

Christian Begemann (Hrsg.)

# Realismus

EPOCHE  
AUTOREN  
WERKE



# Realismus

Epoche – Autoren – Werke

Herausgegeben von Christian Begemann

Einbandgestaltung: Peter Lohse, Büttelborn.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in  
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2007 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt  
Die Herausgabe des Werkes wurde durch  
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany

**Besuchen Sie uns im Internet: [www.wbg-darmstadt.de](http://www.wbg-darmstadt.de)**

ISBN 978-3-534-19105-5

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:  
eBook (PDF): 978-3-534-70261-9  
eBook (epub): 978-3-534-71426-1

## Inhalt

CHRISTIAN BEGEMANN	
Einleitung .....	7
CLAUS-MICHAEL ORT	
Was ist Realismus? .....	11
GUSTAV FRANK	
Auf dem Weg zum Realismus .....	27
MANUELA GÜNTER	
Die Medien des Realismus .....	45
CHRISTIAN BEGEMANN	
Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen .....	63
DOMINIK MÜLLER	
Gottfried Kellers Erzählungen und Romane .....	85
HARALD NEUMEYER	
Theodor Storms Novellistik .....	103
DIRK GÖTTSCHE	
Wilhelm Raabes Erzählungen und Romane .....	121
WOLFGANG LUKAS	
Conrad Ferdinand Meyers historische Novellen .....	139
CLEMENS PORNSCHLEGEL	
Theodor Fontane und die Entstehung des Gesellschaftsromans in Deutschland .....	157
JULIANE VOGEL	
Realismus und Drama .....	173

ROLF SELBMANN	
Die Lyrik des Realismus .....	189
RALF SIMON	
Übergänge. Literarischer Realismus und ästhetische Moderne .....	207
Bibliographie .....	225
Die Beiträge des Bandes .....	238

Christian Begemann

## **Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen**

### Schwierigkeiten mit Stifter

Adalbert Stifter ist ein Autor, der seit je seine Leser polarisiert hat. Der Schar ergriffener Stifter-Verehrer stehen diejenigen gegenüber, die dem Autor nichts abgewinnen können. Lang ist die Liste der negativen Stifter-Stereotype, an der prominente Autorenkollegen fleißig mitgeschrieben haben, Friedrich Hebbel etwa oder Arno Schmidt. Noch immer gilt Stifter vielen als ein ins Detail verliebter Idylliker, dessen Texte betulich, pedantisch und vor allem langweilig seien, und eine distanzlose Stifter-Forschung hat jahrzehntelang dazu beigetragen, solche Eindrücke zu bestärken. In der Tat sind Stifters Texte handlungsarm und reich an Passagen, die man – mit welchem Recht auch immer – gerne als ‚beschreibend‘ bezeichnet (Begemann 2005). In fast schon zwanghafter Weise arbeitet der Autor sich durch einen schmalen Bestand von Themen und Handlungselementen, und auch sein Stil neigt zunehmend zur Wiederholung, zur Monotonie und zu einer eigentümlichen Erstarrung.

Dass das jedoch nicht alles ist, was sich zu Stifter sagen lässt, haben aufmerksame Leser schon früh bemerkt. Berühmt wurde Thomas Manns Diktum, Stifter sei einer „der merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten [...] Erzähler der Weltliteratur“, und unter der „stillen, innigen Genauigkeit“ seiner Prosa verberge sich eine „Neigung zum Exzessiven, Elementar-Katastrophalen, Pathologischen“. <sup>1</sup> Thomas Mann war einer der ersten, die darauf aufmerksam machten, dass Stifters Texte nicht in dem vordergründigen Eindruck aufgehen, den man von ihnen gewinnen mag, sondern eine Tiefendimension aufweisen, die dazu quer steht. Tatsächlich sind sie von Verwerfungen, Bruchlinien und Widersprüchen durchzogen. Unter der Oberfläche idyllischer Szenerien wird deren Labilität, ihre Gefährdung durch innere und äußere Mächte spürbar und die Mühe, mit der sie einer latenten Katastrophik abgewonnen sind. Stifter arbeitet sich, so scheint es, an einer als sinnleer und zerstörerisch erfahrenen Welt ab, er versucht ihr mit aller Kraft eine Ordnung und einen Sinn abzugewinnen, aber die „stille, innige Genauigkeit“ sei-

nes Schreibens erlaubt es ihm nicht, seine Erfahrungen in falsche Verheißungen umzubiegen. So ist Stifter bei näherer Betrachtung alles andere als der Dichter einer heilen Welt. Das unterscheidet seine Texte vom Heimatroman und vom Kitsch, das macht sie hintergründig und schwer greifbar und erfordert vom Leser gewissermaßen eine Lektüre gegen den Strich. Es ist von daher nicht verwunderlich, dass Stifter in den letzten beiden Jahrzehnten im Licht neuer Textmodelle wiederentdeckt wurde und dabei nicht zuletzt auf poststrukturalistisch ausgerichtete Literaturwissenschaftler eine besondere Faszination ausübte (Piechotta 1981, Keller 1882, Geulen 1992, Schiffermüller 1996).

