

DER TROST DER POESIE: STIFTERS *ABDIAS*

GERHARD LAUER
(UNIVERSITY OF GÖTTINGEN)

ABSTRACT

Stifter's 'Erzählungen' belong to a metaphysically oriented tradition of narration which does not share the modern notion of aesthetic autonomy. Instead art has a moral duty to scrutinise the human heart and to console it in its limitations. With reference to the story *Abdias*, this essay examines Stifter's narrative techniques of moral explication, exemplification and inculcation, which grant his short stories a strong moral sense. The essay shows how Stifter intimately connected art with the purpose of moral education and sensual pleasure. In this aim, Stifter is not modern. He is, however, modern in the way his stories emphasise subjective perspective and a form of insight only to be achieved through art. That is why his stories belong to a specific type of metaphysical and moral narration within modernity.

Stifters Erzählungen gehören einer Tradition des metaphysischen Erzählens an, die das Autonomiepostulat moderner Kunst nicht teilt. Unverstellt hat Kunst die moralphilosophische Aufgabe, das menschliche Herz zu erkunden und in seinen Beschränkungen zu trösten. Am Beispiel der *Abdias*-Erzählung untersucht der Aufsatz Stifters Verfahren der moralischen Explikation, Exemplifikation und Einübung, die seinen Erzählungen offensiv Sinn verleihen. Wie der Aufsatz zeigt, bindet Stifter damit die Kunst an Zwecke expliziter Lehrhaftigkeit und die Erzeugung sinnlichen Vergnügens zurück. Mit diesem Anspruch ist Stifter nicht modern. Modern ist er dagegen dort, wo seine Erzählungen die subjektive Perspektive und die nur durch die Kunst zu vermittelnde Erkenntnis betonen. Darin gehört er einem eigentümlich lehrhaften Typus metaphysisch-moralischen Erzählens in der Moderne an.

Für Wolfgang Frühwald zum 80. Geburtstag

Die deutsche Literatur hat das Erzählen erst spät gelernt. Nicht dass es schon vor dem 19. Jahrhundert keine in deutscher Sprache geschriebenen Erzählungen und länglichen Romane gegeben hätte. Die Romane Christian Fürchtegott Gellerts, Sophie von La Roches oder August Lafontaines waren zu ihren Lebzeiten große Erfolge und fanden in Übersetzungen auch Leser außerhalb der deutschsprachigen Länder. Aber sie sind mit eingeschränkten erzählerischen Mitteln geschrieben worden und ihr Erfolg blieb an die jeweilige Epoche gebunden, so dass unter allen diesen nur Goethes *Werther* ein solches erzählerisches Ereignis ist, dass der Roman nachgeahmt, sogleich nach Erscheinen in andere Sprachen übersetzt und bald schon in den sich herausbildenden Kanon literarischer Denkmäler dauerhaft eingegangen ist. Mit Ausnahmen haben Gattungskonventionen, die das Epos und das Drama über Roman und

Erzählung stellen, aber auch das Fehlen einer literarischen Öffentlichkeit und eines literarischen Betriebs, wie es die französische Fronde auf ihre Weise und die britischen Kaffeehäuser auf wieder eine andere Weise längst im 18. Jahrhundert darstellten, dazu beigetragen, dass eine kunstvolle Erzähltradition in deutscher Sprache erst gegen Ende des 18. und dann im 19. Jahrhundert entstehen sollte.

Der Aufstieg einer Erzählliteratur in deutscher Sprache im Laufe des 19. Jahrhunderts hat gleich mehrere Gründe: Die Romantik mit ihrem Lob der wenig verregelten Gattung des Romans und des Romanhaften überhaupt, aber auch und vor allem die Verbürgerlichung der Gesellschaft und das mit ihr einhergehende Ende der kleinfeudalen Ordnung mit ihrem sehr engen Zugang zu Bildung und Buch. Wenn sich schon in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts der mittellose Hauslehrer Wilhelm Hauff auf das Schreiben von Märchen, Erzählungen und Romanen als einem ernsthaften Erwerbszweig verlegen konnte, zeigt das den Wandel ebenso an wie das Auftreten erfolgreicher Schriftstellerinnen wie Charlotte von Ahlefeld oder Johanna Schopenhauer. Die Verbilligung des Papiers, die Entwicklung kostengünstiger Drucktechniken wie Schnellpressen und Setzmaschinen und vor allem die verbesserte Ernährung und die damit wachsenden Bildungschancen immer breiterer Bevölkerungsschichten haben die Gesellschaft aus ihrer Feudalordnung herausgelöst. Und weil immer mehr lesen konnten und lesen wollten, kommt das zunächst den Übersetzungen der europäischen Literaturen zu gute. Periodika wie *Das belletristische Ausland* verbreiteten Woche für Woche Übersetzungen der englischen und französischen Erzählliteratur. Welchen Wirkungskreis Periodika wie das *Belletristische Ausland* hatten, illustriert eine Annonce in der *Bayerischen Landbötin* von 1843: 'Somit kann jede gebildete Familie – denn nur für diese gilt unsere Anzeige – einer jährlichen Ausgabe von 10 fl – 12fl sich in den Besitz von hundert Bändchen der ausgewähltesten Unterhaltungsbibliothek setzen.'¹ Wenn auf dem bayerischen Land zwischen Nachrichten von Lokomotiven und Heilamuletten für das Lesen von Erzählungen der anderen, gebildeteren Nationen so geworben werden konnte, dann gewinnt die These der Historiker Sinn, dass nämlich Verbürgerlichung und Ästhetisierung der Lebenswelt nur zwei Seiten eines Vorgangs im 19. Jahrhundert seien. Thomas Nipperdey hat vielleicht am deutlichsten diesen doppelten Vorgang von Ästhetisierung und Verbürgerlichung herausgestellt, wenn er schreibt:

Diese Verbürgerlichung der Kunst, diese gewaltige Ausbreitung des Zugangs zu und des Umgangs mit Kunst hat deren Rolle im Leben verändert und damit das Leben selbst. Die Künste werden ein Mittel der Lebensinterpretation, sie gehören notwendig in den Haushalt des ernsthaften Lebens hinein. Das Ästhetische wird eine wesentliche Dimension

¹ *Die Bayerische Landbötin*, 35 (28. März 1843), S. 311.

des Lebens, oder doch jedenfalls der Präention des bedeutenden Lebens, der Selbststilisierung des idealen Lebens. Kunst wird gewissermaßen ein Stück vom Sonn- und Feiertag des Lebens.²

Erzählungen sind ein prominentes Mittel für diese Ästhetisierung der Lebenswelt, leicht zu handhaben und zu multiplizieren für die Präentionen und Stilisierungen.

