CORNELIA ZUMBUSCH

DER GANG DER GESCHICHTE

Historismus und genetisches Erzählen in Stifters *Witiko*

1

Im ersten Band seines historischen Romans *Witiko* läßt Adalbert Stifter den Protagonisten Witiko als Boten in der böhmischen Versammlung Wyšehrad auftreten. Statt dem Rat eine Botschaft zu überbringen, will Witiko allerdings nur zuhören, um seinem sterbenden Herzog von den Beratungen über die Thronfolge zu berichten. Er stellt die »ehrfurchtbezeigende Bitte, daß mich die Versammlung die Beschlüsse anhören lasse, damit ich dem Herzog nichts Unreines und Geschändetes bringe. Ich selber komme nicht in Betracht, so wenig, wie ein Stücklein Papier, auf dem eine hohe Hand eine Zeile geschrieben hat, die man findet, und achtet.«[1] Witiko, unaufdringlicher Ohrenzeuge, treuer Bote und ideales Medium, wird nicht zum psychologisch differenzierten Charakter ausgebaut und bleibt bis zum Ende des Romans seltsam blaß. Er fungiert gleichsam als das weiße Blatt, auf dem sich die Vorgeschichte der tschechischen Staatsgründung im zwölften Jahrhundert möglichst störungsfrei abzeichnen soll. Das Bild vom vorgefundenen Stück Papier bringt nicht nur die narrative Funktion des Protagonisten auf den Punkt, sondern läßt sich auch auf Stifters Poetik des historischen Romans beziehen. Während seiner Arbeit am *Witiko* distanziert sich Stifter zu seinen frühen historischen Erzählungen, in denen er »die Geschichte als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen, und sie dann in die Schubfächer meiner Fantasie hinein gepfropft«[2] habe. Nun sei ihm bewußt geworden, daß die »Weltgeschichte als ein Gan-

[1] Adalbert Stifter, Witiko, in: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Stuttgart, Berlin, Köln 1984, hier: Bd. V/1, hrsg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Wiesmüller, S. 119. [im folgenden: Stifter HKA mit Bandangabe]

[2] Adalbert Stifter, Brief an Heckenast, in: Sämmtliche Werke. Prag-Reichenberger Ausgabe, hrsg. v. Gustav Wilhelm, 2. Aufl., Reichenberg 1929; hier: Bd. XIX, S. 223f. [im folgenden zitiert: Stifter PRA mit Bandangabe]

© 2007 Cornelia Zumbusch, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83530173-011 | CC BY-NC-ND 4.0

zes […] das künstlerischste Epos«[3] sei. Eine Weltgeschichte, die schon Epos ist, genügt ästhetischen Ansprüchen, ohne künstlerisch bearbeitet worden zu sein. Nicht nur der Protagonist Witiko, sondern auch der historische Roman *Witiko* muß offenbar auf der Ebene der Darstellung gar nicht auffällig werden, sondern kommt lediglich als Medium einer von ›hoher Hand‹ bereits geschriebenen Geschichte ›in Betracht‹.

Aus der Vorstellung von einer bereits episch verfaßten Geschichte leitet Stifter die naheliegende Forderung ab, den historischen Roman des 19. Jahrhunderts als »Epos in ungebundener Rede«[4] zu konzipieren. Sein Argument ist, daß es nur dieser literarischen Gattung möglich sei, nicht nur ein Individuum in den Vordergrund zu stellen, sondern ganze Völker vorzuführen. Das »Völkerleben« gewinnt dabei in Stifters Rhetorik ein organisches Eigenleben. Im Epos erscheinen »die Völker als großartige Naturprodukte aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, in ihren Schiksalen zeigt sich die Abwiklung eines riesigen Gesezes auf, das wir in Bezug auf uns das Sittengesez nennen, und die Umwälzungen des Völkerlebens sind Verklärungen dieses Gesezes«.[5] In diesem Programm konvergieren die darzustellende Geschichte und das Prinzip ihrer Darstellung in der generischen Zuordnung zum Epos. Zugleich gerät die Geschichte der Menschen, die ganz im aufklärerischen Gestus als teleologische Abwicklung eines Sittengesetzes gefaßt wird, zu einer naturnotwendig ablaufenden Evolution. Liest man das hier angesprochene Sittengesetz mit dem ›sanften‹ Naturgesetz aus der Vorrede zu den *Bunten Steinen* zusammen, so treten Natur- und Menschheitsgeschichte im Geschichtsoptimismus des ›sanften Gesetzes‹ zusammen. Erst der rhetorische Rekurs auf ihre gleichsam natürlichen Verlaufsgesetze verknüpft die Vorstellung von einer bereits ästhetisch geformten Geschichte mit dem daraus abzuleitenden Prinzip ihrer literarischen Darstellung: Die Geschichte des böhmischen Volks, eines ›Naturprodukts‹, erzählt sich als Epos wie von selbst. Stifters Rede von einer bereits geformten Geschichte betreibt eine Naturalisierung des Historischen, die sich aus einem »genetischen Vorurteil«[6] speist.

[3] Ebd., S. 224.

[4] Ebd., S. 282f.

[5] Ebd.

[6] Vom »genetischen Vorurteil« spricht de Man im Bezug auf Geschichtskonstruktionen, die »ein natürliches, organisches Prinzip ins Zentrum der Dinge« stellen. Paul de Man, Genese und Genealogie, in: Allegorien des Lesens, Frankfurt/M. 1988, S. 118-145, hier: S. 119. Alexander Demandt hat gezeigt, wie die aus der Staatstheorie geläufige Vorstellung von der Gemeinschaft als einem Organismus unter dem Einfluß biologistischer Kulturtheorien im 19. Jahrhundert in (kontinuierliche) Verwandtschaftsmetaphern, Lebensalter-Gleichnisse oder (diskontinuierliche) Metaphern von Wiederwuchs und Wiedergeburt überführt wird.

Indem Stifters Poetik des historischen Romans ein genetisches Schema reproduziert, partizipiert er an einem historiographischen Modell, das selbst einen historischen Index hat. Jörn Rüsen faßt das genetische Modell wissenschaftshistorisch als einen historiographischen Typ, der sich in der pragmatischen Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts herausbildet und am Übergang von der Aufklärungshistorie zum Historismus eine besondere Rolle spielt. Genetisches Erzählen stellt historische Handlungen und Ereignisse als prozeßhafte Verläufe und eigendynamische Entwicklungen dar. Indem es die Vergangenheit als »Versprechen einer Zukunft«[7] interpretiert, trägt es das Motiv des kontinuierlichen Fortschritts in die Geschichte ein. Die genetische Geschichtsschreibung gerät zwar in dem Maße in die Krise, in dem geschichtstranszendente Ordnungsinstanzen im Rahmen nachidealistischer Geschichtsentwürfe kritisiert werden. Dennoch verabschiedet der Historismus genetische Modelle nicht, sondern unterstellt der Geschichte zwar keinen transzendenten, wohl aber einen »inneren Zusammenhang«.[8] Gemäß dieser Vorstellung von einem inneren Zusammenhang muß Kontinuität nicht auf der Ebene der Anordnung und Explikation der Fakten hergestellt werden, sondern ist bereits auf der Ebene der Ereignisverläufe anzutreffen. In der Methodenreflexion des Historismus, etwa bei Ranke, Droysen oder Burckhardt, wird das genetische Modell deshalb nicht nur geschichtsphilosophisch, sondern vor allem darstellungstheoretisch – und zwar gerade in der Abwertung der Darstellung – relevant. Genetisches Erzählen zeichnet sich im Historismus durch seine dezidierte antirhetorische Wendung aus.[9] Mit der Nähe zum genetischen

Alexander Demandt, Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978, besonders S. 55-123.

[7] Jörn Rüsen, Vier Typen historischen Erzählens, in: Formen der Geschichtsschreibung, hrsg. v. Reinhard Koselleck u.a., München 1982, S. 514-605, hier: S. 556. Rüsen stellt das genetische Erzählmodell neben die Typen des exemplarischen, traditionalen und kritischen Erzählens.

[8] »Die narrative Kohärenz«, so Rüsen, »wurde von der Darstellungspraxis des Historikers weg verlagert in die Bewegung der Geschichte selber, in den zeitlichen Zusammenhang, der die Gegenwart mit der Vergangenheit zur Einheit einer geschichtlichen Tendenz verbindet.« Jörn Rüsen, Konfigurationen des Historismus, Frankfurt/M. 1993, S. 56. Linda Simonis hat von hier aus »das Phänomen des Historismus als Problem einer spezifischen Rhetorik der Geschichtsschreibung« beschrieben und deutet die Projektion von Natürlichem auf Geschichtliches als Schwundform einer nach Hegel verabschiedeten metaphysischen Ordnung. Linda Simonis, Genetisches Prinzip. Zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin, Tübingen 1998, S. 7f.