### Aspekte der Biographie

Stifters literarische Laufbahn begann lebensgeschichtlich relativ spät. Nur durch glückliche Zufälle gelangte der 1805 im südböhmischen Oberplan geborene und in ärmlichen ländlichen Verhältnissen aufgewachsene Junge überhaupt in eine höhere Schule, und zwar in das angesehene Benediktinerstift Kremsmünster bei Linz, das für seine naturwissenschaftlichen Forschungen bekannt war (Enzinger 1950). Stifter hat diese intensiven Anregungen aufgesaugt und ist ihnen sein Leben lang treu geblieben (Selge 1976). Während seines Studiums der Rechtswissenschaften in Wien beschäftigte er sich weiterhin intensiv mit Naturwissenschaften, die in Wien freilich einem anderen und neuen Paradigma folgten. Wurde in Kremsmünster noch eine christlich fundierte Naturgeschichte betrieben, so war in Wien bereits ein säkularer Empirismus auf dem Vormarsch. In Stifters Werken, in denen die Figuren sich häufig und intensiv mit Naturwissenschaften beschäftigen, reflektieren sich diese beiden Ansätze, und mehr noch: sie konfliktieren. Stifter trägt diesen Konflikt in Form einer intensiven und spannungsreichen literarischen Durcharbeitung aus (Begemann 2002b). Stifters juristisches Studium jedoch führte zu keinem Erfolg: In einem Akt der Selbstsabotage verabsäumte es Stifter, zur allerletzten Prüfung zu erscheinen – was nicht heißt, dass er sich letztlich nicht für Fragen des Rechts interessiert habe. Im Gegenteil: In seinen Werken spielen sie durchaus eine Rolle, am augenfälligsten im *Witiko*. Viele Jahre nach dem gescheiterten Studium hielt Stifter sich als Hauslehrer über Wasser, u. a. in der Familie des Staatskanzlers Fürst Metternich, des maßgeblichen Protagonisten der Restaurationsepoche.

Die nicht abwegige, aber doch forcierte Einschätzung, er sei zum Landschaftsmaler berufen (Novotny 1941), wich erst spät, um 1840 etwa, der Einsicht, dass seine eigentliche Begabung auf literarischem Gebiet lag. Stifter war Mitte 30, als er seine ersten Erzählungen in verschiedenen Jour-

nalen und Taschenbüchern zu veröffentlichen begann. Über Nacht fast wurde er mit diesen Texten, die er zwischen 1844 und 1850 in sechs Bänden unter dem präventios-unpräventiosen Titel *Studien* versammelte, zum Erfolgsautor für ein biedermeierlich-bildungsbürgerliches Publikum, das ihm später den Rigorismus, mit dem er sich ästhetisch weiterentwickelte, nicht verziehen hat. Die Revolution von 1848 begrüßte Stifter anfangs lebhaft, er wandte sich dann aber angeekelt von den Exzessen einer, so schien es ihm, von Triebhaftigkeit und Leidenschaft beherrschten Volksmasse ab und floh gleichsam vor ihnen nach Linz. Stifters Reaktion auf die Revolution liegt ein Konzept von Bildung zugrunde. Wie schon nach der Französischen Revolution von 1789 gibt hier die Radikalisierung politischer Bewegungen den Anlass, notwendige gesellschaftliche Veränderungen nicht bei den Strukturen beginnen zu wollen, sondern bei den Individuen. Diese seien allererst – durch Bildung – zu vervollkommen, soziale und politische Veränderungen seien erst dann überhaupt möglich. Stifters Berufung zum Schulrat, zum Inspekteur der oberösterreichischen Volksschulen, ist von daher ebenso konsequent wie der pädagogische Impuls seiner Erzählungen und Werke nach 1848. Die Berufserfahrung allerdings wird schnell schon zur Quelle tiefster Ermüchterung: Der Zweifrontenkrieg mit bornierten und geizigen staatlichen Institutionen einerseits und inkompetentem Schulpersonal andererseits reibt Stifter auf, die pädagogische Emphase zerbricht an den Nichtigkeiten des Alltags, und die hohe Arbeitsbelastung zehrt auch an den künstlerischen Energien. Stifters Werke sind dem abgetrotzt: die Erzählsammlung der *Bunten Steine* von 1853, der *Nachsommer* von 1857, schließlich auch Stifters zweiter und letzter Roman *Witiko* und die wenigen späten Erzählungen. Zu dieser Zeit hatte das Publikumsinteresse an dem einstigen Modeautor schon deutlich nachgelassen, für seine letzte Erzählung *Der fromme Spruch* findet Stifter keinen Verleger mehr. Stifter flieht in eine – man kann es kaum anders sagen – Fresssucht, die wohl auch den Alkohol mit eingeschlossen hat. Auf späten Porträts sehen wir einen vorgealterten 60jährigen, der von einem Leberleiden gezeichnet ist, das ihn physisch und psychisch gleichermaßen ruiniert. Die letzten Lebensjahre sind von fortschreitender Krankheit und seelischer Verdüsterung geprägt. In tiefer Depression bereitet sich Stifter im Januar 1868, 62jährig, jenes „blutig-selbstmörderische Ende“ mit dem Rasiermesser, das Mit- und Nachwelt tief bestürzte, weil es doch der „edlen Sanftmut seines Dichtertums“ vermeintlich widersprach.<sup>2</sup>



