literatur für leser:innen

21
3
44. Jahrgang

Die überwältigende Katastrophe. Wahrnehmungskonstellationen destruktiver Naturereignisse im deutschen Realismus

Herausgegeben von Clemens Günther und Laura Isengard

Mit Beiträgen von Roman Widder, Laura Isengard, Oliver Völker, Felix Schallenberg

PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Clemens Günther/Laura Isengard
Editorial ____ 209

Roman Widder
Katastrophenimmunisierung im Chtuluzän: Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* (1864) ____ 215

Laura Isengard
Katastrophe und Rettung bei Stifter und Raabe ____ 235

Oliver Völker
Linie – Priel – Strömung. Instabiles Katastrophenwissen und Ozeanographie in Theodor Storms *Der Schimmelreiter* ____ 251

Felix Schallenberg
Meeresgewalt. Zur Funktion von Flutkatastrophen in Wilhelm Jensens *Posthuma* und *Vor der Elbmündung* ____ 265

literatur für leser:innen

ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke

Peer Review: lliteratur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk

Erscheinungsweise: 3mal jährlich (März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 69,50; Jahresabonnement für Studenten EUR 30,50; Einzelheft EUR 33,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG Open

Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Roman Widder, Berlin

Katastrophenimmunisierung im Chtuluzän: Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* (1864)

Abstract

Der Aufsatz greift den in der Stifter-Forschung erprobten Begriff der Katastrophenimpfung (Christian Begemann) auf, um ihn in Dialog mit neueren Theorien des Anthropozäns bzw. Chtuluzäns (Donna Haraway) zu setzen. Rekonstruiert wird zunächst Stifters schon in seinen frühesten Erzählungen Gestalt annehmende Inversion der idealistischen Erhabenheitsästhetik, deren immunitäre Struktur vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Geologie zu verorten ist. Am Beispiel seiner späten Erzählung *Nachkommenschaften* (1864) wird sodann demonstriert, dass die Impfung gegen klimatische Katastrophen bei Stifter nicht zuletzt durch die Suche nach neuen Formen der Verwandtschaft unternommen wird. Donna Haraways antiapokalyptische, posthumanistische Naturphilosophie bietet dabei ein überraschend geeignetes Passepartout für Stifters Texte, da sie das Problem des Klimawandels wie diese durch eine Vision nicht-biologischer Verwandtschaft beantwortet.

Keywords: Anthropozän, Immunisierung, Erhabenheitsästhetik, Wahlverwandtschaft/Making Kin

I. Einleitung

Adalbert Stifters Erzählungen setzen eine Umwelt ins Bild, die zum Katastrophischen neigt. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, lehnen sie sich dabei an die idealistische Erhabenheitsästhetik und das mit ihr verbundene Paradigma der Immunisierung an.[1] Die Imagination und Antizipation von katastrophischen Ereignissen wird von ihnen für die Immunisierung gegen den zunehmend katastrophischen Zustand der Welt funktionalisiert. Damit ist bei Stifter eine seit dem 18. Jahrhundert typische Temporalität des Katastrophischen zu beobachten: eine Ambivalenz zwischen Ereignis- und Prozesshaftigkeit. Ausgelöst durch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Geologie werden Katastrophen bei Stifter von außerordentlichen Ausnahmeereignissen allmählich zu ständigen Begleitern des Lebens. Dabei zeichnet sich zugleich ein Übergang von der Natur- zur Kulturkatastrophe ab, denn menschliche Akteure sind hier nicht mehr nur Zeugen und Betroffene der Katastrophe, sondern sie erscheinen als deren Agenten und Urheber. Die folgenden Ausführungen skizzieren zunächst in einer Zusammenführung verschiedener Forschungspositionen den historischen Ort von Stifters Darstellung von Katastrophen und gehen vor diesem Hintergrund mit einer detaillierteren Analyse der späten Erzählung *Nachkommenschaften* (1864) der Frage nach, in welchem Verhältnis das Problem eines katastrophisch gewordenen Mensch-Natur-Verhältnisses zur Frage der Verwandtschaft und der biologischen Reproduktion steht. Vor dem Hintergrund von Donna Haraways Begriffsprägung des

1 Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Berlin 2012.

Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

© 2023 Roman Widder https://doi.org/10.3726/lfl.2021.03.02

‚Chtuluzäns'[2] wird Stifters Erzählung neu lesbar. Bei Haraway wie bei Stifter – so die erstaunliche Parallele – wird das Problem der anthropogenen Zerstörung der Erde durch neue Formen des Sich-Verwandt-Machens adressiert.

II. Stifters Erhabenheitsästhetik

Stifters Darstellung von Katastrophen findet im Rahmen seiner eigenen Version einer Ästhetik des Erhabenen statt und die immunitäre Funktion von Katastrophen lässt sich auch nur in diesem Kontext einordnen. Bereits seine erste literarische Publikation, die Erzählung *Der Condor* (1840), umkreist die Problematik: Im Zentrum der Erzählung steht die Heißluftballonfahrt der Protagonistin Cornelia, die

> erhaben seyn wollte über ihr Geschlecht, und […] den Versuch wagen, ob man nicht die Bande der Unterdrückten sprengen möge, und die an sich wenigstens ein Beyspiel aufstellen wollte, daß auch ein Weib sich frey erklären könne von den willkürlichen Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte.[3]

Die moralische Erhebung wird bei der Ballonfahrt explizit mit der ästhetischen Erfahrung der „Erhabenheit" parallelisiert.[4] Aus dem „Himmelsgewölbe" wird dabei allerdings schnell ein „schwarzer Abgrund".[5] Das Erhabenheitserlebnis endet durch Cornelias Ohnmacht und den Abbruch der Ballonfahrt. Die finalen Episoden der Erzählung zeigen dann die Bekehrung Cornelias zur Demut; für die Vereinigung mit ihrem früheren Geliebten, dem Maler Gustav, ist es nun aber zu spät, wenngleich dieser die nächtliche Ballonfahrt immerhin auf einem Gemälde festgehalten hat, wie sich abschließend in aufsehenerregenden Landschaftsbildern auf einer Ausstellung in Paris zeigt. Die Erzählung ist so um eine Engführung der technisch-industriellen und politisch-sozialen Entwicklung bemüht und übersetzt beide in eine Ästhetik, die an dem Unheilvollen dieser Modernisierungsbewegung keinen Zweifel lässt. Diese konservative bzw. restaurative Haltung wird Stifter jedoch die Möglichkeit eines kritischen Blicks auf die Errungenschaften der industriellen Moderne bewahren.

Mit Freiheit und Ohnmacht kontrastiert Stifter im *Condor* genau die beiden Begriffe, deren Verhältnis für die von Kant und Schiller im Anschluss an Edmund Burke vorgenommene Auslegung der Ästhetik des Erhabenen entscheidend war. Laut Schiller verwandelt sich die Wehrlosigkeit, Ohnmacht und Nichtigkeit des Menschen im Angesicht der übermächtigen Natur in ein Gefühl moralischer Überlegenheit:

> *Erhaben* nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also *physisch* den Kürzern ziehen, über welches wir uns aber *moralisch* d. i. durch Ideen erheben. Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei.[6]

---

2 Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, übers. von Kathrin Harasser. Frankfurt/M., New York 2018

3 Adalbert Stifter: *Der Condor*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1.1. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald/Alfred Doppler. Stuttgart 1978, S. 9–31, hier S. 16 f.

4 Ebd., S. 18.

5 Ebd., S. 21.

6 Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. In: Ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt/M. 1992, S. 395–423, hier S. 395.

Erhaben ist demnach also zunächst die Natur im Verhältnis zum Menschen, dann aber der Mensch als Vernunftwesen gegenüber der Natur. Schiller umkreist dabei das Paradox, dass „das erhabene Objekt […] zwar furchtbar sein, aber wirkliche Furcht […] nicht erregen" darf.[7] Gewährleistet werden kann dies entweder durch eine reale „physische Sicherheit" (bspw. ein stürmendes Meer, das vom Ufer aus betrachtet wird) oder aber eine „moralische Sicherheit".[8] Diese letztere kommt alleine durch Vernunftideen zustande, etwa durch die „Gedanken an *die Unzerstörbarkeit unsres Wesens* [Herv. im Original]".[9] Die Freiheit allerdings, die dieses Wesen des Menschen für Schiller ausmacht, besteht im Angesicht der erhabenen Natur im Zweifelsfall in nichts anderem als der Aufgabe dieser Freiheit und der Unterwerfung unter die Natur: Schiller gesteht zu, dass es in einigen Fällen „kein andres Mittel [gibt], der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben."[10] Diese moralische Entleibung beschreibt Schiller als Impfung: Durch einen „öftere[n] Umgang mit der zerstörenden Natur" bewirke der Mensch „eine Inoculation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird."[11]

Ein ‚öfterer Umgang mit der zerstörenden Natur' – Stifters Erzählungen lesen sich ein halbes Jahrhundert nach Schiller geradezu als Explikation dieser Seite der Erhabenheitsästhetik. Inwiefern aber übernimmt das Motiv der Erhabenheit auch bei Stifter die Funktion einer ästhetischen Immunisierung („Inoculation")? Vorerst lässt sich festhalten, dass Stifters Figuren die Lektion, die *Der Condor* Cornelia erteilt, durchaus beherzigen sollten: Ballonfahrten und ähnliche Höhenflüge werden nicht mehr unternommen und neben der politischen wird auch die technisch-industrielle Moderne stets nur im Zwielicht einer Hybris thematisiert, die auf eine unmögliche Naturbeherrschung zielt. Anders als bei Schiller kann bei Stifter von einer moralischen Überlegenheit also keine Rede mehr sein.