[9] Es braucht kaum hinzugefügt werden, daß es sich bei der Verkennung der Literarizität der Historiographie um ein Selbstmißverständnis handelt. Hayden White, Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt/M. 1991. Zur Funktion des Fiktiven für »die Sinnkonstitution aller geschichtlichen Erfahrung« vgl. Hans Robert

Modell rückt Stifters historischer Roman in eine problematische Nachbarschaft, denn worin kann die Aufgabe der literarischen Geschichtsdarstellung überhaupt noch bestehen, wenn die Geschichte ihre Erzählform schon mitbringt? Die Tatsache, daß die populäre Gattung des historischen Romans die Karriere des Historismus in der Geschichtswissenschaft flankiert, hat ohnehin kaum zu ihren Gunsten ausgeschlagen.[10]

Der Historismus, dem ein lähmender Hang zum Positivismus und zum Relativismus vorgeworfen wird, steht bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Ruf der Rückwärtsgewandtheit und der kritiklosen Restauration des Gewesenen. Im Vorwurf, er häufe Fakten auf, ohne Geschichte in ihrer Bedeutung für die Gegenwart zu deuten, haben Nietzsches Bemerkungen zum *Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* Schule gemacht, der ja dort lieber fürs Vergessen plädiert, wo die Historie nicht »zum Zwecke des Lebens« betrieben wird.[11] Eng verbunden mit dem Eklektizismus, also dem wahllosen Zitieren historischer Formen in der Architektur und im Kunstgewerbe, bezeichnet der Historismus als Stilbegriff das Problem, keinen eigenen Stil gefunden zu haben. Wenn sich Historismus in der Wissenschaft durch seine antirhetorische Wendung, in den Künsten aber durch stilistische Beliebigkeit auszeichnet, dann bildet die Vorstellung von einer historistischen Poetik eigentlich einen Widerspruch in sich. Die literarischen Konsequenzen des Historismus hat man bislang darin gesehen, daß positivistische Verfahren der Datensammlung zu überraschend modernen Schreibweisen wie katalogartigen Aufzählungen, Serialität und Wiederho-

Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/M. 1991, S. 326; Eberhard Lämmert, Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman, in: Poetica 17, 1985, S. 228-254; sowie Daniel Fulda, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860, Berlin, New York 1996.

[10] Harro Müller wertet die Popularität historischer Romane als Indiz für ihre antimoderne Fixierung auf ›transzendentale Signifikate‹ wie Geschichte und Nation. Harro Müller, Historische Romane, in: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890, hrsg. v. Edward McInnes u. Gerhard Plumpe, München 1996 (Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur, VI), S. 690-707. Für eine Übersicht zum historischen Roman siehe Hartmut Eggert, Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875, Frankfurt/M. 1971.

[11] Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. Unzeitgemäße Betrachtungen II, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin, New York 1988; hier: Bd. II, S. 257. Nietzsches Vorbehalt ist charakteristisch für die Historismuskritik der 20er Jahre, wie sie sich bei Erich Rothacker, Ernst Troeltsch oder Max Scheler formuliert findet. Zur systematischen Aufteilung in Historismus_1 (Positivismus) und Historismus_2 (Relativismus) vgl. Herbert Schnädelbach, Philosophie in Deutschland 1831-1933, Frankfurt/M. 1983, S. 51ff.

lung führen.[12] Stifters *Witiko* scheint diese These hervorragend zu belegen, denn anders meint man den Widerspruch zwischen seiner vormodernen Fixierung auf die Restaurierung des Vergangenen und dem unfreiwilligen Modernismus formalisierter Schreibweisen nicht überbrücken zu können.[13] Die Auffassung von Stifters stilistischem »Betriebsunfall«[14] unterschätzt jedoch, in welchem Maße seine Überlegungen zur Gattungsspezifik des Geschichtsromans gerade dessen rhetorische Verfaßtheit reflektieren.

Stifters Poetik des historischen Roman, so soll zunächst an seinen Vorüberlegungen zum *Witiko* herausgearbeitet werden, ist nicht deshalb historistisch zu nennen, weil sie zum Relativismus oder Eklektizismus neigen würde, sondern weil sie mit und an einem genetischen Modell der Geschichtsdarstellung arbeitet. Dabei wird zu untersuchen sein, wie Stifter das Verhältnis zwischen dargestellter Geschichte und dem Text der Geschichtserzählung konzeptualisiert. Stifter formuliert das Verhältnis einer vorgefundenen, bereits epischen Weltgeschichte zum poetisch geformtem Geschichtsroman in verschiedenen, teils ineinander übergehenden, teils konkurrierenden Metaphernkomplexen, in denen die Grenze zwischen einer organologischen Eigendynamik der Geschichte und ihrer poetischen Bearbeitung als Grenze zwischen Vorgefundenem und Erfundenem, Na-

[12] Nach Baßler, Brecht, Niefanger und Wunberg hat der Historismus der modernen Zersplitterung der Erzählformen den Boden bereitet. Gerade der historische Roman mit seiner »Lizenz zum Gebrauch kontingenter Verknüpfungen und beliebiger Zeichen« habe diese Öffnung zur ›Lexemautonomie‹ möglich gemacht. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, Historismus und literarische Moderne, mit e. Beitr. v. Friedrich Dethlefs, Tübingen 1996, S. 58.

[13] Unfreiwilliger Modernismus wurde Stifters *Witiko* zuerst von Piechotta attestiert: Hans Joachim Piechotta, Aleatorische Ordnung. Untersuchungen zu extremen literarischen Positionen in den Erzählungen und dem Roman ›Witiko‹ von Adalbert Stifter, Gießen 1981. Tobias Bulang sieht in »Stifters Listen und Inventaren« tatsächlich eine »Tendenz zur ›Lexemautonomie‹«. Tobias Bulang, Barbarossa im Reich der Poesie. Verhandlungen von Kunst und Historismus bei Arnim, Grabbe, Stifter und auf dem Kyffhäuser, Frankfurt/M. u.a. 2003, S. 213f. Cornelia Blasberg unterscheidet in Stifters Erzählungen zwischen einem hypotaktisch-genealogischen Erzählmodell und einem durch Wiederholung gekennzeichneten, parataktischen Erzählprinzip. Cornelia Blasberg, Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten, Freiburg i. Br. 1998, S. 33. Den *Witiko* liest sie nicht als historischen Roman, sondern als Literaturgeschichtsroman, der als »Archiv heterogener geschichtswissenschaftlicher, literaturgeschichtlicher und poetischer Texte« fungiert. Allerdings führten hier die parataktischen Reihen zu einer, mit Adorno gesprochen, »konstitutiven Dissoziation« (S. 285f.). Indem sie derart Genealogie und Textur, Wiederholung und Dissoziation als »Kehrseiten« beschreibt, installiert auch Blasberg eine Kippfigur, bei der eine rückwärtsgewandte, historistische Einstellung zum Gegenstand unversehens in moderne Textverfahren umschlägt.

[14] Bulang, Barbarossa im Reich der Poesie, a.a.O., S. 213.

türlichem und Künstlichem, Körper und Kleid der Geschichte imaginiert und verhandelt wird. Die latenten Organizismen des genetischen Geschichtsmodells, so läßt sich gerade an den Kernstellen von Stifters historistischem Programm zeigen, werden mit einer Metaphorik des künstlichen Gewebes zusammengeschlossen. Eine Analyse der Erzähltechnik kann schließlich zur Antwort auf die Frage beitragen, ob die Ansprüche einer historistischen Poetik und die stilistischen Eigenarten des Romans tatsächlich auseinanderklaffen oder ob eine in der *histoire* verankerte Entwicklungslogik und die den *discours* bestimmenden Textverfahren nicht doch kalkuliert ineinandergreifen.

2

Stifter bemüht sich bereits lange vor der Arbeit am *Witiko* um eine Abgrenzung der eigenen Prosaprojekte »von der gebräuchlichen Art des historischen Romans«.[15] Weder möchte er Geschichte als Biographie ›großer Männer‹ erzählen, noch sie zur Kulisse für die Erlebnisse eines historisch nicht verbürgten Helden degradieren. Als poetisches Referenzmodell wählt er statt dessen das homerische Epos: »In der Ilias ist es weniger Achilleus und sein Zorn, der vorgeführt wird (er tritt ja sehr wenig auf) als das vielgliedrige buntgestaltige griechische Leben, das da in den verschiedensten Gefühlen und Erregungen zu menschlicher Erscheinung kömmt. Man könnte fast aus der Ilias Stammtafeln griechischer Geschlechter entwerfen.«[16] Das Epos hat keinen einzelnen Helden, sondern ganze Geschlechter, damit also kein individuelles Menschenleben, sondern das »Völkerleben«[17] zum Gegenstand. Mit seinem Fokus auf das ›vielgliedrige buntgestaltige Leben‹ der Vergangenheit entwickelt Stifter ein kulturgeschichtliches Interesse, das zur gleichen Zeit auch Jacob Burckhardt artikuliert. Kulturgeschichte richtet sich mit Burckhardt auf das »geschichtliche Leben, wie es tausendgestaltig […] daherwogt«.[18] Wie verhalten sich also Kulturgeschichtliches und geschichtsphilosophische Entwicklungslinie in einem als Epos konzipierten historischen Roman? Die Antwort auf diese Frage verändert sich in Stifters über zwanzig Jahre hinweg geführten Auseinandersetzung, mit der er dem populären Genre eine eigene Ästhetik abzugewinnen versucht – der Vergleich seines Einsatzpunktes mit den Positionen

[15] Stifter PRA XIX, S. 282.
[16] Ebd., S. 283.
[17] Ebd., S. 282f.
[18] Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium, in: Gesammelte Werke, Bd. IV, Basel 1956, S. 5.

um 1860 ist aufschlußreich im Blick auf Stifters Idee von einer episch verfaßten Geschichte.

