das sich nach der *Steppe* sehnt, letztlich wieder vom Steppenwolf *Stephan* bzw. *Step(p)an* kommen muss.¹¹⁸

Wie so oft in seinen Erzählungen inszeniert Stifter auch in *Brigitta* die Beziehung zwischen seinen Protagonisten räumlich-topografisch. Dieses Erzählverfahren wird besonders deutlich, wenn der Erzähler nacheinander sowohl durch Brigittas wie Murais Anwesen geführt wird. Im Gegensatz zum Kulturparadies, das Brigitta sich aufgebaut hat (wo das Gras wie „Sammt“ aussieht und mächtige Kastanienbäume wie ein „Gartenwald“ wirken [HKG 1/5, 419]), verrät das Anwesen des Majors noch immer dessen „Gewalt der Ursprünglichkeit“ (HKG 1/2, 216) bzw. animalische ‚Urgewalt‘. Es ist nicht von einem Garten, sondern einem „Urwald“ (ebd., 423) die Rede. „Tannen streckten sich gegen den Himmel, und mannsdicke Eichenäste griffen herum“ (ebd., 423f.). Dem weiblich-gepflegten Garten Brigittas steht bei Murai ein von Virilität nur so strotzendes Anwesen entgegen. Treibt man die oben angestellten onomastischen Überlegungen weiter, scheint das Gut *Uwar* lautmalersche

116 Im Namen *Brigitta* versteckt sich außerdem auch der Ekel und Abneigung suggerierende – und auf ihre Hässlichkeit abzielende – Ausspruch *igitt*.

117 Hellsichtig bemerkt Kuhn in diesem Zusammenhang, dass Bri-Gittas Gitter-Existenz nicht bloß auf ihr Eingeschlossenheit, sondern auch auf ihr transzendierendes Grenzgängerinnen-Dasein hinweist: „Wenn aber das Gitter Brigittas Namen ‚regulierend‘ eingeschrieben ist, kann dies auch so gelesen werden, dass sie nahe an das Gitter herangerückt und aus der Tiefe des häuslichen Raums herausgetreten ist, diesen also auch verlassen kann – eine liminale Gestalt auch in dieser Beziehung.“ KUHN: „Brigitta“, S. 46. Zum Motiv des Gitters in Stifters Werk grundlegend: VOGEL, Juliane: „Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur“. In: Sabine Schneider (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43–58.

118 Wenn die Überschrift im dritten Kapitel der SF „Steppenvergangenheit“ lautet, so ist dies weder „a misnomer“ noch „misleading“. HOLUB: „Adalbert Stifter’s ‚Brigitta‘, or the Lesson of Realism“, S. 36. Der Titel ist vielmehr bewusst doppeldeutig; nicht bloß ist Brigittas Kindheit wüst, öd und steppenhaft. Ihre Steppenvergangenheit wurde auch entscheidend geprägt durch den auftretenden *Step(h)an*.

Anklänge an eben jene beiden Zentralbegriffe aufzuweisen, die das Wesen des Majors prägen: *Urwald* und *Urgewalt*. Es überrascht nicht, dass das erste Lebewesen, das dem Erzähler auf diesem Anwesen begegnet, ein mannsgroßer Hund ist. Dieser Hund stellt sich, als der Erzähler vor dem Tor steht, „auf die Hinterfüße“ und fasst „mit den vorderen die eisernen Stangen, [...] ohne nur den geringsten Laut zu geben“ (ebd.). Die überlegene Größe und die Ruhe dieses Alphatiers nehmen innerhalb der Erzähllogik die edel-maskuline, aber eben auch animalisch-gewaltige Erscheinung des Majors vorweg. Murais Hunde sind letztlich – wie er selbst – nichts anderes als sanfte (zivilisierte) Wölfe. Nicht umsonst bezeichnet der Erzähler sie explizit als „Wolfshunde“ (ebd., 469).

Insgesamt wird also über die Kontrastierung mit Brigittas Gut die mühsam gezähmte Wildnis des Majors und seines (An-)Wesens deutlich: „Der Park, durch den wir zuerst ritten, war eine freundliche Wildniß, sehr gut gehegt, rein gehalten, und von Wegen durchschnitten.“ (Ebd., 428) Hierin nun, in der Formulierung einer „freundlichen Wildniß“¹¹⁹, liegt die eigentliche Pointe von Stifters Erzählung. Das animalische Wesen des Majors ist zwar im Alter besänftigt worden; vorhanden aber ist es nach wie vor. Die Wildnis und ihre Wölfe sind für das Funktionieren des gesamten – modern gesprochen – ‚Ökosystems‘ ebenso zentral wie die Leidenschaften für das menschliche Zusammenleben.¹²⁰ Es braucht die „freundliche Wildniß“ des Majors, seine wölfische Natur, um die „Blume der Schönheit“ allererst aus Brigitta und Ungarn „hervorziehen“ und bewahren zu können. Nirgends tritt dies in der Erzählung deutlicher zutage als in der bereits mehrfach angesprochenen Wolfszene zum Schluss der Erzählung.

4.6.3 *Der Wolf unter Wölfen*

Jenes „Schicksal“, das zunächst Gabriele an Murais Herzen „geworfen“ und damit das Verhängnis – die Scheidung der beiden Geliebten – ausgelöst hatte, ist es auch, welches dieses Verhängnis zum Schluss beider Fassungen „unerwartet lösete“ (HKG 1/2, 252).¹²¹ Es ist bezeichnend für Stifters fortlaufende Dekonstruktion dichotomer Natur- und Kulturraumtraditionen, dass

119 Es ist auffällig, wie häufig die Erzählung mit solchen Oxymora bzw. oxymoronnahen Wendungen arbeitet. Dies ist kein Zufall: Vielmehr korrespondieren hier Form und Inhalt, behandelt Stifter mit seiner Brigitta-Figur doch die Geschichte einer ‚schönen Hässlichen‘.

120 Dazu auch Phillips: „The fact that the wolf attack is a critical station within Murai and Brigitta’s moral upbringing is indicative of the extent to which more antagonistic relations *within* nature are actually constitutive of the harmonious socio-ecological relations the narrator celebrates.“ PHILLIPS: „Adalbert Stifter’s alternative Anthropocene“, S. 75.

121 Im beinahe identischen Wortlaut auch in: HKG 1/5, 468.

der alles lösende, schicksalshafte Angriff der Wölfe ausgerechnet an der Todes-eiche stattfindet – also in jenem Grenzbereich zwischen Kultur und Natur, wo früher, wie der Erzähler erfährt, die Delinquenten erhängt wurden. Zusätzlich verstärkt wird das Gefühl verschwimmender, unklarer Grenzen durch die jahreszeitlichen und meteorologischen Gegebenheiten: „Es war schon sehr spät im Herbst, man könnte sagen, zu Anfang Winters“, lautet die unscharfe zeitliche Angabe des SF-Erzählers; „ein dichter Nebel lag eines Tages auf der bereits fest gefrorenen Haide.“ (HKG 1/5, 468) Wiederum symbolisch ist der Umstand, dass der Major und der Erzähler im Begriff sind, „vielleicht ein wenig zu jagen“ (ebd.), als der Angriff geschieht. Gekonnt akzentuiert Stifter damit den fließenden Übergang von Kultur- und Naturgrenzen; die Menschen, eben noch die ‚zivilisierten‘ Jäger und Bezwingler der Natur, werden durch eine „fürchterliche Wendung der Dinge“ (HKG 2/2, 27) selbst zu den Gejagten. Es sind, wie so oft, Gewittermetaphern, die den Gewaltreigen begleiten. Der Major wird durch „zwei dumpfe Schüsse“ – letztlich: durch menschengemachten Blitz und Donner – auf die Gefahr, in der sein Sohn schwebt, aufmerksam gemacht; im anschließenden Gefecht ist dann vom „Blitz und Knall“ der „Doppelpistolen“ die Rede (HKG 1/5, 468). Insgesamt reagiert der Major auf die drohende Gefahr geradezu blitzartig: Der Erzähler hat die Situation noch gar nicht begriffen, da „sprengt[] er [der Major, B.D.] schon die Allee entlang, so furchtbar, wie ich nie ein Pferd ha[b][]e laufen sehen“ (ebd.). Mit dem Major gehen wörtlich die Pferde durch. Als der Erzähler zum eigentlichen Tatort gelangt, bietet sich ihm entsprechend ein

Schauspiel, so gräßlich und so herrlich, daß noch jetzt meine Seele schaudert und jauchzt: an der Stelle, wo der Galgen steht, und der Binsbach schillert, hatte der Major den Knaben Gustav gefunden, der sich nur noch matt gegen ein Rudel Wölfe wehrte. Zwei hatte er erschossen, einen, der vorne an sein Pferd gesprungen war, wehrte er mit seinem Eisen, die andern bannte er für den Augenblick mit der Wuth seiner vor Angst und Wildheit leuchtenden Augen, die er auf sie bohrte; aber harrend und lechzend umstanden sie ihn, daß eine Wendung, ein Augenzucken, ein Nichts Grund werden könne, mit eins auf ihn zu fallen – da, im Augenblicke der höchsten Noth, erschien der Major. Als ich ankam, war er schon wie ein verderblich Wunder, wie ein Meteor, mitten unter ihnen – der Mann war fast entsetzlich anzuschauen, ohne Rücksicht auf sich, fast selber wie ein Raubthier warf er sich ihnen entgegen. Wie er von dem Pferde gekommen war, hatte ich nicht gesehen, da ich später ankam; den Knall seiner Doppelpistolen hatte ich gehört, und wie ich auf dem Schauplatze erschien, glänzte sein Hirschfänger gegen die Wölfe, und er war zu Fuß. Drei – vier Sekunden mochte es gedauert haben, ich hatte blos Zeit, mein Jagdgewehr unter sie abzudrücken, und die unheimlichen Thiere waren in den Nebel zerstoßen, als wären sie von ihm eingetrunknen worden. (Ebd., 468f.)

Die Plötzlichkeit, die Zu-Fälligkeit, mit der die katastrophische Gewalt hier scheinbar aus dem „Nichts“ über den Menschen hereinbricht, ihn „überfällt“ (man beachte hier auch die Nähe zum *Zufall*), ist mehr als „unheimlich“. Doch nicht minder „grässlich und herrlich“ – Stifter nutzt wiederum die Kategorie des Erhabenen, um die affizierende Wirkung dieser existentiellen Grenzerfahrung ästhetisch zu fassen – ist auch die Reaktion des animalisch-urgewaltigen Majors. Er wird in dieser Szene selbst zum Naturereignis, zum „Meteor“, zu einem „verderblich Wunder“, wirkt „wie ein Raubthier“. Letztlich ist Murai hier ein Wolf unter Wölfen.¹²² Nicht nur der Major ist dabei von einer Art animalisch-elektrischen Aura durchdrungen. Auch sein Sohn Gustav, der eigenhändig „zwei“ Wölfe erschossen und einen abgewehrt hat, „bannt[] für den Moment noch mit der Wuth seiner vor Angst und Wildheit leuchtenden Augen, die er auf sie bohrt[]“, die Wölfe. Hatte der Erzähler davon geträumt, dass er von Brigittas Augen „gebannt“ würde (HKG 1/5, 445), so überträgt sich dieses Augen-Bannungsbild nun in die Realität. Gustav, mit den gleichen Augen wie seine Mutter versehen, verschafft seinem Vater jene kurzen, aber entscheidenden ‚Augenblicke‘, die dieser benötigt, um seinen Sohn, diese „Blume der Schönheit“, aus der tödlichen Gefahr zu befreien.

Man hat den Wolfsangriff mitunter als metaphorischen Einbruch verdrängter Leidenschaften gelesen.¹²³ Eine solche Deutung ist plausibel, sollte aber nicht absolut gesetzt werden. So ist es schlicht simplifiziert, wenn Irmscher angesichts des Wolfsangriffs behauptet: „Unter der Oberfläche der Selbstbeherrschung lauert noch die alte Drohung, und aus der Landschaft bricht sie hervor. Das ungewöhnliche Naturereignis entspricht also genau der schwärmerischen Anmaßung des Menschen“.¹²⁴ Definitiv lassen sich die Wölfe als das innere Seelenleben des Majors lesen. Aber: Einerseits habe ich bereits gezeigt,

122 Angesichts dieser animalischen Urgewalt, die Murai zeitlebens bewahrt, ist Vorsicht geboten vor Urteilen, welche Murais Lebensweg als einen der Entleidenschaftlichung begreifen. Exemplarisch Gutjahr: „Nach dem Entwicklungsprozeß, den Stifter in seiner Erzählung entfaltet, hat Murai die Leidenschaft, die ihn zunächst an Brigitta gefesselt und die ihn auch zu hatte, nach dem zweiten Sozialisationsprozeß überwunden und sublimiert.“ GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 297. Der Text ist zwar darauf angelegt, Murais leidenschaftliches Wesen zu zähmen, es zu „sublimier[en]“, aber „überwunden“ ist diese Leidenschaft dadurch nicht. Man erinnere sich an Stifters tierische Anthropologie: Der innere Tiger (oder auf Murai bezogen: Wolf) lässt sich zähmen, nie aber überwinden resp. töten. Vgl. die Erläuterungen im Unterkapitel 1.1 TIERISCHE ANTHROPOLOGIE dieser Arbeit.

123 Vgl. IRMSCHER: Adalbert Stifter, S. 60f.

124 Ebd., S. 61.

dass es gerade das Dichterische, Schwärmerische ihres Wesens ist, das es Brigitta und Murai erlaubt, die von dem Menschen gemeinhin verkannte hässliche Gegend zu kultivieren. Dass der Major und Brigitta also die Puszta mit der eigenen Subjektivität zu füllen versuchen, ist eben nicht bloß „schwärmerische[] Anmaßung“, sondern auch notwendige Voraussetzung und Triebfeder für ihr Reformprojekt. Noch wichtiger aber scheint mir, dass die Erzählung für eine Konfrontation mit den eigenen Dämonen plädiert. Die bei dieser Konfrontation hervorbrechende Wildheit des Majors wird bezeichnenderweise gerade *nicht* sanktioniert. Es ist vielmehr die Verdrängungsarbeit der beiden Liebenden, der fortwährende, durch hohe Mauern symbolisierte Ausschluss aller Leidenschaften, aller „Wölfe“, welcher diese tödliche Gefahr erst provoziert. Seit „fünf“ Jahren, so vermerkt der Major selbst, haben sich diese Wölfe nicht mehr so weit vorgewagt (HKG 1/5, 470). „Fünf Jahre“ – das ist ziemlich genau jene Zeitspanne, seit der Major auf sein Gut in Uwar zurückgekehrt ist. Seit fünf Jahren sind diese Wölfe (Leidenschaften) also hungrig, lechzen sie nach „Fleisch“. Gleiches gilt natürlich im metaphorischen Sinne auch für die beiden Protagonisten – und erst das Beinahe-Opfer des Majors ermöglicht die wörtliche (Auf-)Lösung ihres Problems.