Was im *Condor* in einer noch an Jean Paul geschulten, multiperspektivischen Form am Beispiel der weiblichen Emanzipation vorgeführt wird, sollte zum poetologischen Programm von Stifter werden, wobei sich der Charakter der Erhabenheitsästhetik durchaus grundlegend verändert, wie ein Blick in die kurze Vorrede der *Bunten Steine* bestätigt: Stifter wehrt sich hier gegen Friedrich Hebbels Vorwurf, beim Blick auf die kleinen Details der Natur das große Ganze aus dem Blick zu verlieren. Er reagiert darauf mit der Umkehrung der Begriffe ‚groß' und ‚klein'. Groß ist demnach nicht der Blitz und nicht das Erdbeben: „Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde halte ich für groß."[12] Groß ist hier alles, worin sich das stille Wirken der Naturgesetze zeigt, welche jedoch „die Wissenschaft nur Körnchen nach Körnchen"[13] beobachten und

---

7 Ebd., S. 403.
8 Ebd., S. 405.
9 Ebd., S. 406.
10 Friedrich Schiller: *Über das Erhabene*. In: *Werke und Briefe in 12 Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt/M. 1992, S. 822–841, hier S. 836.
11 Ebd., S. 837.
12 Adalbert Stifter: *Vorrede*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 2.2. Hrsg. von Wolfgang Frühwald/Alfred Doppler. Stuttgart 1982, S. 9–16, hier S. 10.
13 Ebd., S. 11.

beschreiben kann. Diese Bewunderung für das unsichtbare Naturgesetz überträgt Stifter nun auf die menschliche Welt, auf das, was er das „sanfte Gesetz“[14] nennt, nämlich das „Sittengesetz[]“, das sich nicht in den großen Taten Einzelner realisiere, sondern in „gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens.“[15] Da auch der einzelne Mensch selbst im kosmischen Zusammenhang klein, nichtig und beschränkt ist, ist er zur Erkenntnis sowohl des Natur- als auch des Sittengesetzes auf das Einzelne und Kleine angewiesen. In diesem Zusammenhang bringt Stifter dann wiederum mehrfach den Begriff des Erhabenen ins Spiel:

> Wenn in diesen Bewegungen das Gesez der Gerechtigkeit und Sitte erkennbar ist, wenn sie von demselben eingeleitet, und fortgeführt worden sind, so fühlen wir uns in der ganzen Menschheit erhoben, wir fühlen uns menschlich verallgemeinert, wir empfinden das Erhabene, wie es sich überall in die Seele senkt, wo durch unmeßbar große Kräfte in der Zeit oder im Raume auf ein gestaltvolles vernunftgemäßes Ganzes zusammen gewirkt wird.[16]

Stifters Vorrede lässt in Bezug auf den Begriff der Natur gegenüber Schiller oder Kant eine Umgewichtung erkennen: Die Natur ist hier nicht mehr das Feindliche, über das sich der Mensch moralisch erhebt, sondern die Voraussetzung seiner Existenz. Und während das Naturgesetz jenen großen, unsichtbaren Zusammenhang der Schöpfung bezeichnet, entfaltet sich das Sittengesetz nicht in Abgrenzung, sondern in Analogie zu diesem. Wie bei Schiller wird die Erhabenheit bei Stifter also in der Realisierung des Allgemeinmenschlichen (des Sittengesetzes) innerhalb des Naturzusammenhangs erfahren – von Freiheit und Überlegenheit des Menschen ist jedoch nirgends mehr die Rede, der Umschlag von Ohnmacht in Übermacht bleibt aus. Mit guten Gründen also kann Dirk Oschmann diesbezüglich von einer „Inversion der Erhabenheitsästhetik“[17] sprechen. Stifters naturwissenschaftlich informierter Blick hat den Respekt vor der sogenannten Natur um ein Vielfaches wachsen lassen. Der „öftere[] Umgang mit der zerstörenden Natur“[18] bewirkt vor allen Dingen Demut.

Exemplarisch zeigt sich dies auch in Stifters *Bergkristall* (1845/1853). An Heiligabend werden die beiden Kinder Sanna und Konrad auf dem Heimweg von ihrer Großmutter bei der Überquerung eines Gebirges von einem Schneesturm überrascht. Der dann eintretende Orientierungsverlust wird dabei als „eine einzige weiße Finsternis“ beschrieben.[19] Durch das auch in anderen Erzählungen Stifters anzutreffende Phänomen des Whiteouts, des Weißeinbruchs durch Schnee- und Gletscherlandschaften, erweist sich die visuelle Wahrnehmung der Protagonist:innen und damit ihr Orientierungs- und Ordnungssinn als ohnmächtig.[20] Als Form der Finsternis ist der

---

14 Ebd., S. 12.
15 Ebd., S. 14.
16 Ebd., S. 13 f.
17 Dirk Oschmann: Absolute Darstellung. Zur Metapoetik von Stifters *Nachkommenschaften.* In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 50/2009, S. 135–149, hier S. 143.
18 Schiller: *Über das Erhabene*, S. 837.
19 Adalbert Stifter: *Bergkristall.* In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 2.2. Hrsg. von Wolfgang Frühwald/Alfred Doppler. Stuttgart 1982, S. 181–240, hier S. 216.
20 Vergleichbare Phänomene finden sich etwa in dem Erlebnis des Eisregens in der *Mappe meines Urgroßvaters (1841/2, 1847)* oder auch in der Erzählung von einem nicht enden wollenden Schneefall in dem Bericht

Weißeinbruch ein Motiv der Erhabenheitsästhetik. Die über den Menschen erhabene Natur ist für diesen dabei Bedrohung, ermöglicht ihm aber auch die Rettung: Das Krachen des Gletschers und die Nordlichter am Nachthimmel halten durch die Mächtigkeit ihrer Eindrücke die in einer Steinhöhle nächtigenden Kinder wach und retten sie so vor dem Erfrieren.[21]

III. Katastrophenimmunisierung bei Stifter

Stifters Arbeit an der Ästhetik des Erhabenen ist allerdings zugleich eine Arbeit an der Funktion der Katastrophe und dabei wird die Impfmetaphorik aus der Erhabenheitsästhetik („Inoculation") wichtig. Christian Begemann hat am Beispiel der Erzählung *Granit* (1853) gezeigt, wie Stifter eine Poetik der Katastrophenimpfung entwickelt, welche die erzählende Erinnerung an die Katastrophe als mentale Vorbereitung auf die immerwährende Möglichkeit ihres Eintritts nutzt. So wird in *Granit* eine traumatische Kindheitserfahrung auf paradoxe Weise durch die Erzählung einer Pestgeschichte geheilt. Ein Kind, das die Wohnstube mit ‚Pech' (d. h. hier: mit Wagenschmiere) beschmutzt hat, wird von seiner Mutter in traumatischer Weise gezüchtigt. Daraufhin erzählt der Großvater ihm eine Geschichte aus den Zeiten der Pest. Die Binnenerzählung von Krankheit und Tod heilt das Trauma. Erzählen bedeutet hier, sich der Krankheit qua Fiktion auszusetzen – eine immunisierende Technik, die in eine unsichere Zukunft gerichtet ist und die Toleranz für Unerwartetes vergrößert, aber auch nach einem bedrohlichen Ereignis noch therapeutische Funktionen übernehmen kann. Die Analogie zur Immunität geht insofern nur begrenzt auf: Stifters *Granit* beschreibt nicht die präventive Abwendung der Gefahr, sondern die rückwirkende Heilung des Traumas oder der Verletzung. Es handelt sich um eine „Impfung danach".[22]

Trotzdem ist Begemann zuzustimmen: Wie bei Schiller trägt die Erhabenheitsästhetik auch bei Stifter deutliche Züge des Immunisierungsparadigmas, das von Johannes Türck inklusive seiner antiken Vorgeschichte und von Cornelia Zumbusch in Bezug auf die Ästhetik der Weimarer Klassik entfaltet wurde und das um 1800 mit der Entstehung der modernen Immunologie im Kontext der Pockenepidemie einhergeht.[23] Eine immunitäre Struktur lässt sich dabei nicht nur für die Erhabenheitsästhetik nachweisen, sie spielt auch für die Dramentheorie eine wichtige Rolle und steht dort in unmittelbarer Verbindung zum Katastrophenbegriff: In der Tragödie war das Ereignis der Katastrophe Voraussetzung für das rezeptionstheoretisch entscheidende Geschehen der Katharsis.[24] Die moderne Wendung des Katastrophendenkens deutet das Ereignis der Katastrophe jedoch vorzugsweise im Hinblick auf einen permanenten Zustand des Katastrophischen und ist deshalb auf das Management von Risiken ausgerichtet,

---

Im Bairschen Walde (1868). Vgl. Sabine Frost: *Whiteout. Schneefälle und Weißeinbrüche in der Literatur ab 1800*. Bielefeld 2011; sowie Juliane Vogel: Mehlströme/Mahlströme. Weißeinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Weiß*. Hrsg. von Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel. Frankfurt/M. 2003, S. 167–192.

21 Vgl. hierzu auch Frank Nobbe: Das Erhabene in Stifters *Bergkristall*. In: *Die Dichter lügen, nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser*. Hrsg. von Carola Hilmes/Dietrich Mathy. Würzburg 1994, S. 149–162.

22 Christian Begemann: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum. Zu Stifters *Granit*. In: IASL 40/2015, H. 2, S. 1–30.