Bereits 1844 kündigt Stifter seinem Verleger einen historischen Roman an. Im Mittelpunkt soll die Figur Robespierres stehen, von dem er schwärmt: »Im Verbrechen und in seinem Sturze trotz aller übermenschlichen Kraft […] liegt eine erschütternde Größe, und der Weltgeist schaut uns mit den ernstesten Augen an«.[19] Mit der Personifizierung eines ernst dreinblickenden Weltgeistes ruft Stifter nicht nur totalisierende Geschichtskonstruktionen auf, er deutet auch eine poetische Formentscheidung an, denn in der Rede von Verbrechen, Sturz, Größe und Erschütterung zieht er das tragödientheoretische Register von der tragischen Fallhöhe bis zur kathartischen Wirkung. Den Plan für einen historischen Roman stellt er damit in den Rahmen eines idealistischen Geschichtsentwurfs und stattet ihn mit den gattungstypischen Kennzeichen der Tragödie aus. Mit dem Schritt zur Tragödie will er der Kritik an den früh publizierten, allzu idyllisch geratenen Studienerzählungen begegnen.[20] Die Überarbeitung der idyllischen Novellen für die drei Bände der *Studien* sowie die Arbeit am *Nachsommer* lassen den geplanten historischen Roman aber in den Hintergrund treten. Als Stifter die Idee fünfzehn Jahre später wieder aufgreift, hat sich das Interesse an der französischen Revolution tagespolitisch überholt. Statt dessen wählt er nun einen Abschnitt aus »unserer babenbergischen Heldenzeit«,[21] den er seinen böhmischen »Landsleuten«[22] widmet. Geschichte tritt im *Witiko* damit weniger als ganz große Weltgeschichte, denn als etwas kleinere Lokalgeschichte auf. Der in den 1840ern zunächst als Tragödie anvisierte Roman trägt nun auch ganz untragische Züge, denn nicht nur der idyllische Schauplatz des Böhmerwaldes,[23] auch die Anlage des Narrativs ist kaum tragisch zu nennen. Zwar sind es die Wirren eines Erbfolgekriegs, die den Handlungsrahmen vorgeben. Im Zentrum des Romans steht aber nicht der tragische Fall, sondern der glückliche Wiederaufstieg des Ritters Witiko vom letzten Erben eines vergessenen Geschlechts zum Vasallen des böhmischen Königs. Der Roman endet mit Heirat, Burgbau, Wahl des Wappenmotivs und der Neubegründung eines überaus fruchtbaren Herrschergeschlechts. Auf diese Weise ist *Witiko* nicht auf einen einzelnen ›großen Mann‹ zentriert, sondern stellt Witikos Geschichte in eine genealogische Fluchtlinie.

[19] Stifter PRA XIX, S. 123f.
[20] Ebd., S. 40.
[21] Ebd., S. 245.
[22] Stifter HKA V,1, S. 9.
[23] Barbara S. Grossmann-Stone, Adalbert Stifter and the idyll. A study of ›Witiko‹, New York, Frankfurt/M. u.a. 1990.

Genealogisches bietet auf mehreren Ebenen ein ordnungsstiftendes Prinzip. Der Roman *Witiko* bildet den ersten Teil eines als Trilogie angelegten Romanzyklus, in dem auf *Witiko* noch dessen Nachkommen *Wok* und *Zewisch* hätten folgen sollen. *Witiko* ist nur »die Anbahnung des spätern Glanzes der mächtigsten Dinasten, die Böhmen je gehabt«, während Stifter mit dem dritten Teil der »glänzendste Zug des Romans« vorschwebt, der dann, so verspricht er, den »Glanzpunkt meiner Arbeiten«[24] bilden sollte. Im Zuschnitt seines Stoffes folgt Stifter seiner Auffassung vom homerischen Epos, in dem der charakteristische Affekt des Helden (›Achilleus Zorn‹) hinter den »Stammtafeln griechischer Geschlechter« zurücktrete. Das historische Ordnungsmodell der dynastischen Geschlechterfolge löst nicht nur das Gattungsideal des Epos ein. Weil der Gang der Begebenheiten innerhalb des dreiteiligen Zyklus bereits genealogisch vorstrukturiert ist, ergibt sich der Spannungsbogen der Trilogie, so suggeriert Stifter, ganz von selbst:

> Wenn auch Witiko so schwer geboren wird, so schreiten dessen Nachkommen desto leichter in die Welt, da die Studien nicht anders als zu allen zugleich gemacht werden mußten, indem alles zusammenhing. Mit ihm sind auch die andern fertig, sie dürfen nur in die Welt geführt werden. Mit ihm sind auch die andern fertig, sie dürfen nur in die Welt geführt werden. Hat ja auch er die schwere Arbeit gehabt, das Haus zu gründen, die Nachfolger haben behaglich darin gewohnt.[25]

Der Topos von einer organischen Textgeburt ist hier auf entscheidende Weise variiert, da der Autor gerade nicht als schöpferisch Gebärender, sondern als Geburtshelfer einer sich wie von selbst hervorbringenden Geschichtserzählung fungieren soll.[26] Die poetische Hebammenkunst beruht auf der dynastischen, familialen Ordnung und damit auf einem genealogischen Modell. Das Bild des in die Welt Führens schließt zudem die Geburt des Helden mit der Geburt des zu schreibenden Romantextes und damit die Genealogie des geschichtlichen Gegenstands mit der Textgenese zusammen. Ein nicht näher bestimmter Zusammenhang, »indem alles zusammenhing«, garantiert, daß sich mit der Geschichte des Stammvaters Witiko auch die nachfolgenden Romane wie von selbst schreiben werden. Die wesentliche Leistung scheint also darin zu bestehen, den Anfang zu finden, aus dem sich alles folgerichtig entwickeln wird.

[24] Stifter PRA XIX, S. 265.

[25] Ebd., S. 241.

[26] Zur Vorstellung vom Schaffensprozeß als Zeugung und Geburt vgl. Christian Begemann, David E. Wellbery (Hrsg), Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion der Neuzeit, Freiburg i. Br. 2002.

Wenn der Romancier also lediglich einen inneren Zusammenhang der Geschichte aufzudecken hat, wie verhalten sich dann Fakten und Fiktion, historisches Quellenstudium und poetische Imagination? Über die wissenschaftliche Komponente des Geschichtsromans formuliert Stifter: »Der Roman hat eine wissenschaftliche Seite, die von vornherein in keines Menschen Seele liegt, sondern die er sich erwerben muß, das Geschichtliche.«[27] Literarische Geschichtstreue erschöpft sich offenbar nicht in der korrekten Rekonstruktion von Handlungsabläufen, sondern zielt vielmehr auf etwas, das Stifter »das Geschichtliche« nennt. Mit der Rede vom Geschichtlichen ruft Stifter nun die Vielfalt historischer Lebensbereiche auf. Wie Jacob Burckhardt in seiner methodologischen Grundlegung zu einer Kulturgeschichte entwickelt, fallen sowohl Staatsverfassungen, ökonomische Organisationsformen und Rechtsbegriffe, als auch Kunst und Kultur, Religion und Sitten in den Zuständigkeitsbereich des Kulturhistorikers, dessen Aufgabe in der Synopse der verschiedenen Bereiche liegt. Statt der einen »Geschichte«, daran erinnert er seine Studenten, will Burckhardt »Geschichtliches« untersuchen: »Wir handeln ja, wie gesagt, nicht sowohl vom Studium der Geschichte als vom Studium des Geschichtlichen.«[28] Dieses Geschichtliche, so Stifter weiter, »muß so treu angeeignet werden, daß Dichter und Leser in der Luft jener vergangenen Zeiten athmen, und die Gegenwart für sie nicht ist, dies allein gibt Wahrheit. Aber zu dem ist nicht das historische Wissen allein genug, dies gäbe nur ein hölzernes Gerippe, sondern das historische Mitleben, dieses gibt den Gestalten Fleisch und Blut.«[29] Das eingeforderte wissenschaftliche Quellenstudium reduziert sich für Stifter also nicht auf die Rekonstruktion historischer Abläufe. Vielmehr soll das Geschichtliche, so suggeriert die Metapher der Atemluft, in der Evokation der kulturgeschichtlichen Atmosphäre vergegenwärtigt werden. Zur Konzeptualisierung des Verhältnisses von gegebenem Geschichtsverlauf und dem atmosphärisch vermittelten Zusammenhang des Geschichtlichen bietet Stifter eine auf den ersten Blick geläufige Metapher auf: Erst durch die Leistung der Kunst werde das unbelebte »hölzerne Gerippe« des historischen Wissens lebendig und es entstünden »Gestalten aus Fleisch und Blut«.[30] Beim genaueren Hinsehen verwischt sich in dieser Metapher jedoch der klare Gegensatz von unorganischem Gerüst und organischer Belebung, denn die Rede vom »hölzernen Gerippe« ist bereits eine Zwitterbildung aus Artefakt und organischem Skelett.

[27] Stifter PRA XIX, S. 169.
[28] Ebd., S. 12.
[29] Ebd., S. 169.
[30] Ebd.

Die hybride Kopplung von Organischem und Unorganischem treibt Stifter in einer anderen poetologischen Bemerkung so weit, daß er die Opposition von Natürlichem und Künstlichem, Belebtem und Unbelebtem nicht nur durchkreuzt, sondern regelrecht verkehrt. So schreibt er bereits sehr früh über die Anlage des Romans: »der Organismus ist gegliedert, und es fehlt nur die Textirung, die hier die unendlich leichtere ist, als bei der Fantasieerzählung, weil hier das Wesentlichste und Schwierigste die Herausfindung des Körpers des Mittelalters ist, der aber, wenn er einmal gefunden ist, sofort für sich selber dasteht, und keines Kleides mehr bedarf, da ers schon anhat«.[31] Mit dem gegliederten »Organismus« meint Stifter das Gerüst der Szenenabfolge, während unter die »Textirung« die Ausformulierung des Romantextes fällt – in narratologischen Termini reformuliert stellt die *histoire* den Organismus, während der *discours* das Kleid liefert. Diese Textirung sei nun bei einem historischen Roman ganz leicht, da der historische Gegenstand, der »Körper des Mittelalters«, sein »Kleid« schon anhabe. Die Rede vom Organismus der Erzählung geht also nicht in der Vorstellung von einer organischen Textgenese auf, derzufolge aus einem Keim das gesamte Werk notwendig herauswächst,[32] sondern aktiviert auf der Ebene des Texts der Erzählung die eher einer modernistischen Poetik zuzuschlagende Metapher von der Textur als künstlichem Gewebe. Zugleich scheint jedoch in der Rede vom Kleid des Mittelalters ein Gemeinplatz des Geschichtsromans durch, demzufolge die Romane in der Nachfolge Walter Scotts stereotyp angelegte Abenteuer- und Liebesgeschichten in jeweils wechselnden historischen Kostümen präsentieren.[33] Das Gewand oder Kleid des Mittelalters wäre dann als das kulturhistorische Dekor zu verstehen, mit dem der Romancier den bereits organisierten Handlungsverlauf nur noch zu umhüllen hätte. Hat man es bei Stifters Rede von der Textierung also mit einer modernen Textmetapher oder mit seinem historisti-

[31] Ebd., S. 302f.