I

Adalbert Stifter beginnt in dem Moment als Autor hervorzutreten, als diese 'gewaltige Ausbreitung des Zugangs zu und des Umgangs mit Kunst' das Leben vieler nachhaltig zu verändern begonnen hat wie sie umgekehrt auch die Kunst erzählen zu können in immer neue Höhen treibt. Kunstvolle Erzähler wie Jean Paul, Ludwig Tieck oder Clemens Brentano werden in diesen Jahren in Auswahlausgaben immer wieder nachgedruckt. An E.T.A. Hoffmann, aber vor allem an den englischen und französischen Autoren lernen die deutschen Schriftsteller das Erzählen, den Wechsel der Perspektiven, die verschiedenen Modi der Redewiedergabe, den spannungsvollen Aufbau der Handlung und die psychologische Motivierung der Figuren. Als Mitte der 30er Jahre Adalbert Stifter erste schriftstellerische Versuche anstellt, nimmt er diese Entwicklung auf, hat die Erzählweise Goethes, Tiecks und auch Jean Pauls studiert, genauer Tiecks Betonung der novellistischen 'Wendung der Geschichte',³ Goethes Vorstellung von der novellistischen Begebenheit, die realistische Motivierung des Geschehens und der Charaktere, die Suggestion des unmittelbaren Erzählens in der Rahmenkomposition solcher Erzählungen und überhaupt den von Eichendorff 1851 beklagten, aber längst ins Produktive gewendeten 'Rückzug vom Romantischen'.⁴ Vom großen romantischen Roman sind nur die Vorliebe für die Vergangenheit und manche Wendung ins Wunderbare geblieben, ansonsten dominiert ein antiromantischer Zug der kleineren Form deren Erzählen, so auch bei Stifter.

Erzählen zu lernen, liegt damals geradezu auf der Straße. 1840 erscheint *Der Condor*, Stifters erste veröffentlichte Erzählung, der bald schon weitere Erzählungen folgen. Stifter wird gelesen, er wird viel diskutiert. Im Kreis um Metternich, dessen Söhnen er Mathematik und Physik unterrichtet, wird er sogar als Alternative zu Brentano erwogen. Bis zum Erscheinen der ersten Bände der *Studien* 1844 ist Stifter auf der Höhe seiner Zeit und seine Erzählungen wie *Die Mappe meines Urgroßvaters*,

² Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Stuttgart 1998, S. 22.

³ Ludwig Tieck, *Vorbericht zur dritten Lieferung*, in ders., *Eilfter Band*, Berlin 1829, S. LXXXV.

⁴ Joseph v. Eichendorff, *Werke in sechs Bänden*, VI, *Geschichte der Poesie. Schriften zur Literaturgeschichte*, hg. von Hartwig Schultz, Frankfurt a. M. 1990, S. 596.

Abdias oder *Brigitta* machen ihn berühmt – eine Bilderbuchkarriere im Zeitalter von Verbürgerlichung und Ästhetisierung. Stifter findet 1841 in Gustav Heckenast einen geduldigen Verleger und kann peinlich genau darauf achten, wie seine Erzählungen gedruckt und illustriert sind. So werden seine Bücher zum ästhetischen Objekt. In der *Haidedorf*-Erzählung erträumt sich Stifter dann auch konsequent die Inthronisation als Dichter, der die Menschen lehrt und den selbst der Kaiser ehrt.

Stifters hoher Anspruch an das Erzählen erfolgt mit modernen Mitteln jenseits der Romantik. Vor allem seine Technik der Perspektivierung ist vielfach neu. Stifter erfindet in der deutschen Erzählliteratur die Totale, in der seitenlang teilweise ganz aus der Vogelperspektive Landschaften beschrieben werden wie etwa in seiner *Hochwald*-Erzählung. Figuren kommen nur beiläufig wie hineingestreut in die Landschaft vor, und das ist hier symbolisch von Anfang zu verstehen. Stifters Figuren sind realistisch, aber sie kommen mit erstaunlich wenig psychologischer Motivation aus und sie sind keine romantischen Künstlerfiguren mehr. Auch die verborgenen Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Figuren fallen weg. Helden sind diese Stifterschen Figuren nicht, denn sie tun wenig, bestimmen den Fortgang der Handlung selten als Agens und sind so beiläufig wie die Figur des armen Wohltäters in Stifters später, gleichnamiger Erzählung. Sie gehen durch Landschaften und das ist dann schon viel. Die erzählten Ereignisse sind bei Stifter immer nur die mittlere Ebene, die die Natur als viel größere Ordnung überwölbt und die viel kleinere Welt der Blumen und Käfer noch einmal spiegelt. Der Schwarzföhre gilt Stifters Aufmerksamkeit ebenso wie den unwesentlichen Helden dieser Geschichten. In der Summe ist dieses beschreibende Erzählen nahe an einer spezifisch modernen Idylle. An ihr ist Idylle der verklärte Blick auf das Leben in einer Landschaft, deren Ordnung den Einzelnen weit übersteigt. Und modern an ihr ist die Betonung der subjektiven Perspektivierung, wenn die Erzählung mit seinen Figuren in den Abgrund blickt, um sich dieser Ordnung zu versichern, und genau in diesem Moment der Rückversicherung diese Ordnung nicht festzuhalten vermag. Hatte die ältere Forschung die biedermeierliche Idylle betont,⁵ so erklärt die neuere Forschung Stifter zum postmodernen Semiotiker der Unverständlichkeit.⁶ Beides aber scheint mir Stifter nicht ausreichend gerecht zu werden. Um den präzisen historischen Ort der Erzählungen Stifters zu fassen, lohnt es sich näher hinzusehen. Zu zeigen wird sein, dass Stifter den Weg der Moderne nur zur Hälfte mitgeht. Er blickt auf die Moderne, aber aus einer Perspektive,

⁵ Exemplarisch sei genannt Hermann Kunisch, *Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit. Studien zu seinem klassischen Stil*, Berlin 1950.