23 Johannes Türck: *Die Immunität der Literatur*. Frankfurt/M. 2011; Zumbusch: *Immunität der Klassik*.

24 Vgl. Katharina Gerstenberger/Tanja Nusser (Hrsg.): *Catastrophe and Catharsis. Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Rochester 2015.

wie die kulturwissenschaftliche Katastrophenforschung verschiedentlich zeigen konnte.[25] Auch für die in der Literatur des 19. Jahrhunderts weit verbreiteten Diskurse der Entsagung und Resignation lässt sich dieselbe immunitäre Struktur nachweisen, sofern sich diese als Erbe von Goethes Entsagungsbegriff lesen lassen, der „den kurzfristigen Schaden des Genußverzichts gegen den langfristigen Nutzen der Unverletzbarkeit aufrechnet."[26]

Nun changiert die Wahrnehmung der Katastrophe bei Stifter allerdings in besonderer Weise zwischen Ereignis- und Prozesshaftigkeit: So kann einerseits beobachtet werden, dass sich Katastrophen bei Stifter als „keine dauerhaft bestimmenden, sondern transitorische Ereignisse" erweisen.[27] Stifters Strategie der Katastrophenimmunisierung besteht insofern in einer „Immunisierung durch allmähliche Gewöhnung an den Gedanken des Unvermeidlichen",[28] die in stoischer Tradition steht und durch das Umkreisen episodisch auftretender, bedrohlicher Ereignisse erfolgt. Stifters Katastrophenpoetik lässt sich als Einstellung auf ein Leben mit dem Katastrophischen, ein Koexistieren mit der ständigen Bedrohung durch Katastrophen lesen. Dieses Leben in Gegenwart von Katastrophen erweist sich zunächst noch als relativ unproblematisch, insofern das Katastrophische selbst nicht die Form eines Naturgesetzes, nicht die Form einer historischen Entwicklung besitzt.

Demgegenüber steht nun aber die Wahrnehmung der Katastrophe als eines Prozesses, denn Stifters Texte zeigen eine große Sensibilität für die anthropogene Destabilisierung der Umwelt, ganz ungeachtet dessen, dass ihre religiös fundierte Affirmation des Kosmos eine solche Wendung des Katastrophischen in einen dauerhaften und von menschlichen Akteuren verursachten Zustand gleichzeitig nicht zu formulieren imstande ist. In der Erfassung dieser spezifischen Temporalität der sich allmählich, aber beständig ausbreitenden, d. h. sich kontinuierlich steigernden Katastrophe befindet sich Stifter in einem modernen Paradigma, das Eva Horn aus dem geologischen Diskurs des 19. Jahrhunderts herleitet und das für die gegenwärtige Beschreibung des Klimawandels, für das Denken der „Zukunft als Katastrophe", dominant geworden ist.[29]

Die Entwicklung dieser Sensibilität bei Stifter hat gleichwohl konkrete epistemische Voraussetzungen: Mit der Entstehung der modernen Geologie und insbesondere einer geohistorischen Perspektive auf die Erdgeschichte, d. h. mit der Entdeckung einer geologischen Tiefenzeit, setzte sich seit den 1830er Jahren allmählich die Erkenntnis durch, dass die Geschichte der Menschheit nur eine winzige Episode der Erdgeschichte insgesamt ist – ein „Einschiebsel", wie es im *Nachsommer* heißt.[30] Zu diesem geowissenschaftlichen Diskurs gehörte auch eine Diskussion um den Begriff der Katastrophe: So ging die katastrophistische Betrachtung der Naturgeschichte

---

25 Vgl. etwa Hartmut Böhme: Postkatastrophische Bewältigungsformen von Flutkatastrophen seit der Antike. In: *Von Lissabon bis Fukushima – Folgen von Katastrophen*. Hrsg. von Karlheinz Sontag. Heidelberg 2013, S. 77–104; sowie Solvejg Nitzke*: Die Produktion der Katastrophe. Das Tunguska-Ereignis und die Programme der Moderne*. Bielefeld 2017.

26 Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*, S. 232.

27 Begemann: Katastrophenimpfung und Gedächtnisraum, S. 15.

28 Ebd.

29 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M 2014, hier S. 110–181.

30 Adalbert Stifter: *Der Nachsommer.* In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald/Walter Hettche. Bd. 4.2. Stuttgart 1999, hier S. 32.

davon aus, dass einmalige und unumkehrbare Ereignisse große und bleibende Veränderungen in der Erdgeschichte bewirken konnten. George Cuvier nannte diese Katastrophen in seiner ‚Kataklysmentheorie' nicht von ungefähr ‚Revolutionen'.[31] Gegenüber der ständig drohenden Gefahr solcher der Erdgeschichte immanenten Katastrophen und dem Horizont einer ultimativen Vergänglichkeit menschlichen Lebens auf der Erde entfaltet Stifter seine ‚restaurative Poetik'.[32] Seine eigene Darstellung der Erdgeschichte entspricht eher einem gradualistischen Verständnis, wie es etwa bei Charles Lyell in seinem Hauptwerk *Principles of Geology* (1830) gegen die Auffassung der Katastrophisten vertreten wurde.[33] So ist es bei Stifter zwar der katastrophische Ausnahmezustand, in dem sich die bereits in der Vorrede der *Bunten Steine* erwähnten „unmeßbar große[n] Kräfte[n] in der Zeit oder im Raume"[34] in besonderer Klarheit zeigen. Was dabei als Katastrophe erscheint, wird im Blick auf den größeren Zusammenhang der Naturgeschichte jedoch als Element eines kontinuierlichen Prozesses sichtbar: „Die Stifters Erzählen skandierenden Katastrophen sind also keine Widerlegungen des Gesetzes, sondern unbedingt erforderlich für den erzählenden Nachweis seiner Wirklichkeit und Wirksamkeit."[35] Dieses Verständnis der Einbettung der Katastrophe in den Prozess der Naturgeschichte prägt auch ihre Darstellung. Der literarische Gradualismus Stifters, seine an kleinen Phänomenen und langsamen Prozessen orientierte Erhabenheitsästhetik, lässt sich also als Zähmung eines katastrophistisch-revolutionären Geschichtsverlaufs deuten.

Dass die Katastrophe auch in einem gradualistischen Verständnis der (Erd)-Geschichte derselben noch immer oder nun erst recht immanent ist, erklärt jedoch jene Tendenz zur Normalisierung der Katastrophe, die in Stifters spezifischem Zuschnitt der Erhabenheitsästhetik zu beobachten ist. Mit dem Eintritt der Katastrophe muss gerechnet werden und dies macht die Immunisierung gegen sie unausweichlich. Die Erhabenheitsästhetik liefert hierfür ein geeignetes poetisches Instrumentarium. Daher liegt es Stifters ‚restaurativer' Poetik auch nicht allzu fern, die Menschheit selbst als die eigentliche Katastrophe zu deuten, zumal aus der Perspektive der Natur, deren Wirklichkeit (das Naturgesetz) für Stifter immer orientierend bleibt. Was aber ist zu tun, wenn das Wirken des Menschen selbst der Ausbreitung eines katastrophischen Zustands zuarbeitet? Diese Frage lässt sich am Beispiel von Stifters später Erzählung *Nachkommenschaften* (1864) erörtern, die nach der bisherigen Überblicksdarstellung nun etwas ausführlicher interpretiert werden soll.

IV. Das Moor: Von der Natur- zur Zivilisationskatastrophe

Die 1864 zunächst in der Zeitschrift *Der Heimgarten* erschienene Erzählung *Nachkommenschaften* entfaltet sich entlang der mehrfach lesbaren Semantik der Reproduktion. Zunächst handelt es sich um eine Erzählung über das Problem der

31 Vgl. Bernd-Jürgen Seitz: *Georges Cuvier und die Katastrophen: Von Krisen und Chancen*. Darmstadt 2019.
32 Timothy Attanucci: *The Restorative Poetics of a Geological Age: Stifter, Viollet-le-Duc, and the Aesthetic Practices of Geohistoricism*. Berlin 2020.
33 Zu Stifters *Nachsommer* mit Bezug sowohl auf Cuvier als auch auf Lyell vgl. auch Oliver Völker: *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*. Göttingen 2021, hier S. 91–155.
34 Stifter: *Vorrede*, S. 14.
35 Eva Geulen: Kinderlos. In: *IASL* 40/2015, H. 1, S. 420–440, hier S. 424.

Epigonalität: Der grassierenden Mode der Landschaftsmalerei gilt der beißende Spott des Ich-Erzählers Friedrich Roderer, der seinerseits Landschaftsmaler ist, seine Bilder jedoch niemandem zeigt und nicht für den Kunstmarkt herstellt. Diese Problematik der sozialen Reproduktion von Künstlern wird schnell von einer genuin ästhetischen Fragestellung der Reproduktion abgelöst: Roderer hat sich über mehrere Monate in einer Pension im fiktiven Lüpfinger Tal eingemietet, um auf einem immer größer werdenden Gemälde ein langsam verschwindendes Moor einzufangen. Er strebt dabei mehr an als nur die detailgetreue Wiedergabe eines visuellen Eindrucks, sondern er will – so der auch aus anderen Texten bekannte Pleonasmus Stifters – die „wirkliche Wirklichkeit" malen.[36] Die Skizzen, die er in der Natur anfertigt und auf Elemente von Leinwänden überträgt, um das Lüpfinger Moor zu allen Tageszeiten, in allen Ansichten und Zuständen einzufangen, fügen sich zu einem immer größeren Bild, sodass Roderer neben der von ihm bewohnten Pension eigens eine Blockhütte bauen lässt, um das immer monumentalere Gemälde überhaupt aufstellen zu können. Ein Ende gesetzt wird diesem ästhetischen Exzess letztlich durch das Problem der Verwandtschaft und damit der dritten Ebene der Reproduktionssemantik, die sich zwischen Wahlverwandtschaft und biologischer Reproduktion ansiedelt. Friedrich malt nämlich ein Moor, das gerade trockengelegt wird, und zwar auf Veranlassung eines älteren Herrn, der in der Nähe ein Schloss und ein Brauhaus besitzt. Dieser ältere Herr, mit dem Roderer regelmäßig längere Gespräche führt, heißt irritierender Weise selbst Roderer, Peter Roderer, und er entpuppt sich schließlich als entfernter Verwandter. Dass sich Friedrich Roderer in Susanna verliebt hat, die Tochter von Peter Roderer, der er auf seinen Spaziergängen regelmäßig begegnet, fügt sich da gut. Mit Susanna heiratet der vormals streng zum Aussterben entschlossene Roderer seinem eigenen Geschlecht eine große Zahl neuer Verwandter an und für die im Titel angekündigten Nachkommen scheint nun gesorgt.