### Probleme der Epochenzuordnung

Es ist nicht selbstverständlich, dass Adalbert Stifter in einem Band über den Realismus auftaucht. Ein guter Teil seiner Erzählungen ist vor jenem Jahr 1848 entstanden und erschienen, das man sich als Beginn des Realismus zu betrachten angewöhnt hat, und die frühesten von ihnen tragen zudem Züge einer epigonalen Romantik. Wenn man allerdings im Gefolge von Friedrich Sengles monumentaler *Biedermeierzeit* Stifter dieser Epoche zuschlagen wollte (Sengle 1971ff.), dann vermag das nicht zu überzeugen. Gewiss teilt der frühe Stifter mit anderen Autoren des sog. ‚Biedermeier‘ Erzählstrukturen und insbesondere Themen, wie etwa die Vorliebe fürs Kleine, Alltägliche und Private. Die Kategorie ‚Biedermeier‘ ist jedoch so unscharf, dass sie allenfalls dazu taugt, als Sammelbegriff eine Vielzahl heterogener Merkmale einer Zeitphase zuzuordnen, nicht aber umgekehrt, um einen einzelnen Autor mit ihrer Hilfe literaturgeschichtlich dingfest zu machen. Zweifellos ist auch Stifters Zuordnung zum Realismus nicht unproblematisch, vor allem mit Blick auf sein spätes, zu Abstraktheit, literarischer Ritualisierung und Selbstbezüglichkeit neigendes Werk. Andererseits ist Stifter mit vielen deutschsprachigen Realisten – mit denen er übrigens nur wenige Kontakte pflegte – in hohem Maße durch Erzählmodelle, Themen und Motive verbunden. Auch die von Stifter in Aufsätzen und Briefen formulierten programmatischen Positionen stimmen in wesentlichen Zügen mit denen des programmatischen Realismus überein (Begemann 1995, S. 359ff.). Das soll im Folgenden noch deutlicher werden.

### Stifters Frühwerk im Zeichen epigonalen Romantik

Den drei frühesten Erzählungen Stifters – *Der Condor*, *Das Haidedorf*, *Feldblumen*, alle im Jahr 1840 erstmals erschienen – ist gemeinsam, dass sie sich an Jean Paul und romantischen Erzähltraditionen orientieren, insbesondere an E.T.A. Hoffmann und Ludwig Tieck. Freilich gehört der frühe Stifter nicht mehr der Romantik als Epoche an, er borgt sich vielmehr in sehr eklektischer Weise einzelne Züge – Themen, Motive, Denkfiguren – und montiert sie in einer für seine Zeit nicht untypischen Weise. Bereits bei den Zwischenüberschriften des *Condor* und der *Feldblumen* wird der Bezug auf Jean Paul manifest, und ebenso verhält es sich mit Elementen der Handlung wie der sprachlichen Form, die Stifter als einen Virtuosen zeigt, der sich fremde Stile geradezu in Form einer Mimikry anzueignen wusste.

Romantisches Erbe sind aber insbesondere die Protagonisten der Erzählungen, bei denen es sich um angehende Dichter oder Maler in der Tradition der romantischen Künstlerromane und -novellen handelt – eine Art Selbstverständigung des gleichfalls angehenden Schriftstellers Stifter. Als verspätete Romantiker zeigen sich diese Figuren durch ihre soziale Außenseiterposition, ihr ‚Ungenügen an der Normalität‘<sup>3</sup> und durch die Hypertrophie ihrer Phantasie. Sie leiden an einer als defizitär erfahrenen, vermeintlich ‚unnatürlich‘ gewordenen sozialen, kulturellen, städtischen Außenwelt und ziehen sich in die Natur einerseits, in die Innenwelt ihrer Gefühle und ihrer Einbildungskraft andererseits zurück, die auf ihre Weise auf den Mangel reagiert: Sie macht das Äußere zum Projektionsschirm der künstlerischen Subjektivität und überformt es mit den Gespinnten der Phantasie. Die Wunschbilder der Phantasie expandieren in den gesamten Wahrnehmungsraum, die Grenze zwischen Ich und Objektwelt verschwimmt, und alles wird derart zum Ich, zu einem Ich, das sich bei Stifters frühen Helden nicht selten als ein narzisstisch strukturiertes Größen-Selbst gestaltet. Selbst wo beispielsweise der Maler Albrecht in den *Feldblumen* ausdrücklich „die Natur abconterfeien“ will (HKG 1.4, S. 73), überzieht er sie tatsächlich mit den „sanften Fäden planlosen Fantasirens“ (S. 49). So erweist sich das scheinbar Äußere als Produkt seiner Einbildungskraft, und die gemalten Landschaften sind Bilder des inneren Auges:

da kommen mir dann Träume von glänzenden Lüften und schönen Wolkenbildern darin, lieben fernen Bergen und ihrem Sehnsuchtsblau, wie Heimwehgefühle, von sonnigen Abhängen, von Waldesdunkel und kühlen Wässern drinnen und von tausend andern Dingen, die sich nicht erhaschen lassen, schattenhaft und träumerisch durch die Seele ziehend, wie Vormahnungen von unendlicher Seligkeit, die bald, bald kommen müsse. Dann male ich und lasse das Ding so gehen, wie es geht. (Ebd., S. 106)

Es ist genau diese Haltung, die schon bald für Stifter zur Kardinalverfehlung schlechthin wird: Befangenheit in der eigenen Innenwelt und Verkennung, ja subjektive Verfälschung der objektiven Wirklichkeit der Dinge, Verwischung der Grenze zwischen Ich und Welt. Konsequenterweise entwickelt Stifter die Positionen seines Schreibens aus einer Analyse ‚romantischer‘ Subjektivität und ihres vermeintlichen Wirklichkeitsverlusts. In den frühesten Texten ist seine Haltung dazu allerdings noch ambivalent, ja widersprüchlich. Der Erzähler artikuliert zwar die Gefahren einer phantastischen Selbstverfallenheit, nicht selten aber werden die Helden durch die Erzählerinstanz geradezu gestützt. Stifters Abkehr von der Romantik erfolgt zunächst selbst noch im Zeichen der Romantik.