⁶ Ebenfalls nur stellvertretend sei genannt Christian Begemann, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995.

die nicht modern ist und es nicht sein will. Aus dieser Spannung heraus entsteht der lange Sinn seiner Erzählungen.

II

Abdias gehört zu den frühen, erfolgreichen Erzählungen Stifters. Dem Wiener Korrespondenten der *Allgemeinen Zeitung*, einer der wichtigsten Zeitungen im damaligen gesamten deutschsprachigen Raum, war diese Erzählung Stifters eine Erwähnung wert: ‘*Abdias*’, so heißt es zwischen den politischen Neuigkeiten aus Wien, ‘gehört in Auffassung und Darstellung, namentlich in seiner ersten Hälfte, zu dem Schönsten was die neuere deutsche Litteratur im Novellenfach aufzuweisen hat.’⁷ Schön war das orientalische Kolorit dieser Erzählung, die Biblizismen der Sprache, die Erhabenheit der Naturschilderung, aber auch die kompositorische Sicherheit, mit der Moral und Geschichte hier verknüpft werden, und schön ist die Wahrheit der Moral, die hier erzählt wird. Denn Stifter greift die Orientalismen seiner Zeit, ihr naturkundliches Wissen und ihre moralphilosophischen Kenntnisse vielfach und so auf, dass die Erzählung sentimentalisch den ‘zufällig’ ausgewählten Ausschnitt als Aussage über die Probleme des Menschenlebens werten darf. Genauer noch expliziert, exemplifiziert und übt diese Erzählung ihre Leser darin ein, dem Schönen auch dorthin zu folgen, wo es in das Erschrecken umkippt. Dass Stifter genau diese Wendung von Trost und Grauen immer wieder ansteuert, hat die Stifter-Forschung seit der magistralen Biedermeier-Studie von Friedrich Sengle immer wieder und mit Recht betont.⁸

Schon die Eröffnung nutzt die Technik der Rahmenerzählung für eine moralphilosophische Erörterung über die Wendepunkte der Geschichte im Großen, in dem Stifters Erzählung die welthistorischen Stadien aufruft, in denen die Menschheit versucht hat zu begreifen, warum die Natur so ungerührt diesen bevorzugt und jenen mit Unglück überhäuft. ‘Dort, zum Beispiele, wallt ein Strom im schönen Silberspiegel, ein Knabe stürzt hinein, das Wasser kräuselt sich lieblich über seine blonden Locken, er verschwindet, und wieder wie vorher wallt der Silberspiegel an der Stätte.’⁹ Stifter ruft schöne und dann unvermittelt schrecklich erhabene Bilder auf, die schaudern machen und so das Nachdenken der Menschen in Gang setzen sollen. Entlang der Abfolge von Fatum der Alten, christlichem

⁷ Adalbert Stifter, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, seit 2001 hg. von Alfred Doppler und Hartmut Lauffhütte, 10 Bde. in bisher 35 Teil-Bdn., I/9, *Kommentar*, von Ulrich Dittmann, Stuttgart 1997, S. 273.

⁸ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815–1848*, 3 Bde., Stuttgart 1971–1980, z.B. III, S. 959.

⁹ Stifter, *Werke und Briefe*, I/2, *Journalfassungen* bzw. I/5, *Buchfassungen*, hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann, Stuttgart 1979 bzw. 1982, S. 105 bzw. 237. Im Folgenden wird mit Seitenangabe aus der Journalfassung zitiert, die Buchfassung jeweils dazu angeben.

Erbschuldbegriff und modernem Naturgesetz expliziert die Eröffnung der Erzählung geradezu schulbuchmäßig entlang des Lexikonartikels 'Fatum' aus dem *Brockhaus* von 1835 die Versuche, die Ordnung der Welt zu begreifen und suggeriert mit von Herder entlehnten Bildern von der Blumenkette von Ursachen und Wirkung und dem heiligen Rätsel, dass hinter der undurchdringlichen Wirklichkeit eine verborgene Ordnung sein könnte.¹⁰ Nur ist sie dem Menschen nicht zugänglich.

Stifter folgt damit den Grenzziehungen der spekulativen Vernunft, wie sie Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* beschrieben hat:

Die unbedingte Nothwendigkeit, die wir als den letzten Träger aller Dinge so unentbehrlich bedürfen, ist der wahre Abgrund für die menschliche Vernunft. Selbst die Ewigkeit, so schauderhaft erhaben sie auch ein Haller schildern mag, macht lange den schwindelichten Eindruck nicht auf das Gemüth; denn sie mißt nur die Dauer der Dinge, aber trägt sie nicht. Man kann sich des Gedanken nicht erwehren, man kann ihn aber auch nicht ertragen, daß ein Wesen, welches wir uns auch als das höchste unter allen möglichen vorstellen, gleichsam zu sich selbst sage: Ich bin von Ewigkeit zu Ewigkeit, außer mir ist nichts ohne das, was bloß durch meinen Willen etwas ist; aber woher bin ich denn? Hier sinkt alles unter uns, und die größte Vollkommenheit, wie die kleinste schwebt ohne Haltung bloß vor der speculativen Vernunft, der es nichts kostet, die eine so wie die andere ohne die mindeste Hinderniß verschwinden zu lassen.¹¹

Kant jedoch nutzt diese Überlegungen bekanntlich, um den Weg der spekulativen Vernunft zu verwerfen und stattdessen den der transzendentalen Vernunft einzuschlagen. Stifter dagegen, so meine These, nimmt zwar Kants Fragen auf, aber er geht diesen Weg der modernen, transzendentalphilosophischen Subjektivitätskritik nicht mit. Vielmehr zielt er immer wieder den verzweiflungsvollen Moment der spekulativen Vernunft an, wenn alles unter uns sinkt und wir keine Antwort auf die Frage finden, wie alles zusammenhängt. Stifters Rahmenerzählung im *Abdias* macht deshalb explizit seine Leser darauf aufmerksam, wie die nun folgende Binnengeschichte des Juden Abdias zu verstehen sei, nämlich als ein Exemplant:

Wir wollen nicht weiter grübeln, wie es in diesen Dingen sei, sondern einfach und schlicht von einem Manne erzählen, von dem es ungewiß ist, ob sein Schicksal ein größeres Räthsel sei, oder sein Herz; jedenfalls aber wird man durch Lebenswege, wie seiner, zu der Frage angeregt, 'warum nun dies?' und zu düsterem Grübeln über Vorsicht, Schicksal und letzten Grund aller Dinge. (S. 106 bzw. 239)

¹⁰ Stifter, *Werke und Briefe*, I/9, *Kommentar*, von Ulrich Dittmann, S. 283.