[32] Die etwa von Beißner im Rekurs auf Goethe propagierten organischen Modelle und Metaphoriken in der Textgenese hat Roland Reuß herausgearbeitet. Friedrich Beißner, Hölderlins letzte Hymne, in: Hölderlin. Reden und Aufsätze, Weimar 1961, S. 211-246; Roland Reuß, Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ›Textgenese‹, in: Text. Kritische Beiträge, V, Textgenese, Basel, Frankfurt/M. 1999, S. 1-25.

[33] Vgl. dazu die Ausführungen Menzels in seiner Literaturgeschichte: »Die historischen Romane kamen erst in Mode und wurden in ungeheurer Menge geschrieben, als Walter Scott in England sie in eigenthümlicher Weise mit größter Ausführlichkeit des Costüms wie niederländische Gemälde zu entwerfen begonnen hatte. Obgleich nun in dieser Manier völlig fabrikmäßig geschrieben wurde, so hielten sich die Dichter doch meist an die Geschichte und brachten wieder Vorstellungen von kräftigern und heldenmäßigen Zeiten auf, was nach der Abschwächung durch de Damenromane erquicklich war.« Wolfgang Menzel, Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit, Bd. III, Stuttgart 1859, S. 436.

schen Topos, mit einer modernistischen Poetik der Textur oder einem im neunzehnten Jahrhundert verhafteten Stileklektizismus zu tun?

Eine subtile Inkonsistenz des von Stifter aufgebotenen Bildes gibt hier womöglich einen Hinweis. Folgt man Stifter, so soll das Kleid oder das Kostüm des Mittelalters dem Handlungsgerüst des Romans gerade nicht wie eine kulturhistorische Drapierung umgelegt werden, da es dem Körper angeblich schon mitgegeben sei. Er ist also der Ansicht, daß der historische Stoff eine besondere Form fordere und damit auch schon mitbrächte.[34] So geht er davon aus, daß auch die Form der Erzählung nicht zu »erfinden« sondern zu »finden« sei:

> In allen meinen frühern Sachen habe ich den Stoff mehr oder minder aus mir selbst geboren, er floß daher samt seiner Form aus mir in die Feder. Hier aber ist der Stoff ein gegebener, die Personen und ihre Handlungen haben außer mir eine Berechtigung, sie sind wirklich gewesen, und war jene Form die der Wirklichkeit, so muß die, in welcher ich sie bringe, die der Kunst sein, welche als Wirklichkeit erscheint, ohne es sein zu dürfen; denn die wirklichste Wirklichkeit jener Personen wäre in der Kunst ungenießbar. Gebe ich also meinem Stoffe die Form, so ist die doch von mir ganz unabhängig, und hängt nur von dem Stoffe ab, ich muß sie finden, nicht *er*finden.[35]

Der Topos des gebärenden Künstlers erscheint hier im Modus der Negation. Der historische Roman, das Epos in ungebundener Rede, ist keine Kopfgeburt des Dichters, sondern das Ergebnis einer gleichsam naturwissenschaftlichen Forschung. Das bereits vorliegende Epos der Geschichte, den der noch zu schreibende poetische Romantext möglichst »rein und ungeschändet«[36] in die Form der Kunst überführen soll, schließt Geschichte und Natur zwar zusammen, allerdings nicht auf der Ebene quasi natürlicher Geschichtsverläufe, sondern auf der Ebene einer exakt zu beobachtenden und zu reproduzierenden Stilform. Unter dieser Maßgabe wird die poetische Formfindung zu einer Wissenschaft, die empirisch und exakt zu

[34] Der historische Stoff nimmt gewisse Formentscheidungen ab, so daß die ›Textirung‹ eine Eigendynamik entwickeln kann: »Was im Entwurfe und nur theilweiser Ausführung einen kleinen Raum einnimmt, weitet sich ins Größere, so man es zu bezeichnender Entfaltung bringen will, und wenn man einem Stoffe gewissenhaft seine Forderungen abfrägt, so will er sie auch erfüllt haben« (Stifter PRA XIX, S. 218).

[35] Ebd., S. 265f.

[36] Stifter HKA V,1, S. 119.

verfahren hat.[37] Die Kunst des historischen Romans besteht paradoxerweise in seiner Kunstlosigkeit.

Diese künstlich hergestellte Kunstlosigkeit imaginiert Stifter als ein negatives Verfahren. Verfolgt man Stifter Metaphorik weiter, dann beschränkt sich sein Historismus nicht darauf, beliebige Stilzitate an der rhetorischen Fassade anzubringen, sondern setzt vielmehr auf die skulpturale Freilegung einer bereits in der Geschichte vorzufindenden Stilform. Stifters Praxis der Vertextung schließt mit einem Korrekturdurchgang, den er selbst als »Feile« bezeichnet. Bei dieser Textfeile streicht er allerdings, darauf hat Doppler aufmerksam gemacht, gerade diejenigen Erzählerkommentare, die kulturhistorische Einzelheiten enthielten.[38] Folgt man Stifters Selbstkommentaren, dann soll diese Feile kulturgeschichtliches Kolorit aber gerade nicht eliminieren, sondern im Gegenteil auf der Ebene des Stils wiedereinführen. Mit dem gelehrten Beiseitesprechen eines wohlinformierten Erzählers streicht Stifter nämlich nicht nur kulturhistorisches Faktenwissen, sondern tilgt, dies wird im zweiten Teil ausführlicher zu zeigen sein, die Spuren einer auktorialen Erzählinstanz. Auch wenn es sich dabei eingestandenermaßen um ein vergebliches Unterfangen handelt, denn »uns Neuen mischt das Ich stets einen Theil von sich unter die Wirklichkeit mit, und tauft ihn Wirklichkeit«,[39] will Stifter die kontaminierende Gegenwart eines zeitgenössischen Erzählers aus dem Texte herausfeilen. Diese Entsubjektivierung leitet sich nicht nur aus einem für Stifters Werk sicherlich charakteristischen »Wegschreiben des Ich«[40] her, sondern ist im Fall des *Witiko* eigens kulturhistorisch unterfüttert: »Wie unser Zeitalter«, so schreibt Stifter über den neogotischen Künstler von Rint, »in der Kunst eine fast nicht zu rechtfertigende Subjectivität u daher kunstwidrige Manier hat, so nähert sich Rint dem Mittelalter u der antiken Welt. Die Gesamtheit seiner Werke ist immer klar, einfach, sich als Ganzes sogleich

[37] So vergleicht sich Stifter mit dem Naturforscher: »Das Finden macht mir aber oft große Freude, wie dem Naturforscher, wenn er unbekannte aber längst vorhandene Erscheinungen entdekt. Meine Geschichte war längst da, ich entdeke sie nur, und da arbeite ich mit einer Lust, die ich früher nie gekannt habe. Darum ist mir öfter, als hätte ich früher nur geschwärmt, und dichtete jetzt.« Stifter PRA XIX, S. 266.

[38] Vgl. dazu: Alfred Doppler, Der Organismus ist gegliedert, und es fehlt nur die Textirung. Stifters poetische Verfahrensweise im ›Witiko‹, in: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 29, 1980, S. 5-33. Doppler vertritt die These, Stifter habe mit seinen Streichungen eine klare geschichtsphilosophische Linie auf Kosten kulturhistorischer Atmosphäre herauspräparieren wollen. Durch diese Glättung werde der Witiko zur säkularisierten Heilsgeschichte.

[39] Stifter PRA XIX, S. 224.

[40] Christian Begemann, Die Welt der Zeichen. Stifter–Lektüren, Stuttgart, Weimar 1995, S. 102.

darstellend, in den Theilen stimmend, fast immer naiv u objectiv. Dadurch wird die epische Wirkung ähnlich der der antiken Poesie bewirkt.«[41] Unter epischer Wirkung versteht Stifter also eine objektive, einfache und naive Art der Darstellung, die sowohl der Antike als auch dem Mittelalter eignen soll. Im Historismus des zeitgenössischen bildenden Künstlers sieht Stifter ein Stilideal realisiert, in dem sich epische Einfachheit tatsächlich gegen modernen Manierismus, Objektivität gegen Subjektivität durchgesetzt hat. Diesem Stilideal will Stifter den eigenen Romantext angleichen. Im negativen Verfahren der rhetorischen Textfeile, mit der auch die subjektiven Manierismen des 19. Jahrhunderts getilgt sind, soll die kulturgeschichtliche Signatur des Mittelalters hervorgetrieben werden. Die scheinbare Kunstlosigkeit des Textes ist der rhetorische letzte Schliff.