Im Zentrum der hochgradig poetologischen Erzählung steht also ein äußerst eigentümliches ästhetisches Objekt: ein Moor. Was aber ist im 19. Jahrhundert ein Moor? In der Agrarökonomie setzte sich zu jener Zeit die Erkenntnis durch, dass die aus Torfböden gebildeten Moore Produkt eines lange andauernden Verwesungsprozesses sind, ein „Ort[e] des Versinkens und Verschwindens".[37] Gleichzeitig sorgt die spezifische Art der Verwesung unter Luftabschluss dafür, dass die organische Struktur der abgestorbenen Pflanzen im Torf vollständig erhalten bleibt. Es handelt sich um verdichtete Zeit, einen tote Tiere und anderes Leben verschlingenden Abgrund. Das Moor ist also selbst ein Restaurationsakteur, es hält den geschichtlichen Prozess auf, symbolisiert ihn aber zugleich.

Dass sauerstoffarme Torfmoore im Unterschied zu Sümpfen Treibhausgase speichern und somit dem Klimawandel entgegenwirken, dürfte Stifter so noch nicht bekannt gewesen sein, zumal auch der Nachweis eines anthropogenen Treibhauseffekts erst

---

36 Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 3.2. Hrsg. von Alfred Doppler/Hartmut Laufhütte. Stuttgart 2003, S. 25–94, hier S. 58, 65

37 Älteren Ansichten zufolge war der Torf keineswegs das Produkt eines sehr lange dauernden Verwesungsprozesses, sondern wurde entweder als eigene mineralische Substanz oder als in sich selbst wachsendes Wurzelgeflecht gedeutet. Vgl. hierzu Stefan Willer: Grenzenlose Zeit, verschlingender Grund. Genealogische Ordnungen in Stifters *Nachkommenschaften*. In: *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Hrsg. von Michael Gamper/Karl Wagner. Zürich 2009, S. 45–63, hier S. 47.

im 20. Jahrhundert erbracht wurde. Das 19. Jahrhundert befand sich stattdessen im Zeichen eines Kampfs gegen die Moore und das Heizen durch Torf. 1870 entstand in Norddeutschland ein eigener *Verein gegen das Moorbrennen*. Entsprechend wurden auch agrarwissenschaftliche Lehrbücher zur Urbarmachung der Moore verfasst.[38] Trotzdem ist es auffällig, dass Stifter die kulturelle Aneignung des Moors seiner ästhetischen Darstellung explizit entgegensetzt. Der Konflikt, den die Erzählung über weite Strecken entfaltet, ist der zwischen dem Malen des Moors und dessen Trockenlegung und damit Vernichtung. Dabei wird Friedrichs Motivation der Darstellung des Moors durch Peters Trockenlegung desselben weiter gesteigert:

> Da bin ich in dem Lüpfinger Thale […]. Es ist gar nicht schön, und hat ein langes Moor, von dem man das Fieber bekommt. Ich bekomme aber nicht das Fieber, sondern ich suchte das Moor und den daranstoßenden, einfärbigen Fichtenwald und die hinter diesem Fichtenwalde emporstehenden blauen und mit grauen Lichtern glitzernden Berge zu malen. Ich male jetzt wieder daran, weil ich das Frühere verbrannt habe. Aber es ist nicht viel zu malen […] – aber ich muß es malen, denn der reiche Mann vernichtet es am Ende ganz, und dann ist gar nichts zu malen.[39]

Das Moor ist selbst das Negative der Natur, eine Agentur des Verschlingens, Verwesens und damit Vernichtens von Leben, die jedoch zu den Selbstregulationskräften der Erde gehört. Im Moor erhält die Normalisierung der Katastrophe ihren gesonderten Ausdruck, es lässt sich als Allegorie auf Stifters katastrophistischen Naturbegriff und seine daran anknüpfende Erhabenheitsästhetik lesen.

In eine klare Dichotomie von Natur und Kultur fügt sich das Moor allerdings nicht mehr: Dass Mensch und Umwelt sich in ständiger Wechselwirkung befinden und innerhalb einer beide integrierenden Ökologie beheimatet sind, wird im Blick auf die biologische Funktion von Mooren allzu deutlich. Dass beim Moor „nicht viel zu malen“ ist, lässt sich deshalb gleich auf doppelte Weise verstehen: Einerseits führt der Mangel an Kontrasten in einer Moorlandschaft zu seiner strukturellen Undarstellbarkeit innerhalb einer primär auf Übersicht ausgerichteten Ästhetik der Landschaftsmalerei. Zwar sollte das Moor erst am Übergang zur nicht-gegenständlichen Malerei um 1900, etwa im Kontext der Künstlerkolonie Worpswede, zum interessanten Gegenstand für Landschaftsmaler:innen werden. Stifter plädierte allerdings schon zur Mitte des Jahrhunderts in seinen Ausstellungskritiken für einfache und flächige Motive und nannte als Beispiel die Steppenlandschaften des österreichischen Landschaftsmalers Franz Steinfeld, woran auch seine eigene Landschaftsmalerei orientiert war.[40] Dass beim Moor „nicht viel zu malen“ ist und das Gemälde am Ende auch verbrannt wird, lässt sich jedoch auch so deuten, dass das Moor als Schwellenfigur zwischen Natur und Kultur eben die ästhetischen Voraussetzungen von Landschaftsmalerei als solcher unterläuft, die auf die Vergegenständlichung von Natur zielt.[41]

---

38 Vgl. etwa Eduard und Karl Birnbaum: *Die Torf=Industrie und die Moor=Cultur. Eine Besprechung der Grundlagen für die rationelle Benutzung des Torfes, sowie für die Urbachmachung von Moorflächen*. Braunschweig 1880. Vgl. hierzu insgesamt auch August Pflug: Die wirtschaftliche Erschließung der im Deutschen Reich belegenen Moorflächen. In: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 47/1891, H. 3, S. 453–504.

39 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 21.

40 Vgl. Karl Möseneder: Stimmung und Erdleben. Adalbert Stifters Ikonologie der Landschaftsmalerei. In: *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Hrsg. von Hartmut Laufhütte u. Karl Möseneder. Tübingen 1996, S. 18–57.

41 Vgl. hierzu Jens Anderman: *Entranced Earth. Art, Extracivism, and the End of Landscape*. Evanston 2023.

Das durch das Moor jedenfalls aufgerufene, relationale Verständnis der Beziehung von Mensch und Umwelt wird in den *Nachkommenschaften* explizit einem ökonomischen Naturverhältnis entgegengesetzt, das Natur ausschließlich als Gegenstand der Bewirtschaftung durch den Menschen konzipieren kann:

> Wenn der Sohn und der Enkel des Lüpfwirthes dem Vater und Großvater nachschlagen, so werden sie auch ihre kleinen Felder auf den Anhöhen hinter dem Hügel pflügen, den Wanderern, die hier als auf einem Kreuzpunkte der Fußwege von vier Thälern zusprechen, einschenken, und einen Maler in dem oberen Stübchen beherbergen, der die Felder unter sich malt, wenn die Nachkommen des reichen Mannes schon lange statt des Moores nichts mehr haben als eine Wiese mit gelbem Grase und einen Acker mit kurzem Hafer.[42]

Peter Roderer also arbeitet gegen das Moor an der Herstellung einer schönen Landschaft einerseits und eines fruchtbaren Ackerbodens andererseits. Dem Moor – dem Inbegriff der Naturgeschichte in ihrer tatsächlichen Größe und Gewalt – droht deshalb die Vernichtung durch Peter Roderer. Mit der Negation der negativen Arbeit des Moors verliert jedoch nicht nur die Malerei Roderers, sondern auch die Erhabenheitsästhetik Stifters und ihre Strategie der Katastrophenimmunisierung ihren Gegenstand und ihre Existenzberechtigung. Dass das Moor und das Lüpfinger Tal, in dem es sich befindet, „nicht schön"[43] ist, bedeutet nämlich keineswegs, dass es hässlich wäre. Vielmehr ist am Ende der Erzählung von der „Düsterheit, Einfachheit und Erhabenheit des Moors" die Rede; eben sie ist es, die Friedrich Roderer „nicht darstellen" kann.[44] Einfachheit und Erhabenheit – im Moor spitzt sich damit jene Inversion der Erhabenheitsästhetik zu, die im Stifterschen Zugriff auf dieselbe ohnehin angelegt war. Es wird zugleich als „ernst, schwierig und unbedeutend" bezeichnet und so zum realistischen Gegenstand *par excellence* stilisiert.[45] Das Verschwinden des Lüpfinger Moors ist insofern die Katastrophe, die hier zur Debatte steht – für das Gleichgewicht der mit dem Moor verbundenen Ökologie, aber auch für den Protagonisten und sein dieser Ökologie gewidmetes realistisches Darstellungsprojekt.