¹¹ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Zweite Auflage), in *Kant's gesammelte Schriften*, 29 Bde., Berlin 1904, III, S. 409.

Diese direkte Leseanleitung, die so didaktisch von der Explikation zur Exemplifikation fortschreitet, gehört zu den vormodernen Erzählverfahren, die in der nachromantischen Novellistik wieder Konjunktur haben. Stifter nutzt sie – an modernen Maßstäben gemessen – geradezu exzessiv.

Und tatsächlich folgt auf diese moralphilosophische Einleitung nun die Exemplifikation mit der Geschichte des Abdias, der damals üblichen, der Vulgata entnommenen Schreibung des Prophetennamens Obadja. Er ist hier bei Stifter fast ein Nachbar des Lesers, von dem einige gehört, andere ihn vielleicht sogar gesehen hätten. Diese inszenierte Mündlichkeit einer auf unmittelbarer Gegenwart beruhenden Erzählsituation passt zu den anachronistischen Bildern der Patriarchen und einer überhaupt mit orientalisierenden Typisierungen einsetzenden Erzählung vom Juden Abdias und entspricht damit ganz der novellistischen Rahmenteknik des 19. Jahrhunderts. Der Aufbau der Erzählung ist dabei auf die dramatische Inszenierung der Wendepunkte hin angelegt, kommt mit wenigen Figuren aus, verdichtet durch Zeitsprünge immer wieder die Handlung und spitzt sie auf deren Kippmomente vom Glück ins Unglück zu. Von 'seltensten Widrigkeiten' (S. 316) und 'wunderlichen Begebenheiten' bzw. 'Naturwunder' (S. 143 bzw. 318) ist denn auch in der Novelle wiederholt die Rede, so realistisch ansonsten die Erzählung gehalten ist. Stifter erzählt von Abdias, der in einer Ruinenstadt in der nordafrikanischen Wüste aufgewachsen ist, als Kaufmann fünfzehn Jahre lang durch die osmanische Welt zieht und seine Frau gewinnt. Für sie häuft er Schätze auf und verliert doch ihre Liebe, als er durch eine fast tödlich verlaufende Pockenerkrankung entsetzt wird. Vom Unglück getrieben bricht er abermals auf, wird mächtig, gewinnt gar Kämpfe, und gleich kippt die Erzählung wieder ins Unglück. Der Leser hat das Muster spätestens hier verstanden, wenn der siegreiche Abdias nach Hause zurückgekehrt, aber seine Stadt geplündert vorfinden muss. Glück und Unglück wechseln sich nun schneller ab, als Abdias fast im selben Moment erfährt, dass ihm seine Frau Deborah ein Kind geboren hat. Beide entdecken noch einmal kurz die Liebe für einander, doch dann stirbt Deborah an den Folgen der Geburt. Abdias zieht nun mit seinem Kind über das Meer und kommt in das Sehnsuchtsland Europa, nach Böhmen. Hier im böhmischen Wald lässt er sich nieder, baut ein Haus und bestellt Land. Jetzt erst entdeckt er, dass Ditha, seine vierjährige Tochter, blind geboren ist. Wiederum beginnt er um ihretwillen Reichtümer zu erhandeln. Sich selbst versagt er alles. Ein Blitzschlag macht Ditha in ihrem elften Jahr sehend, das ist das Glück. In ihrem sechzehnten wird Ditha durch einen Blitzschlag getötet, das ist das Unglück. Abdias verstummt nach diesem letzten Umschwung. Er lebt noch still, dreißig Jahr in sich eingezogen, aber mit wieder gewonnener Würde, bevor auch er stirbt. Zuvor begegnet ihm noch der Erzähler. Abdias wäscht ihm die Füße, wie Jesus seinen Jüngern, das Schlussbild für die Funktion dieser Erzählung, den Leser zu trösten.

Das alles sind novellistische Handlungsumschwünge, die dieselbe Geschichte des menschlichen Herzens immer wieder neu erzählen. Wiederholung ist hier das Prinzip der Erzählung, ein Verfahren, mit dem der Erzähler die Bedeutung seiner Geschichte absichert, ja überdeutlich absichert und damit das Gegenteil von dem erreicht, was in der neueren Forschung vertreten wird, dass nämlich StifTERS Erzählungen ihre Bedeutung in Tautologien verlieren würden.¹² Im Gegenteil leistet schon die explizite Leseanweisung der Rahmenerzählung die Sicherung des moralischen Sinns, das leistet auch die Exemplifikation der Binnengeschichte und das übt die variierende Wiederholung des immer gleich schwer zu begreifenden Wechsels von Glück und Leid ein. So in dieser dreifachen Absicherung von Explikation, Exemplifikation und Einübung wird StifTERS Erzählung für den Leser zu einer intensiven Anleitung, über den letzten Grund der Dinge nachzudenken. Man muss dazu kein großer Interpret, kein Experte für diese Art von Erzählungen, wie es der neuerdings erhobene, vornehme Ton in der Stifter-Forschung zuweilen suggeriert, sondern nur ein einigermaßen gebildeter Leser dieser vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts sein, die Einleitung zu dieser Erzählung aufmerksam gelesen haben, um zu verstehen, dass hier alles immer auch ein Symbol für die schwindlig machende Frage nach der unbedingten Notwendigkeit ist. Alles ist bedeutsam, genau darin übt die Erzählung ihre Leser ein.