Stifters eingangs zitierte Rede von der Weltgeschichte als Epos gewinnt so ihre poetologische Dimension. Sie sei hier noch einmal im Zusammenhang zitiert: »Die Weltgeschichte als ein Ganzes, auch die ungeschriebene eingerechnet, ist das künstlerischste Epos, und wenn Theile davon als Dichtung genommen werden, so sind sie am schönsten, wenn sie einfältiglich heraus gehoben und aus dem Munde des mitlebenden Volkes erzählt werden. Der Gelehrte und der heutige Dichter verderben nur daran«.[42] Wenn der zeitgenössische Dichter seinen Stoff unweigerlich kontaminiert, dann kann erst die ausgefeilte Selbsteliminierung des Erzählers dem Roman *Witiko* das passende Gewand des anonymen, mündlich tradierten Epos geben. Viel wichtiger als die Frage, ob Stifter tatsächlich ein modernes Epos geschrieben oder am eigenen Anspruch gescheitert ist,[43] scheint mir, daß Stifter hier eine spezifische Spielart des genetischen Prinzips in der Geschichtsschreibung formuliert. Mit dem ostentativen Zurücktreten hinter einen Stoff, in dem eine bestimmte literarische Form angelegt ist, folgt er einerseits dem genetischen Prinzip einer sich von selbst darstellenden Geschichte. Andererseits reduziert er Geschichtsdarstellung nicht auf die narrative Anordnung historischer Fakten, sondern projiziert das genetische Prinzip auf die Ebene eines Stils. Die genetische Logik der sich selbst erzählenden Geschichte beweist sich erst in der Form des Textes, die den Zu-

[41] Stifter PRA XIX, S. 220. Die epische Wirkung, dies beweist Stifters begeisterter Kommentar zu den Titelvignetten für den Erstdruck des *Witiko,* soll sogar noch im 19. Jahrhundert machbar sein: »Eine so große geschichtliche Einfachheit und Ruhe liegt in der Gestalt, daß sie zu einem Buche gehörte, in welchem etwas erzählt wird, das den Nibelungen gleich ist oder den Gedichten Homeros.« Ebd., S. 245f.

[42] Ebd., S. 224.

[43] Man hat im *Witiko* tatsächlich formale Parallelen zum Nibelungenlied gesehen: Malcolm Garrard, Medieval tale and medieval telling. history, the ›Nibelungenlied‹ and Stifter's ›Witiko‹, in: German life and letters 46, 1993, N.3, S. 236-253.

sammenhang der kulturgeschichtlichen Atmosphäre und damit die historische Wahrheit verbürgt. So müßte also gerade die Textoberfläche die genetischen Prinzipien der Kontinuität, Prozessualität und Dynamik abbilden. Dies sind die poetologischen Forderungen, die Stifter an sich und sein Romanprojekt stellt. Wie macht sich nun die Vorstellung eines inneren Zusammenhangs der Ereignisse und einer damit untrennbar verknüpften Stilform im Roman selbst bemerkbar und mit welchen narrativen Mitteln präsentiert sich die Geschichtsfiktion als eine eigendynamische, sich wie von selbst darstellende Geschichte?

3

Das im Umkreis des Romans formulierte Programm von natürlich abrollender Geschichte und sorgfältig fabriziertem Textkleid reicht metaphorisch in die Eingangspassage des Romans hinein. Stifter steckt hier in einer Bewegung, die Geschichte auf die Natur projiziert, das Terrain der Erzählung ab. Bevor die Hauptfigur Witiko den Schauplatz betritt, tritt die Donau als Protagonistin der Geschichte auf: »Der Strom war eben nur aus Schwaben und Bayern gekommen und netzt an dieser Stadt einen der mittäglichen Ausgänge des bayerischen und böhmischen Waldes.«[44] Die Konstruktion des »war eben gekommen« stellt eine anthropomorphe, eigenständig handelnde Natur vor und suggeriert zugleich eine zeitliche Unmittelbarkeit des Geschehens. Zugleich wendet Stifter den linearen Fluß, der vor dem Hintergrund einer von Stifter bevorzugten Metapher vom Strom der Geschichte[45] auch als chronologischer Fluß der Erzählung gelesen werden kann, ins Topographische. Zwar meint ›netzt‹ hier benetzen, dennoch klingt auch die Vorstellung von einem Kartennetz an, in dem Flüsse die Verbindungslinien zwischen Orten bilden.[46] Zudem wird der durch den Fluß markierte Raum in Stifters metaphorischer Kennzeichnung eine beschriebene Fläche: »Zwischen beiden Bergen ist eine Schlucht, durch welche ein Wasser hervorkömmt, das von oben gesehen so schwarz

[44] Stifter HKA V,1, S. 12.

[45] »Es erscheint mir daher in historischen Romanen die Geschichte die Hauptsache und die einzelnen Menschen die Nebensache, sie werden von dem großen Strome getragen, und helfen den Strom bilden.« (Stifter, PRA XIX, S. 282f.). An anderer Stelle ist die Rede vom »wallenden Strom des allgemeinen Lebens«, den das individuelle nicht überrauschen darf. Ebd., S. 224.

[46] Albrecht Koschorke hat exemplarisch herausgearbeitet, wie die Kartographierung zum literarischen Verfahren der Naturbeschreibung wird. Albrecht Koschorke, Das buchstabierte Panorama: Zu einer Passage in Stifters Erzählung ›Granit‹, in: Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter Instituts des Landes Oberösterreich 38, 1989, S. 3-13.

wie Tinte ist.«[47] Der wie Tinte scheinende Fluß evoziert eher eine künstlich konstituierte Fläche als eine natürliche Landschaft. Zur Donau kommt, geographisch korrekt, die Ilz, die das Gebiet »mit einem dunklen Bande säumt«. Figuriert die Donau als Tintenfluß, so bildet die Ilz einen Saum, der die Ränder einfaßt. Die derart eingesäumte Fläche wird in den nächsten Sätzen regelrecht eingekleidet. Die Bergrücken sind »mit Wiesen Feldern und Wohnungen bedeckt«, mit Wald »überkleidet« und mit Bäumen »geziert«.[48] Mit der rhetorischen Bekleidung des Raums zieht auch das Tempo der Beschreibung an. Bewegungsverben wie vom »Granitwasser durchrauscht« und von »Lüften durchweht« bringen ein Moment des Transitorischen ein, das auch den Fluß erfaßt: »Ihr Fließen ist in dem Tale des großen Waldes sehr langsam«, »ihr Lauf« wird aber bald »rauschender und tosender«, »ihr Fall« ein »lebendigerer und schnellerer«.[49] Wenn schließlich die ersten Angaben über die Zeit der Erzählung im biblisch anmutenden Gestus des »Zur Zeit, da« formuliert werden, dann führt das noch vier Mal wiederholte temporale »da« seinerseits die Räumlichkeit des Schauplatzes mit: »da man das Jahr des Heiles 1138 schrieb: ritt […] ein Mann von der Donau gegen das mitternächtige Hügelland hinaus.«[50]

Noch vor diesem Einsatz im epischen Präteritum, der das topographische *da* mit dem historischen *damals* überblendet, schließt die im Präsens gefaßte Einleitungssequenz mit einer Aufzählung von Orten an der Moldau. Die parataktische Reihe der »Flecken Oberplan und Friedberg, die Abtei Hohenfurt und die Städte Rosenberg und Krumau«[51] bildet aber keinen beliebigen Katalog, sondern folgt exakt der Flußrichtung der Moldau. Dieser Flußlauf gibt zugleich den Verlauf des ersten Kapitels vor. Witiko reitet im ersten Kapitel genau die vom Erzähler aus der Vogelperspektive beschriebene Strecke von Passau nach Böhmen nach, die am »Nonngütlein« beginnt und mit einem Abstecher über Oberplan und den Blöckenstein bis zur »krummen Au« – also dem aus der Perspektive des Erzählers heutigen Krumau – führt. Die Ortsangaben sind nun in die Figurenrede verlegt: »›Dorthin, gerade aus, ist der obere Plan‹«,[52] erläutert Witikos Begleiter Wolf, »›Heißt es hier in dem Aigen?‹, fragte Witiko«,[53] »›das ist der Friedberg‹, sagte Florian«[54] und zuletzt »›Das ist die krumme Au‹, sagte Flori-

[47] Stifter HKA V,1, S. 12.
[48] Ebd., S. 13.
[49] Ebd., S. 14.
[50] Ebd., S. 15.
[51] Ebd., S. 15.
[52] Ebd., S 54.
[53] Ebd., S 59.
[54] Ebd., S 62.

an«.[55] Das erste Kapitel vergegenwärtigt nicht nur zwei Mal den Weg von Passau nach Krumau, sondern gibt auch den Handlungsfaden des Romans vor. Der letzte Satz des Romans nennt wiederum Krumau, das sich nun im Besitz Witikos befindet: »Er hatte in späteren Jahren noch eine große Freude, als sein Sohn Witiko auf dem Fels der krummen Au, die nun zu Witikos Stamme gehörte, eine Burg zu bauen begann.«[56] Hier handelt es sich um eine der seltenen Prolepsen des Erzählers, mit der er im Hinweis auf Witikos Nachkommen noch über den eigenen Roman hinausweist. Von diesem letzten Satz aus gesehen, zeichnet der eingangs skizzierte Flußlauf bereits den gesamten Verlauf der zu erzählenden Geschichte vor. Wenn der Fluß als Allegorie auf den Lauf der Geschichte lesbar wird, dann erscheint Geschichte als kontinuierliche, natürlichen Gesetzen unterliegende Bewegung.