Die Wolfszene bringt nicht zuletzt auch den ‚Nutzen‘ der bereits genannten „freundlichen Wildnis“ zur Anschauung. Als ungebändigter, leidenschaftlicher Wolf war Murai für die Gazelle Gabriele eine Gefahr. Als gezähmter, das heißt noch immer starker, aber kontrollierter Wolf indes ist Murai in der Lage, den Angriff auf seine Familie abzuwehren, seine Gemeinschaft (seinen Staat) zusammenzuhalten. Dabei sind es in prominenter Weise die gezähmten Tiere (die „freundliche Wildnis“), die ihm diese Gegengewalt ermöglichen – und welche das urwüchsige (Gewalt-)Potential dieses Ungarns, analog zu ihrem gezähmten Wolfsanführer Murai, geradezu archetypisch verkörpern.

Zu nennen sind hier 1.) die Hunde, die als gezähmte Wölfe (als Wolfshunde) die Schutzfunktion in Murais Reich übernehmen und – wie es in der SF heißt – für die „ungarischen Haiden [...] so unentbehrlich“ (HKG 1/5, 470) sind. Bröckling hat im Rahmen soziologischer Überlegungen zu den Metaphorisierungen von Foucaults pastoralem Hirtenmodell luzide auf die symbolische Funktion des (Hirten-)Hundes verwiesen.

Wie die Schafe ist er ein Tier, gehört aber nicht zur Herde. Er unterstützt den Hirten bei seiner Aufgabe und untersteht seinem Befehl. Um die Schafe zusammenzutreiben und die Wölfe fernzuhalten, darf er nicht zimperlich sein. Nur weil der Hund, falls nötig, mit Gewalt droht, kann der Hirte als sanfte Führergestalt erscheinen.¹²⁵

125 BRÖCKLING: „Von Hirten, Herden und dem Gott Pan. Figurationen pastoraler Macht“, S. 44 (FN 79).

Im Unterschied zum von Bröckling präsentierten Hirtenmodell sind es bei Stifter indes nicht nur die Hunde, die zur Verteidigung der Herde Gewalt anwenden, sondern auch ihr vermeintlich sanfter Hirte, ihr Alphawolf Murai. Durch die Abwehr der Wölfe und die Rettung seines Sohns legitimiert dieser Hirte aber auf jeden Fall seine Position als *pater familias* – und zwar im doppelten Sinne: Zum einen beweist er sich als Vater Gustavs, zum anderen erfüllt er auch seine von ihm selbst betonte Stellung als sorgender Hirte seiner „Kinder“-Herde.

Zu erwähnen sind 2.) auch die Pferde. Als Grenztiere *par excellence* besitzen sie eine wilde, ursprüngliche Gewalt (verstanden sowohl im Sinne der *potestas* wie der *violentia*), stellen diese aber aufgrund ihrer Zähmung in den Dienst der Menschen. Stifter hat genau diese Kulturleistung des Menschen, eine ihm eigentlich überlegene Naturgewalt gezähmt – unterworfen! – zu haben, bereits in seinem 1841 entstandenen, noch deutlich vom romantischen Vexierspiel von Lust und Verzweiflung am menschlichen Leben gekennzeichneten Bericht *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* betont. In diesem lässt Stifter den Blick über die Stadt Wien gleiten und kommt dabei auf die durchaus ambivalente Bändigung des Pferdes zu sprechen:

[S]iehst du am Rande der Stadt jenes pallastähnliche Gebäude? Es ist eine Wagenremise, aber von großen mächtigen Wagen, deren gleich immer eine ganze Reihe aneinandergehängt daraus hervorfährt, von furchtbaren unbändigen Rossen gezogen; ihr Schnauben ist erschütternd, und der Dampf ihrer Nüstern geht als hohe dunkle Säule durch den Himmel; sie zermalmen jeden Widerstand, und ihrem Laufe vergleicht sich nur der Flug des Vogels, und dennoch nur ein Mensch, ein kleiner Mensch, du würdest ihn mit deinem Rohre kaum sehen, mit einem sanften Druck seiner Hand bändigt er die Rosse, daß sie dastehen, still und fromm, wie zitternde Lämmer. Ei – dort fährt er ja – siehe die dunkle Linie schiebt sich durch die Saaten hin – sieh zu, eh' sie dir enteilt. Schon steht ihre erste Rauchwolke weit hinter ihr am Himmel, aber auch ihre zweite und ihre dritte – jetzt deckt sie jener Abhang, jetzt ist sie wieder sichtbar, deutlich hinausschwebend – jetzt ist sie verschwunden, und nur der Rauch zerstreut sich langsam am Himmel. Wie das majestätisch ist! und der Mensch, das körperlich ohnmächtige Ding, hat das Alles zusammengebracht; die furchtbar gewaltige Naturkraft, blind und entsetzlich, hat er wie ein Spielwerk vor seinen Wagenpallast gespannt, und lenkt sie mit dem Drucke seines Fingers – und so wird er auch noch andere, noch innigere, noch grauenhaftere seinem Dienste unterwerfen, und allmächtig werden in seinem Hause, der Erde. Die Welt wird immer schöner und großartiger – fast ist es betäubend, sterben zu müssen! (HKG 9/1, XI)

Das Pferd (aber indirekt auch: der die Welt unterjochende Mensch) erscheint einerseits als gezähmtes Gewalttier; andererseits wird es als Natur-Äquivalent zu den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Eisenbahnen codiert. Zwei Assoziationen, die sich implizit auch in *Brigitta* beobachten

lassen. In der Erzählung nämlich – die, obwohl von der Modernisierung Ungarns erzählend, frei ist von jeglicher Eisenbahn – bildet das Pferd den eigentlichen Motor von Murais und Brigittas agrarischen und wirtschaftspolitischen Unternehmungen. Die Bedeutung der Pferde lässt sich alleine am Wortmaterial ablesen: Der Begriff *Pferd** fällt in Stifters Text 41-, der Terminus *reiten* und alle sich daran knüpfenden Wortvariationen (*ritt*, *Reiterin*, *reitend* etc.) gar 46-mal. Zum Vergleich: Selbst die häufigsten Begriffe der Erzählung, *Brigitta* und *Major*, kommen – sämtliche Flexionen mitgerechnet – nur knapp doppelt so oft vor (*Brigitta** 84-mal, *Major** 74-mal). Dabei lässt sich eine bemerkenswerte Zäsur feststellen: Sobald der zu Fuß wandernde Erzähler mit Ränzlein und Stab das Anwesen Brigittas (und später Murais) betritt und damit die gezähmte Wildnis Ungarns zu Gesicht bekommt, sind die Pferde allgegenwärtig. Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, dass das erste Mal, als ein Pferd erwähnt wird, mit dem ersten Auftreten Brigittas korrespondiert. Zum einen wird damit, wie erwähnt, Brigittas Führungskompetenz symbolisiert; gleichzeitig wird auch die ursprüngliche, wilde Puszta-Landschaft, die Brigitta als ungarische Gaia geradezu verkörpert, aufs Engste mit der Urgewalt des Pferdes (und letztlich: der ungarischen Reiter:innenseele) verbunden. Und dieser Konnex setzt sich fort: So geschieht auch die Besichtigung von Murais großem Uwar-Anwesen per Pferd; und wie bei Brigitta betont der Erzähler hier wiederum über die Verbindung zum Pferd Murais Kraft und Führungsfähigkeit: „Ich fragte nicht, was er thun werde, sondern folgte ihm, wohin er ritt.“ (HKG 1/5, 431) Die Verknüpfung von Land und Pferd geht so weit, dass der Erzähler die riesigen Distanzen bald nicht mehr in Längenmaßen angibt, sondern in Pferdedistanzen: „An dem Tage, der nachher folgte, war ich mit ihm in der Schäferei, die zwei Stunden Reitens entfernt ist.“ (Ebd., 436)

Pferde fungieren in Stifters riesigem, wildem Ungarn indes nicht nur als die wichtigsten Transportmittel; sie verkörpern letztlich die Lebensversicherung, die Lebensader dieser (Reit-)Nation. Die lebensspendende Rolle der Pferde wird bereits subtil deutlich, wenn der Erzähler sie mit den eigentlich zur Nahrungsmittelproduktion dienenden Rindern vergleicht: „Ein anderes Mal sah ich die Gestütte, und wir waren auf der Weide, auf welcher seine Füllen und die jüngeren Pferde gewöhnlichen Schlages unter Hirten stehen, wie anderswo die Rinder.“ (Ebd.) Erst in der Wolfsangriffsszene aber zeigt sich in aller Klarheit die lebensstiftende Funktion der gezähmten Natur: Hatte sich schon nach seiner ersten Nacht auf Uwar in den „Morgentraum“ des Erzählers „Pferdegewieher und Hundegebell“ (ebd., 426) gemischt und so die Vitalität und Wildheit der Puszta betont, so verbinden sich Hund und Pferd beim Wolfsangriff zu einer die Menschen schützenden Phalanx:

Wir waren zu einer Wolfsjagd nicht gerüstet, der unselige Nebel lag dicht vor unsern Augen, daher schlugen wir den Weg zu dem Schlosse ein. Die Pferde schossen in Todesangst dahin, und da wir so ritten, sah ich es mehr als ein Mal wie einen jagenden Schatten neben mir, grau im grauen Nebel. In unsäglicher Geduld eilte die Heerde neben uns. Wir mußten in steter Bereitschaft sein. Von dem Major fiel einmal links ein Schuß, aber wir erkannten nichts, zum Reden war keine Zeit, und so langten wir an dem Parkgitter an, und wie wir hinein drangen, brachen die edlen schönen dahinter harrenden Doggen neben uns heraus, und in demselben Augenblicke scholl auch schon aus dem Nebel ihr wüthendes Heulen, hinter den Wölfen haidewärts schweifend.

„Sitzt alle auf,“ rief der Major den entgegen eilenden Knechten zu, „laßt alle Wolfshunde los, daß meine armen Doggen nichts leiden. Biethet die Nachbarn auf, und jagt, so viel Tage ihr wollt.“ (Ebd., 469)

Die Tiere retten ihre Herren nicht nur, sie riskieren für diese auch ihr Leben. Besonders evident wird dieser Umstand mit Blick auf Gustavs Pferd. Als die Gruppe um Murai Gustav nämlich in Sicherheit gebracht hat, vermerkt der Erzähler: „Einer von den Leuten fing ihn [Gustav, B.D.] auf und hob ihn herunter [vom Pferd, B.D.], da sahen wir, daß die Lenden des Thieres von Blut gefärbt waren.“ (Ebd., 470) Gustav, stellt sich später heraus, hat lediglich einen „leichte[n] Biß“ im „Schenkel“ (ebd.) erlitten. Unklar bleibt indessen, ob auch das Pferd verletzt wurde. Gerade in dieser Offenheit aber besteht die eigentliche Kraft des zitierten Bildes: Tierisches und menschliches Blut und Leiden scheinen hier zu verschmelzen, scheinen jene tiefe Mensch-Pferd-Verbundenheit, jene Opferbereitschaft zu symbolisieren, die sich durch Stifters gesamten Text zieht. Die Metapher des Pferds als Lebensader, als Garant für das Überleben Ungarns wird damit ebenso sinnfällig wie jene des Herzbluts, das Gustav, aber natürlich auch sein Vater Murai bereit sind, für diese harte wie schöne Puszta zu – um die martialische Formulierung der JF-Einleitung aufzugreifen – „verspritzen“ (HKG 1/2, 212). Ins Blickfeld rückt mit diesem letzten Gedankengang die in der *Brigitta*-Erzählung zentrale Rolle des Opfers.

4.6.4 *Das Opfer oder: Schuld und Sühne*

Es ist bekannt, dass gerade das Ritual für den christlich-katholischen Stifter eine große Bedeutung besaß.¹²⁶ Mir geht es indes weniger um die in der Forschung besonders beachtete sprachliche Gestaltung von Riten und Zeremonien

126 Vgl. dazu einschlägig: BOLTERAUER, Alice: *Ritual und Ritualität bei Adalbert Stifter*. Wien: Ed. Praesens 2005; BECKER, Sabina/ GRÄTZ, Katharina (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg: Winter 2007. Mit Blick auf den Zusammenhang von Opfer und Selbstführung außerdem die Bemerkungen von: RUTT: *Adalbert Stifter – Der Erzieher*, S. 149–152.

in Stifters Werk, sondern um die heilende Kraft des Opfers. Bereits ein oberflächlicher Blick auf Stifters Werk lässt erkennen, dass Stifters Geschichten gespickt sind mit (metaphorischen) Opferszenen: Felix, der im *Haidedorf* zugunsten seiner Poesie auf die irdische Liebe verzichtet; Ditha, deren Opfer die frischen Blüten des Flachsfields schützt; Coronas und Georgs Entschluss im *Waldgänger*, ihre auf Liebe gegründete, aber kinderlose Ehe zu scheiden, um der gesellschaftlichen „Pflicht“ (HKG 3/1, 186) des Kinderkriegens Genüge zu leisten; Konrad und Sanna in *Bergkristall*, deren Beinahetod an Heiligabend letztlich als notwendige Triebfeder fungiert, zwei verfeindete Dörfer wieder zu befrieden; der beschränkte Pfarrer in *Kalkstein*, der ein asketisches Dasein fristet für sein Ziel, ein neues Schulgebäude zu finanzieren, dessen Standort die Kinder auf ihrem Schulweg nicht mehr über einen bei Hochwasser gefährlichen Bach zwingt; und natürlich Risach im *Nachsommer*, der seiner Liebe zu Mathilde aufgrund eines elterlichen Diktums entsagt. Während die Opferthematik also in vielen Stiftertexten vorhanden ist, scheint mir das Motiv in *Brigitta* geradezu omnipräsent. Dazu nur einige wenige Belegstellen: Bevor Murai und Brigitta erstmals als Paar zusammenfinden, beschreibt Stifter eine Szene, in welcher er die in „Tränen“ aufgelöste Brigitta lange Zeit ein „Kinderbildchen“ „küß[]e[n]“ lässt, worauf „dargestellt“ ist, „wie sich ein Bruder für den andern opfere.“ (HKG 1/5, 452) Proleptisch symbolisiert dieses Bild bereits vor Beginn der eigentlichen Beziehung den Schmerz, den die beiden Liebenden für ihre Beziehung erleiden sowie die Opfer, die sie erbringen müssen. Als Murai nach fünfzehn Jahren des Herumziehens schließlich nach Uwar zurückkehrt, rettet er ihr, als sie einmal todkrank ist, das Leben. Durch dieses „Opfer [gerührt]“ (HKG 1/5, 471), verpflichten sich die beiden auf eine freundschaftlich-platonische Beziehung, um ihre Beziehung nicht nochmals zu gefährden.¹²⁷ Bei der Wolfszene ist es Murai selbst, der sich für seinen Sohn zu opfern bereit ist, als er sich schützend vor die Wölfe stellt. Und als die beiden Liebenden sich endlich, durch den Wolfsangriff gewaltsam wieder zueinander hingezogen,