Symbolisch ist schon die räumliche Grundopposition der Erzählung, der Gegensatz von afrikanischer Wüste und böhmischem Tal. Für die Darstellung der Wüstenstadt nutzt Stifter zeitgenössische Reisedarstellung und Herders Geschichtsphilosophie, wie der umsichtige Kommentar von Ulrich Dittmann nachgewiesen und Wilhelm Kühlmann ausgelegt hat.¹³ Zeitgenössische Leser StifTERS konnten verstehen, was es bedeutet, wenn Abdias im Atlas-Gebirge wohnt – nach Herder die Wiege der Menschheit –, und daher ist Abdias' Geschichte eben exemplarisch für die Geschichte des menschlichen Herzens aufzufassen.¹⁴ Erst die Römer mit ihren Triumphbögen – deshalb das Bild vom Triumphbogen in der Ruinenstadt des Abdias – haben die Hebräer über die Welt zerstreut und sie in jene unterdrückte Lage gebracht, in der Abdias aufwächst. Herders *Ideen* zufolge sind die Juden Hirten, die im Streit mit den Kabylen liegen, wie StifTERS Text beiläufig unter Hinweis auf die vorfallenden Morde und das dort immer noch geltende *ius talionis* ausführt. Solche scheinbar bloß illustrativen Motive werden im Kontext der Geschichtsphilosophie Herders

¹² Z. B. Andreas Ammer and Albrecht Koschorke, 'Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu StifTERS letzter Erzählung *Der fromme Spruch*', *DVjs*, 61 (1987), S. 676–719.

¹³ Stifter, *Werke und Briefe*, I/9, *Kommentar*, S. 286, u.ö. bzw. Wilhelm Kühlmann, *Von Diderot bis Stifter. Das Experiment der aufklärerischen Anthropologie in StifTERS Novelle Abdias*, in Adalbert Stifter. *Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*, hg. von Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder, Tübingen 1996, S. 395–409.

¹⁴ Peter Schäublin, 'StifTERS *Abdias* von Herder aus gelesen', *Vasilo*, 23 (1974), 101–13.

bedeutsam und unterstreichen, was der Leser schon weiß, dass diese Geschichte des Juden Abdias für die des Menschen steht. Mit Herder als aufklärerischem Kontext wird außerdem verständlich, warum Stifter eine jüdische Hauptfigur ausgewählt hat. Nach Herder fällt jedem Volk in der Kette der Menschheitsgeschichte eine je eigene Aufgabe zu, den Juden die erste. Ihnen kommt zu, den Glauben an den einen Gott unter den Menschen zu verbreiten. Sie sind Propheten, wie Abdias' Name sagt. Und nicht nur sein Name. Der Erzähler berichtet zweimal von dem jungen Abdias, dass er eigentlich nicht zum Handelsgeschäft geboren sei, aber die Umstände hätten ihn zum Handelsmann gemacht, der seine Bestimmung als Prophet, auf die auch unter Verweis auf den Propheten Mohamed immer wieder angespielt wird, verfehlt. Das alles muss man als Leser nicht unbedingt im Detail wissen und versteht doch, dass dieser Wüsten-Raum ganz typisiert dargestellt und deshalb exemplarisch für die Grundkonflikte des menschlichen Herzens aufzufassen ist.

Nicht weniger symbolisch-didaktisch aufgeladen ist dann der Übergang in die andere Welt Europas. Schon das Meer zu sehen, ist für den Wüstenbewohner Abdias und seinen Sklaven Uram ein Erschrecken:

Am frühen Morgen des neunundzwanzigsten Tages endlich, da sie eben wieder über eine strauchlose Fläche zogen, riß plötzlich die Farbe des Landes, die lieblich dämmernde, die sie nun so lange gesehen, ab und am perlenlichten Himmel draußen lag ein unbekanntes Ungeheuer – Uram riß die Augen auf – ein dunkelblauer, fast schwarzer Streifen in furchtbar gerade langer Linie schnitt sich aus der Luft, wie ein Strom und seine Breite stand so gerade empor, als müßte er augenblicks über die Berge hereinschlagen. 'Dies ist das Mittelmeer', sagte Abdias heiter, 'jenseits dessen das Land Europa liegt, wohin wir ziehen.' (S. 133 bzw. 296)

So subjektiv zu erzählen, ist modern, so radikal das überwältigend-erschreckende Nichtverstehen des Sklaven Uram zur Augenhöhe der Erzählung zu machen. Der Erzähler ist auf diese Weise mit seinen Figuren und mit ihnen der Leser der Novelle an den Trost, die Begrenzungen und das Erschrecken menschlicher Erkenntnis gebunden.

Das gilt auch dort, wo Stifter für seine Naturdarstellung die Sicht des überlegenen Erzählers wählt, etwa bei der ersten Schilderung des böhmischen Tals, in das Abdias mit seiner Tochter zieht: 'Wir aber wollen ihnen [den Figuren Abdias und Ditha]', so sagt es der Erzähler,

einen Augenblick vorausseilen, um die Stellen anzuzeigen, wo wir sie wieder finden werden. Es liegt ein sehr vereinsamtes Thal in einem fernen Theile unseres schönen Vaterlandes – vielleicht geht manches Auge über diese Zeilen, welches dieses Thal sehr gut kennt – aber Tausende und wieder Tausende werden nicht einmal von seinem Dasein wissen, da es, wie wir sagten, sehr vereinsamt ist (S. 135 bzw. 300).

Denn so souverän der Erzähler hier auftritt, das worüber er schreibt, ist vereinsamt, und zwar deshalb, weil es von den Menschen nicht beachtet wird. Die Subjektivität menschlicher Erkenntnis kann auch vom Erzähler nicht übersprungen werden, auch nicht in der großen Erzählperspektive. An der Oberfläche der Erzählung sind Afrika und Europa einander gegenübergestellt. Aber der Leser versteht sehr leicht, dass in der Tiefenstruktur die Wüste im Atlas-Gebirge und die Ödnis im böhmischen Wald einander entsprechen und Abdias zu keinem Zeitpunkt dem immergleichen Wechsel von Verschulden, Unglück, Glück und Entschuldung entgeht. Das alles soll nur für den Leser unterstreichen, dass der subjektive Blick der Figuren dem Erschrecken wie dem Trost nicht entkommt, nie aber die unbedingte Notwendigkeit aufzufinden vermag. Das ist Stifters klassizistisches Erzählprinzip auch im *Abdias*. Während die Oberfläche der Geschehnisse aufgewühlt ist, rasche, novellistische Handlungsumschwünge herausstellt, ist der Grund der Erzählung ungerührt. Hier sind die Figuren und die Ereignisse nur eine beiläufige Erwähnung wert, verstreut an den Rand der bewohnten Welt. Daher fehlt den Figuren auch alles, was sie für einen Bildungsroman empfehlen würde. Sie sind weitgehend typisiert dargestellt, auch die Handlung nimmt nicht eigentlich eine Entwicklung vor, vielmehr dominiert die Wiederholung immer gleicher moralischer Exempla, so etwa in der Episode vom treuen Hund des Abdias, eine moraldidaktische Episode, die Stifter von Heinrich Campe übernommen hat und die davon erzählt, dass Abdias im irrigen Glauben, sein Hund sei tollwütig, seinen treuesten Gefährten erschießt. Wie Abdias aber erkennen muss, wollte ihn sein Hund nur auf ein verlorenes Gut aufmerksam machen. Abdias erkennt das zu spät und hätte sich umgebracht, wäre da nicht die Sorge um seine Tochter Ditha. Noch einmal wird hier exemplifiziert, wie schuldhaft beschränkt die menschliche Erkenntnis ist.