Die Exposition deutet nicht nur ein genetisches Geschichtsmodell an, sondern führt auch ein für den Roman charakteristisches Erzählverfahren ein. Die vom beschriebenen Flußlauf topographisch vorgegeben Orte werden im ersten Kapitel mit stereotypen Reitszenen verbunden: »Es ging einen langen Berg hinan, dann eben, dann einen Berg hinab, eine Lehne empor, eine Lehne hinunter, ein Wäldchen hinein, ein Wäldchen hinaus, bis es beinahe Mittag geworden war«.[57] Witiko hält seine Mittagsrast und bricht wenige Seiten später wieder auf: »Er ritt wieder eine Lehne hinan, eine Lehne hinab, ein Wäldchen aus, ein Wäldchen ein«.[58] Die betont variantenarme Beschreibung des Reitens suggeriert eine gleichförmige, kontinuierliche Bewegung, die den eingangs beschriebenen Landschaftsraum noch einmal durchmißt. Die Eigendynamik der zu erzählenden Geschichte wird hier in den gleichförmigen Gang einer Erzählung übersetzt, die kein Detail überspringt. Zugleich kann der Erzähler hinter der Selbstbewegung der Geschichte diskret zurücktreten. In der Eingangssequenz bildet der kartographierte Zeitfluß das Subjekt der meisten Sätze, so daß sich die Erzählinstanz hinter einem auf die Natur projizierten Strom der Geschichte verbirgt. In den folgenden Beschreibungssequenzen, besonders beim Auftritt Witikos, verschwindet der Erzähler hinter unpersönlichen oder passivischen Konstruktionen: entweder »sieht man« etwas, oder etwas ist »anzuschauen«.[59] Der Erzähler zieht Witiko zunächst nach demselben Schema und mit denselben Verben an, mit denen er schon die Landschaft bekleidet hatte. Witikos Kopf ist von einer Kappe »bedeckt«, ein Bart »zierte« die

[55] Ebd., S. 63.
[56] Stifter HKA V,3, S. 341.
[57] Stifter HKA V,1, S. 17.
[58] Ebd., S. 26.
[59] Ebd., S. 15.

Oberlippe und die reduzierte Farbigkeit entspricht der bereits kolorierten Landschaft. Der graue Wollstoff von Witikos Mantel verbindet sich über das eisengraue Pferd mit dem grauen Granit und weist den Protagonisten als verdichteten Teil der Landschaft aus.

An dieser Stelle radikalisiert sich das Prinzip der Aufsicht, das bereits im Zuschnitt des Handlungsraums eingeführt wurde. So vermerkt der Erzähler: »Das Haupthaar konnte nicht angegeben werden; denn es war ganz und gar von einer ledernen Kappe bedeckt«. Auch über andere Figuren heißt es: »Die untere Bekleidung konnte man der sehr breiten Tischplatte willen nicht sehen«, und kurz darauf noch einmal: »Ob in der Schenkstube jemand war, konnte man nicht sehen.«[60] An mehreren anderen Stellen ist davon die Rede, daß man etwas nur unter bestimmten Bedingungen »zu sehen vermochte« oder eben »nicht zu ergründen vermochte«.[61] Die Reduktion auf den Sehsinn, der hier die narrative Informationsvergabe reguliert, mag dem Versuch geschuldet sein, empiristische Verfahren aus der Naturwissenschaft in die literarische Naturbeschreibung zu übernehmen.[62] Stifter erprobt mit der forcierten Außensicht aber vor allem eine fokale Beschränkung, deren Strenge kaum zu überbieten ist. Noch im ersten Kapitel steigt Witiko auf den Blöckenstein, um auf den in Stifters Werk mehrfach beschriebenen Bergsee zu sehen:

> Der Wald faßte ihn ein, und seine Oberfläche zeigte nichts Lebendiges. Die Ufer an der Wand waren von herabgestürzten Bäumen gesäumt. Der junge Reiter trat auf eine Steinplatte, welche von der Wand weg gleichsam über den See vorragte, und schaute eine geraume Zeit hinunter. Nachdem er seinem Schauen ein Ende gemacht hatte, kehrte er wieder um, und schickte sich zum Gehen an.[63]

Derselbe See, der im *Witiko* lediglich als »der schwarze See« mit einer ausdruckslosen und undurchdringlichen Oberfläche figuriert, wird in Stifters Erzählung *Der Hochwald* noch als »schöner schwarzer Zaubersee« eingeführt, der dem Ich-Erzähler zugleich als »ein unheimlich Naturauge, das mich hier ansehe«, erscheint.[64] Während im *Hochwald* das betrach-

[60] Ebd., S. 17.

[61] Ebd., S. 15.

[62] Birgit Ehlbeck spricht vom logischen »Schluß aus der konsequenten Anwendung eines naturwissenschaftlichen Erkenntnismodells. Birgit Ehlbeck, Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus am Beispiel von Stifters ›Kalkstein‹ und ›Witiko‹, in: Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk, hrsg. v. Hartmut Laufhütte u. Karl Möseneder, Tübingen 1996, S. 475.

[63] Stifter HKA V,1, S. 55.

[64] Stifter HKA I,4, S. 214.

tende Auge des Erzählers mit einem anthropomorphisierten betrachteten Auge der Natur kommuniziert, stehen sich im *Witiko* eine undurchdringliche Seefläche und ein ebenso undurchdringlicher Protagonist gegenüber. An die Stelle einfühlender Einsichtnahmen eines allwissenden Erzählers oder der Einfärbung durch den Blickwinkel der agierenden Figuren tritt im *Witiko* eine externe Fokalisierung, deren Seheinschränkung eigens betont und ausgestellt wird. In der Formulierung »sah man« verbindet sich der Erzähler mit dem Leser zu einem unpersönlichem »man«, dessen Blick zwar die Distanz mehrerer Jahrhunderte zu überspringen, jedoch kaum die Oberfläche der Dinge zu durchdringen vermag. Wie der Text suggeriert, sieht der Leser gemeinsam mit dem Erzähler nur dasjenige, was die Geschichte selbst zu sehen gibt.

Zur narrativen Fixierung auf die Außenseite treten im Roman Verfahren, die den Eindruck einer kontinuierlichen Dynamik der Geschichte hervorrufen. So dient auch das in der Forschung häufig beschriebene Prinzip der Wiederholung dazu, erzählte Geschichte und Erzählverlauf in Gang zu halten.[65] Der Wiederholungscharakter ergibt sich rein technisch daraus, daß Variationen in der Lexik und Syntax weitgehend vermieden werden und statt dessen dieselben Worte in parallelen Satzkonstruktionen wiederkehren. Derartige Wiederholungsfiguren finden sich im Text häufig dort, wo sich der Erzähler um eine lückenlose Abschilderung von Handlungsabfolgen bemüht. Eine Stelle aus dem mittleren Kapitel des zweiten Bandes, *In einfachen Gewändern*, sei exemplarisch herausgegriffen: »Dann verabschiedete er sich von den Herren und Frauen der Burg. Dann sagt er Lutgart, dem Mädchen seiner Mutter, einen Scheidegruß. Dann ordnete er sein Habe, übergab sie Säumern, und ritt mit Raimund in die Stadt Wien.«[66] Mit dieser Wiederholungssequenz tritt der Text keineswegs auf der Stelle, sondern hält die Handlung in Gang und sichert die kontinuierliche Abfolge gleichartiger Ereignisse. Die Wiederholung ist charakteristisch für den im

[65] In der Stilfigur der Wiederholung hat Naumann den Umschlag von angestrengter Mimesis in einen Manierismus moniert, in dem die Erzählerstimme unfreiwillig überdeutlich hörbar werde: Statt »Objektivität« und »epischer Naivität« »schlägt der angestrengte Objektivismus in ornamentale Arrangements« und damit in sinnloses Rauschen. Dietrich Naumann, Semantisches Rauschen: Wiederholungen in Adalbert Stifters Roman ›Witiko‹, in: Dasselbe noch einmal: die Ästhetik der Wiederholung, hrsg. v. Carola Hilmes u.a. Opladen 1998, S. 82-108, S. 102. Im Gegensatz zur These vom semantischen Rauschen deuten Christians und Kohns die »Geistlosigkeit« des vereinfachten und formalisierten Stils als Indiz »poetologischer wie ethischer Kritik der Moderne«, gegen die eine »Ethik der Aufmerksamkeit« und »Politik der Einfachheit« gesetzt werde. Heiko Christians und Oliver Kohn, Politik der Einfachheit. Stifters *Witiko*, in: Wirkendes Wort, H.3, 2005, S. 389-403, hier: S. 403 und S. 392.

[66] Stifter HKA V,2, S. 285.

Witiko forcierten Typus des streng chronologischen Erzählens, das selten springt und niemals ausschweift: Der gesamte Roman folgt der linearen Logik des »dann« und »dann«, ohne verschiedene Handlungsstränge parallel zu führen oder gar zu verkreuzen. Die ordentliche Verkettung von Ereignissen zu einer einzigen Linie wird auch an den Kapitelanschlüssen deutlich. So endet das erste Kapitel mit den Worten »Witiko ritt mitternachtwärts weiter« und schließt nahtlos an das zweite Kapitel an, das einsetzt mit »Nach drei Tage ritt Witiko von dem alten Zupenorte Chynow mitternachtwärts.«[67] Auch wenn zwischen zwei Kapiteln Zeiträume ausgelassen werden, sucht der Erzähler Witiko doch immer an dem Ort auf, an dem er ihn am Kapitelende verlassen hat. Auf diese Weise folgt der Gang der Erzählung dem Protagonisten auf seinen Wegen, die er in den zwanzig erzählten Jahren zwischen 1138 und 1158 zurücklegt. Die einförmigen Wiederholungssequenzen unterstützen den Eindruck des einsinnigen Fortgangs der Handlung.