127 Angesichts der Opfer, die er- und gebracht werden, um die Existenz des jeweils anderen zu sichern, ist es auch nur partiell überzeugend, wenn Grüne versucht, Brigitta als eine Geschichte zu lesen, die das Liebesideal der Romantik zugunsten eines auf die Selbstständigkeit des Individuums zielenden Lebensentwurfs ablöse: „Vor allem aber zeigt sich am Beispiel Brigittas, dass es der Ergänzung durch den anderen nicht mehr bedarf und der Mensch ‚bereits für sich selbst eine ‚ganze Person‘ ausmacht. Konsequenterweise erlöst sich Murai selbst, und zwar dadurch, dass er den paradigmatisch gewordenen weiblichen Lebensentwurf schlichtweg kopiert.“ GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“, S. 55. Es stimmt zwar, dass Brigitta selbständig – und von Murai unabhängig – auf Marosheli lebt. Aber ihr sowie Gustavs Überleben hätte sie nicht ohne die Intervention Murais sichern können. Der Mensch bleibt bei Stifter stets eingebunden in seine Umwelt.

gegenüberstehen, sagt Murai „beklommen“ zu Brigitta: „Arme, arme Gattin, [...] fünfzehn Jahre mußte ich dich entbehren, und fünfzehn Jahre warst du geopfert.“ (HKG 1/5, 472)¹²⁸ Erst durch dieses letzte, ultimative Opfer Murais sind die beiden Liebenden in der Lage, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und ein neues Kapitel ihres Familienlebens – unter dem wiedergewonnenen Namen des Majors – zu beginnen. Philipps konkludiert schlicht: „In rescuing his offspring he [Murai, B.D.] secures the future of his family“.¹²⁹

Es ist indes zentral für die Erzähllogik, dass der Text die ‚Schuld‘ am vorläufigen Scheitern der Beziehung bei beiden Aktanten ausmacht. Brigitta hat sich, wie sie in der SF selbst sagt, der „Sünde des Stolzes“ (ebd., 473) hingegeben, indem sie eine absolute, für Murai (zunächst) unmögliche Form der Liebe forderte.¹³⁰ Murai auf der anderen Seite hat sich, wiederum in Brigittas Worten, dem „sanfte[n] Gesetz der Schönheit, das uns *zieht* []t“, hingegeben (ebd.). Die letzte Erklärung ergänzt Murai mit dem Satz: „[J]a es *zieht* uns das Gesetz der Schönheit, aber ich mußte die ganze Welt *durchziehen*, bis ich lernte, daß sie im Herzen liegt, und daß ich sie daheimgelassen, in einem Herzen, das es einzig gut mit mir gemeint, das fest und treu ist, das ich verloren glaubte, und das doch durch alle Jahre und Länder mit mir *gezogen* [Hervorh., B.D.]“ (ebd.). Hier nun *zieht* Stifter wörtlich alle „Fäden“ der Erzählung zusammen. Wie so oft scheint Stifters Prosa dabei einer Worthörigkeit zu gehorchen, die semiotische und semantische Ebene in Einklang zu bringen strebt: Nicht nur wird über Anziehung gesprochen, sie wird dem Wortmaterial geradezu eingeschrieben – und zwar in beiden Fassungen.¹³¹ Denn wie die Fäden die Menschen *ziehen*, sie *erziehen*, so muss Murai fort- und herum*ziehen*, muss Brigitta sich zurück*ziehen*, damit die beiden Liebenden wieder von Neuem zueinander *hingezogen* werden können. Und am Ende allen Ziehens steht schließlich – in entscheidender Inversion zweier Buchstaben – das Ver*zeihen*: „das Verzeihen,

128 Zu nennen wäre sicherlich auch noch Gabrieles früher Tod. Vgl. dazu das Unterkapitel 4.9 KEIN HAPPYEND ODER: OPFER DES ERFOLGS dieser Arbeit.

129 PHILLIPS: „Adalbert Stifter's alternative Anthropocene“, S. 75.

130 Es ist entsprechend verkürzt, wenn Baumann (feministisch motiviert) Brigittas Anspruch auf „absolute Liebe“ bloß als „den Anspruch auf Akzeptanz ihrer Individualität“ deutet und – unter Berufung auf die frühe Erzählung *Feldblumen* – gar noch erklärt, dies decke sich „mit Stifters Intentionen und seinem Verständnis von einer notwendigen Emanzipation der Frau“. BAUMANN: „Angstbewältigung und ‚sanftes Gesetz‘“, S. 128. Die Domestizierung weiblicher Emanzipationsbestrebungen bei Stifter wurde bereits ausführlich dargelegt.

131 So lautet der vordergründig von der Netzwerk-Vorrede der JF gesäuberte Beginn der SF nicht zufällig: „Es gibt oft Dinge und Beziehungen in dem menschlichen Leben, die uns nicht sogleich klar sind, und deren Grund wir nicht in Schnelligkeit *hervor zu ziehen* [Hervorh., B.D.] vermögen“ (HKG 1/5, 411).

so herrlich und göttlich ist es, daß mir Brigitta's Züge wie in idealer Schönheit strahlten, und mein Gemüth in tiefer Rührung schwamm“ (HKG 1/2, 255).¹³²

Hatte das sanfte Gesetz resp. das „Schicksal“ Gabriele an Murais Brust geschleudert, so wird der Major bei der Versöhnung mit Brigitta nicht bloß zu ihr hingezogen, sondern richtiggehend „geschleudert mit hochgehobenen Händen eines Sturzes“ (ebd.). Die „Gewalt der Gemüthsbewegung“ (HKG 1/5, 471), die bereits den vom Wolfsangriff ‚sanft‘ verwundeten Gustav übermannt und in eine Ohnmacht gezwungen hatte – wobei Brigitta ihn, wie es merkwürdig zweideutig heißt, zur Sicherheit „Glied um Glied“ (ebd., 471) untersucht hatte –, überträgt sich hier auch auf die Eltern. Wie ein Naturereignis, mit „maßloser Heftigkeit“ (ebd., 472), liegen sich Brigitta und Murai in den Armen, können gar nicht voneinander lassen: „Und wieder stürzten sie sich in die Arme, als könnten sie sich nicht ersättigen, als könnten sie an das gewonnene Glück nicht glauben.“ (Ebd., 473) Ihr Zusammenkommen, das in die Nähe des Magnetismus gerückt wurde, wirkt hier tatsächlich magnetisch – und zwar in beiden Fassungen.¹³³

Die Gewaltkulmination dieses Schlusses ist auch gleichbedeutend mit der Restituierung von Murais patriarchaler Handlungsgewalt – aber unter besänftigten Vorzeichen. Zwar hängt das „Auge“ seines (für sich) ‚geretteten‘ Sohns an ihm „wie an einer Gottheit“ (HKG 1/5, 475). Möglich aber wird diese Apotheose nur, weil die große Frau Brigitta den Major endlich beim

132 Und wie sich alles in dieser Geschichte zu spiegeln scheint, so spiegelt sich auch in der Versöhnungsszene der beiden Liebenden jeweils das erste Treffen mit dem Erzähler: War Murai dem Erzähler auf einem Vulkan entgegengetreten, Brigitta im leuchtenden Abendroth, so heißt es auch hier: „[E]s war Vormittag, die Nebel hoben sich, und eine matte rothe Wintersonne schien ins Vorgemach des Krankenzimmers“ (HKG 1/2, 254).

133 Angesichts dieser überbordenden Leidenschaftlichkeit ist es doch mehr als erstaunlich, wenn MacLeod davon spricht, das Schlussbild der Novelle präsentiere eine „de-eroticized bourgeois family“, und Kuhn gar pauschal behauptet, Stifter habe beim Übergang von JF zur SF „alles ‚Leidenschaftliche‘ in der Liebesbeziehung zu Brigitta [getilgt]“. MACLEOD: *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winkelmann to Keller*, S. 201; KUHN: „Brigitta“, S. 44. Ebenso würde ich Grüns Einschätzung widersprechen, der für die SF festhält: „Nichts erinnert mehr an jene ‚Gewaltsamkeiten‘ der Liebe, das ‚Herausgezogen-Werden‘ und ‚Aneinander-Ketten‘. Es fehlt jeder Ausweis einer seelischen Extremerfahrung, der Stärkegrad bleibt vielmehr im Unbestimmten“. GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“, S. 46. Solche Verdikte scheinen mir letztlich Produkte einer allzu schematischen Gegenüberstellung von JF und SF, die dazu dienen, bestimmte Werkphasen-Übergänge bzw. Verschiebungen von romantischen zu klassizistisch-realistischen Gestaltungsidealen in Stifters Prosa nachzuweisen. Das hat zwar durchaus seine Berechtigung, jedoch darf eine solche Lektüre nicht absolut gesetzt werden, da man sonst in Schubladisierungen abgleitet und die Eigendynamik der Texte übersieht.

Namen – beim Zauberwort – nennt und ihn damit ‚erlöst‘ bzw. ‚errettet‘.¹³⁴ Folgerichtig wohnt Stifters Ideal-Familie fortan nicht auf Murais, sondern auf Brigittas Anwesen, „von wo der Major“, gutmütiger Patriarch, der er (nun) ist, „im Sinne hatte, Brigitta *nie fort zu ziehen* [Hervorh., B.D.]“ (HKG 1/5, 475). Dem Fortziehen wird das Bleiben vorgezogen. Denn Brigitta – und mit ihr Murai – ist „in Mitte ihrer Schöpfung“ (ebd.).

Letztlich lässt sich Murais *Fall*, sein *lapsus* in die Umarmung metaphorisch als *Umsturz* bzw. Umkehr seines Sünden-*Falls* lesen. Als Rückkehr an den paradiesischen (urmütterlichen) Busen seiner Brigitta und der „Schöpfung“. Dabei ist der finale Sturz in seiner Heftigkeit, die doch im Glück mündet, auch einschlägiges Sinnbild jener ordnungsstiftenden (*sanften*) *Gewalt*, die Stifters sanftem Gesetz, seinen alles *durchziehenden* Silberfäden, insgesamt eignet.

4.7 Härte und Gewalt

Gebeugt erst zeigt der Bogen seine Kraft.

Franz Grillparzer,

Sappho

Zwar propagiert die Erzählung die strenge Kultivierung des Landes – und damit des Selbst. Sie bestimmt die einbrechenden Wölfe metaphorisch als aufgestaute Leidenschaften, die Zerstörung bringen. Aber sie tritt – und das ist entscheidend – nicht für eine steril-leidenschaftslose Welt ein, wie Stifter sie später im *Nachsommer* konzipiert. Das Einbrechen des Elementaren, des Uргewaltigen soll in *Brigitta* zwar nach Möglichkeit kontrolliert werden, es ist aber gleichzeitig inhärenter Bestandteil der Natur und ihrer ‚natürlichen Ordnung‘.¹³⁵ Mehr noch: Härte und Gewalt werden als Chance verstanden, um Stillstand zu verhindern und die Menschen zu Wachsamkeit, Sittlichkeit und Innovation zu nötigen. Sie fördern Lernprozesse. Ich möchte abschließend noch etwas eingehender zeigen, dass Gewalt in der ‚heilen‘ *Brigitta*-Welt ein zwar vordergründig tabuisierter, bei genauerer Betrachtung aber ebenso

¹³⁴ Berücksichtigt man als Intertext nochmals das Märchen *Die Schöne und das Biest*, so könnte man das Zauberwort und die Versöhnung auch symbolisch als erlösende Transformation des Biests (Wolfs) Murai zurück zum Märchenprinzen deuten.

¹³⁵ Für Begemann besteht gerade darin, dass die Natur einerseits Vorbildcharakter für den Menschen besitzt, durch Kultivierung aber gleichzeitig auch ‚verschönert‘ und ‚verbessert‘ werden soll, ihr unsicherer Zeichenstatus. So sei die Natur „einerseits unhintergehbare Norm [...], andererseits bedrohlich, in sich selbst in irgendeiner Weise defizitär, jedenfalls der Bearbeitung und ‚Verbesserung‘ bedürftig“. BEGEMANN: *Die Welt der Zeichen*, S. 271.

notwendiger wie hilfreicher Bestandteil des komplexen Geflechts von Natur und Kultur ist – immer natürlich unter der Voraussetzung der maßvollen Anwendung.

4.7.1 *Der Galgen und die (L)Eiche*

Wie eng sanftes Gesetz und Gewalt im *Brigitta-Kosmos* verzahnt sind, lässt sich wohl am deutlichsten anhand der „Todeseiche“ (HKG 1/5, 422) illustrieren. Sie und der Galgen bilden in *Brigitta* die äußersten Ausläufer der Kultur. Sie sind am Rand von Murais und Brigittas *Anwesen* angesiedelt, verbinden – als unheilschwangere Symbole ihrer Vergangenheit und Triebe – die beiden gewissermaßen und befinden sich gleichzeitig im direkten Übergang zur Wildnis. Gewalt und Tod werden damit sinnbildlich an den äußersten Rand des Kulturbereichs verpflanzt. Aber: Das gezielte Töten, die Exekution *ist* noch Teil der Kultur. Mehr noch: Die Eiche symbolisiert nicht nur eine archaisch-natürliche *Urgewalt*. Sie steht auch, wie der Hirtenjunge Milosch dem Erzähler erklärt, für einen gesellschaftlichen Fortschritt: „Hier ist der Galgen,‘ sagte Milosch, indem er anhielt – ‚seht Ihr dort unten, wo der Bach glänzt, ist ein schwarzer Haufen, auf den geht zu, es ist eine Eiche, auf der man sonst die Übelthäter aufgehängt hat, jetzt darf das nicht mehr sein, von der Eiche aber beginnt ein gemachter Weg, an dem junge Bäume gepflanzt sind, geht eine Stunde fort, dann zieht an der Glockenstange des Gitters“ (HKG 1/5, 421). Die Ironie ist unübersehbar: Was hier als Zivilisation ausgegeben wird, ist letztlich nur die Überführung einer archaisch-rechtlichen Gepflogenheit in eine neue bürgerlich-rechtliche Deutungsmatrix; das Kostüm ändert sich, der Inhalt bleibt gleich. Hier wie dort stirbt der Verurteilte den Tod durch Erhängen. Die Erkenntnisse der Zivilisation können also an dieser archaischen Form der Gewalt nichts ändern, im Gegenteil: Sie bestärken sie vielmehr.¹³⁶ Indirekt heißt dies aber auch, dass der Wert und der Nutzen von Gewalt in dieser Welt durchaus anerkannt werden.

Diese These wird auch dadurch gestärkt, dass Stifter in dieser Todeszone kulturell-menschgemachtes und natürlich-göttliches Rechtssystem paralleliert. Bereits bei der ersten nächtlichen Sichtung dieses „unheimlichen“ (ebd., 469) Ortes verschwimmen Bilder kultureller und ‚natürlicher‘ Gewalt. In der JF beschreibt der Erzähler beispielsweise die Konstruktion des Galgens mit den Worten: „zwei Säulen und ein Querbalken, so einfach stand es im gelben

¹³⁶ Block notiert dazu: „All effort is destined to reproduce the system it seeks to overcome. Like the gallows which replace the oak tree, the new system may be more efficient, but its function and workings are essentially the same. Both are designed to keep miscreants in their place.“ BLOCK: „Stone deaf“, S. 31.