Doch der subjektive Blick der Figuren und des Erzählers ist nicht wertlos. Von ihm handelt ja die Erzählung in allen ihren Wiederholungen. Und das deshalb, weil es ohne diesen so beschränkten Blick der Figuren keine Erkenntnis gäbe, kein Zweifeln darüber und damit letztlich kein Erzählen. Erst das erkennende Subjekt, so beschränkt und fragwürdig seine Einsichten auch immer sind, fragt nach der Ordnung hinter allem, erschrickt über die Gleichgültigkeit der Natur, verstrickt sich in Handlungen und kann nicht aufhören, nach dem letzten Grund aller Dinge zu fragen. Weil das Menschen tun, erzählen und spekulieren sie zugleich. Anders als Kant wendet sich Stifter nicht der Untersuchung der reinen, transzendentalen Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis zu, die die deutschsprachige protestantische Welt anleitet. Was ihn interessiert, ist die unreine Erkenntnis, sind die schuldhaften Bedingungen der Möglichkeit moralischer Erkenntnis, ist katholische Metaphysik, die Suche nach ersten Prinzipien, die für die Figuren, aber auch für den Erzähler, ja

für die Menschen nicht zu finden sind. Modern ist Stifter darin, weil er um die subjektive Bedingtheit aller Erkenntnis weiß und von ihr und in ihren Grenzen erzählt. Und so finden seine Figuren wie der Erzähler und mit ihm der Leser auch nicht heraus aus den Begrenzungen jeder menschlichen Erkenntnis und redet der Erzähler so viel von Blumenkette und Idyllen-Landschaften, ohne verbergen zu können, dass er selbst darüber ins Grübeln gerät und damit seinen Leser in dieses Grübeln einübt. Form und Inhalt entsprechen sich hier bei Stifter. Auch darum ist die Erzählung schön genannt worden.

Fast bleibt alles in diesem Bedingungsgefüge gefangen. Doch dann gibt es in dieser Erzählung eine Figur, die in ihrer Überhöhung und Entwicklungslosigkeit, ihrem Fehlen jeder Figurenpsychologie herausragt, die ans Wunderbare grenzt und die Stifter ans Ende seiner *Abdias*-Erzählung setzt. In der Figur der Ditha erschafft Stifter eine romantische Künstler-Figur, die nicht in die bewegte Oberfläche der Handlung gehört. Sie hat allen Bildungsanstrengungen des Vaters zum Trotz nicht wirklich etwas von der Menschenwelt gelernt, noch nicht einmal den Kuss der Mutter erfahren. Sie ist rein, ein Kind, das auf rätselhafte Weise mit der alle Wirklichkeit umgebenden Elektrizität verbunden ist, von ihr und nicht von den Menschen sehend gemacht wird, mit seltsam blauen Augen auf die Welt blickt, ohne in ihr etwas anderes zu verstehen als den Flachs auf dem Feld, um von dieser Elektrizität sanft wieder in die vorsubjektive Natur zurückgeholt zu werden. Dithas Entwicklung ist daher ein symbolisch zu verstehendes Wachstum und wird im Text auch in einer auffälligen Pflanzen-Metaphorik ausgedrückt, mit dem Wachsen einer 'fabelhaften Blume', der Aloe verglichen, 'die viele Jahre braucht, um zu wachsen, dann aber in wenigen Tagen einen schlanken Schaft emportreibt und mit einem plötzlichen Knall in Blüte aufbricht' (S. 146 bzw. 327). Sie sieht nicht eigentlich, sondern sie ertastet die Welt – hier bei Stifter den Theorien Diderots und ihren Modifikationen durch Herder entlehnt, der in seiner Schrift *Plastik* den Tastsinn als ersten Sinn des Menschengeschlechts allen anderen Sinnen voranstellt.¹⁵ Dithas Sprache ist dann auch keine Sprache der Erzählung, sondern romantische Poesie, wie sie das erste Menschengeschlecht vor dem Sündenfall gesprochen haben mag. 'Es entstand eine Denk- und Redeweise', erklärt der Erzähler die Wunderlichkeit Dithas, 'die den andern, welche sie gar nicht kannten, so fremd war, wie wenn etwa eine redende Blume vor ihnen stände' (S. 330). 'Redende Blumen' ist hier die konventionelle Metapher für die Poesie. Ditha spricht, so sagt es der Erzähler, eine Sprache des Morgenlandes, das Arabische, ihre Vatersprache, wie der Text ausführt, vermischt mit der Sprache der wenigen Menschen ihrer Umgebung. Und

¹⁵ Ulrike Zeuch, *Die Umkehr der Sinneshierarchie in Johann Gottfried Herders Plastik*, in *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, hg. von Elisabeth Décultot und Gerhard Lauer, Heidelberg 2013, S. 179–92.