Eine wichtige Ausnahme, bei der sich der Handlungsstrang teilt, bildet die Belagerung von Prag, während der Witiko im Gefolge des Herzogs Wladislaw II. nach Deutschland reitet, um von König Konrad militärische Hilfe zu holen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß sich diese einzige Parallelführung zweier zeitgleicher Handlungen im Roman gerade auf eine Zeit der akuten Verwirrung und Unsicherheit bezieht: »es war nicht zu erkennen, wie alles endigen würde«, so schließt der Erzähler die Beschreibung des belagerten Prag. Im nächsten Absatz springt er zur Parallelhandlung: »Da diese Dinge in Prag geschahen, ritt der Herzog Wladislaw mit seiner Schar auf dem Wege gegen den Abend des Landes weiter.«[68] Der Herzog reitet weiter, um die Kontinuität seiner rechtmäßigen Herrschaft zu sichern, die durch die Belagerung von Prag angefochten ist. In der Aufspaltung der konkurrierenden Handlungen bilden sich der im Text beschworene »Zwiespalt«, die »Uneinigkeit« und »Hader«[69] ab, die sich aus dem Verstoß gegen das »Gesetz der Fürstenfolge«[70] ergeben haben. Wie sich hier zeigt, ist das Gesetz der ununterbrochenen Folge im Roman nicht nur zufälliges Kennzeichen der Erzählung, sondern konstituiert auch den eigentlichen Handlungsgegenstand. Folge, Reihe und Ordnung werden im Text auf mehreren Ebenen thematisiert. Die Vokabeln »Reihe«, »reihen«, »Ordnung« und »ordnen« fallen im Text überaus häufig, sei es nun im Bezug auf Sitzordnungen oder Schlachtordnungen.

[67] Stifter HKA V,1, S. 53/64.
[68] Stifter HKA V,2, S. 68.
[69] Ebd., S. 41.
[70] Ebd., S. 39.

Die Bedeutung der ordentlichen Reihe wird besonders im dritten Kapitel offensichtlich, in dem die eingangs zitierte Versammlung auf dem Wyšehrad erzählt wird. Die Beratung beginnt erst, als »die Reihen sich geordnet hatten«,[71] und es wird in den Redebeiträgen immer wieder hervorgehoben, daß die Redner »in ihrer Ordnung reden«[72] sollen. Die Reihenfolge der Redner zeichnet sich im Text in der stereotypen Abfolge des Aufstehens, Sprechens und Niedersetzens ab. Die geordnete Reihe der Redner wird zugleich zum Idealbild einer kontinuierlichen Folge, die das thematische Zentrum des Romans bildet. Die Versammelten diskutieren nämlich, ob der minderjährige Sohn des sterbenden Herzogs Soběslav ihm auf den Thron folgen und somit die bereits durch einen Treueschwur bekräftigte dynastische Ordnung eingehalten werden, oder ob nach dem Tod des Herzogs durch Wahl ein neuer Thronfolger bestimmt werden soll. Der Verweis auf die bloße Genealogie bildet nun nicht das einzige Argument. Das Abweichen von der genealogischen Ordnung wäre vor allem deshalb ein allzu lose geknüpftes Band, so warnt der Bischof Silvester, weil es einen Meineid in Kauf nimmt: »Die Vereinigung im Unrechte ist schwach, wie stark auch die Verbindungsstelle zu sein scheint; denn der Fürst der Zwietracht, der den Faden geschlungen hat, zerreißt ihn wieder, weil er leicht zu zerreißen ist, und stößt die Glieder gegen einander, weil man von Unrecht leicht zu Unrecht geht.«[73] Das Argument der allzu schwachen Verbindung übernimmt Bolemil und knüpft daran wiederum die Vision einer neuen, nun dynastisch gesicherten Ordnung: »verbindet euch mit ihm [Soběslaws Sohn Wladislaw, C.Z.], und errichtet in langem und reifem Rate eine Herrscherfolge.«[74] Der Argumentation liegt Bolemils später artikulierte Überzeugung zugrunde, daß »jedes Wählen der Herzoge übel ist.«[75] Die serielle Ordnung des Erzählens unterstützt ein politisches Modell und von hier aus auch ein genetisches Geschichtsmodell, das auf Natur statt auf Wahl, auf Verbindung und Folge statt auf Bruch und Diskontinuität setzt.

Ein weiterer narrativer Kunstgriff nicht nur des dritten Kapitels besteht darin, daß sich der Erzähler in aufgezeichneten Dialogen hinter der Rede seiner Figuren zurückzieht. Im dramatischen Modus der Redewiedergabe, die den größten Teil des Romans ausmacht, kommen erzählte Zeit und Zeit der Erzählung, Erzähltes und Text der Erzählung zur Deckung. Das Sprechenlassen der Figuren wird dort auffällig, wo es dem Erzähler wichtige Erzählaufgaben wie etwa die Einführung des Personals oder das Erzählen

[71] Stifter HKA V,1, S. 130.
[72] Ebd., S. 126.
[73] Ebd., S. 138f.
[74] Ebd., S. 143.
[75] Stifter HKA V,2, S. 38.

der Vorgeschichte abnimmt. Während Witiko bis zu dem Gespräch mit Bertha nur als »der Reiter« bezeichnet wird, führt ihn der Erzähler im Text erst mit Namen, als er diesen selbst genannt hat.[76] Auch die Redner der böhmischen Ratsversammlung stellen sich allesamt selbst vor. Der Text hebt den deiktischen Zug seiner Darstellung noch hervor, als sich Witiko am Hof König Konrads befindet: »Wolfgang zeigte ihm die Ankommenden, und sprach: ›Siehst du, der Mann …‹«.[77] Der Erzähler stellt seine Figuren nicht vor, sondern läßt sie statt dessen buchstäblich auf sich selbst oder aufeinander zeigen. Auch die Rückgriffe auf Vergangenes delegiert er an die Figurenrede. So findet die Geschichte Böhmens in der Darstellung des im Text zunächst als »Scharlachreiter« geführten Wladislaw Eingang in den Romantext.[78] Wenn Wladislaw dem neben ihm herreitenden Witiko auf etwa fünfzehn Seiten, für eine reine Zufallsbegegnung zu Pferd also reichlich ausführlich, die Geschichte Böhmens von Slawnik bis »vor zwei Monaten« erzählt und zwar nur, »um zu zeigen, was gewesen ist«,[79] dann erweist er sich als gelehriger Schüler eines Historismus Rankescher Prägung. Bemerkenswert ist zum einen, daß der Erzähler hier nicht Geschichte *erzählt*, sondern sie erzählen *läßt*. Darüber hinaus ist wichtig, daß die von den Figuren dargebotene Geschichte nicht als subjektive Sicht der Dinge ausgewiesen wird. Indem Wladislaw II. die Geschichte Böhmens, Zdik die dynastische Vorgeschichte des böhmischen Herrscherhauses der Přemysliden, Huldrik von Witikos Herkunft aus einem früher einmal blühenden, nun aber verfallenen Geschlecht erzählt, steuern sie paßgenaue Puzzleteile eines Bildes, nicht konkurrierende Perspektiven bei.[80] Die Protagonisten erzählen verschiedene Teilstücke aus der Geschichte, ohne widersprüchliche Fakten zu liefern. Die erzählten Ausschnitte der Geschichte werden also nicht mit konkurrierenden Perspektiven kontrastiert, relativiert oder dementiert. *Witiko* läßt nur eine Geschichte erzählen.

[76] Stifter HKA V,1, S. 40. Witiko stellt sich im Gespräch mit Bertha im ersten Kapitel als Enkel eines Mannes »aus dem Stamme der Fürsten Ursini in Rom, der auch Witiko wie ich geheißen hat«, vor, und ordnet sich so in die Reihe seiner Ahnen ein. Der Reiter Witiko erhält seinen Namen also aus der genealogischen Herkunft, die er selbst vergegenwärtigt.

[77] Stifter HKA V,2, S. 73.

[78] Stifter HKA V,1, S. 75-92. Der Scharlachreiter, der sich hier noch als »Wladislaw, der Neffe des jetzigen Herzogs Soběslaws« vorstellt, wird wenig später als Wladislaw II. zum Herzog gewählt, dessen Vasall schließlich auch Witiko Zögern wird.

[79] Stifter HKA V,1, S. 81.

[80] Cornelia Blasberg formuliert durchaus die These, daß hier einander widersprechende Geschichten vorlägen und somit der »Wahrheitsanspruch der Geschichtserzählung« von Stifter in Frage gestellt würde, belegt dies jedoch nicht an konkreten Widersprüchen. Blasberg, Erschriebene Tradition, a.a.O., S. 276f.

Diese eine Ordnung der Geschichte artikuliert sich sogar dort, wo künftige Ereignisse antizipiert werden. Auch die den Protagonisten in den Mund gelegten handlungstragenden Vorausdeutungen, allen voran die letzten Worten des Herzogs Soběslaw und die prophetische Rede des alten Huldrik, treffen ein. In beiden Fällen ist Witiko der Träger dieser zukunftsweisenden Aussagen. Das eine Mal ist er Zeuge der Prophezeiung Soběslaws, sein Neffe Wladislaw II. werde sich gegen die Intrigen Načerats durchsetzen und eine stabile Herrschaft begründen, der sich sein Sohn Wladislaw unterwerfen solle. Die Worte des Herzogs wiederholt Witiko an wichtigen Stellen des Romans und richtet seine Entscheidung an ihnen aus, wenn er sie schließlich gegen Soběslaws Sohn Wladislaw ins Feld führt.[81] Das andere Mal ist Witiko Gegenstand der Prophezeiung, wobei die von Huldrik beschworene neue Blüte der Witigonen mit der sicheren Herrschaft Wladislaw II. verknüpft ist. Huldriks eigenartig inhaltsleere Weissagung konzentriert sich auf die Diagnose, daß nun »der Anfang gemacht worden« und »der Beginn eingetreten« sei. Mit dem Satz »jetzt beginnt das Weitere« beschwört er Zukunft in ihrer Reinform, die auf der genetischen Logik beruht. Die Vision einer sich aus der Gegenwart entwickelnden Zukunft ist ebenfalls im Bild des selbstbewegten Fortgangs imaginiert: »die Geschicke gehen schon fort.«[82]