Mondenlichte – liegt ein Kopf oben, oder sitzt eine Eule darauf? – ich mochte es gar nicht wissen, sondern ging eilfertig weiter“ (HKG 1/2, 422). Mensch (Kopf) und Natur (Eule) werden im Todesinstrument Galgen (letztlich: ein vom Mensch kultiviertes Holzgestell) ununterscheidbar verzahnt. In der SF schwächt der Erzähler diesen Eindruck dann insofern ab, als der Erzähler das Ding auf dem Balken zunächst zwar ebenfalls für einen „Kopf“ hält, dann aber – ganz rational – genauer hinblickt und feststellt, dass es in Wirklichkeit bloß „irgendeine Erhöhung“ (HKG 1/5, 422) des Balkens ist. Die Aura des Schreckens und der Gewalt aber bleibt auch in der SF erhalten. Der Fluss, der durch diese Zone läuft, wird beschrieben als „todte Schlange.“ (HKG 1/5, 422) Und selbst die an die Härte und Unheimlichkeit der Wildnis gewohnten Ungarn scheinen sich vor diesem Ort zu fürchten. Milosch, der „Führer“ des Erzählers, entfernt sich nämlich, nachdem er ihm den Weg zu Murais Besitzungen gewiesen hat, in Windeseile: „Offenbar hatte er von dem Orte weggetrachtet“ (ebd.), bemerkt der Erzähler mit gewissem Unbehagen. Und er ist entsprechend froh, als er endlich wieder den „weissen“, ganz und gar zivilisierten (und ihm damit vertrauten) Weg betritt, der aus dieser Todeszone zu Murais Anwesen führt: „Es that mir wohl, daß ich wieder meine Schritte schallen hörte, wie es daheim in unserem Lande auf den Wegen der Fall ist“ (HKG 1/5, 422).¹³⁷

In dieser „Zone of Otherness“¹³⁸ verschwimmen also Natur und Kultur, zeigen sich beide von ihrer gewalttätigsten, tödlichsten Seite. Holub hat vollkommen zu Recht bemerkt, dass bereits der Neologismus *Galgeneiche* – analog zum Begriff *Wolfshund* – semiotisch auf das Verschmelzen von Kultur (*Galgen*) und Natur (*Eiche*) verweist.¹³⁹ Nicht nur werden die Delinquenten in dieser Todeszone erhängt und damit, in gewissem Sinne, der Gerechtigkeit ‚geopfert‘. Es ist auch jener Ort, wo das „Schicksal“ den Körper Gustavs als Opfer – als Fleisch – den Wölfen präsentiert und dieses Opfer nur durch Murais eigene Opferbereitschaft gesühnt werden kann. Deutlicher noch als in *Abdias* wird Gewalt (die Jagd Murais auf Gabriele) durch Gegengewalt (die Jagd der Wölfe auf Gustav) bekämpft, werden menschliches und natürlich-göttliches Gesetz

137 Dass übrigens ein „gemachter“, von „junge[n] Bäume[n]“ (HKG 1/5, 421) gesäumter „weißer Weg“ (ebd., 422) von der Leichen-Eiche zum (An-)Wesen des Majors führt, vergegenwärtigt nochmals, wie schmal und brüchig – und v. a.: *menschgemacht* – die Grenzziehung zwischen Kultur- und Naturraum ist. Und es illustriert, auf welchem schmalen Weg der Mensch – und ganz besonders der Major – zeitlebens wandelt, um nicht ins Animalisch-Wilde abzugleiten.

138 RAGG-KIRKBY: „So ward die Wüste immer größer‘. Zones of Otherness in the Stories of Adalbert Stifter“.

139 HOLUB: „Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘, or the Lesson of Realism“, S. 42.

verschränkt, um wieder eine Balance im *Brigitta*-Kosmos herzustellen.¹⁴⁰ Beide Rechtssysteme sind nicht nur zu Gewalt fähig, sie sind vielmehr darauf angewiesen. Erneut präsentiert sich das ordnungsstiftende sanfte Gesetz von seiner unsanften Seite.

4.7.2 *Die Schule des Lebens*

Härte, Not und Gewalt sind bei Stifter also nicht *per se* negativ konnotiert, sondern erfüllen vielmehr ihre spezifische Funktion im „Lauf der Dinge“.¹⁴¹ Die Härte und Gewalt der Puszta-Lebensbedingungen chiffriert Stifter dabei als besondere Chance für jene, denen es gelingt, sie in eine gezähmte, gesänftigte Form zu überführen. So grenzt der Erzähler beispielsweise das „Grün“ des ungarischen Grases dezidiert von „England“ ab; dort sei es „zarter und weicher“, während dieses hier kräftiger und sonnedurchdrungener“ erscheint (HKG 1/5, 428). Die in der Puszta wohnhaften Hirten benötigen zum Reiten „weder Sattel noch Decke, und statt Zügel und Halfter“ haben sie „oft nur einen Strick.“ (Ebd., 433) Einfache, primitive, wild-natürliche Reit- und Essweisen dominieren; Tiere und Menschen sind abgehärtet, sind ‚männlicher‘. Aber die Landschaftserzeugnisse gedeihen – mit der richtigen agrartechnischen Behandlung – insgesamt besser, gerade weil sie sich abhärten müssen. Wenn hier etwas wächst, dann ist es schöner, stärker und kräftiger als in den übrigen Weltteilen. Gleiches gilt für die Bewohner:innen und Tiere: Sie sind zwar raubeinig, aber auch zäher, loyaler, arbeitstüchtiger.

¹⁴⁰ Dass der studierte Jurist Stifter die standrechtliche Todesstrafe hier nicht verurteilt – und dass gerade der Tod durch den Strang affirmiert wird –, ist auch vor dem justizgeschichtlichen Hintergrund zu sehen. Das 1787 eingeführte *Josephinische Strafgesetz* sah zwar eine Lockerung, aber keine Abschaffung der Todesstrafe vor. Im entsprechenden Paragraphen ist zu lesen: „Die Todesstrafe soll außer den Verbrechen, bey welchen nach dem Gesetze mit Standrecht verfahren werden muß, nicht Statt finden. In den standrechtlichen Fällen aber ist der Strang zur alleinigen Todesstrafe bestimmt.“ Joseph des Zweyten römischen Kaisers Gesetze und Verfassungen im Justizfache. Für Böhmen, Mähren, Schlesien, Oesterreich ob und unter der Enns, Steyermark, Kärnten, Krain, Görz, Gradisca, Triest, Tyrol und die Vorlande. 6 Bände, Band 4: Jahrgang von 1786 bis 1787. Wien: k. k. Hof- u. Staats-Ärarial-Dr. 1817, S. 12 (§ 20). Vgl. vertiefend: AMMERER, Gerhard: Das Ende für Schwert und Galgen? Legislativer Prozess und öffentlicher Diskurs zur Reduzierung der Todesstrafe im Ordentlichen Verfahren unter Joseph II. (1781–1787). Wien: Studienverlag 2010.

¹⁴¹ Es ist insofern wenig überzeugend, dass Jiang die Erzählung unter völliger Ausblendung der Puszta-Härte und des Wolfsangriffs zur bloßen Utopie (v)erklärt: „Es ist offenkundig, daß Stifter in *Brigitta* eine utopische Welt für die Leser geschaffen hat. Das harmonische Zusammensein von Natur und Mensch, die glücklichen und zufriedenen Menschen bei der Landarbeit, der langsame der Natur entsprechende Rhythmus des Alltagslebens, dies alles steht im scharfen Kontrast zu dem Zeitalter, in dem die Novelle entstand.“ JIANG: „Zu Raumstruktur und Raumfunktion in Adalbert Stifters Novelle ‚*Brigitta*‘“, S. 44.

Vorgeführt wird damit das Programm eines zwar entbehrungsreichen, harten Lebens, das aber umso vollere und schönere Früchte trägt. Gleichzeitig wird daran indirekt die Vorstellung eines Nutzens von Leid und Not für menschlichen Fortschritt gekoppelt. Eine solche Deutung ist nicht nur textimmanent nachweisbar, sondern entspricht auch durchaus Stifters eigenen Überzeugungen. In einem um 1850 entstandenen Aufsatz *Die Schule des Lebens* artikuliert Stifter diesen Gedankengang in aller Deutlichkeit:

Die Ursache aber, weshalb die Menschen in der Schule des Lebens lernen, ist die Noth. Weil er Speise braucht, weil er Kleider, Obdach, andere Dinge, selbst Vergnügen braucht, muß der Mensch die Handlungen unternehmen, wodurch er sich alles das verschafft. Und wo die Umstände am allerungünstigsten sind, dort muß er seinen Verstand am meisten anstrengen, die Mittel zu erfinden, und dort kommen gewöhnlich die außerordentlichsten Erzeugnisse des Geistes zu Stande. (HKG 8/2, 137)

Damit der Mensch etwas lernt, damit er sich entwickelt und ‚vorwärts‘ kommt, ist die Not wichtige Voraussetzung. Zugespitzt: Nur vor dem Hintergrund eines drohenden Verlusts (und damit: eines Gewalteinfalls) ist Fortschritt überhaupt möglich. Die Schule des Lebens ist für Stifter auch eine Schule des Schmerzes. Wer immer das Risiko hat, zermalmt zu werden, verfällt nicht – wie beispielsweise das von Stifter wiederholt als Negativfolie erwähnte spätrömische Kaiserreich – dem Laster der Genussucht.¹⁴² Not und Leid sind also bei Stifter (notwendige) Triebfedern, um den eigenen schlechten Ist-Zustand zugunsten eines besseren Soll-Zustands zu überwinden.

Dem erwähnten Programm der Entbehrung und Härte folgend, muss auch die Beziehung der beiden Liebenden zunächst durch Not geprüft werden

142 So sieht Stifter u. a. die Entwicklung Roms eng gekoppelt an seine starke Konkurrenz. Als diese verschwand, zerfiel auch das Reich: „Selbst ganze Völker sind so empor gekommen und haben einen Gipfel hohen Glanzes erreicht, wenn die Noth ihre Seelenkräfte und ihren Willen spannte. So lange die alten Römer im Kampfe mit allen ihren mächtigsten Nachbarn Italiens waren, so lange sie in der berühmten afrikanischen Stadt Karthago einen Feind hatten, den sie sehr fürchteten, waren sie einfach mäßig, tapfer und es kamen Thaten des höchsten Glanzes und der höchsten Aufopferung vor; als sie aber die mächtigsten waren, als Karthago im Schutte lag, überließen sie sich dem Genusse, wurden feig und thöricht, und gingen zu Grunde. Das steinige, unfruchtbare Ufer des Mittelmeeres gegen Asien, wo einst die Phönizier wohnten, zwang dieses Volk, auf der weiten See ihre Nahrung zu suchen und das erste Handelsvolk der alten Welt zu werden. Ihnen verdanken wir die wohlthätigsten Erfindungen, ich nenne nur zwei: das Glas und die Buchstabenschrift. So zeigt sich auch noch heut zu Tage, daß dort, wo die Natur Alles mit verschwenderischer Freigebigkeit spendet, die Menschen meistens träger und unerfinderischer sind. Darum wohnen in den gemäßigteren, kühleren Ländern die tüchtigsten und geistvollsten Völker.“ (HKG 8/2, 137f.)

(Gabrieles Verführung, Brigittas schwere Krankheit, der Wolfsangriff), um sodann gestärkt und auf gefestigtem *Grund* (im doppelten Sinne des Wortes) aufblühen zu können. Man ist, nicht zum ersten Mal, an Hölderlin erinnert: „Der Noth ist jede Lust entsprossen, / Und unter Schmerzen nur gedeiht / Das Liebste, was mein Herz genossen, / Der holde Reiz der Menschlichkeit“.¹⁴³

4.7.3 *Zweimal Nachsommer – einmal anders*

Veränderung bedeutet in *Brigitta* zwar Gefahr, sie bietet den Protagonisten aber auch die Möglichkeit, die Fäden einer festgefahrenen Beziehung gewaltsam zu zerschneiden, um das Gewebe neu und fester zu knüpfen. In der SF heißt es zur heilenden Wirkung dieses gewalttätigen, „scharfen Schnitts“:

Damals [nach Brigittas Erkrankung, B.D.] durch den gegenseitigen Anblick gerührt, und von leiser Liebe getrieben, aber dennoch so ängstlich vor der Zukunft, weil sie sich nicht kannten, und weil sich wieder etwas Fürchterliches zutragen könnte, schlossen sie jenen seltsamen Vertrag der bloßen Freundschaft, den sie Jahre lang hielten, und den bisher keines zuerst anzurühren wagte, bis ihn das Geschick durch einen scharfen Schnitt, den es in beider Herzen that, trennte, und zu dem schöneren natürlicheren Bunde wieder zusammen fügte. (HKG 1/5, 474f.)

Was dem Autor der *Brigitta* – also jenem der 1840er Jahre – noch als sinnvoller Lösungsansatz erscheint, ist für den postrevolutionären Stifter der 1850er Jahre bereits ein Sakrileg. Im „resignierten Miteinander“¹⁴⁴ des *Nachsommers* ist ein gewaltsamer Neuanfang der Liebe undenkbar. Das heilende, leidenschaftliche Gewitter, das Hereinbrechen der Natur, das in *Brigitta* durch die Wölfe markiert wird, fehlt im *Nachsommer* gänzlich. Das Risiko eines Verlusts des *Status quo* lässt Risach und Mathilde in jenem ‚unnatürlichen‘ Stadium der – in der Terminologie der *Brigitta*-Erzählung – „bloßen Freundschaft“ verbleiben, das in *Brigitta* noch zugunsten des „schöneren natürlicheren Bunde[s]“ der Liebe überwunden wird.¹⁴⁵ Statt das Band zu zerschneiden, statt die volle

143 HÖLDERLIN, Friedrich: „Das Schiksaal“. In: Friedrich Beißner (Hg.): Sämtliche Werke (Große Stuttgarter Ausgabe). 20 Bände, Band 1/1: Gedichte bis 1800. Text. Stuttgart: Kohlhammer 1946, S. 184–186, hier S. 184f.

144 MATZ: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge, S. 177.

145 Gerade weil die Erzählung die freundschaftliche Verbindung zwischen Murai und Brigitta als zwar sicher, aber ‚unnatürlich‘ brandmarkt, ist Grüne zu widersprechen, wenn er behauptet: „Angesichts der Ruhe, Ausgeglichenheit und Berechenbarkeit dieser nachsommerlich ‚leise[n] Liebe‘ (BF 474) besteht berechtigter Verdacht, dass hier ein Idealbild gezeichnet wird, dem die Einwilligung der Partner in eine ‚natürliche‘, Verbindung nichts hinzufügen kann.“ GRÜNE: „Das Unbehagen der Liebenden“, S. 52. Ein solches Urteil hat nur für den *Nachsommer* Gültigkeit, nicht aber für *Brigitta*.