Gegenüber früheren Texten hat sich damit der Status des menschlichen Verhältnisses zur Katastrophe zugespitzt: Die anthropogene Zerstörung der natürlichen Prozeduren der Regeneration wird in der Erzählung als ein Problem verhandelt. Eine solche Zivilisationsskepsis ist schon durch die Namensgebung vorgegeben. Indem Stifter den beiden Protagonisten den Namen *Roderer* gibt, macht er den Bildbereich des gewaltsamen kulturellen Eingriffs in den Naturzusammenhang (das Roden von Wald etc.) zum Thema. Der zunächst nur als „reicher Mann"[46] bezeichnete Peter Roderer betreibt neben der Trockenlegung des Moors noch weitere Kulturalisierungsprojekte, bei denen er nach eigener Auskunft „mit Gewalt vorrücken werde" und die, obgleich stets in Bilder einer harmonischen Einpassung des Menschen in die Natur gekleidet, doch den Index der kapitalistischen Moderne erkennen lassen: So arbeitet er in der Gegend am „Straßenbau" und unternimmt dazu auch „Felsensprengungen", ist dabei, „Kohlenflötze" zu erschließen und baut zugleich ein Armenhaus, denn der reiche

42 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 33.
43 Ebd., S. 26.
44 Ebd., S. 92.
45 Ebd., S. 50. Zumindest entspricht es damit der Entwicklung der ‚Mimesis' als Darstellung des Niedrigen und Alltäglichen auf ernste Weise nach Erich Auerbach, aber auch dem am ‚unbedeutenden Detail' gewonnenen ‚Realitätseffekt' nach Roland Barthes.
46 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 21.

Mann will, „dass alle Armen und Kranken in ein einziges Haus kommen", während sein Sohn sich in England aufhält: „er will die Maschinen lernen".[47] Die Beschreibung der Trockenlegung des Moors gibt diesem Industrialisierungsprozess eine bedrohliche Komponente: „Die Leute, welche mit [sic] Austrocknung des Moores beschäftigt waren, brachten Ladung nach Ladung, und warfen sie in den weichen Grund, der sie schlang."[48] Das Moor wirkt hier als dämonischer Abgrund und die Erde damit als etwas, dessen industrielle Unterwerfung durch den Menschen sich als gefährlicher Irrtum erweisen könnte. „Gedanken an *die Unzerstörbarkeit unsres Wesens*"[49] können bei diesem erhabenen Anblick niemandem mehr kommen.

Dass Peter Roderer zeitgleich Kohlenflöze erschließt und das Moor trockenlegt, erinnert daran, dass Moore im ökologischen Diskurs des 21. Jahrhunderts als Kohlenstoffspeicher äußerst präsent sind. Da ein solches geowissenschaftliches Wissen zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht existierte, ist es umso erstaunlicher, dass Stifters ‚restaurative Poetik' im Angesicht des Moors noch einmal Kontur gewinnt: Es gilt für sie, das Verschwindende vor dem Untergang zu bewahren, mithin vor der Katastrophe, die ein zentrales Element der Geschichte ist. Bedrohlich ist in den *Nachkommenschaften* allerdings nicht das Moor, bedrohlich ist vielmehr die Idee seiner Trockenlegung. Ob nun durch geowissenschaftliche Informiertheit oder konservative Zivilisationskritik: Der pessimistische Blick auf das Trockenlegen des Moors erinnert daran, dass die Zerstörung der Lebensgrundlagen der Menschheit durch diese selbst die eigentliche Katastrophe der Moderne darstellt.

V. Der Antinatalismus Roderers: Zwischen Mimesis und Methexis

Es ist nun bemerkenswert, dass das Thema des menschlichen Eingriffs in die Kreisläufe der Natur von den *Nachkommenschaften* ausgerechnet mit dem titelgebenden Thema der Verwandtschaft in Verbindung gebracht wird. Dabei wird das im Hinblick auf die großen Maßstäbe der geologischen Tiefenzeit ohnehin unvermeidliche Aussterben der Menschheit angesichts einer beschädigten Erde durch ein kritisches Verhältnis zum Problem der biologischen Reproduktion ergänzt. Dieses kritische Verhältnis zur Frage der Verwandtschaft ist von Beginn an zentral für Friedrichs ästhetische Motivation, die sich angesichts eines letztlich metaphysischen Wirklichkeitsbegriffs jedoch als unfruchtbar erweist. Die Erzählung operiert insofern mit der Spannung zwischen der Nachahmung von Wirklichkeit und der Partizipation am Kosmos, oder genauer: zwischen *mimesis* und *methexis*.

Friedrich Roderer gibt sich zu Beginn der Erzählung als enthusiastischer Misanthrop, der sich der restlosen Verweigerung aller gesellschaftlichen Einbindung verschrieben hat: ein Aussteiger und Sonderling, ein Eremit und Asket, allerdings nicht als stoische Figur der *ataraxia*, der Seelenruhe und mentalen Autonomie gegenüber der gesellschaftlichen Entwicklung, sondern vielmehr als mit sich selbst haderndes Subjekt, wie bereits die ersten Sätze klarmachen: „So bin ich unversehens ein Landschaftsmaler geworden. Es ist entsetzlich."[50] Roderer ist die der Kunst inhärente Entsagung zum

47 Ebd., S. 34, 37.
48 Ebd., S. 40.
49 Schiller: *Vom Erhabenen*, S. 406.
50 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 25.

eigentlich primären Bedürfnis geworden. Er lebt den Traum der Autonomie einer ästhetischen Existenz. Dies geht so weit, dass die Position des Betrachters seiner Bilder systematisch durchgestrichen wird: Roderers Bilder sind „zum Vorzeigen nicht geeignet".[51] „Wir müssen halt verzichten",[52] sagt die an den Bildern brennend interessierte Susanna. Dass seine Bilder „nicht zu sehen sind",[53] gehört zu den ehernen Gesetzen von Roderers Bildproduktion und im Übrigen zu den entscheidenden Verfahren der Erzählung: Roderers Bilder werden nicht beschrieben, beschrieben wird lediglich das Begehrens Roderers, das Moor darzustellen. Seine Entwürfe werden also nicht nur im Text den anderen Figuren, sondern auch durch den Text den Leser:innen nicht gezeigt.

Durch die Begegnung mit Peter Roderer und dann mit Susanna gibt Friedrich Roderer seinen asketischen Solipsismus jedoch allmählich auf. Neben seiner Wirtin sind Peter Roderer und Susanna die ersten, die sein Moorgemälde sehen dürfen. Dies führt indes nicht zu einer Einbettung seiner künstlerischen Existenz in die neue Familie, vielmehr zieht Friedrich schon sehr bald nach der Verlobung mit Susanna die Konsequenz, das Bild sowie alle Leinwände und Malutensilien zu zerstören, was ihn in einen Zustand des Enthusiasmus versetzt. So heißt es direkt danach: „Ich fühle nun eine Freiheit, Fröhlichkeit und Größe in meinem Herzen wie in einem hell erleuchteten Weltall."[54] Die Zerstörung der eigenen künstlerischen Identität wird als Befreiung beschrieben, wobei die kosmische Metapher des Weltalls hier nicht von ungefähr gewählt ist, denn die Spannung zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft, Kunst und Liebe in den *Nachkommenschaften* ist auch eine zwischen der Nachahmung der Natur und der Partizipation an der göttlichen Schöpfung.

Als Friedrich Roderer sich ein Blockhaus direkt am Lüpfinger Moor bauen lässt, um die „wirkliche Wirklichkeit"[55] immer direkt neben und um sich zu haben, während er sie malt, gerät die essenzialistische Tendenz, die diesem Wirklichkeitsbegriff eingeschrieben ist, an eine Grenze, die sie eben im Kunstwerk der göttlichen Schöpfung findet:

> Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken, handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit. Freier Schwung, freies Ermessen, freier Flug des Künstlers müsse dasein, dann entstehe ein freies, leichtes, dichterisches Werk. Sonst sei alles vergeblich und am Ende – das sagen die, welche die Wirklichkeit nicht darstellen können. Ich aber sage: warum hat denn Gott das Wirkliche gar so wirklich und am wirklichsten in seinem Kunstwerke gemacht, und in demselben doch den höchsten Schwung erreicht, den ihr auch mit all euren Schwingen nicht recht schwingen könnt? In der Welt und in ihren Theilen ist die größte dichterische Fülle und die herzergreifendste Gewalt. Macht nur die Wirklichkeit so wirklich wie sie ist, und verändert nicht den Schwung, der ohnehin in ihr ist, und ihr werdet wunderbarere Werke hervorbringen, als ihr glaubt, und als ihr thut, wenn ihr Afterheiten malt und sagt: Jetzt ist Schwung darinnen.[56]

Die Polemik Roderers, die sich hier noch gegen die Masse der genialischen Landschaftsmaler richtet, wird sich letztlich auf ihn selbst beziehen lassen. Wenn die Wirklichkeit selbst ein Kunstwerk, nämlich das Kunstwerk Gottes und als solches uneinholbar und unübertrefflich ist, so wird seine Kopie sinnlos.