Das gilt in mancher Hinsicht auch noch für die berühmte, erstmals 1841 erschienene Erzählung *Der Hochwald*, die man als eine erste Zäsur in Stifters Werk ansehen darf. Sie erzählt vom Versuch eines alten Ritters, während des Dreißigjährigen Krieges seine beiden Töchter vor den herannahenden Feinden in den Tiefen eines Bergwaldes in Sicherheit zu bringen. Abstrakter gesagt: Sie erzählt von einem Rückzug aus dem zerstörerischen Raum der Kultur in eine verklärte, scheinbar mütterlich bergende Natur. In mehrfacher Hinsicht verkennen die Figuren dabei die Wirklichkeit und nicht zuletzt gerade die der Natur selbst. Stifter demontiert das romantische Bild einer sinnerfüllten und sprechenden, mit dem Menschen korrespondierenden und ihn bergenden Natur und erweist es als bloße Wunschvorstellung der Subjekte.

Man stand einen Augenblick stumm, die Herzen der Menschen schienen die Feier und Ruhe mitzufühlen; denn es liegt ein Anstand, ich möchte sagen ein Ausdruck von Tugend in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze der Natur, dem sich die Seele beugen muß, als etwas Keuschem und Göttlichem, – – und doch ist es zuletzt wieder die Seele allein, die all ihre innere Größe hinaus in das Gleichniß der Natur legt.“ (HKG 1.4, S. 241)

Die Natur wird derart zum „Märchen“ – schön, aber eben doch nur subjektive Erdichtung. Sichtlich geht Stifter auf Distanz zu jenen poetischen Projektionsakten, die seine frühen Helden noch ganz unbefangenen praktizierten. Konfrontiert wird das romantische Naturbild, das vor allem der alte Diener Gregor vertritt, mit einem anderen: dem einer Natur, die von den Schicksalen des Menschen ungerührt bleibt, ihnen gleichgültig gegenübersteht, und vor allem: der ein Sinn nicht abzugewinnen ist. Dass am Ende das Unglück, dem die Figuren durch Rückkehr zur Natur entkommen wollten, nicht abzuwenden ist, hängt zu einem guten Teil mit solchen Verkennungen der Wirklichkeit zusammen, daneben aber auch mit anderen Aspekten von Innerlichkeit, die für Stifter gleichfalls zu Faktoren des Wirklichkeitsverlusts werden: den Leidenschaften, die den Blick trüben und das Ich gefangen nehmen.

So sehr der *Hochwald* die von ihm aufgeworfenen Fragen nach den Gründen des Unglücks, nach Sinn oder Unvernunft der Welt letztlich im Dunkeln lässt, so kann man doch einige Aspekte festhalten, die für Stifters weiteres Schreiben von entscheidender Bedeutung sind: der Kollaps ‚romantischer‘ Illusionen in einer zum Teil allerdings noch durchaus selbst ‚romantisch‘ wirkenden Szenerie, die fatalen Folgen der Leidenschaften und das Fragwürdigwerden tradierter Sinngebungskonzepte. Mit Blick darauf lassen sich in Stifters folgenden Erzählungen verschiedene Strategien unterscheiden: zum einen eine ‚Kritik‘ des Ichs, seiner

Subjektivität und seiner Selbstverfallenheit, zum anderen ein Postulat der Wendung zur Objektivität des Wirklichen.

### „Kritik“ des Ichs und Wendung zum Außen

Stifters Auseinandersetzung mit dem Ich vollzieht sich in einer Reihe von Texten, deren Protagonisten Außenseiter, Sonderlinge und „Narren“ sind. War das Außenseitertum der romantischen Künstler durch die Kunstfeindlichkeit ihrer philiströsen Umwelt gerechtfertigt, so ändert sich das nun gründlich. Für die Autoren des „Biedermeier“ und des Realismus, für Immermann und Grillparzer, Keller oder Raabe, wird der Sonderling zu einer kritisch wahrgenommenen Gestalt, an der sich das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft, aber auch das von Ich und Wirklichkeit schlechthin vermessen lässt. In diesem Kontext stehen auch Stifters Erzählungen *Die Narrenburg*, *Der Hagestolz* oder *Der Waldsteig*. Stifters Sonderlinge und Narren sind tragische, bestenfalls komische Gestalten, die in ihren Innenwelten versponnen sind und außerhalb der Normen der Gesellschaft oder der Natur stehen. Die äußere Wirklichkeit nehmen sie nur im Spiegel ihrer Affekte, ihrer Wünsche oder Ängste wahr. Diese Absonderung der Sonderlinge wird in charakteristischen Raumstrukturen inszeniert: Die „Narrenburg“ der Grafen Scharnast liegt auf einem Berg hoch über der Welt und ist von einer Mauer ohne Tor umgeben, der alte Hagestolz der gleichnamigen Erzählung haust auf einer schroffen Felseninsel in einem See, und Tiburius Kneigt, der hypochondrische Held des *Waldsteigs*, schützt sich durch dicke Kleidung und Rückzug in die dicht verfugten Innenräume seines Hauses vor der Welt. Symptomatisch für diese Isolation ist auch die Kontakt- und Bindungsscheu der Figuren, die sich etwa in ihrer Ehelosigkeit zu erkennen gibt. Über ihr weiteres Schicksal entscheidet, inwieweit sie sich aus ihren verfehlten Lebensplänen befreien können und einer Heilung fähig sind. Die Scharnasts gehen an ihrer Narrheit zugrunde, Tiburius Kneigt hingegen entwickelt sich unter dem Einfluss einer idyllischen Natur zu einem glücklichen Familienvater.