„Glut“ der Sonne zu genießen, verharret man in einem sterilen *Nachsommer*, wo die Glut höchstens noch ein ersticktes ‚Glütchen‘ ist.¹⁴⁶ Gleiches gilt auch für die politische Dimension des Texts: Während der Erzähler (und mit ihm: Stifter) in *Brigitta* noch den „Hammer“ eines neuen, kräftigen Landes schlagen hört, während hier gar eine sanfte Revolution möglich scheint, hat sich Risach bezeichnenderweise desillusioniert vom Staatswesen zurückgezogen. Die Erfüllung wird auf die nächste Generation verschoben. Risach verwirklicht sein eigenes Leben in seinem Adoptivsohn Heinrich. Während Murai und Brigitta (sanfte) *changemaker* sind, die den *Status quo* beheben, ist Risach (oder in diesem Kontext entscheidend: *von* Risach) klassisch-traditionalistischer Monarch, der in seinem (Zieh-)Sohn fortleben möchte. So gelesen, markieren *Brigitta* und *Der Nachsommer* zwei Varianten derselben utopischen Sühne-Geschichte.¹⁴⁷ Während Stifter in *Brigitta* aber noch mutig den Blick in die Zukunft richtet und von einem sanft-gewaltsamen Neuanfang träumt, träumt *Der Nachsommer* (zu) gewalt(tät)ig sanft vom längst Vergangenen und versucht ängstlich, das Bestehende zu bewahren.

4.8 Zusammenführung: Stifters kleine große Männer

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Charles Baudelaire,
L'albatros

An der *Brigitta-Nachsommer*-Differenz lässt sich nicht zuletzt auch eine Modifikation des Typus des großen Mannes erkennen. Wie dargestellt, bietet die Murai-Figur – jetzt etwas pointierter formuliert – das Versprechen der Veränderung, während der Patriarch Risach die Aussicht auf eine gesicherte, stabile Gesellschaftsordnung markiert. Dabei verschieben sich die

146 Grill vermerkt ebenso süffisant wie treffend: „Wenn man so will, besteht das Unglück im Leben des Freiherrn von Risach und der Mathilde Tarona darin, dass Mathildes Sohn, der ebenfalls Gustav heißt, nicht von Wölfen angefallen wird.“ GRILL: „Nebensache Nachbarschaft. Über Kontiguität und Kontinuität in Stifters ‚Die Mappe meines Urgroßvaters‘, ‚Brigitta‘ und ‚Der Nachsommer‘“, S. 164f.

147 Einen fundierten Vergleich der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Texte *Brigitta* und *Nachsommer* liefert: HERTLING: „Adalbert Stifters ‚Brigitta‘ (1843) als Vor-Studie zur ‚Erzählung‘ seiner Reife“.

Größenverhältnisse deutlich: Träumt Murai noch davon, „Hundertausende“ (HKG 1/5, 438) zu führen, so beschränkt sich Risachs Wirkmacht auf einen erlauchten Kreis von ausgewählten Jünger:innen. Angesichts der Revolution von 1848 – und des damit einhergehenden Kontrollverlusts der Massen, den nicht zuletzt auch Stephan Szécheny, die Vorbildfigur Murais, in Ungarn beklagen musste – sank auch Stifters Vertrauen in die geschichtsmächtige Wirkkraft des großen, prometheisch schaffenden Individuums. Oder genauer: Seine Sehnsucht nach einem eben solchen großen Mann blieb zwar bestehen; sie verlagerte sich aber vom realpolitisch greifbaren Raum (Ungarn in *Brigitta*) in das zeit- und ortsunabhängige Traumreich des *Nachsommers*.¹⁴⁸

148 Für Stifter verband sich bezeichnenderweise mit dem Machtantritt von Franz Joseph I. die Hoffnung einer neuen, aber gleichzeitig gesicherten – weil traditionellen – Herrschaft. In den stürmisch-politischen Zeiten seiner Gegenwart bot ihm die Aussicht auf das jahrhundertalte habsburgische Kaiserhaus einen sicheren Hafen. Entsprechend schrieb er an Exner in einem Brief vom 28. Februar 1850: „Endlich müssen alle Guten fest zu dem Kaiser stehen, in Wort und That ihn als den Mittelpunkt des Wirkens erklären, von dem das Ganze des Baues ausgeht, und zu ihm zurückleitet. Im constitutionellen Leben ist er noch mehr das Haupt der Ehre und des Glanzes, als in absoluten, wo er die unbeschränkte häufig mißgönnte Macht hat. Gerade jetzt, wo man diesen Anker untergraben wollte, müssen die Festen und Guten zeigen, wie sie ihn ehren und halten, und müssen sie diese Darlegung öffentlich thun.“ (PRA 18, 38) Franz Joseph I. ist nun freilich kein *großer Mann* im Sinne Gampers, da sein Herrschaftsanspruch auf der Erbmonarchie beruht; dennoch verband Stifter mit dessen Person ähnliche Hoffnungen, nämlich dass dieser neue Führer das Land einen und heilen – *führen* und *repräsentieren* – könnte. Um 1850 schrieb Stifter, anlässlich eines Besuchs des neuen Kaisers in Linz, gar ein Panegyrikos auf Franz Joseph I. – und zwar aus der Sicht der oberösterreichischen Jugend. Der Titel dieses, sicherlich auch durch seine Hoffnung auf das Amt als k. k. Schulrath motivierten, Gedichts lautet wenig originell: *Gruß der Jugend Oberösterreichs an den Kaiser*. Darin finden sich u. a. folgende Zeilen: „Und wir, mit Dir an Jahren gleich, / Wir sind von Gott wohl auserlesen, / An Deiner Seite mit zu gehen / Uns deiner Führung anzuschließen, / Bis alle einst das Alter ruft: / So wirst Du Unser Kaiser sein!“ (PRA 25, 94) Stifters Hoffnungen in den neuen Kaiser wurden u. a. durch dessen restaurative Bildungspolitik indes schnell enttäuscht. Das Sehnen nach einem *großen Mann*, der die Zügel in die Hand nehmen und den Staat zu alter Größe führen werde, verstummte durch diese Enttäuschung aber nicht. Im Gegenteil: Gerade in späteren Lebensjahren, als er bezeichnenderweise auch seinen *Witiko* zu dichten begann, findet sich diese Hoffnung immer öfters. So schreibt Stifter an Johann Ritter von Fritsch am 18. Mai 1861: „Oft beschleicht mich der tiefste Ekel an der Menschheit im Großen, und wären nicht noch einzelne gute und starke Menschen, man müßte sich zu dem lieben Vieh wenden, wie mir ja schon Pflanzen und Gewächse ein freundlicher Umgang geworden sind. Glauben Sie nicht, daß ein einziger erhabener und erleuchteter Mann auf einem Throne der ganzen Wirthschaft ein Ende machen könnte?“ (PRA 19, 278) Noch deutlicher wird die Sehnsucht nach einem *großen Mann* im Brief an Gustav Heckenast vom 8. April 1866: „Was du über Ungarn und Österreich schreibst, ist aus meiner Seele gesprochen. Streiten wird nicht zum Ziele führen, ein großer Mensch könnte schlichten; aber wo ist er?“ (PRA 21, 196) Implizit geht aus Stifters Voten auch der

Dieser letzte Gedankengang rückt nochmals dezidiert die Themenkomplexe der Führung und des großen Mannes in den Fokus, die nun im Folgenden auch auf Stifters eigenes Schreiben bezogen werden sollen.

4.8.1 *Stifter und Führer*

Es ist für Stifters eigene Führungsambitionen (als Autor) aufschlussreich, dass er den militärisch versierten und feurigen Murai zwar zum großen Mann verkündet, ihn jedoch, trotz seiner zweifellos vorhandenen dichterischen Begabung, nicht – wie beispielsweise Novalis seinen Heinrich von Ofterdingen – zur Apotheose eines Dichterführers stilisiert. Vielmehr legt er Murai in der JF folgende Sätze in den Mund:

Einst [...] habe ich geglaubt, anders wirken zu können, ich habe geglaubt, daß in meinem Herzen ein großes heiliges, ein tiefes Dichterwort schaffe, das ich einmal werde sagen können, um alle Menschen zu entzücken, und größer und edler zu machen – – aber bei der einzigen Gelegenheit, die sich mir geboten, vermochte mein eigenes Herz nicht groß und edel zu sein – – es ist nun alles vorbei! (HKG 1/2, 229)

Der wahre Stifter'sche Dichter transzendiert die politisch-militärischen Führungskompetenzen des großen Mannes dergestalt, dass er sich (zusätzlich) durch ein großes, edles Herz auszeichnet. Indirekt stellt Stifter hier wahres Dichten – und damit auch die eigene Zunft sowie sich selbst – über die Vorzüge und Auszeichnungen eines großen Innovators und Staatsmannes.

Stifter hat nun sein eigenes Changieren zwischen Künstlertum und Staatsmann-Aspirationen bzw. -verdienen mehrfach reflektiert. Bei aller vorgeschobenen Bescheidenheit stand für ihn außer Frage, dass es ihm – wie er in einem Brief an Marie von Hrussozcy vom 10. Februar 1861 verkündet – „gelungen“ wäre, eine „Spizen“-Position im Staate zu erlangen, hätte er danach gestrebt (PRA 19, 271). Im gleichen Brief klingt aber auch eine bemerkenswerte Skepsis an gegenüber eben jener „Spizen“-Position im Staate. Sie hätte ihn, wie er schreibt, bloß deprimiert, weil er seine „Aufgabe nicht so [hätte] lösen [...] können, wie ich es als nothwendig eingesehen hätte.“ (Ebd., 271f.) Es sind nicht zuletzt die verfehlten äußeren Umstände, die ihn an der Entfaltung

Wunsch nach einer Komplexitätsreduktion der Realität hervor, die wiederum der große Mann verspricht. Auf diese Hoffnung einer ordnenden Funktion des *großen Mannes* macht Gamper ebenfalls aufmerksam: „Der große Mann [...] fungierte als Widerlager zur verwirrenden Vielheit der Dinge und Ursachen, er versprach soziale Ordnung und Orientierung. Er war deshalb auch ein großer Mann im Singular, denn nur als solchem wurde ihm zugesprochen, diese phantasmatische Leistung erbringen zu können.“ GAMPER: Der große Mann, S. 13.

seines vollen Potentials gehindert haben – dies jedenfalls StifTERS eigene Wahrnehmung: „Göthe sagt, daß zur Entfaltung jedes Talentes auch die äußern Umstände kommen müssen [...], wie oft dachte ich: Etwa hätte ich doch einer der Großen werden können, wenn Freiheit der Seele und Klarheit und Heiterkeit immer gegeben gewesen wären. Und was bin ich nun?“ (PRA 21, 205) Dass Stifter Mitte der 1860er Jahre, also zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Zeilen, eine solche Perspektive auf sein Leben und den Stand der Dinge einnahm, überrascht nicht, hatte er doch gerade in seiner nach der Revolution begonnenen Karriere als Staatsmann einige Niederlagen einstecken müssen.¹⁴⁹ Seine politisch-pädagogischen Ideen waren mehrheitlich gescheitert, es fehlte ihm die Wertschätzung: „[E]r fühlte sich“, wie der Stifter-Biograf Hein schreibt, „verkannt, unbeachtet, unverstanden und sagte, daß man ihn höher achten würde, wenn er auch nur ein wohlhabender Seifensieder wäre.“¹⁵⁰ Entsprechend richtete sich sein Blick zunehmend auf eine „erleuchtete Nachwelt“ (PRA 20, 283). In prägnanter Weise hat Stifter seine Nachruhm-Faszination in einer Albumblatt-Sentenz aus dem Jahr 1853 verewigt: „Kein Ruhm ist so süß /

149 Die Stelle im Staatsdienst rieb Stifter nachweislich auf. Seine ersten Amtsjahre waren noch von großem Elan und Reformwillen geprägt: Zu seinen Aufgabenbereichen gehörten die Infrastruktur der Volksschulen, die Analyse von Lehrplänen, Schulwegen und Schulverteilungen, das Übersehen der Unterrichtsgestaltung, des Lehrersalärs und anderes. Der Linzer Zeitung des Jahres 1854 ist zu entnehmen, dass Stifter bis zu diesem Zeitpunkt schon 133 Neubauten von Schulbauten initiiert hatte. Doch der (selbsternannte) Reformersah sich bald schon mit den (konservativen) Mühlen des österreichischen Bildungswesens konfrontiert: Nach anfänglichem Reformwillen überführte die neue Regierung um Kaiser Joseph II. den Staat sukzessive wieder in den Zustand vor 1848. Der erstarkende Neoabsolutismus und die damit verbundenen restaurativen Tendenzen hatten auch gravierende Folgen für die österreichische Bildungslandschaft: Per Konkordat wurde die Schulaufsicht 1855 wieder – wie vor 1848 – der Kirche unterstellt; die Staatsbeamten – also auch Stifter – hatten kooperativ an den sonntäglichen Messen teilzunehmen und verloren fortlaufend an Autonomie. Hinzu kamen für Stifter weitere Enttäuschungen: Sein Projekt eines Lesebuchs für die Oberschulen, das er in Zusammenarbeit mit Johann Aprent herausgeben wollte, wurde nach monatelanger Wartephase im Dezember 1854 von der Regierung in Wien abgelehnt. Die Begründung lautete, das Lesebuch entspreche nicht dem geltenden Lehrplan. 1856 wurde Stifter zudem die Inspektion der von ihm selbst gegründeten Linzer Realschule entzogen. Die zunehmend abweisende Haltung seiner Vorgesetzten und die persönlichen Enttäuschungen forderten ihren Tribut: Stifter litt immer stärker an körperlichen Beschwerden und Stimmungsschwankungen und verfiel zudem einer Alkohol- und Esssucht. Es gelang ihm immer seltener, seine eigenen Wünsche und Ideale im Staatsberuf durchzusetzen. Vgl.: BECHER, Peter: „StifTERS Leben im historischen Kontext“. In: SH, S. 2–12. Außerdem: BECHER, Peter: Adalbert Stifter. Sehnsucht nach Harmonie. Eine Biografie. 2., überarbeitete Auflage. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 2017, S. 187–227.

150 HEIN: Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke, S. 683.

Und ehrenvoll als der Nachruhm / Der Liebe seiner Zeitgenossen.“ (PRA 18, 195)¹⁵¹ In der Pose des *poeta dolens*, dessen literarische Produktivität und Werke (seine „Kinder“) durch die Gemeinheit der Welt verhindert würden, schielte Stifter geradezu offensichtlich auf die Gunst der Nachwelt. Diesen Befund bestätigt auch folgende – von Stifter auf eine mögliche Veröffentlichung hin stilisierte – Briefpassage, gerichtet an Gustav Heckenast am 29. Februar 1856:

[H]ätte ich nur Zeit, und hätte das Amt nicht! Oft – oft sagt mir mein Inneres, ich hätte nicht umsonst gelebt, ich würde doch etwas machen, was fortlebt und fortwirkt. Stoffe und Gedanken häufen sich im Haupte, sie pochen und drängen zur Ausführung; aber darin fehlt die Zeit, und die Gemeinheit der täglichen Vorkömniße und die Kläglichkeit der Menschen, mit denen ich zu thun habe, und denen ich nicht aus dem Wege gehen kann, trübt die Hoheit der Stimmung. Vielleicht wird man einmal diesen Brief lesen, und die im Mutterleibe getödteten Kinder bedauern, dann wird es zu spät sein, wie es bei Kepler zu spät war, der auch in diesem unseligen Linz lebte, und wie es bei Mozart zu spät war. Ich bin kein Kepler und kein Mozart; aber wenn meine bisher veröffentlichten Arbeiten etwas wirkten, so bin ich doch etwas; denn ich weiß es, daß diese Arbeiten mein Mindestes sind, und daß Tieferes in der Seele schlummert, das nur nicht erweckt werden kann, weil es mit holder Stimmen und göttlichen Klängen gerufen werden muß; jetzt aber nur mißtönige Fuhrmannsleute ihm in die Ohren kreischen. (PRA 18, 299f.)