---

51 Ebd., S. 42 f.
52 Ebd., S. 43.
53 Ebd., S. 47.
54 Ebd., S. 93.
55 Ebd., S. 65.
56 Ebd.

Friedrich Aspetsberger hat schon vor längerer Zeit zeigen können, dass die Tautologie bei Stifter die äußerste Aussageform darstellt, um die Schöpfung als Daseinszusammenhang zu versprachlichen. Ganz besonders gilt das von der Tautologie der „wirklichen Wirklichkeit". Stifter ruft hier das auf, was Hans Blumenberg als den Wirklichkeitsbegriff der Neuzeit bezeichnet hat – die Realisierung eines in sich stimmigen Kontextes im Sinne der Gleichrangigkeit des künstlerischen Werks mit der göttlichen Schöpfung. Die Erzählung formuliert diesen Wirklichkeitsbegriff allerdings in der Absicht, ihn zu verwerfen: Die Konkurrenz mit Gott ist zwecklos.[57] Es wird sich als im Wortsinn fruchtbarere Alternative darstellen, qua Fortpflanzung am Kosmos zu partizipieren. Es ist damit der alte, platonische Gegensatz von *mimesis* und *methexis*, Darstellung und Teilhabe, der die Spannung der *Nachkommenschaften* zwischen asketischer Künstlerreligion und sozial-metaphysischer Teilhabe polar strukturiert.[58]

Alles, was zwischen Susanna und Friedrich geschieht, ereignet sich entsprechend im Jenseits des Bildes. Dies zeigt sich besonders klar in der entscheidenden Begegnung der beiden auf dem Lüpfinger Stadtfest, wo sich Friedrich hinter demselben Mäuerchen zum Malen niedergelassen hat, auf dem kurz darauf Susanna und ihre Begleiter zur Betrachtung des Stadtfestes sich niederlassen:

> Ich weiß nicht, hatte Susanna mich schon früher einmal gesehen oder nicht: bei diesen Worten aber warf sie einen Blick auf mich; es war nur ein einziger, kurzer Blick, sie mußte gleich wieder wegsehen, um nichts zu verraten; aber es war ein namenlos wunderbarer Blick. Ich sah in wahnsinnigem Zorne und in wahnsinniger Liebe gegen ihre Augen. Ihre liebe Hand tastete jenseits der Mauer hinab, und als sie mein Haupt erreichte, von dem ich die Bedeckung bei dem Beginn des Zeichnens in das Gras gelegt hatte, hielt sie die Hand auf meinen Scheitel und drückte mich sanft nieder.[59]

Abgewandt vom schönen Überblick über das Fest, den die kleine Gesellschaft genießt, und damit zugleich vom panoramatischen Bildausschnitt, den Friedrich ins Visier genommen hat, verbinden sich Susanna und Friedrich qua Berührung, wobei Friedrich von Susanna sanft herabgedrückt wird, in jene Haltung, die nicht mehr dem genialen Künstler, sondern einer gegenüber der göttlichen Schöpfung demütigen Person zusteht. Was im *Condor* noch das affektive Programm war, auf das lediglich die Frau verpflichtet wurde, wird nun zur Motivierung eines Abbruchs nicht nur der weiblichen Emanzipationsbestrebungen, sondern auch des männlich konnotierten Willens zur Kunst. In den *Nachkommenschaften* wird so auch die amouröse Vereinigung möglich. Mit der stillen Berührung in der überaus grotesken Szene haben

---

57 Der dritte, für die Entstehung des modernen Romans konstitutive Wirklichkeitsbegriff hat für Blumenberg viel mit der „Konkurrenz der vom Menschen geschaffenen Realität mit der von ihm vorgefundenen Realität der Natur zu tun", und insofern mit der Schöpfung Gottes: „in seinen Kulturwerken konkurriert der Mensch mit der Unmittelbarkeit, in der Gott mit seinen Werken als Urheber und Betrachter umzugehen vermag". Eben eine solche Konkurrenz rücken die *Nachkommenschaften* geradezu allegorisch ins Bild, um sie allerdings der Absurdität zu überführen. Vgl. Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. Hrsg. von Hans Robert Jauß. 2. Aufl. München 1969, S. 9–27, hier S. 21, 25.

58 Das Verhältnis von *mimesis* und *methexis* spielt auch für die Literaturgeschichte eine herausragende Rolle, wurde aber insbesondere in der bildwissenschaftlichen Diskussion immer wieder erörtert. Vgl. etwa Aloisa Moser: Mimesis und Methexis. Ähnlichkeit und Teilhabe. In: *Zeiche(n) setzen. Bedeutungsgenerierung im Mäandern zwischen Bildern und Begriffen*. Hrsg. von Monika Leisch-Kiesl. Bielefeld 2020, S. 167–183; sowie Jean-Luc Nancy: Das Bild: Mimesis & Methexis. In: *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*. Hrsg. von Emmanuel Alloa. München 2011, S. 349–369.

59 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 78.

beide bereits ihren Bund geschlossen, der kurz darauf bei einer Begegnung im Wald mit wenigen Worten besiegelt wird.

Der Gegensatz zwischen ästhetischem Solipsismus und sozialer Gemeinschaft wird also in der Erzählung insgesamt aufrechterhalten, durch die unüberbrückbare Polarität zwischen *mimesis* und *methexis* gestützt und durch die Zerstörung des Moor-Gemäldes am Ende noch einmal bestätigt. Der titelgebende Begriff der Nachkommenschaften lässt sich vor diesem Hintergrund als Inbegriff eines anti-mimetischen, partizipativen Denkens lesen. Allerdings erweist sich das Problem der biologischen Fortpflanzung von besonderer Komplexität. So ist Roderer zu Beginn der Erzählung mit Blick auf seine Verwandtschaft entschlossen: „Mögen sie sich ausdehnen, ich dehne mich nicht aus […]".[60] Dabei wird der verneinte Verkauf von Bildern an ein Publikum mit der verneinten Möglichkeit von Ehe und Fortpflanzung explizit verknüpft:

> Ich habe nämlich das Glück, daß ich kein Bild verkaufen muß. Ich werde auch keines verkaufen. Ich habe an Geld und Gut so viel, daß ich, und wenn ich ein Weib mit sieben Kindern hätte, mit Allen davon reichlich leben könnte. Ich werde aber gar niemals ein Weib bekommen, weil mir an einem solchen gar nichts liegt.[61]

Die Erzählung scheint Friedrich Roderer des Irrtums zu überführen: In der Begegnung mit Susanna zeigt sich, dass ihm an einem ‚Weib' sehr viel liegt. Bei Friedrichs Verneinung des amourösen Begehrens und des Gedankens an Nachkommen würde es sich insofern um eine symptomatische Verneinung im Sinne Freuds handeln: „Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten."[62]

In Bezug auf die Inversion der Erhabenheitsästhetik, die zu Demut anleitet, scheint die Wendung ins Familiäre, Amouröse und Genealogische zum Ende der Erzählung durchaus konsequent: Die künstlerische *energeia* hat ihre Entfremdung darin überwunden; die Libido wurde wieder auf den rechten Weg geführt – eine solche mehr oder minder psychologische Lektüre bietet sich oberflächlich an und korreliert mit der Reflexion auf die konstitutive Unfruchtbarkeit der ästhetischen Darstellung, die sich nicht zuletzt im Pygmalion-Mythos reflektiert, wie Albrecht Koschorke auch in Auseinandersetzung mit Stifters *Nachkommenschaften* gezeigt hat.[63]

Was ist aber mit dem Moor passiert? In Bezug auf die Vernichtung des Moors, gegen die Roderers asketisch-ästhetisches Ideal nicht zuletzt opponierte, ist die Bekehrung Roderers enttäuschend, und zwar schon insofern, als beide Motive nicht vermittelt erscheinen und unklar bleibt, inwiefern die Heirat und Fortpflanzung jenes Problem gesellschaftlicher Selbstzerstörung lösen soll, das in der Vernichtung des Moors seinen Ausdruck fand. Die Unterwerfung unter den Prozess der zivilisatorischen Selbstzerstörung wird lediglich durch den innerhalb von Stifters Werk – wie immer wieder angemerkt wird – außergewöhnlichen Humor der Erzählung gemildert.[64] Die

---

60 Ebd., S. 31.

61 Ebd., S. 30 f.

62 Sigmund Freud: *Die Verneinung*. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 18: 1924–1927. Hrsg. von Christfried Tögel. Gießen 2021, S. 197–200, hier S. 198.

63 Albrecht Koschorke: Pygmalion als Kastrat – Grenzwertlogik der Mimesis. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hrsg. von Mathias Mayer/Gerhard Neumann. Freiburg 1997, S. 299–322.

64 Vgl. hierzu Joachim Müller: Stifters Humor. Zur Struktur der Erzählungen *Der Waldsteig* und *Nachkommenschaften*. In: *VASILO – Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 11 (1962), 1–20.

ästhetisch-zivilisationskritische und die optimistisch-amouröse Tendenz der Erzählung sind allerdings nur dann unvermittelbar,[65] wenn die in ihr vollzogene Verschiebung der biologischen Semantik der *Nachkommenschaften* übersehen wird. Wie genau verhalten sich also das Motiv der Nachahmung und der Verwandtschaft zueinander? Und was hat dies wiederum mit dem Status der Katastrophe zu tun?