ihre Sätze sind verfremdete Rede: 'Vater, Vater! siehe nur,' ruft Ditha aus, 'wie der ganze Himmel auf grünen Fäden klingt' (S. 148 bzw. 330); 'Auch die "vioioletten" Klänge zog sie vor und wendete sich von denen ab, die "aufrecht" stehen, wie glühende Stäbe' (S. 149 bzw. 330). Das sind synästhetische Bilder, wie sie für die romantische Poesie typisch sind. Von Herder her gelesen entspricht diese Sprache den besonders starken, fühlbaren und sinnlichen Begriffen eines blinden Philosophen.¹⁶ Ditha überblendet das Blau eines Flachsfieldes mit dem Bild des Himmels, und zwar als Metapher, nicht wie sonst in der Erzählung als Vergleich. Stifter hat gegenüber der Journalfassung für die Buchfassung Metaphern an anderen Stellen seines Textes mehrfach getilgt, um die Andersartigkeit der metaphorischen Rede Dithas noch stärker hervorzuheben. Deshalb verbindet der Text synästhetisch auch die poetische Ausdrucksweise der Ditha mit dem ungewöhnlichen Klang ihrer Stimme und ihrem ganz anderen Sehen, eines wie das andere unnatürlich im mehrfachen Sinn des Wortes: 'auch ihre Stimme, die sie schon in der Blindheit immer lieber zum Singen als zum Sprechen verwendete, neigte sich zeitig einem sanften klaren Alte zu. So lebte sie eine Welt aus Sehen und Blindheit und so war ja auch das Blau ihrer Augen wie das unseres Firmamentes, aus Licht und Nacht gewoben' (S. 149 bzw. 330). Diese reine Lilie, wie Ditha genannt wird, ist nicht von dieser Welt, das wiederholt die Erzählung überdeutlich und so auch noch einmal, wenn von ihrem sanften Tod die Rede ist, der mit dem Tastsinn eingeleitet wird. Hier wird nicht vom irdischen Vater gesprochen, sondern von Gott und der Geschichte der Menschheit, die eigentlich nicht Geschichte ist, sondern reine Natur, in der menschliches Tun nicht eigentlich mehr vorkommt, eine sentimentalisch gesteigerte Physikotheologie, die so gar nichts mit den damals modernen Naturwissenschaften gemein hat, der physischen Anthropologie und sich formierenden Evolutionstheorie jener Jahre,¹⁷ sondern reiner Trost sein will:

Ditha hatte ihre Gewitterfreudigkeit und sagt zu ihm [Abdias], während sie seine Hände streichelte: 'Sieh, wie es nur so herrlich, so unsäglich herrlich ist da oben – weil du nun da bist, o Vater, so ist es mir noch lieber. Ich will dir nun erzählen, was ich dachte, als ich eben dort bei dem Linnenfelde stand – glaubst du nicht auch, die Wolken sind ja gar nicht dicht, mir wäre leid, wenn sie schwere Tropfen hätten, und die blauen, feinen Linnenblüthen herabschlugen – sie ist ein Freund des Menschen, diese Pflanze, dass dachte ich mir eben, als ich so dort stand, wie sie den Menschen lieb habe. – Sieh nur, erst hat sie die gar so liebe Blüthe auf dem zarten grünen Säulchen, dann wenn sie todt ist, gibt sie ihm die seidenweiche, silbergraue Faser zu dem Gewebe, das seine eigentlichste Wohnung ist von der Wiege bis zum Grabe –

¹⁶ Stifter, *Werke und Briefe*, I/9, *Kommentar*, S. 298.

¹⁷ Wolfgang Rohe, *Literatur und Naturwissenschaft*, in *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*, hg. von Edward McInnes und Gerhard Plumpe, München 1996, S. 211–41, S. 234–36.

wie sie nur so wunderbar zu dem weißen, lichten Schnee zu bleichen ist, dann legt man das neugeborne Kind hinein, und umhüllt damit die Gliederchen – der Braut geben sie es mit, siehst du, und je größer die Berge dieses Schnees sind, je reicher ist sie, und wenn wir todt sind, hüllen sie die weißen Tücher um uns.' (S. 156 bzw. 340).

Mit diesen Worten stirbt Ditha, ja eigentlich stirbt sie nicht, sondern vollzieht nur, wovon sie gerade erzählt hat, und wird Teil der Garben aus Flachs, unter denen sie Schutz gesucht hatten. Erzählung und Erzähltes sind identisch geworden.

Ditha ist nie erwachsen geworden, wie ihr Name schon anzeigt, der eine Koseform von Judith ist. Aber Judith wird sie nicht genannt, sondern wurde schon als neugeborenes Kind von ihrem Vater auf Flachs gebettet. Ditha ist Teil dessen, wovon sie erzählt, das Symbol der Poesie und das erzählerische Prinzip in einem, zunächst romantisch blau blühenden, dann rein weiß werdenden Flachs. Dass in Böhmen real Flachs zu Stifters Zeiten angebaut wurde, spielt hier keine Rolle, denn hier ist das realistische Bild poetisch gewendet, wenn von der Lerche die Rede ist, die im heranziehenden Gewitter singt, eine Bildfügung, die Stifter ebenfalls bei Herder wohl fand und die bei ihm für den Anfang der Dichtung steht.¹⁸ Der Leser versteht diese genau durchinstrumentierte Bildlichkeit, dass der Flachs sehr viel mehr meint und hier endlich gegen Ende der Erzählung die Blumenkette vom Anfang der Erzählung im Bild des Flachs ihr Symbol gefunden hat. Stifters Transformation des Symbols der blauen Blume der Romantik in das biedermeierliche Bild des das ganze Leben umspannenden Flachs redet keiner romantischen Sehnsucht nach dem Tode das Wort. Vielmehr wird vorgeführt, dass eine reine Poesie nicht von dieser Welt ist. Während die Erzählung nur die Wechselfälle des Lebens schildern kann und ihr letzte Einsichten verwehrt bleiben, kann die Poesie solche Einsichten erfahrbar machen. Darin ragt sie aus allen Begrenzungen menschlicher Erkenntnis heraus und ist viel mehr als jede spekulative Vernunft. Sie ist die Prophetie, die in der Moderne zugleich verloren ist, die Abdias als Lebensauftrag verfehlt hat, die die Erzählung aber dem Leser als Trost mit auf den Weg gibt. Das ist offen sentimentalisch, eine Erhöhung der Poesie, um den Preis, kaum mehr die Sprache der Menschen zu reden. Der Erzähler trifft nicht zufällig nur Abdias und niemals Ditha. Mit der Ditha-Erzählung liefert Stifter so die Einsicht, dass auch der Erzähler Teil der Kette ist, deren Verknüpfung die Poesie, aber nicht die Erzählung aufzuzeigen vermag. Warum Ditha stirbt, kann Abdias nicht verstehen, ja es führt ihn an den Rand des Wahnsinns. Was bleibt, das macht der sich dann schließende Rahmen der Erzählung deutlich. Es ist die Demut des sprachlos gewordenen Abdias, der dem Erzähler, der zum Zeichnen von Steinen in die Gegend des Abdias gekommen war, die Füße wie Jesus