Die Therapie der Narren erfolgt durch eine – auch buchstäblich so gezeigte – Öffnung von Innenräumen und eine Zuwendung zu Natur und Wirklichkeit. Zu Zentralbegriffen Stifters werden von nun an die „Dinge“, ihre „Wesenheit“, ihre Ordnung und die Ehrfurcht vor ihnen. Bereits ein Detail der Textgeschichte der *Feldblumen* zeigt an, vor welchem intertextuellen Hintergrund sich dieser Prozess vollzieht. Wo die Journalfassung der Erzählung von 1840 den „Vater Hans Paul“ nennt (HKG 1.1, S. 45), Stifters frühes Vorbild, setzt schon die 1844 erschienene

Fassung der *Studien* den „Vater Göthe“ ein (HKG 1.4, S. 51). Der klassische Goethe gilt als Dichter des Objektiven, als Warner vor den Gefahren einer in sich verschlossenen Innerlichkeit und als Verfechter einer heilsamen Zuwendung zur Natur. Ganz in diesem Sinne verordnet auch Stifter seinen Figuren naturwissenschaftliche Tätigkeit als Ergründung der Gesetzmäßigkeit der Dinge und tätige Arbeit an der Natur.

Beispielhaft wird das an Stifiers Erzählung *Brigitta* deutlich. *Brigitta* ist eine Erzählung der Zerstörung und Wiederherstellung einer Ehe, ein Text über äußere und innere Schönheit und eine für das 19. Jahrhundert ganz ungewöhnliche Geschichte um die Emanzipation einer tatkräftigen Frau. Vor allem aber zeigt der Text eine gleich dreifache Entwicklung: die des Ich-Erzählers, seines ungarischen Gastfreundes und der Titelheldin Brigitta. Am Anfang steht jeweils ein Syndrom von Ichbezogenheit und Weltlosigkeit, von Leidenschaft und projektiver Überformung des Außen. Dem Erzähler, einem romantischen Reisenden, kommen seine Erinnerungen „wimmelnd über die Haide“ entgegen (HKG 1.5, S. 413) wie Stifiers frühen Künstlerhelden. Der junge Stephan Murai, der mit dem melancholischen Major der Erzählgegenwart identisch ist, hatte seine Ehe mit Brigitta durch sein erotisches Vagabundieren zerstört. Brigitta, das wegen seiner Hässlichkeit vernachlässigte Mädchen, hatte sich in ihr Inneres und ihre Phantasie geflüchtet und „mochte eine fantastische verstümmelte Welt in ihr Herz hinein brüten“ (S. 448). Alle drei durchlaufen eine Entwicklung, und dass sie am Ende ins Vorbildliche veredelt erscheinen, verdanken sie einer Lebensform, die diese Entwicklung zugleich bewirkt und ausdrückt: der Kultivierung der äußeren Natur, die zugleich symbolisch für die der inneren steht. Indem das Ich sich der objektiven Welt der Dinge als Beobachter, Wissenschaftler und Landbebauer zuwendet, tritt es aus seiner verschlossenen Subjektivität mit ihren Verkennungen und leidenschaftlichen Verirrungen heraus. Es sind nicht zuletzt solche Prozesse der ‚Entromantisierung‘, der (Selbst)Erziehung der Figuren zur Wirklichkeit und der Orientierung am „Wesentlichen“ der Dinge, die Stifter mit anderen Autoren des Realismus verbinden.

Dass in *Brigitta* wie in anderen Texten die Natur und die objektive Wirklichkeit der Dinge zur unhintergehbaren Norm und zum Korrektiv der Subjekte erhoben werden, geht allerdings nicht ohne logische und textuelle Probleme ab. Denn Stifiers Natur ist bei aller Stilisierung zur Idylle, zur gesetzmäßigen Ordnung, ja zum Garanten eines Sinns von Welt von einem tiefen Zwiespalt gezeichnet. Schon die Notwendigkeit ihrer permanenten Kultivierung deutet darauf hin. In *Brigitta* müssen Steppen urbar gemacht, Sümpfe trocken gelegt und Wölfe ausgerottet werden, und in vielen anderen Texten brechen in die befriedete Welt

ungeheure Katastrophen ein. Wenn aber die Subjekte durch Wendung zur Natur geheilt werden sollen, diese jedoch der Bezähmung und Vervollkommnung durch die Menschen selbst allererst bedürftig ist, tritt man in eine logische Schleife ein. Denn wer soll nach welchen Maßstäben die Natur veredeln, an der er sich doch selbst zuerst zu bilden hätte? Pointiert ließe sich hier von einer Art Zweifrontenstellung nach innen und nach außen sprechen, die Stifter seinen Figuren zumutet.