VI. Das Problem der Verwandtschaft im Chtuluzän

Donna Haraway hat vorgeschlagen, den Begriff des Anthropozäns durch den des Chtuluzäns zu ersetzen bzw. zu ergänzen. Im Rekurs auf die Götter der Unterwelt in der griechischen Mythologie beschreibt Haraway das Chtuluzän als Epoche einer nicht mehr auf den Menschen fixierten Natur und konturiert die mit dem Neologismus einhergehende Einsicht in die Erdgebundenheit aller Wesen nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Erhabenheitsästhetik:

> Chthuluzän ist ein einfaches Wort. Es verbindet zwei griechische Wurzeln (*khthôn* und *kainos*) miteinander, die zusammen eine Art Zeitort benennen; einen Zeitort des Lernens, um die Idee eines responsablen (responseable) gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben. Kainos heißt jetzt, eine Zeit des Anfangens, eine Zeit des Weitermachens, eine Zeit für Frische. Nichts in *kainos* muss gängige Auffassungen von Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünften bestätigen. Zeiten des Anfangens implizieren nicht, dass das, was war oder was kommen wird, ausgelöscht werden müsste. *Kainos* kann voller Erbschaften sein, voller Erinnerungen, aber auch voll mit Kommendem, mit der Förderung dessen, was noch sein könnte. Ich höre *kainos* als dichte und andauernde Gegenwart, mit Zellfäden durchzogen, die alle möglichen Zeitlichkeiten und Stofflichkeiten durchdringen.
> Die Chthonischen sind Wesen der Erde, gleichzeitig alt und aktuell. Ich stelle mir die Chthonischen als reichlich mit Tentakeln, Fühlern, Fingern, Fäden, Geißeln, Spinnenbeinen und unbändigem Haar versehen vor. Die Chthonischen tummeln sich im Humus multipler Kritter, aber mit dem in den Himmel starrenden Homo wollen sie nichts zu tun haben.[66]

Chtuluzän ist also ein sowohl alternativer als auch supplementärer Begriff, der den Begriffen des Anthropozäns und auch des Kapitalozäns zugleich vorausgeht, sie aber auch überdauert: Er bezeichnet die Ränder und das Jenseits der anthropogen verursachten Beschädigung der Erde und damit zugleich eine andere Form des Zusammenlebens und des ‚tentakulären' Denkens.

Dass Haraway zur Charakterisierung der ‚Chtonischen' mit dem ‚in den Himmel starrenden Homo' einen Topos aus Kants *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) zitiert (‚der gestirnte Himmel über mir, das moralische Gesetz in mir'), mag als erster Hinweis dafür dienen, dass die Perspektiven des restaurativen Naturdichters Stifter und der amerikanischen Cyberfeministin sich in erstaunlich vielen Aspekten überschneiden. Im Zentrum von Haraways Überlegungen steht nämlich das genuine Problem der *Nachkommenschaften*: eine im Angesicht der Klimakatastrophe notwendige Transformation des Begriffs der Verwandtschaft. „[D]ie Idee eines responsablen (responseable) gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben"[67], impliziert zunächst eine Intervention gegen einen apokalyptischen

65 Zu der die Interpretation herausfordernden Spannung in der Erzählung zwischen diesen beiden Polen vgl. auch Dominik Müller: Des Gezähmten Widerspenstigkeit. Gegenläufige Deutungsperspektiven in Adalbert Stifters Erzählung *Nachkommenschaften*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 41/2000, S. 122–135.

66 Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 10.

67 Ebd.

Klimadiskurs. Gegenüber diesem besteht Haraway darauf, dass die Erde schon lange beschädigt ist, und ihr Buch versteht sich als Einstimmung auf eine Situation, in der die notorischen Kippunkte bereits überschritten sind, es aber notwendig wird, sich jenseits derselben, sich in der eingetretenen Dauerkatastrophe und dieser zum Trotz ohne allen Zynismus ethisch einzurichten. Eben dafür trägt ein Begriff der Solidarität Sorge, der die Idee der Verwandtschaft transformiert: Mit Verwandtschaft meint Haraway nämlich nicht natürliche Abstammung, sondern eine soziale Praxis des Sich-Verwandt-Machens. Haraway beklagt dabei die Tabuisierung des Populationsproblems in weiten Teilen des öffentlichen Diskurses. *Make kin, not babys* ist deshalb der antinatalistische Slogan, den das Buch dem Chtuluzän geben will.[68] Das der biologischen Nachkommenschaft entgegengesetzte Sich-Verwandt-Machen bezieht Haraway auf ‚Leute' (Menschen), aber auch auf Verwandtschaftsbeziehungen zwischen verschiedenen ‚Arten-als-Gefüge' (Spezies). *Oddkin* ist ihr Name für solche und alle anderen ‚seltsamen' Formen der Verwandtschaft: „seltsame Verwandte – nicht durch Geburt und abseits von allen Kategorien!"[69] Ihr Buch widmet Haraway deshalb „KIN MAKERS OF ALL THE ODDKIN".[70]

Stifters *Nachkommenschaften* umkreist nun genau wie Haraway sowohl das Problem der Verwandtschaft als auch – im Modus nostalgischer Antizipation – das Problem der anthropogen verursachten Klimakatastrophe. Welche Form der Verwandtschaft ist mit den titelgebenden Nachkommenschaften jedoch gemeint? Interessant ist hier zunächst eine Betrachtung des Namens Roderer. Die Erzählung führt das Naheliegende selbst aus und bezieht den Namen auf das Roden.[71] Betont wurden in der Forschung zum Patronym der Protagonisten zudem Parallelen zum Namen Stifters, die allerdings recht umständlich konstruiert werden müssen, um so eine autobiografische Interpretation zu autorisieren.[72] Demgegenüber scheint es weitaus naheliegender, dass dem Roderer-Namen nicht nur eine germanische, sondern auch eine slawische Etymologie eingeschrieben ist: Aus der Wortwurzel *rod* werden in den slawischen Sprachen die Wörter für Geschlecht (bspw. tsch. *rod*), Geburt (tsch. *porod*), Heimat (russ. *rodina*) oder Volk (russ. *narod*) gebildet.[73] Stifter, der im heutigen Horní Planá (Oberplan) an der Moldau in Tschechien geboren wurde und in dessen Erzählungen Böhmen und der Böhmerwald immer wieder eine wichtige Rolle einnehmen, kann eine solche slawisch-germanische Doppeletymologie durchaus zugetraut werden. In der slawischen Variante steht der Name also selbst, ohne den Umweg über den Autornamen Stifter, für Anfang und Geburt: das Problem der biologischen Verwandtschaft ist ihm tief eingeschrieben. Indem der Name Roderer Anfang und natürliche Fortpflanzung einerseits (slaw. *rod*) bezeichnet, andererseits aber Abbruch und kulturellen Eingriff

---

68 Ebd., S. 137–143.

69 Ebd., S. 283.

70 Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 7.

71 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 52.

72 Vgl. Laurence A. Rickels: Stifter's Nachkommenschaften: The Problem of the Surname, the Problem of Painting. In: *MLN* 100/1985, H. 3, S. 577–598; sowie Marcus Hahn: *Geschichte und Epigonen. ‚19. Jahrhundert'/‚Postmoderne', Stifter/Bernhard*. Freiburg i. Br. 2003, S. 325–328.

73 Die Semantik ist in den slawischen Sprachen so verbreitet, dass sich weitere etymologische Argumente erübrigen. Vgl. Franz Miklosich: *Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen*. Wien 1886, S. 280. Zur Begegnung von der germanischen und slawischen Sprache in Oberösterreich seit dem Mittelalter vgl. auch Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich (Hrsg.): *Sprachatlas von Oberösterreich* (SAO). Linz 1998 ff.

(german. *rodd*; dt. *roden*), verdichtet er chiastisch jene Spannung, die für die Erzählung insgesamt zu beobachten ist und die auch bis Ende bestehen bleibt.

Es fällt bei einer genaueren Betrachtung der letzten Szenen der Erzählung nämlich auf, dass offenbleibt, ob die Heirat mit Susanna wirklich für Nachkommen sorgen wird. An zwei Stellen scheint der Text zwar klare Hinweise zu geben, belässt es allerdings bei Andeutungen, die sich als durchaus vieldeutig erweisen. So entgegnet Susanna, als Friedrich ihr gestanden hat, alle seine Bilder vernichtet zu haben:

> „Nein, du verlierst mich nicht," antwortete sie, „mein Vater hat mich von Kindheit an im Kennen von Bildern geübt. Deine Bilder sind außerordentlich schön; wenn aber deine Gedanken höher sind, und du dich durch deine Hervorbringungen gedemütigt fühlst, vertilge sie. Ich liebe dich noch mehr. Wir werden unsere Herzen verbinden, sie werden etwas vollführen, und klein und niedrig und unerheblich wird es nicht sein.[74]

„[K]lein und niedrig und unerheblich wird es nicht sein": Darin scheint sich abermals etwas im eigentümlichen Sinn Stifters durchaus Erhabenes zu verbergen und dies könnte durchaus ein Kind sein, vor allem deshalb, weil ein solches Kind doch die ‚wirkliche Wirklichkeit' wäre, die Friedrich ästhetisch nie zu erzeugen vermochte, mehr also als eine Nachahmung derselben. Auf der Hochzeitsfeier spricht der Vater Susannas, Friedrich Roderer, dann noch den folgenden Trinkspruch:

> „Der hier anwesende Friedrich Roderer, der jüngste dieses Namens, hat in der letzten Zeit gezeigt, daß er ein ganzer Roderer ist. Meine Tochter Susanna hat auch nicht ermangelt, sich als Rodererin darzutun; heute haben wir beide ehelich zusammengefügt, es muß also von ihnen noch Rodererischeres kommen, als von anderen Roderern, – möge es so groß sein, wie nie ein Roderer etwas zuwegen gebracht hat, und möge es mir erlaubt sein, ihr Wohl auf grenzenlose Zeit hinaus auszubringen."
> „Das Doppelrodererwohl auf grenzenlose Zeit!" riefen mehrere Gäste; alle aber standen auf und stießen an.[75]

„[N]och Rodererischeres": auch dies scheint anzudeuten, dass die Reproduktion des Geschlechts hier eine Steigerung seiner Eigenschaften verspricht, in einem geradezu evolutionsbiologischen Sinn, der allerdings ein inzestuöses Verhältnis begünstigt, in dem sich Roderer mit Rodererin paart.