¹⁸ Stifter, *Werke und Briefe*, I/9, *Kommentar*, S. 295.

den Jüngern wäscht, nichts spricht, aber den Erzähler segnet, das Bild für die trostvolle Aufgabe der Kunst. Der ganze Aufwand der Erzählung, ihre moralphilosophische Explikation, die ständigen Wiederholungen der Exempla sind am Ende nur eine Einübung in die Demut. Stifters *Abdias*-Erzählung ist selbst solch ein demütiges Erzählen, das wortreich dort ist, wo es von den Grenzen und hilflosen Wendungen der spekulativen Vernunft erzählt und stumm wird, wo es den Segen andeutet.

III

Ausgerechnet Stifter hat Max Brod den Lehrmeister Kafkas genannt.¹⁹ Das hält einer philologischen Überprüfung kaum stand, erwähnt doch Kafka Stifter kaum, auch wenn die *Studien* in seinem Bücherregal gestanden haben und die Vermutung nahe liegt, Brod habe auf Stifter als Lehrmeister Kafkas hingewiesen, weil er Kafka damit aufwerten und ihn, den erfolglosen Schriftsteller, in eine kanonische Reihe böhmischer Autoren rücken wollte. Vielleicht aber auch haben so manche werkbiographischen Parallelen Brod angeleitet, etwa diese gezielte Anleitung zum Unglücklichsein und der unbedingte Wille zur Kunst, die Ähnlichkeiten ihrer Figuren, diese hilflosen Junggesellen und Hagestolze, Landvermesser, Randfiguren wie Abdias und erfolglose Künstler, die alle einer Schuld unterworfen sind, die ihnen längst vorausgeht und die sie nicht durchschauen. Ihnen fehlt eine nachvollziehbare Figurenpsychologie. Und die Geschehnisse, in die sie verstrickt sind, haben bei beiden Autoren diesen eigentümlichen Kontrast zwischen der ereignisreichen, immer wieder dieselben Vergeblichkeiten erzählenden Oberfläche der Handlung und der Tiefenstruktur, der die Handlung unwesentlich zu sein scheint. Romane lassen sich aus diesem poetischen Konzept kaum schreiben. Beide Autoren sind modern in der Subjektivierung ihrer Darstellung und doch zugleich seltsam rückgebunden an eine Faszination für eine voraufklärerische Religiosität und Metaphysik, die demonstrativ symbolische Parabeln nutzt und belehrt.

Was an Brods Fingerzeig hier allein interessiert, das ist dieser ästhetische Typus, der von dem um 1800 dominanten, eher protestantisch und mitteldeutsch geprägten Typus abweicht. Diese Literatur ist nicht der Autonomieästhetik verpflichtet, sondern macht für sich eine moralische Funktion geltend. Nicht der Roman, gar der Bildungsroman, sondern eher die *Contes moreaux*, die Fabel und die Parabel sind ihre Gattungen. Sie zielt nicht auf die Bildung des Menschen, sondern auf die Moral des Herzens. Sie ist kaum verstellt heteronom und wird am Rand der protestantischen

¹⁹ Hartmut Reinhardt, *Vermessene Räume. Adalbert Stifter – ein 'Lehrmeister' Kafkas?*, in *Franz Kafka und die Wellliteratur*, hg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Göttingen 2006, S. 92–108.

Welt, in den alten katholischen Ländern geschrieben. Metaphysik und nicht Aufklärung gehört zu ihr. Der Unterschied zur älteren Moralliteratur ist nicht der Grad der Didaxe, sondern die Einbeziehung der Subjektivität, wenn sie danach fragt, ob die Erzählung überhaupt ihrem Auftrag gerecht werden kann. Bei Autoren wie Stifter oder Kafka steuert das Erzählen den angstvollen Moment der spekulativen Vernunft an, wenn diese sich so weit vorgewagt hat, dass eine Antwort kommen müsste, ja die Erzählung sie zu erzwingen scheint. Die Erzählung rennt gegen den Schrecken der eigenen subjektiven Erkenntnis an, will über ihn hinausgehen, tendiert dabei zu einer epischen Objektivität tendenziell abstrakter Ereignislosigkeit und kann dennoch nicht die unbedingte Notwendigkeit als Grund aller Dinge aufzeigen. Was sie kann, ist nur den Schrecken und den Trost aufzeigen, den diese Suche auf die Gesichter der Figuren zeichnet. Sie ist übersymbolisch und überrennt ihre Leser mit Bedeutung. Wie Abdias bleibt diesem Erzählen nur die Demut. Und wie Kafkas Hungerkünstler bleibt solchem Erzählen nur die Einsicht, dass Kunst niemals Anerkennung finden kann oder wie der Sängerin Josefine nur das Eingeständnis, eine Kunst auszuüben, die nicht eigentlich von sich behaupten kann, eine Kunst zu sein, auf die das Volk gewartet hätte. Ein ästhetischer Bildungsauftrag ist solcher Art von Kunst fremd, für die man auch das Werk Robert Walsers anführen, die Musik Anton Bruckners oder Olivier Messiaens oder den Kunstanspruch der Nazarener nennen könnte. Stifters Erzählen ist vielleicht deshalb eine glückliche Schuld, glücklich, weil sie uns durch das Erzählen erlaubt, in Würde zu leben, auch wenn diese Kunst am Ende nichts dazu sagen kann, warum der Knabe ins Wasser stürzt, 'das Wasser kräuselt sich lieblich über seine blonden Locken, er verschwindet, und wieder wie vorher wallt der Silberspiegel an der Stätte'.²⁰ Abdias' demütige Würde ist allein, was bleibt.

²⁰ Stifter, *Werke und Briefe*, I/2, *Journalfassungen* bzw. I/5, *Buchfassungen*, hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann, S. 105 bzw. 237.