Wie wenig verlässlich, ja destruktiv das Natur- und Weltgeschehen ist, auf das hin sich Stifiers Subjekte zu öffnen haben, und wie drängend sich die dabei auftretende Sinnfrage stellt, zeigt sich bereits am *Hochwald*. Hier schon beginnt Stifter eine Auseinandersetzung mit Schuld, Verhängnis, Zufall, Unglück, Sinn oder Unvernunft der Welt, die er in radikalierter Form in einer seiner rätselhaftesten und eindringlichsten Erzählungen fortführt, in *Abdias*. Der Erzählung von den ungeheuren Schicksalsschlägen, die den an den alttestamentlichen Hiob gemahnenen Juden Abdias treffen, ist eine vieldiskutierte Vorrede beigegeben, die ein Erklärungsangebot für das erzählte Geschehen darzustellen scheint. In den unbegreiflichen Geschehnissen des Lebens haben wir demnach weder eine „letzte Unvernunft des Seins“ noch eine göttliche Schickung zu sehen (HKG 1.5, S. 238). Vielmehr wird die Hypothese einer „Kette der Ursachen und Wirkungen“ aufgestellt, in der es dann keinen Zufall mehr gäbe, „sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern nur Verschulden“ (HKG 1.5, S. 238). Stifter entlehnt von den Naturwissenschaften das Kausalprinzip als Erklärungsmodell für alles Geschehen, muss es allerdings unter einen gravierenden Erkenntnisvorbehalt stellen. Denn die Einsicht in den Zusammenhang der Kausalkette wird auf ein fernes „dereinstens“ verschoben, steht also in der Gegenwart noch aus. Die alten metaphysischen Erklärungsmodelle sind zusammengebrochen, das angekündigte neue aber hat seine Arbeit sozusagen noch nicht aufgenommen und kann den Verlust der tradierten Sinngebungs-konzepte nicht kompensieren. Insofern kann die Geschichte von Abdias gerade kein Exempel für die These der Vorrede liefern und tut es auch nicht. Mit Hilfe von Kausalität im Sinne einer Kette von Folgen, die auf eine Schuld als Ursache zurückzuführen wären, ist ihr nicht beizukommen. In beunruhigender Hermetik präsentiert sie sich dem Leser und lässt alle vereindeutigenden Interpretationen an sich abprallen.

### Stifiers Arbeitsprozesse

Es sind solche Widersprüche und kaum lösbarer Probleme, an denen sich Stifiers Texte gleichsam abarbeiten. Man darf wohl die langen und

ungeheuer mühsamen Arbeitsprozesse mit diesem Befund in Verbindung bringen. Stifter hat nicht nur die immer gleichen Konstellationen aufgegriffen und variiert, er hat auch seine einzelnen Texte unendlich überarbeitet. Sieht man von Extremfällen wie der *Mappe meines Urgroßvaters* ab, die Stifter sein ganzes schriftstellerisches Leben begleitet hat und in dieser Zeit durch vier Fassungen hindurch von der frühen Journalerzählung zu einem voluminösen Romanfragment angewachsen ist, so liegen die meisten Erzählungen in zwei Fassungen vor: einer ersten, die für Zeitschriften, Almanache und Taschenbücher verfasst wurde und an deren spezielle Erfordernisse angepasst werden musste, sowie einer zweiten, einer Buchfassung für die *Studien* oder später die *Bunten Steine*, die von Zugeständnissen an das Publikationsorgan freier sein konnte. Doch die publizierten Fassungen dokumentieren nur einen Teil der tatsächlichen Textgenese. Die Handschriften belegen, dass Stifter seine Texte in qualvollen Prozessen immer wieder neu vorgenommen, umgeschrieben und „gefeilt“ hat – zum Entsetzen seines Verlegers bis in die Fahnenkorrekturen hinein. Diese Prozesse sind jetzt anhand der Historisch-kritischen Gesamtausgabe vorzüglich nachvollziehbar. Offenbar versucht Stifter in diesen hochkomplexen Schreibakten ein Ungenügen und Unbehagen an seinen Texten wegzuarbeiten, das nicht nur in seinen Ansprüchen an die sprachliche Form begründet liegt, sondern tief in den widersprüchlichen und letztlich unlösbaren Problemlagen verankert ist, die seine Texte verhandeln.

#### Das „sanfte Gesez“ und die Katastrophen der Natur

Stifters zweite Erzählsammlung, *Bunte Steine* von 1853, versammelt sechs Erzählungen, deren Entstehung und Erstpublikation zum Teil noch in den 1840er Jahren liegt. Man hat verschiedentlich versucht, eine zyklische Struktur der Sammlung oder gemeinsame Muster der Erzählungen nachzuweisen (Requadt 1968, Bleckwenn 1972), deren Betitelung mit Gesteinsnamen ja in der Tat Zusammenhänge vermuten lässt. Schon von der sehr diffusen Entstehungssituation her ist allerdings eine gewisse Skepsis angebracht. Festzuhalten wäre allenfalls, dass es sich zumeist um Erzählungen handelt, in denen Kinder Gefährdungen ausgesetzt sind, aus denen sie gerettet werden oder sich selbst retten. Dabei werden gestörte Ordnungen wiederhergestellt und die Kinder in diese Ordnungen integriert bzw. reintegriert. Festzuhalten ist aber auch, dass Stifter dabei an den in den *Studien* erkennbar gewordenen Problemkomplexen weiterschreibt.

Den Erzählungen ist eine Vorrede beigegeben, die eine etwas zweifelhafte Berühmtheit erlangt hat. Stifter formuliert in ihr sein Konzept vom