4.8.2 *Stifter neuer Welten*

Genau dieses Hadern mit verpassten Gelegenheiten, dieses Missverhältnis zwischen eigenen Ansprüchen, eigenem Vermögen und gesellschaftlichen Widerständen bildet ein Leitmotiv in Stifters gesamtem Schaffen – und insbesondere im *Nachsommer*, den Stifter in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum oben zitierten Brief fertigstellte. Im *Nachsommer* illustriert Stifter in aller Deutlichkeit das enge, spannungsreiche Verhältnis von Künstlerdasein und staatlichem Dienst anhand der eigentlichen Hauptfigur des Romans, des Freiherrn Gustav von Risach. Dessen Dilemma umreißt Stifter in einem Brief an Heckenast vom 2. Januar 1855 wie folgt:

151 An den befreundeten Dichter Joseph Christian von Zedlitz schrieb Stifter anlässlich dessen 70. Geburtstags ein Lobgedicht, welches – wie so oft bei Stifter – wenig über den Adressaten bzw. dessen Schaffen, dafür umso mehr über Stifters eigene Gedankenwelt verrät. Im Gedicht stilisiert Stifter die Dichtkunst zur (einzigen) Möglichkeit, sich der vernichtenden Wirkung der Zeit zu widersetzen: „Nur dem golden Säng' / Fließet nicht die Zeit, / Ihm steht dieser Dränger / Fest als Ewigkeit.“ Erst der Nachruhm sichert die ‚wahre‘ Anerkennung des großen Dichters: „Klarer stets und klarer / Wird, was er gethan, / Wahrer stets und wahrer / Sehns die Menschen an. / Und wenn Völker sanken / In das dunkle Grab, / Leuchten die Gedanken / Wie ein Stern herab. / Wie der Mensch auch handelt, / Stehet fest der Stern, / Wie die Welt sich wandelt, / Glänzt er mild und fern.“ (PRA 25, 97f.)

Er war ein bedeutender Staatsmann aber seine Kräfte waren ursprünglich schaffende, er mußte sie unterdrücken, und erst nach seiner Staatslaufbahn in seiner Muße machen sie sich gelten, und umblühen den Herbst dieses Menschen, und zeigen, welch ein Sommer hätte sein können, wenn einer gewesen wäre. (PRA 18a, 249)

Risach, so heißt es im Roman, spürt „die Wesenheit eines Künstlers“ (HKG 4/3, 144) – „eines Baumeisters oder eines Bildhauers oder auch noch das eines Malers“ (HKG 4/3, 145) – in sich. Doch genau dieses künstlerisch-schaffende Wesen steht den einengenden bürokratischen Staatsstrukturen entgegen, welche den individuellen künstlerischen Gestaltungswillen oftmals beschneiden oder gänzlich unterdrücken. Im *Nachsommer* lässt Stifter Risach sagen: „[I]n jedem Falle waren die Kräfte, die sich in mir regten, dem Wirken eines Staatsdieners eher hinderlich als förderlich.“ (Ebd.) Nichtsdestotrotz arbeitete sich Risach mit eiserner Disziplin zum bedeutenden Staatsmann empor, ohne freilich sein volles Potential, das freie Hand und eine Spitzenposition – genauer: den Herrscherthron – im Staat verlangt hätte, ausschöpfen zu können. Risach selbst bringt dieses Problem wie folgt auf den Punkt: „Ihr seht, daß mir zwei Hauptdinge zum Staatsdiener fehlen, das Geschick zum Gehorchen, was eine Grundbedingung jeder Gliederung von Personen und Sachen ist, und das Geschick zu einer thätigen Einreihung in ein Ganzes und kräftiger Arbeit für Zwecke, die außer dem Gesichtskreise liegen“ (HKG 4/3, 140). Das Fügen in die ungeliebte Tätigkeit des Staatsdiensts aber ermöglicht ihm letztlich – genau wie Heinrichs Vater – finanzielle Unabhängigkeit, um so wenigstens auf die alten Tage Autonomie über das eigene Handeln zu erlangen – und seinen Nachkommen jenes (vermeintlich) selbstbestimmte Leben zu ermöglichen, das ihm verwehrt geblieben ist.¹⁵² Die Nachsommerwelt seines Hofguts, über die Risach uneingeschränkt herrscht, bietet ihm letztlich jene Freiheit, die er braucht, um seine volle Wirkkraft auf sich und seine Umwelt zu entfalten. Welche Macht Stifter seiner Risachfigur zuschrieb, verdeutlicht ein kurzer Blick in seine konzeptionellen Überlegungen. An Heckenast notierte er am 22. Dezember 1856 über Risach:

Er soll der Mann sein, der in hohen Ämtern gestanden ist, Orden hat, noch Einfluß besitzt, sich in seine Einsamkeit so zurück zog, dort alles um sich erhebt und bildet, der weise ist, durch den Natalie das wurde was sie ist, den sie verehrt, der weit über ihr ist, und an dem der junge Wandersmann sich bildet. Wie wenn nun der alte Mann in einer solchen Fülle seiner Geistesgröße und Würde so wie in seiner weisen Zurückgezogenheit sich darstellte, daß man begriffe, daß an ihm

¹⁵² Vgl. auch IRMSCHER: Adalbert Stifter, S. 334.

sich Natalie erzogen hat, und das Gewöhnliche verschmäht – wäre das nicht herrlich? (PRA 18a, 350)

Risach, der zurückgezogen lebende alte Weise, erzieht hier wörtlich durch seine Größe. Er steht weit über seiner ihn verehrenden Ziehtochter, aber auch dem jungen Wandersmann Heinrich, den er bildet und führt. An anderer Stelle schreibt Stifter noch deutlicher: „Auch sein Herz findet die schönsten Blüten erst im Alter, und an diesen Blumen entzündeten sich andere, die jung ins Unbestimmte und Regellose gewachsen wären, und die, ohne selber groß zu sein, durch seine Größe, die sich erst wie in einem Nachsommer zeigt, doch groß werden.“ (PRA 18a, 249) Risach vereint Schaffenskraft und Charisma,¹⁵³ seine Heilsfunktion als Führer tritt in Stifters *Nachsommer*-Kommentaren deutlich zutage. Zugespitzt: An Risachs Wesen soll die (Nachsommer-)Welt genesen.

Für Stifter bot die Nachsommerwelt aber nicht nur den Figuren des Romans, sondern auch den Leser:innen ein Heilsversprechen: Sie sollte das erlauchte Lesepublikum erhöhen und befreien aus der verkommenen Lebenswirklichkeit. Zum utopischen Gehalt des *Nachsommers* schreibt Stifter am 24. Mai 1857 an Heckenast: „Es sollte etwas Größeres und Höheres sein als das unerquickliche Volk des Tages.“ (PRA 19, 22) Am 11. Februar 1858 gibt er gegenüber Heckenast zu Protokoll:

Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die im Allgemeinen mit einigen Ausnahmen in den Staatsverhältnissen der Welt in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtkunst herrscht. Ich habe eine große einfache sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüber stellen wollen. (PRA 19, 92)

153 Wohl nicht zufällig ist der Name Risach ein Anagramm für *Charis*, die Göttin der Anmut. Die heute geläufige Konnotation von *Charis* und *Charisma* existiert in dieser Form zwar erst seit Max Weber, der Terminus *Charisma* wird in *Pierer's Universal-Lexikon* aus dem Jahr 1865 aber im Zusammenhang mit christlichen Wundergaben genannt: „Jedoch weichen die Kirchenväter darin von einander ab, daß z.B. Irenäus die Fortdauer der Wundergabe (*Charisma*), d.h. der besondern Kraft Wunder zu thun, in einzelnen Männern behauptete, Augustinus aber dieselben nur auf die apostolische Zeit beschränkt.“ LÖBE, Julius (Hg.): „Wunder“. In: *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*. 19 Bände, Band 19: Weck–Zz. und Nachträge. Vierte, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Altenburg: Verlag von H. A. Pierer 1865, S. 383–384, hier S. 383. Vgl. zur Verschränkung von Gewalt/Macht und Grazie in der Moderne weiterführend: GOEBEL, Eckart: *Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006.

Der *Nachsommer* wird zum therapeutischen Heilmittel. Es ist letztlich ein simpler Mechanismus, der Stifter vorschwebt: Das Dichten starker Menschen soll auch das Publikum – und natürlich auch ihn selbst – stärken. In einem Brief an Heckenast vom 17. Dezember 1860 ist zu lesen: „Weil die gegenwärtige Weltlage Schwäche ist, flüchte ich zur Stärke, und dichte starke Menschen, und dies stärkt mich selber.“ (PRA 19, 259) Vor diesem Hintergrund lässt sich Risach in seiner charismatischen Eloquenz, seiner charakterlichen ‚Größe‘ sowie seiner Führungskompetenz durchaus als *großer Mann* begreifen, der für die Figuren des *Nachsommers* – auf der Grundlage der Tradition! – eine bessere Welt erschafft. Jedenfalls führt und repräsentiert er gleichermaßen seine Umgebung. Auf der Ebene der Rezeption kann man der Risachfigur – mit der nötigen Vorsicht – eine ähnliche Funktion zuschreiben: Wie Heinrich stufenweise zur ‚Erleuchtung‘ angeleitet wird,¹⁵⁴ so soll Risach das Lesepublikum als strahlendes Exempel des weisen Mentors auf dem Weg der Menschwerdung führen. Dass Stifter seiner Risachfigur dabei einen Großteil seiner Biografie unterlegte und ihn an unzähligen Stellen als Sprachrohr eigener Überzeugungen und Ratschläge benutzte, zeigt die starke Identifikation, die Stifter mit Risach verband.¹⁵⁵ Gerade diese Spiegelung der eigenen Person in Risach

154 Zum Stufenaufbau des *Nachsommers* vgl. grundlegend: WIEDEMANN: Adalbert Stifters Kosmos.

155 Risach stammt wie Stifter aus einem kleinen bäuerlichen Dorf (vgl. HKG 4/3, 150f.); er kämpft lebenslang mit dem Verlust seiner großen Jugendliebe; er arbeitet unglücklich in Staatsdiensten, hat eine künstlerische Veranlagung, liebt Pflanzen etc. Es ließen sich noch unzählige weitere Details anführen. Vielfach geht Stifter gar so weit, eigene biografische Ereignisse eins zu eins auf Risach zu übertragen. Beispielsweise berichtet Risach folgende Episode: „Da ich noch klein war, legte ich allerlei Dinge an einander, und gab dem so Entstandenen den Namen einer Ortschaft, den ich etwa zufällig öfter gehört hatte, oder ich bog eine Gerte einen Blumenstengel und dergleichen zu einer Gestalt und gab ihr einen Namen, oder ich machte aus einem Fleckchen Tuch den Vetter die Muhme; ja sogar jenen abgezogenen Begriffen und Verhältnissen, von denen ich sprach, gab ich Gestalten, und konnte sie mir merken. So erinnere ich mich noch jetzt, daß ich als Kind öfter das Wort Kriegswerbung hörte. Wir bekamen damals einen neuen Ahortisch, dessen Plattenheile durch dunkelfarbige Holzkeile an einander gehalten wurden. Der Querschnitt dieser Keile kam als eine dunkle Gestalt an der Dicke der Platte quer über die Fuge zum Vorschein, und diese Gestalt hieß ich die Kriegswerbung.“ (HKG 4/3, 143) Die nahezu identische Episode erwähnt Stifter in seinem autofiktionalen Fragment *Mein Leben*: „An der Dickseite des Tisches waren die Fugen der Bohlen, aus denen er gefügt war, damit sie nicht klaffend werden konnten, mit Doppelkeilen gehalten, deren Spitzen gegeneinander gingen. Jeder Doppelkeil war aus einem Stück Holz, und das Holz war rötlich wie das Osterlamm. Mir gefielen diese roten Gestalten in der lichten Decke des Tisches gar sehr. Als dazumal sehr oft das Wort ‚Konskription‘ ausgesprochen wurde, dachte ich, diese roten Gestalten seien die Konskription. Noch ein anderes Ding der Stube war mir äußerst anmutig und schwebte lieblich und fast leuchtend in meiner Erinnerung. Es war

weist aber auch darauf hin, dass Stifter mit und über Risach eigene Führungsambitionen verarbeitete und artikulierte.

Dieser Gedankengang bringt mich wieder zurück zur *Brigitta*-Erzählung. Nicht nur lassen sich die für Risach festgestellten Führungskompetenzen und -motive bereits in der Murai-Figur finden. Überblickt man die Erzählung als Ganzes, so wird auch schnell ersichtlich, dass Murai am Ende der Erzählung nicht bloß Charisma und Führungsgeschick, sondern auch jenes große, edle Herz eines Dichters besitzt, das er sich selbst im Gespräch mit dem Erzähler abspricht. Man kann sich durchaus überlegen, ob Murai seine – (noch) nicht über Kunstwerke verwirklichte – dichterische Veranlagung (ähnlich wie Abdias) gar auf seinen *Zieh*-Sohn, den Erzähler (und damit indirekt: Stifter selbst), überträgt, dessen erklärtes Ziel ja darin besteht, „die Erzählung seines [des Majors, B.D.] Lebens zusammen zu stellen“ (HKG 1/5, 415). Als musisch begabter Mentor sorgte Murai so indirekt dafür, dass sein eigener Ruhm und sein großes Herz in den Worten des Erzählers bewahrt und verewigt blieben.¹⁵⁶

Entscheidender für Murais Werdegang aber ist: Er wird sich – wie Risach – seines edlen Herzens erst durch seinen Sündenfall bewusst. Indem er das eigene Verschulden erkennt, schafft er gleichzeitig die Grundlage zur Sühne und wird zu einem großen Mann. Oder genauer: Er wird zu jener Version eines großen Mannes, die ihm trotz seiner Jugendsünden noch möglich ist.¹⁵⁷ Darin besteht der Chiasmus seiner Größe: Murai wird groß, weil er scheitert. Aber das Scheitern verunmöglicht es ihm gleichzeitig, jene eigentliche Größe zu erreichen,

das erste Fenster an der Eingangstür. Die Fenster der Stube hatten sehr breite Fensterbretter, und auf dem Brette dieses Fensters saß ich sehr oft und fühlte den Sonnenschein, und daher mag das Leuchtende der Erinnerung rühren. Auf diesem Fensterbrette war es auch allein, wenn ich zu lesen anhub. Ich nahm ein Buch, machte es auf, hielt es vor mich und las: ‚Burgen, Nagelein, böhmisch Haidel.‘ Diese Worte las ich jedesmal, ich weiß es; ob zuweilen noch andere dabei waren, dessen erinnere ich mich nicht mehr. Auf diesem Fensterbrette sah ich auch, was draußen vorging, und ich sagte sehr oft: ‚Da geht ein Mann nach Schwarzbach, da fährt ein Mann nach Schwarzbach, da geht ein Weib nach Schwarzbach, da geht ein Hund nach Schwarzbach, da geht eine Gans nach Schwarzbach.‘ Auf diesem Fensterbrette legte ich auch Kienspäne ihrer Länge nach aneinander hin, verband sie wohl auch durch Querspäne und sagte: ‚Ich mache Schwarzbach!‘“ (PRA 25, 18of.) Neben seiner eigenen Biografie dürften für die Risach-Figur auch Stifters ehemaliger Kremsmünster-Lehrer Placidus Hall sowie sein Förderer Andreas Baumgartner prägend gewesen sein. Vgl. dazu: MATZ: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge, S. 36f.