Huldriks Prophezeiung eröffnet zugleich eine im Roman rare symbolische Verweisungsebene. Witiko bezieht aus der mythischen Erzählung vom einstigen Ruhm des Geschlechts das von seinen Ahnen ererbte Wappenmotiv der Waldrose, das er im vierten Kapitel in die Schlacht trägt. Die Wahl des »rosenroten Banner der Männer von Friedberg« begründet er: »… und weil Huldrik gesagt hat, daß meine Vorfahren Rosen von Rom gebracht haben, so ist mir dieses ein liebes Zeichen, und ich habe das Zeichen der kleinen Schar gesehen, als wir von den Feinden angegriffen worden sind, und ich habe gesehen, wie das Zeichen ruhig gegen die Feinde

[81] Im Gespräch mit anderen Vasallen des Herzogs Wladislaw erinnert Witiko: »›Als der erlauchte Herzog Soběslaw im Sterben lag‹, fügte Witiko hinzu, ›habe ich ihn zu seinem Sohne Wladislaw sagen gehört: Unterwirf die Wladislaw. Načerat wird gegen ihn nicht siegen.‹« (Stifter HKA V,1, S. 191). Und später noch einmal zu Soběslaws Sohn, dem Aufrührer Wladislaw: »Dein Vater hat mich rufen lassen, als er auf dem Totenbette gesagt hat: mein erstgeborner Sohn Wladislaw, du bist von dem deutschen Könige Konrad mit den Ländern Böhmen und Mähren belehnt, und von den Herren beider Länder auf dem Tage in Sadska anerkannt worden. Jetzt aber haben sie auf dem Wyšerad deinen Vetter Wladislaw den Sohn meines verstorbenen Bruders des Herzoges Wladislaw für meinen Tod zum Herzoge gewählt. Unterwirf dich ihm und gehorche ihm, daß die Sünden nicht werden, welche in meiner Jugend gewesen sind. Načerat wird gegen Wladislaw nicht siegen.« (Stifter HKA V,1, S. 260).

[82] Stifter HKA V,1, S. 224f.

ging, als wäre eure kleine Schar eine große.«[83] Die Rose vereint die Kämpfenden zu einer Schar, in der Witiko seine Führungsrolle bestätigt sieht. Die Rose wird aber bereits im ersten Kapitel als Zeichen eingeführt. Witiko nimmt die Rosen, die Bertha aus einer »Eingebung« heraus trägt, als »Zeichen, daß meine Fahrt gelingen wird.«[84] Die als Glückszeichen gedeutete Rose kehrt im letzten Kapitel des Romans vor Witikos Teilnahme Feldzug nach Italien noch einmal wieder. Bertha trägt zum Abschied rote Waldrosen, die nun aber aus dem Gewächshaus statt dem Waldschatten stammen und die sie nun bewußt gewählt hat.[85] Die Rosen, die Bertha einer künstlich kultivierten Natur verdankt, dienen am Ende des Romans der expliziten Vergegenwärtigung seines Anfangs. Das Zeichen der Rose verkettet über das »rosenrote Banner« und das Wappenmotiv des wiedererstandenen Geschlechts die wesentlichen Stationen in Witikos Aufstiegsgeschichte. Zugleich verdichtet die Rose, eines der wenigen schmückenden Elemente des Textes, als paradigmatischer Durchschuß durch den linearen Erzählfaden die Narration zum Text.

Im Zeichen der Rose folgt Witikos Gang vom verarmten Erbe eines fast ausgestorbenen Geschlechts bis zur Gründung eines neuen Hauses also einem von Anfang an vorgezeichneten Weg. Wenn Witiko sich zu Beginn mit dem Satz einführt, »ich gehe nach einem großen Schicksale«,[86] dann verschwimmen in der Präposition »nach« Zurückliegendes und Zukünftiges in einem vorgezeichneten Schicksal, dem Witiko lediglich nachgeht. Diese unbeirrbare Zukunftsgewißheit artikuliert sich bis in die kleinsten Angelegenheiten wie etwa der Raum- und Tageseinteilung, als er im vierten Kapitel in das Haus seiner Familie in Oberplan zurückkehrt: »Es wird sich schon fügen« und »es wird sich alles finden«.[87] Der Roman suggeriert in der Stimme seines Protagonisten nicht nur, daß sich die Ereignisse ordentlich fügen werden, sondern auch, daß sich der einzelne »zu fügen« habe.[88] Zukunft darf nicht gemacht, sondern muß abgewartet werden: »erwarten wir, was sein wird«, antwortet Witiko auf Huldriks Prophezeiung.[89] Dieselbe Passivität gegenüber einem sich von selbst abwickelnden Geschichtsgesetz artikuliert Witiko in der eingangs zitierten Ratsversammlung: »ich habe gar keine Meinung, ich erwarte nur die Dinge.«[90] Im Rück-

[83] Stifter HKA V,3, S. 14.
[84] Stifter HKA V,1, S. 34.
[85] Stifter HKA V,3, S. 280.
[86] Stifter HKA V,1, S. 31.
[87] Ebd., S. 172.
[88] Ebd., S. 261.
[89] Ebd., S. 230.
[90] Ebd., S. 129.

blick erscheint es den Agierenden »unvermeidlich, daß komme, was gekommen ist.«[91] Hier zeichnet sich zuletzt der Kern des im *Witiko* ausgestellten Geschichtsmodells ab, demzufolge Geschichte nicht nach eigenem Ermessen und im eigenen Interesse durch Brüche und Revolutionen vorangetrieben werden, sondern in ihrer gesetzmäßigen Folge anerkannt werden muß. »Wenn Nachkommen auf mich folgen«, prophezeit zuletzt auch Witiko, »so werden Nachkommen und Heimatgenossen in trauter Verbindung mit einander fort und fort in die Zeiten leben.«[92] Vergangenheit und Zukunft, Vorher und Nachher verbinden sich hier in einem dynamischen »fort und fort«. In dem Maße, in dem auch die Erzählweise des Romans von einem einförmigen Bewegungsgestus des »fort und fort« geprägt ist, stützt der Darstellungsmodus die genetische Vorstellung von der »Abwiklung eines riesigen Gesezes«[93] in der Geschichte. Die Abwicklung des genetischen Geschichtsgesetzes, die Vergangenheit als »Versprechen einer Zukunft interpretiert«, braucht »die Unruhe der Zeit als Motor ihrer Stetigkeit«.[94] Aus der zeitweiligen, gleichsam mit Naturgewalt hereinbrechenden Entzweiung – »Solche Streite kommen wie Gewitter«[95] – folgt ebenso natürlich die um so fester gefügte Verbindung.

4

Stifter versetzt mit seiner Behauptung einer epischen Form, die die Geschichte bereits vor jeder künstlerischen Bearbeitung haben soll, das genetische Prinzip ins Zentrum seiner Überlegungen zum historischen Roman. Dieser historistischen Programmatik kommt der Roman mit narrativen Strategien entgegen, mit denen die Geschichtsfiktion die Fiktion einer bereits geformten, von selbst abrollenden Geschichte errichtet. Die in gleichförmigem Gang gehaltene Erzählung reiht chronologische Ereignisse ohne wertende Eingriffe des Erzählers oder subjektive Färbung durch den Protagonisten aneinander. In Gestalt einer zum größten Teil in die Figurenrede verlegte Erzählung präsentiert der Erzähler eine von ihm kaum verantwortete, sich gleichsam wie von selbst erzählende Geschichte. Gerade die modernistisch anmutenden Textverfahren der Reihung, Serialität und Wiederholung speisen sich aus der genetischen Vorstellung von einer dynamischen, kontinuierlichen Folge in der Geschichte. Die Gleichförmigkeit der künstlich beruhigten Textoberfläche steht also im Dienst eines geneti-

[91] Stifter HKA V,2, S. 40.
[92] Stifter HKA V,3, S. 14.
[93] Ebd.
[94] Rüsen, Die vier Typen des historischen Erzählens, a.a.O., S. 556.
[95] Stifter HKA V,2, S. 40.

schen Erzählkonzepts, das auf die eigenständige Entfaltung der Ereignisse setzt. Zugleich geht er Stifter aber einen Schritt über das genetische Modell des wissenschaftlichen Historismus hinaus.

Während das genetische Erzählen mit dem Verweis auf einen inneren Zusammenhang gerade die rhetorische Verfaßtheit des eigenen Textes leugnet, koppelt Stifter das Problem der Geschichtserzählung explizit an das Problem ihrer Textierung. Während die klassisch historistische Historiographie ihre Darstellung für einen bereits im Geschichtsverlauf anzutreffenden Sinnzusammenhang transparent halten will, bemüht sich Stifter um das angemessene Kleid für den Körper der Geschichte. Bereits in der Eingangssequenz des *Witiko* fällt auf, daß Stifter das genetische Prinzip einer geschichtseigenen Organologik mit Figuren ihrer künstlichen Einkleidung verkreuzt. Obwohl dem Strom der Geschichte damit eine natürliche Eigendynamik unterstellt wird, koppelt Stifter in derselben Sequenz die Generalmetapher des Flusses an die Metaphern von Netz und Tinte, Verzierung und Bekleidung. So dankt der Erzähler zwar mit der ostentativen Beschränkung auf die sichtbare Oberfläche als Urheber einer Fiktion ab und gibt vor, dem vorgezeichneten Lauf der Geschichte zu folgen. Diese Ordnung der Geschichte wird jedoch erst im künstlichen Textkleid der Erzählung sichtbar. Über Witikos Mantel heißt es zu Beginn des Romans: »Als er diesen auseinandergefaltet hatte, sah man, daß er ein sehr einfaches kunstloses Stück Stoff von grober Wolle und grauer Farbe sei«.[96] In dieser Geste verdichtet sich auch Stifter historistisches Programm – Die Entfaltung der Geschichte zeigt sich im Text der Erzählung.

[96] Stifter HKA V,1, S. 16.