„sanften Gesez“ – so Stifters eigenwillige Schreibung –, das für zahllose Interpreten zu einer Art Markenzeichen des Autors geworden ist, was der Stifter-Lektüre nur sehr bedingt zuträglich war. Die Argumentation ist keineswegs sonderlich originell, sondern eher ein Geflecht intertextueller Bezüge, insbesondere auf Kant und Herder, aber auch zahlreiche andere Autoren (Hettche, in: HKG 2.3, S. 81ff.). Der Text ist eine Art Grundsatzprogramm und entwickelt eine Poetik des Unspektakulären und Gewöhnlichen. In einer logisch nicht ganz stimmigen „dialektischen Relativitätstheorie von Groß und Klein“ (Mayer 2001, S. 117) wertet Stifter das vermeintlich Kleine gegenüber dem Großen, Aufsehererregenden und Erhabenen als das wahrhaft Große und Bedeutungsvolle auf. Damit versucht er erneut, den Widerspruch zwischen der Behauptung einer geordneten sinnhaften und der Erfahrung einer zerstörerischen Natur zu beheben. Das Gewöhnliche, Kontinuierliche, beständig Wiederkehrende im physischen wie im moralischen Bereich sei Ausdruck eben jenes „sanften Gesezes“ (HKG 2.2, S. 12), d. h. allgemeiner Gesetzmäßigkeiten und gleichmäßiger allgegenwärtiger Kräfte, die die Welt erhalten. Das Große und Eruptive hingegen sei nur eine punktuelle, einseitige und zum Zerstörerischen neigende Zusammenballung von Kraft. Es ist lediglich augenfälliger, nicht aber bedeutsamer: Zwar fällt es nicht aus dem gesetzhaften Ordnungszusammenhang der Natur heraus, ist aber doch nur ein Randphänomen und trägt daher zum Verständnis des eigentlichen Wesens der Natur nicht bei.

Dieser Auffassung nun soll die Dichtung folgen. Für den Künstler, dem es wie dem Naturforscher um das „Ganze und Allgemeine“ gehen soll, ist das Kleine, aber „Welterhaltende“ Maßstab und Gegenstand seiner Arbeit (S. 10). Dichtung steht damit selbst in Analogie zur Naturforschung. In diesem Sinne ist die Rede von den „Gesezen“ zu verstehen, von denen sich Stifter selbst geleitet sieht (S. 9). Auch wenn er weiß, dass wir „immer nur das Einzelne darstellen können nie das Allgemeine“ (S. 11), soll dieses doch in der Darstellung durchscheinen. Das Einzelne wird derart zum bloßen Vehikel und Ausdruck eines ihm zugrunde liegenden Allgemeinen. So versteht sich das Schreiben als Wendung zum Gesetzlichen der Wirklichkeit und des menschlichen Lebens und trägt auf seine Weise dazu bei, dass wir uns „als ganze Menschheit“ und „menschlich verallgemeinert“ fühlen (S. 12f.). Das impliziert zugleich, dass der Dichter sich als bloß Einzelner und Besonderer in jenem Ganzen und Allgemeinen auszulöschen hat, das er darstellt. So hat die Argumentation der Vorrede gravierende Konsequenzen für die Wahl der dichterischen Gegenstände wie für die Art ihrer Darstellung.

Es ist deutlich, wie nahe Stifter hier den Argumentationen des programmatischen Realismus steht. Die Forderung nach Naturnachahmung, an der



er in vielen Äußerungen festhält, wird im Sinne der Entbergung einer Tiefenstruktur des Wirklichen, einer sinnhaften Ordnung oder eben des „sanften Gesezes“ gefasst, und das entspricht in wesentlichen Zügen der epochentypischen Konzeption eines ‚Realidealismus‘ oder ‚Idealrealismus‘ (Plumpe 1985, S. 87ff., 110ff.). Abgesehen von der Vorrede zu den *Bunten Steinen* sind Stifters poetologische Reflexionen allerdings verstreut, unsystematisch und nicht immer widerspruchsfrei (Begemann 1995, S. 359-411). So finden sich in ihnen durchaus auch deutliche Argumentationsbewegungen in Richtung eines ‚poetischen Realismus‘, dessen Begriff von Arnold Ruge und Otto Ludwig geprägt worden ist (Plumpe 1985, S. 132ff., 148ff.) und stärker auf die künstlerische Subjektivität abhebt, die allerdings ‚geläutert‘, ‚gereinigt‘ oder im Sinne Stifters ‚menschlich verallgemeinert‘ sein muss.

Das poetologische Programm der Vorrede bedeutet nun keineswegs, dass die Erzählungen der *Bunten Steine* dem „sanften Gesez“ in dem Sinne folgen würden, dass sie nur noch jenes Kleine und Erhaltende darstellen würden, das das eigentlich Große ist – dergleichen findet man wohl am ehesten im *Nachsommer*. Eher ließe sich sagen, dass die Erzählungen das Programm der Vorrede literarisch verdoppeln. Denn sie stellen durchaus das Gewaltsame und Eruptive dar, aber in einer Weise, dass es relativiert und vergleichsweise irrelevant erscheint. In *Kazensilber* beispielsweise brechen erst ein vernichtender Hagelsturm und dann eine Feuersbrunst in die befriedete Welt eines ländlichen Anwesens ein. Beides aber bleibt in eigentümlicher Weise folgenlos. In schöner Parallelität beheben Mensch und Natur die Verwüstungen, und schon im nächsten Frühjahr ist es, „als ob nie ein Schaden angerichtet worden wäre“. Im Gegenteil:

An den verstümmelten Bäumen wuchsen zahlreiche kleine Zweige hervor, die so schön waren, und so lebhaft wuchsen, als wäre das Abschlagen der Zweige kein Unglück gewesen, sondern als hätte ein weiser Gärtner dieselben beschnitten, daß sie nur desto besser empor trieben. (HKG 2.2, S. 286)

Eruptive Naturvorgänge können nicht in ihrer Existenz, wohl aber in ihrer Bedeutung geleugnet werden. Nach ihrem Einbruch geht alles seinen üblichen „sanften“ Gang weiter, der das ist, was an der Natur als wesentlich gelten soll. Allerdings geht Stifter über diese Denkfigur noch hinaus, indem er dem Destruktiven zusätzlich einen heimlichen Sinn in einer wohl-eingerichteten göttlichen Ordnung zuschreibt.