156 Vgl. dazu auch: GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 299.

157 Anschlussfähig ist in diesem Zusammenhang auch Rutts Bemerkung, dass einigen der „Stifterschen Menschen [...] das Leid eine Bedingung für ihre Versittlichung geworden ist.“ RUTT: Adalbert Stifter – Der Erzieher, S. 140.

die als Potenz in ihm angelegt war. Man beachte nochmals die Schlüsselstelle zu Murais eigenen Führungsaspirationen: „[I]ch bin erst zu ihnen [den Hirten der Puszta, B.D.] gekommen, als mein Haupt schon grau geworden war“ (HKG 1/5, 458). Murai ist groß, aber er hätte wie Abdias und Risach noch viel größer sein können. Ich lese diese Wehmut über das eigene Nicht-Genügen – bei gleichzeitiger Hochschätzung des eigenen Potentials – als ein biografisch motiviertes Motiv, das sich durch eine Vielzahl von Stifters Werken zieht. In *Brigitta* findet sich dazu die zentrale Passage: „Mir aber schien's“, bemerkt der Erzähler mit Blick auf Murai, „als ginge dieses schöne fragende Männerauge noch jetzt im Herbst seiner Tage hinaus in alle Weiten, um vom Himmel jene Seele zu fordern, die er ihm verheißen, aber nicht gegeben hatte.“ (HKG 1/2, 229) Auch Stifter wartete, trotz anfänglich großem schriftstellerischem Erfolg, zeitlebens auf die ausstehende Verheißung. Dieses Gefühl übertrug er auf gealterte Männerfiguren, die zwar ebenfalls gescheitert sind, deren Befähigung zu großen Männern aber niemals im Zweifel steht.

4.8.3 *Das Große im Schatten des Kleinen*

Von Felix über Abdias und Murai, den alten Obristen bis hin zu Dall, Risach und Witiko – alle diese Stifter'schen Figuren sind nicht ‚gewöhnliche‘ Menschen, sie tragen exzeptionelle Züge.¹⁵⁸ Die Pointe besteht darin, dass Stifter ihre Größe einerseits als Potenz anlegt, und die Figuren andererseits zu einem Zeitpunkt der Handlung präsentiert, als diese ihren Zenit entweder noch nicht erreicht oder – weitaus häufiger – bereits überschritten haben.

Bereits in seinem frühesten Erzählwerk, der Fragment geliebten Jugend-erzählung *Julius*, die wohl zwischen 1829 und 1830 entstand, entwirft Stifter jenes archetypische Männerbild, welches er in seinen späteren Texten fortlaufend variiert. Im *Julius* wird dem stürmisch-poetischen Titelhelden (einem *Alter Ego* des Autors) ein gewaltiger Kriegervater und Mentor zur Seite gestellt,

158 Die Liste exzeptioneller Figuren in Stifters Werk ließe sich problemlos erweitern. Es seien stichpunktartig genannt: der Erzähler in *Condor*, der als ein zwar entsagender, aber großartiger Künstler beschrieben wird; Gleiches gilt für den Feldblumenerzähler sowie den brillanten Erzieher Emil; der Hagestolz ist ein verkannter, aber gewaltiger und begabter Mann, den Stifter in einem Brief beschreibt als „ein[en] grandios düster prächtige[n] Charakter“, den er „in seiner ursprünglichen Tiefe und Gewalt auftreten“ lassen will (PRA 17, 122); Hanns in *Der beschriebene Tännling* ist ein zwar innerhalb des Bürgertums einfacher, aber unter den Förstern beeindruckender Anführer, ein „König in seinem bunten, einsamen, entfernten Schlage“ (HKG 1/6, 400); der Offizier in *Bergmilch* zeigt in seiner Moralität, seinem militärischen Geschick sowie seiner distinguierten Erscheinung ebenfalls Züge eines großen Charakters (vgl. dazu das Unterkapitel 5.6.2 EXKURS: ‚BERGMILCH‘ ODER: DIE SEHNSUCHT NACH DEM GEFÄNGNIS dieser Arbeit).

der den sprechenden Namen Ernst Wilden, Freiherr von Wildenberg trägt. Zu diesem Mann liefert Stifter folgende Beschreibung:

Er war ein hoher, stark gebauter Mann mit tiefgewirkten kräftigen Gesichtszügen, die von der Sonne verbrannt, mit den schneeweißen Haaren sonderbar, und man möchte sagen abschreckend kontrastirten. An beyden Seiten einer etwas gekrümmten Nase flammten zwey tiefliegende graue Augen, die jede Hülle durchblicken zu wollen schienen. In dieser Gestalt wohnte ein gewichtiger und durchgreifender Wille, durch Gewohnheit militärischen Befehlens bis zur starresten Unbeugsamkeit gesteigert. Seine Diener und Hausleute fürchteten ihn, wie einen Geist des vorigen Jahrhunderts. In jüngeren Jahren mögen Leidenschaften in dieser Brust gewaltet haben, das zeigte das noch jetzt bey außerordentlichen Anlässen in seinen Augen aufflackernde ungewöhnliche Feuer des Zornes: aber ein herrischer Geist hat sich durch 60jährige Uibung seiner Kräfte über alle seine Thätigkeiten eine solche Herrschaft anzueignen gewußt, da selbst seine nächsten Umgebungen in der Meinung standen, er sey ganz ohne alle Empfindung. Nur ein Mahl sahen seine Diener, wie ihm die Augen voll Wasser standen, und das war bey der Begräbniß seines Weibes. Er saß noch immer vor Landkarten, und studierte Schlachtordnungen. Dabey las er die Alten, den Shakspeare, und deklamirte mit sich selber aus dem Wallenstein. (HKG 3/1, 22f.)

Wildenberg ist ein aus einer anderen Zeit stammender Krieger, ein Willensmensch, der es schafft, seine Gefühle vollständig zu beherrschen – ein Ideal Stifters¹⁵⁹ – und der seine Größe und Tatkraft nicht zuletzt auch aus der Literatur schöpft. Diese nostalgisch verbrämte Großmännerfantasie ist nicht einfach das Produkt von Pennäler-Literatur, sondern letztlich das ungefilterte und deutlichste Ideal eines gewaltigen, seine Leidenschaft und Umwelt beherrschenden *großen Mannes*, das Stifter zeitlebens bewundert hat und – in abgeschwächter (besänftigter) Form – in vielen seiner Geschichten auftauchen lässt. Exemplarisch dafür ist auch die Robert-Figur aus dem *Hochwald*. Robert ist ein naturverbundener Jäger, den Stifter – analog zum Freiherr von Wildenberg – als ein aus der Zeit gefallenes Relikt ehemaliger Größe beschreibt:

159 Auguste von Jäger, die Stifter die schriftstellerischen Versuche ihres Sohns Gustav zur Kritik übersandt hatte, gab er beispielsweise 1852 den zweifelhaften, in keinster Weise mit seinem eigenen Leben übereinstimmenden Ratschlag, für ein gelingendes Leben solle Gustav jegliche Leidenschaft aus seinem Herzen verbannen: „Gustav soll das Wort eines ihm vom ganzen Herzen zugethanen Mannes und Freundes nicht übelnehmen, und es beachten: nemlich, er soll jede Leidenschaft von was immer für einer Art, wenn solche da sind, aus seinem Herzen tilgen, und dasselbe in einziger ruhiger Liebe der Schönheit zuwenden, sie ist seiner er ist ihrer werth, und als angeschautes Gutes ist es die höchste Liebenswürdigkeit ist es das Beständigste und das Beseligendste.“ (PRA 18a, 141)

[S]o hob sich die Erscheinung fast in jene Zeit der Seher und Propheten hinüber, eine Ruine gewaltiger Männerkraft und Männergröße, eine Ruine, jetzt nur noch beschienen von der milden Abendsonne der Güte, wie ein stummer Nachsommer nach schweren lärmenden Gewittern – wie der müde Vollmond auf den Garben des Erntefeldes – – die stille, milde, tiefe Güte. (HKG 1/4, 224f.)

Abdias, der in den „Ruinen“ (HKG 1/5, 240) ehemaliger Größe aufwachsende, durch seine Sozialisation geblendete Seher; Murai, der seine Führungsberufung erst erkennt, als sein „Haupt schon grau geworden“ (ebd., 438) ist; der „alte Obrist“ (HKG 1/5, 132) – man beachte wiederum die Militärbezeichnung! – in der *Mappe*, der in fortgeschrittenen Jahren als Mentor und landwirtschaftlicher Pionier in einem abgelegenen böhmischen Tal waltet; und natürlich Risach, der durch das einengende Korsett des Staatsdiensts verhinderte, eigentlich zum Volksführer berufene „Künstler“ (HKG 4/3, 144). Stifters Werk ist gespickt mit „Ruinen“-Männern, deren Darstellung im Modus der Nachsommergröße es ihm erlaubt, im Deckmantel des vermeintlich Kleinen vom Großen zu dichten.

4.8.4 *Stifters kleiner Übermensch*

Die Größenfaszination des vermeintlichen Käferdichters Stifter lässt sich besonders eindrücklich in einem Brief an Gustav Heckenast aus dem Jahr 1855 nachzeichnen, der kurz vor der Veröffentlichung des *Nachsummers* entstand. Hierin findet sich eine bemerkenswerte Überlegung, die in gedrängter Form die in den letzten Kapiteln thematisierten Fäden – kunstreligiöse Aspekte, *vates*-Figuration sowie Züge des *großen Mannes* – aufgreift und bündelt:

[M]ein größtes Glück wäre es, wenn ich in greisen Tagen noch erlebte, daß ein deutscher Dichter aufstünde, der Göthes und Schillers Geist vereinte, er wäre dann der größte aller bisherigen Zeiten, und da beide genannten Dichter so erschöpfend die zwei Pole deutschen Volkes darstellen Objectivität (die sich in allen unsern oft kindisch gründlichen wissenschaftlichen Arbeiten zeigt) und Idealflug (der in unsern oft edlen oft fantastischen Anstrengungen sich kundthut) so ist fast mit Nothwendigkeit zu vermuthen, ein Dichter werde einmal beides also ganz recht urdeutsch sein. Wenn ich dann in hohem Alter ein Werk von diesem Manne lesen könnte, würde ich gerne sterben, sagend: ‚Bin ich auch tief unter diesem Manne, ein Vorläufer war ich doch.‘ (PRA 18a, 266f.)

Beschrieben wird hier die Hoffnung, dass dereinst ein Dichtergenie kommen möge, welches Goethes und Schillers polare Begabungen in sich vereine. Es ist ein Gedankengang, der sich – spätestens ab der mittleren Werkphase Stifters – in mehreren Briefen nachweisen lässt: die Parusie-Vorstellung eines Messias, der erscheinen und die Kunst erneuern wird. Und auch wenn Stifter immer

wieder versuchte, seine eigenen Fähigkeiten kleinzureden, so bleibt doch erkennbar, dass er, wenn er nicht selbst dieser Erneuerer sein konnte, doch zumindest für sich in Anspruch nehmen wollte, er habe positiv auf die Genese dieses großen Menschen eingewirkt:

[D]as darf ich wohl ohne die Bescheidenheit zu verletzen sagen, daß, wenn ich die jezige Litteratur im Allgemeinen (natürlich die Ausnahmen abgerechnet) und leider auch die Menschen im Allgemeinen betrachte, meine Bücher über beiden stehen, in so weit es sich um Sitte Einfachheit und Ruhe handelt, und daß daher das Urtheil verschieden ausfallen muß, je nachdem der Leser jenen Eigenschaften nähersteht oder ferner. [...] Unsere Litteratur liegt im Argen, und ein Mann, der mit mir die Einfachheit und das sittliche Bewußtsein gemein hätte, mir aber an Dichterbegabung weit überlegen wäre, sollte aufstehen, er würde der Erneuerer unserer gesunkenen Kunst sein, und die Ehre des Jahrhunderts retten. Den großen Grillparzer rechne ich noch zu der früheren Zeit. Seit er schweigt, ist der Unfug erst los gegangen. [...] Ein neuer gewaltiger Mensch sollte aufstehen, und mit einfachen aber allmächtigen Schlägen den Flitter die Gespreiztheit und die Selbstsucht und endlich, ich kann es wohl sagen, die Schlechtigkeit zerschlagen, womit jezt das Götterbild der Kunst behängt wird. [...] Er wird kommen, ihm wird sich ein Kreis zuscharen, und das Leben und alles, was mit ihm zusammenhängt, also auch der Staat wird sich heben [Hervorh. i. O.]. Dann werde ich vielleicht im Grabe die Genugthuung haben, daß gesagt wird, er hat mit seinen anspruchlosen Schriften angedeutet, was eine spätere Zeit und große Menschen mit hinreichender Kraft ausgeführt haben.“ (PRA 18a, 295f.)

Stifter formuliert hier die Vorstellung eines „gewaltigen“ und gewalttätigen, eines schaffenden Menschen, der die zeitgenössische Kunst mit „allmächtigen Schlägen“ von der „Schlechtigkeit“ der Welt befreien, sie „zerschlagen“ werde. Der messianische Zug in Stifters Denken beschränkt sich dabei nicht nur auf die Kunst; dieser große neue Mensch soll auch das Staatswesen transformieren. Er wird – so die Vision – einen ‚Kreis‘ von loyalen Anhängern um sich scharen und die notwendige gesellschaftliche Veränderung – oder drastischer: Revolution – einleiten. Stifter ist dabei nicht unbescheiden: Immerhin sieht er sich als einen „Vorläufer“ dieses „gewaltige[n]“ Menschen. Implizit deutet er damit auch an, er habe diesem Kunstmessias den Weg bereitet. In einer bemerkenswerten Mischung finden hier Künstlerverehrung, Traditionsbewusstsein sowie Stifters besonders in jüngeren Jahren (und gerade auch in *Brigitta*) zu beobachtende, durchaus auf Veränderung pochende Gesinnung zusammen. Gleichzeitig werden hier die von Risach im *Nachsommer* geäußerten kunstreligiösen Ansichten, die den Künstler zum Gott erklären, in eine waschechte Herrschaftsfantasie überführt.