Nun spielt Peter Roderer hier allerdings darauf an, dass das Roderer-Geschlecht „immer etwas Anderes erreicht hat, als es mit Heftigkeit angestrebt hat".[76] In einer längeren Binnenerzählung über diverse Vorfahren und auch seine eigene Biografie hatte er dies zuvor ausführlich dargelegt. In diesem Sinn hat Friedrichs Abschied von der Malerei seinen genuinen Roderer-Charakter offenbart. Darin zeigt sich jedoch, dass Peter Roderers Diskurs über das Roderer-Sein gerade keine biologisch-reproduktive Perspektive vertritt. Peter Roderers lange Gespräche mit Friedrich Roderer wirken im Nachhinein wie eine Probe darauf, ob dieser zu den eigenen passt. Als Friedrich bei Peter Roderer um die Hand von Susanna anhält, wird die Logik der biologischen Verwandtschaft dann gleich mehrfach auf Distanz gebracht: Zunächst wird klar, dass Peter in Friedrich bereits einen Roderer erkennt, noch bevor er von dessen Namen und Herkunft erfahren hat. Peter hat geahnt, „was geschehen würde", hat Friedrich im Umgang mit Susanna aber sein „Vertrauen" geschenkt und „keine Mißbilligung"

74 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 92.
75 Ebd., S. 93.
76 Ebd., S. 49.

ausgesprochen,[77] weil er in den vielen Gesprächen mit Friedrich diesen schon als seinesgleichen kennengelernt hat. Dass Friedrich den gleichen Nachnamen trägt, wirkt da auf groteske Weise überflüssig: „Aber sagen Sie, warum haben Sie mir denn nicht eröffnet, daß Sie Roderer heißen?“ Friedrich antwortet mit dem Verweis auf seine „Scheu […] vorzeitig in Verwandtschaftsforschung hinein gezogen zu werden“.[78] Die eigentümliche Verdopplung des Roderer-Namens gewinnt gerade dadurch ihren humoristischen Sinn, dass die beiden Roderers sich schon ganz ohne biologische Reproduktion durch ein mögliches Kind qua Namen als verwandt erweisen, zusätzlich durch Ähnlichkeit gleichen, um sich schließlich durch Heirat ‚verwandt zu machen‘. Dass sich für Friedrich beim Besuch seines Vaters schließlich herausstellt, „daß wir leibhaftig zu Roderers Roderern gehörten“[79] und sich in der Namensgleichheit also eine biologische Verwandtschaft artikuliert, ist für die Heirat der beiden vollkommen belanglos.

Die ganze Semantik der Verwandtschaft wird im Laufe der Erzählung ihrer genealogischen Dimension weitgehend beraubt und auch formal durch das Prinzip der Wiederholung ersetzt: Wie Elisabeth Strowick gezeigt hat, werden die *Nachkommenschaften* von einer Obsession der Wiederholung beherrscht, welche sie das ‚närrische Gesetz der Serie‘ nennt und welches im Prinzip der Genealogie gerade nicht aufgeht.[80] Eben durch ihre von Komposita gesättigte Serialität und ihre ins Tautologische mündenden Satzkaskaden kommt die unwahrscheinlich moderne Wirkung der Erzählung zustande. Mit Blick auf Aspetsbergers Argument zu den Tautologien ist allerdings festzuhalten, dass diese Neigung zur Wiederholung die Möglichkeit einer ästhetischen Partizipation am Kosmos zu realisieren scheint, welche qua Nachahmung verfehlt wird. Der Endpunkt dieser tautologischen Logik der Affirmation stellt demnach die Semantik des „Guten“ dar.[81] Diesbezüglich fällt es auf, dass die Roderer-Tautologien gerade auf diese Semantik des Guten bezogen werden: „Wenn Sie Roderer heißen“, so die Mutter Susannas am Ende, „so ist es gut, die Roderer sind fast immer gut und Susanna ist sehr gut.“[82] In der Affirmation der Wirklichkeit durch die Tautologie wird die Partizipation an ihr möglich.

Die vorgeführte Möglichkeit der Partizipation ist also – anders als es zunächst scheint – gerade nicht oder nicht zwingend biologischer Art. Beim Sich-Verwandt-Machen helfen Geschichten eher weiter als Kinder. Es ist Peter Roderer vorbehalten, diesbezüglich die entscheidenden Worte zu sprechen: Zunächst ist er es, dem das genealogische Begehren nach Erhaltung des „Rodererblut[s]“ und einem „festen Stamm“[83] in den Mund gelegt wird. Seine Antwort auf Friedrichs Werben fällt dann jedoch sehr viel nüchterner aus: „Schließen Sie sich an uns an, und wenn die Zeit, die nöthig ist, daß sich die Zusammenstimmung kläre oder die Mißstimmung eröffne, um ist, dann geschehe, was eben diese Zeit gereift.“[84] Eben diese „Zusammenstimmung“, die sich zwischen Friedrich und Susanna ganz unscheinbar eingestellt hat, scheint sich durch

77 Ebd., S. 84.
78 Ebd., S. 84 f.
79 Ebd., S. 89.
80 Elisabeth Strowick: *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. Paderborn 2019, S. 74–82.
81 Aspetsberger: *Stifters Tautologien*, S. 39–44.
82 Stifter: *Nachkommenschaften*, S. 87.
83 Ebd., S. 56, 62.
84 Ebd., S. 84.

die Verdopplung des Roderer-Namens noch einmal sprachlich zu realisieren, während sie durch die Gespräche zwischen Friedrich und Peter auch narrativ hergestellt wurde. Friedrich habe die durch die „Roderergeschichten" Peters ausgelöste „Stimmung"[85] nicht verscheuchen wollen, so entsprechend der andere Teil seiner Erklärung für das Schweigen über seinen Namen.

Die *Nachkommenschaften* rücken also einen Prozess des Sich-Verwandt-Machens in den Blick, bei dem das Erzählen eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Auch dieses Element findet sich bei Haraway, sie nennt es „spekulative Fabulation".[86] Dass die Roderers und ihre Roderergeschichten, „in denen Närrisches genug vorkömmt",[87] dabei zu Seltsamkeiten neigen und insofern als Verwandtschaft von Narren erscheinen (mit Haraway gesprochen: *oddkin*), ist innerhalb des Stifterschen Erzählkosmos zudem durch die enge motivische Verbindung der *Nachkommenschaften* mit der *Narrenburg* (1842) verbürgt.[88] Die *Nachkommenschaften* machen somit nicht die biologische Familie, sondern eher das Goethesche Moment der Wahlverwandtschaft geltend, das primär über Ähnlichkeit, über ein mimetisches Begehren der Angleichung und gerade nicht über biologische Verwandtschaft operiert.[89]

Wie verhält sich nun also das Problem der Nachkommenschaften in der Erzählung zu der zivilisatorischen Katastrophe der Trockenlegung des Moors? Wie gezeigt wurde, muss das optimistische, ja enthusiastische Ende der Erzählung nicht als Konversion und Überwindung des anfänglichen antinatalistischen Protests verstanden werden. Vielmehr lässt es sich als Wendung ins Ethische und Soziale trotz oder gerade wegen der Unvermeidlichkeit der schon eingetretenen Katastrophe deuten, wobei die anfängliche antinatalistische Skepsis dabei nicht vollständig aufgegeben wurde. So verstanden hält die Erzählung die Möglichkeit bereit, sie im Hinblick auf Haraways Begriff des ‚Sich-Verwandt-Machens' zu lesen. Mit Haraway betrachtet, begegnen Stifters Texte dem Problem einer beschädigten Erde dadurch, dass sie das Problem der Verwandtschaft neu bedenken. ‚Unruhig zu bleiben' war für Stifter allerdings weniger Programm als Verhängnis. Ausgangspunkt dieser Unruhe war die Suche nach Zusammenhang und Stabilität in einer Natur, die überall die Spuren menschlicher Denaturierung zeigte. In dieser Lage erwies sich die Strategie des Sich-Verwandt-Machens als adäquate Form der Katastrophenimmunisierung.

---

85 Ebd., S. 85

86 Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 10.

87 Ebd., S. 84.

88 Vgl. auch Strowick: *Gespenster des Realismus*, S. 73–103.

89 Dass gerade das Motiv der nicht-biologischen Verwandtschaft im Werk Stifters tatsächlich prominent ist, wäre zudem am Beispiel des *Nachsommers* (1857) zu zeigen, der nicht nur zwei miteinander verwobene Liebesgeschichten in zwei Generationen umkreist, sondern seine zwei Paare auch so zusammenfügt, dass sich darin zugleich eine nicht-natürliche Familie zusammenfindet. Es ist auch hier nicht die biologische Reproduktion, sondern das Sich-Verwandt-Machen, das in den Blick gerückt wird. Zum engen Bezug des *Nachsommers* auf Goethes *Wahlverwandtschaften* vgl. Waltraud Fritsch-Rößler: Stifters *Nachsommer* und Goethes *Wahlverwandtschaften*. Identität und Variation. In: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts* 2/1995, S. 42–73. Zum Problem der Familie im *Nachsommer* vgl. Günter Saße: Familie als Traum und Trauma. Adalbert Stifters *Nachsommer*. In: *Ordnung, Raum, Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Hrsg. von Sabina Becker/Katharina Grätz. Heidelberg 2007, S. 211–233. Allgemein zur Krise des genealogischen Begehrens bei Stifter vgl. auch Marianne Schuller: „Familienähnlichkeit. Zur Krise der genealogischen Poetik beim späten Stifter", in: *Biologie, Psychologie, Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften*. Hrsg. von Walburga Hülk/Ursula Renner. Würzburg 2005, S. 221–231.