Stifters Überlegungen zum gewaltigen Menschen erinnern durchaus an Nietzsches Konzept des Übermenschen.¹⁶⁰ Bemerkenswerterweise besaß Nietzsche tatsächlich eine dreibändige Ausgabe der Stifter-Briefe. Nicht nur das: Es finden sich besonders im 2. Band Anstreichungen und Notate von Nietzsches Hand, die zeigen, dass Nietzsche genau die oben zitierte Stelle markiert hat.¹⁶¹ Da Nietzsche ferner den *Nachsommer* nachweislich gelesen und bewundert hat,¹⁶² lässt sich die Vermutung anstellen, dass Stifter und seine im *Nachsommer* auftretende Mentor-Figur Risach Nietzsche bei der Konzeption des *Zarathustra* (immerhin eine große Pädagogen- und Prophetenfigur) und der Vorstellung des Übermenschen beeinflusst haben könnten. Diese Überlegung macht nochmals auf jenen entscheidenden Umstand aufmerksam, auf den es mir in diesem werkübergreifenden Kapitel ankommt: Stifters große Männer sind Abbilder einer Nachsommergröße, die aufscheinen lässt, „welch ein Sommer hätte sein können, wenn einer gewesen wäre.“ (PRA 18a, 249) Abdias, Murai, der alte Obrist, Risach – sie alle sind Beispiele von Männern, die über die Jahre zwar sanfter werden, aber deshalb nicht minder gewaltig und groß bleiben. Sie sind Exempel eines Figurentypus genuin Stifter'scher Prägung, den ich als den *kleinen großen Mann* bezeichnen möchte. Mit Blick auf die Nietzsche-Parallelen könnte man sie augenzwinkernd auch als Stifters *sanfte Übermenschen* bezeichnen.

160 Vgl. hierzu auch Appuhn-Radtke, die eine ähnliche Beobachtung anstellt: APPUHN-RADTKE: „Priester des Schönen“, S. 81. Zum Verhältnis Stifter-Nietzsche weiterführend: BLECKWENN, Helga: „Nietzsches Nachsommer-Lob. Deutungsversuche und Wirkungsperspektive“. In: Johann Lachinger (Hg.): Adalbert Stifter. Studien zu seiner Rezeption und Wirkung. 2 Bände, Band 1: 1868–1930. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich 1995, S. 67–78; SAAR, Martin: „Die Kunst des Lebens: Nietzsche und Stifter“. In: Neue Rundschau 111 (2000), H. 1, S. 47–57.

161 Vgl. WUTHENOW, Ralph-Rainer: „Ernst Bertrams Stifterbild“. In: Johann Lachinger (Hg.): Adalbert Stifter. Studien zu seiner Rezeption und Wirkung I: 1868 – 1930. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich 1995, S. 215–232, hier S. 224.

162 Nietzsches berühmter Aphorismus Nr. 109 aus *Menschliches, Allzumenschliches* lautet: „Der Schatz der deutschen Prosa [Hervorh. i. O.] – Wenn man von Goethe's Schriften absieht und namentlich von Goethe's Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es giebt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosa-Literatur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden? Lichtenberg's Aphorismen, das erste Buch von Jung-Stilling's Lebensgeschichte, Adalbert Stifter's Nachsommer und Gottfried Keller's Leute von Seldwyla, – und damit wird es einstweilen am Ende sein.“ NIETZSCHE, Friedrich: „Menschliches, Allzumenschliches II“. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. 2., durchgeseh. Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 1988, S. 367–704, hier S. 600.

4.9 Kein Happyend oder: Opfer des Erfolgs

Agnes. Der Weg der Gnade –, sollt' ich meinen –
Brand (abweisend). Er ist erbaut aus Opfersteinen
 Henrik Ibsen,
 Brand

In StifTERS Ringen mit den eigenen Aspirationen und Verfehlungen dürfte einer der Gründe liegen, weshalb er die *Brigitta*-Erzählung nicht etwa mit dem *Happyend* des glücklichen Paares – und dem Satz: „[a]lles war nun gut“ (HKG 1/5, 475) – beschließt, sondern mit einer bittersüßen Note. Tatsächlich lässt Stifter seinen Erzähler nicht bloß in seine Heimat zurückkehren (bereits der Abschied von Brigittas und Murais ‚Traumland‘ ist Grund zur Melancholie), sondern führt ihn in beiden Fassungen auch explizit an Gabriele's Grab vorbei. In der SF heißt es:

Im Frühjahre nahm ich wieder mein deutsches Gewand, meinen deutschen Stab, und wanderte dem deutschen Vaterlande zu. Ich sah auf dem Rückwege Gabrielens Grabmal, die schon vor zwölf Jahren im Gipfel ihrer jugendlichen Schönheit gestorben war. Auf dem Marmor standen zwei große weiße Lilien.

Mit trüben, sanften Gedanken zog ich weiter, bis die Leitha überschritten war, und die lieblichen blauen Berge des Vaterlandes vor meinen Augen dämmerten. (HKG 1/5, 475)

Weshalb gehören die letzten Sätze dieser Erzählung nicht Murai und Brigitta, sondern ausgerechnet der nur kurz im Erzählgeschehen auftauchenden Gabriele? Der Erzähler selbst liefert dazu keine weitere Explikation. Dennoch lassen sich aus dem Erzählzusammenhang einige abschließende Vermutungen anstellen.

Zunächst einmal betont dieser Schluss erneut den in der Erzählung omnipräsenten Themenkomplex erotisch-weiblicher Anziehung sowie die damit zusammenhängende Frage von Schuld und Unschuld. Nicht zufällig stehen auf dem weißen Marmor „zwei große weiße Lilien“. Die weiße Lilie ist auch als Madonnenlilie bekannt; gerade Gabriele's Namensvetter, der Erzengel Gabriel, wird bevorzugt mit einer weißen Lilie in der Hand abgebildet.¹⁶³

¹⁶³ Bereits bei der Verführungsszene war – zumindest in der JF – die Rede davon, dass Gabriele mit ihrem „Lilienstab[]“ den Blitz aus Murai hervorlockt (HKG 1/2, 243). Sie, der Engel Gabriele, kehrt nach der Erfüllung ihrer Aufgabe zurück ins Himmelreich. Dies jedenfalls wäre die versöhnlich-christliche Deutung ihres Todes.

Kulturgeschichtlich symbolisiert sie insbesondere in der christlichen Ikonographie Unschuld, Jungfräulichkeit und Reinheit.¹⁶⁴ Alle Attribute lassen sich auf das Naturgeschöpf Gabriele applizieren. Doch darin erschöpft sich die Symbolik der Gabriele-Figur nicht. Vielmehr lässt sie sich auch als doppelt besetzte Chiffre lesen, die sowohl Ewigkeit wie Vergänglichkeit aller Jugend veranschaulicht. In ihrer Fremdheit repräsentiert die „Gazelle“ (HKG 1/5, 458) bzw. der „Engel“ (HKG 1/2, 243) Gabriele ein außerweltliches, für die vergänglichen Menschen nicht zu bewahrendes – und auszuhaltendes – Ideal der Schönheit, das auch Brigittas äußerer Hässlichkeit entgegensteht. Gabriele in ihrer natürlich-affizierenden Erotik ist einerseits (unschuldige) Verführerin, die Murai in den „abyss, into the darkness of chaos and passion“¹⁶⁵ stürzt. Aber sie ist ebenso Opfer von Murais wölfisch-gewalttätigen Trieben. Diese spannungsreiche Konstellation, in der die Grenzen von Führung und Verführung, Täter:in und Opfer auf abgründige Weise zu verschwimmen drohen, findet sich mehrfach in Stifters Werk: Immer wieder werden Naturgeschöpfe präsentiert, die in ihrer jugendlichen Unschuld, Schönheit und Erotik reizvoll auf (bürgerliche) Männer wirken, die deren Leidenschaft unwissentlich befeuern und die letztlich dem sexuell-aggressiven Verhalten der Männer zum Opfer fallen. Seien dies das aus Indien stammende Naturgeschöpf Chelion – vom Erzähler ebenfalls als „Gazelle“ (HKG 1/4, 414) bezeichnet – in der Erzählung *Die Narrenburg* oder die wilden Mädchen in *Kazensilber* und *Waldbrunnen*. Alle diese faszinierenden Geschöpfe verlieren durch die männlich-bürgerliche Domestizierung entweder ihr Leben oder ihr wild-natürliches Wesen. Nicht anders in *Brigitta*: Die Gazelle Gabriele ist nicht nur symbolisches, sondern letztlich auch realweltliches Opfer von Murais (wölfischer) Fleischeslust.¹⁶⁶ Ja, man kann noch weitergehen: Da Gabriele als „unschuldige Zerstörerin der Ehe“ gleichzeitig

164 Vgl. REITZENSTEIN, Markus: „Lilie“. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon Literarischer Symbole. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler 2012, S. 245–246.

165 HOLUB: „Adalbert Stifter's ‚Brigitta‘, or the Lesson of Realism“, S. 49.

166 Block versucht gar, Gabrieles Tod politisch-allegorisch zu lesen – als Sinnbild jenes kraftstrotzenden, jugendlichen Ungarns, welches durch das Kaisertum Österreich nie zur vollen Blüte gelangen kann: „Having died 12 years earlier at the peak of her beauty, she and her marble grave with its two big white lilies are a memorial to the impossible – the 1840s. What her father could not stand, could not stand up against the irrational and irrepressible law that controlled the fate of her land.“ BLOCK: „Stone deaf“, S. 31. So überzeugend und scharfsichtig viele von Blocks Beobachtungen auch sind, scheint mir eine solche Leseweise der Gabriele-Figur schlicht zu gesucht. Dies v. a. auch, weil sie in Erklärungsnotstand gerät, weshalb es einerseits Murai ist, der Gabrieles – und damit: Ungarns – Ehre beschmutzt und symbolisch ihren Tod bedeutet, wenn Murai doch andererseits als politischer Retter eben dieses Ungarns aufgebaut wird.

deren „Wiederherstellung auf festerer Grundlage ermöglicht“¹⁶⁷, erscheint sie letztlich als notwendiges Opfer für Brigittas und Murais Glück.¹⁶⁸

Auch hier kann es helfen, den biografischen Kontext zu beachten. Stifter litt lebenslang unter Schuldgefühlen, weil er seine Jugendliebe – so jedenfalls sein eigenes Empfinden – mit der um einiges sinnlicheren Amalia Mohaupt betrogen hatte.¹⁶⁹ Biografisch gelesen, spiegelt Murais Versagen angesichts der sexuellen Verlockung Stifters eigenen Sündenfall. Während Murai seine Verfehlung in Stifters Prosawelt zwar mit der Vertreibung aus dem Paradies bezahlt, letztlich aber in der Lage ist, sich durch langjährige Selbstbeziehung und körperliche Ertüchtigung (s)ein neues Paradies zu erschaffen – er also zum Schöpfer seines eigenen Glückes wird –, gab es für Stifters Schuld in der realen Welt keine Möglichkeit zur Sühne: Fanny Greipl starb bereits 1839, knapp 33-jährig, bei der Geburt ihres ersten Kindes. Nur in der Welt der Fiktion konnte Stifter sich ihr Andenken bewahren und auf Sühne hoffen. Indirekt zeigt sich damit sowohl in Murais wie Stifters Vita, dass der schmale „weisse[]“ (HKG 1/5, 422) Weg ins selbstgeschaffene Paradies und zu gesellschaftlich anerkannter Größe – sei es als Innovator und großer Mann in der ungarischen Puszta oder als gefeierter österreichischer Schriftsteller – mit Opfern gepflastert ist.¹⁷⁰

167 MAYER: Adalbert Stifter, S. 70.

168 Man könnte Gabriele auch als jenen symbolischen Preis bezeichnen, den die Liebenden bei Stifter zahlen, wenn sie ihre jugendlichen Leidenschaften (eben: Gabriele) zugunsten eines harmonisch(-sterilen) Nachsommerdaseins aufgeben bzw. hinter sich lassen. Dazu auch: GUTJAHR: „Das ‚sanfte Gesetz‘ als psychohistorische Erzählstrategie in Adalbert Stifters ‚Brigitta‘“, S. 297f.

169 Zu den genaueren Hintergründen vgl. MATZ: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge, S. 66f., 69–93, 97, 105, 109, 117, 119f., 129, 146, 151f., 179, 321.

170 Dem Schluss ist neben der erwähnten erotischen Konnotation implizit auch eine kulturpolitische Dimension eigen, die sich auf die Rolle des Erzählers bezieht. Dieser nämlich fungiert mit seinem Bericht in gewissem Sinne als Vermittler von Ost und West – oder genauer: als Vermittler von Ost nach West. Nachdem der Erzähler nämlich in Ungarn die glückspendende Härte des einfachen, sesshaften Puszta-Lebens genossen und von Murai und Brigitta die ungarische Bodenkraft vermittelt bekommen hat, bricht er am Ende mit seinem ihm lächerlich vorkommenden „Ränzlein“, seinem „deutschen Gewand“ und seinem „deutschen Stab“ auf, um wieder dem „deutschen Vaterlande“ und seinen alpenländischen Regionen zuzuwandern. Hinter diesem Schluss steht einerseits das Programm eines Imports der ungarischen Urboden-Energie ins gleich dreifach betonte deutsche Heimatland (womit grundsätzlich Österreich gemeint sein dürfte, markiert doch die erwähnte „Leitha“ den Grenzfluss zwischen Österreich und Ungarn). Es scheint mir aber durchaus auch plausibel, dass der betonte Neuanfang der ungarischen Nation als Vorbild für einen Neuaufbau *aller* deutschen Länder dienen soll – immerhin begrüßte Stifter die Frankfurter Nationalversammlung (und das damit verbundene Projekt eines geeinten Großreichs Deutschland) durchaus (vgl. u. a. PRA 17, 293). Die Art und Weise, wie der Ich-Erzähler nun allerdings wieder zurück in die deutsche Heimat wandert – nämlich nicht

zu Pferd, sondern zu Fuß –, evoziert zumindest den Eindruck, Stifter stelle hier mit leiser Ironie den österreichischen Beamten-Stab (und -Staat) gegen die Urgewalt der ungarischen Puszta-Reiter und ihrer wilden Tiere. Immerhin ist die gewählte Fortbewegungsart für einen, der unter Murais Ägide noch riesige Landstriche zu Pferde beritten hat, wörtlich ein ‚Abstieg‘ (vom hohen Ross). Zwar lässt der Erzähler in seinem Text durchblicken, er habe seit seiner Rückkehr ein Anwesen samt Familie. Alleine die Tatsache, dass er dies in der Form einer Erzählung mitteilt, legt indes die Deutung nahe, dass er in seiner Heimat selbst den Stab, mit dem er zuvor immerhin die Weiten der gefährlich-gewalttätigen Puszta durchquert hatte, gegen den harmloseren Buch-*Staben* getauscht hat und nun v. a. mit diesen die (Text-)Landschaften durchwandert. Insofern stellt Stifter der wildberittenen Urgewalt Ungarns demonstrativ die gemäßigte, aber in gewisser Weise auch harmlos-verweichlichte österreichische (bzw. deutsche) Heimat entgegen.