Doch damit hat es seine Schwierigkeiten. Denn in anderen Texten – aufs Ganze gesehen übrigens auch in *Kazensilber* – geht solche Sinnstiftung keineswegs so glatt auf. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass es sich beim „sanften Gesez“ wie in der Vorrede zu *Abdias* um ein bloßes

*Postulat* handelt, um eine Ordnungsvorstellung, die gewünscht und behauptet wird, aber faktisch gar nicht erkannt ist, so dass sich immer wieder der Zweifel an ihrer Konstruktion in den Vordergrund drängen kann. „Wir wollen das sanfte Gesez zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird“, lautet die verräterische Formulierung (HKG 2.2, S. 12, Hervorh. CB). Mathias Mayer bescheinigt Stifter einen „fundamentalen Erkenntniskeptizismus“ (Mayer 2001, S. 117), der immer wieder durch seine Sinnggebungsversuche durchbreche. Denn die Rekonstruktion des sanften Gesetzes erfolgt auf dem Weg von Deutungsvorgängen, die Naturphänomene als Ausdruck und Folge von Gesetzmäßigkeiten *interpretieren*, die als solche nicht sinnfällig werden können. An diesem Punkt nun kommen die Schwierigkeiten der richtigen Lektüre von Zeichen ins Spiel, und diese spielen in Stifters Texten eine maßgebliche Rolle (Begemann 1995).

Am weitesten geht die Erzählung *Granit* in diese Richtung. Die Geschichte von dem kleinen Jungen, der unwillentlich die Wohnstube mit „Pech“ verschmutzt, von der Mutter dafür rüde gezüchtigt und von dem gütigen Großvater ausgerechnet mit einer Erzählung von einer großen Pestepidemie getröstet wird, zeigt eine pädagogische Einweisung und Einübung ins Wirkliche. Doch diese Wirklichkeit besteht aus einem Geflecht von Zeichen unterschiedlichster Herkunft, so dass man die Erzählung geradezu als einen Katalog von Zeichentypen und Zeichenfunktionen begreifen kann (Graevenitz 2002, S. 164ff.). Auch die für Stifter so grundlegende Kategorie der ‚Dinge‘ meint in aller Regel nicht nur die anschaulichen, je individuellen Einzeldinge, sondern deren ‚Wesenheit‘, die aus dem zufälligen Äußeren erst zu erschließen ist. Wenn der Enkel dem Großvater auf einem weiten Spaziergang die Namen aller Orte und Landmarken der Umgebung nennt, verständigen sich beide durch Benennung über den gemeinsam bewohnten Raum und demonstrieren die Ordnungsfunktion der Sprachzeichen. Daneben lehrt der Großvater den Jungen andere Zeichen kennen, natürliche wie künstliche: verabredete Signale wie die Rauchzeichen der Pechbrenner, Erinnerungszeichen, die an die große Pest gemahnen, indexikalische bzw. symptomatische Phänomene wie die Rauchsäulen im Walde, aus denen sich auf ihre Urheber und deren Tätigkeiten zurückschließen lässt, oder signifikante Dinge der Natur. Der Vielfalt der Zeichen entspricht die der Lektüreakte, die ge- oder misslingen können. Während die Mutter die Pechspuren auf dem frisch gescheuerten Stubenboden als Ausdruck geradezu teuflischer Bosheit missdeutet, retten sich die Kinder der Binnenerzählung nach dem Pesttod ihrer Eltern nur durch kluge Interpretation der Naturzeichen aus dem tiefen Wald. Und diese Feststellung lässt sich generalisieren: Katastrophen hängen bei Stifter häufig mit Fehldeutungen von Zeichen zusammen, Rettungen mit gelungener Lektüre.

Problematisch sind Zeichendeutungen insbesondere dort, wo sie fundamentale Gesetze und letzte Sinnzusammenhänge enthüllen wollen. Wenn in *Kazensilber* die sichtbaren Selbstheilungsprozesse der Natur als Indizien für einen göttlichen Plan erscheinen, so verhält es sich in *Bergkristall* völlig anders. Auch hier beginnt das Unglück mit einem Zeichenprozess: Am Weihnachtsabend verfehlen zwei Kinder bei dichtem Schneegestöber eine entscheidende Wegmarke und verirren sich in der Gletscherlandschaft des Hochgebirges – sicherlich eine der eindrucksvollsten Naturschilderungen Stifters. Dass sie dennoch gerettet werden, deutet das Mädchen Sanna als göttliche Fügung: Es ist das grandiose Schauspiel eines Nordlichts, das die Kinder vor dem tödlichen Einschlafen in der Eiseskälte bewahrt, und Sanna glaubt darin den „Heiligen Christ“ zu erkennen (HKG 2.2, S. 239). Eine echte Weihnachtsgeschichte also, in der sich die Rettung des Menschen durch die Gnade Christi wiederholt, wie manche Interpreten glaubten? Neben dem Erzähler, der das Nordlicht auf die „unergründliche Natur“ zurückführt (S. 228), ist es die Mutter, die die metaphysische Rettungshypothese als bloße Illusion erscheinen lässt, indem sie Sannas „Heiligen Christ“ mit dem Christkind identifiziert, das die Geschenke bringt (S. 239) – die doch tatsächlich von den Eltern stammen. Damit kollidieren hier unterschiedliche Naturlektüren und Sinngebungen. Verfolgt man diese Linie im Text weiter, dann findet man irritierend doppelbödige Sätze, insbesondere jenen, der sich vordergründig nur auf die Kinder bezieht, die auf der anderen Seite eines Felswalls herabklettern wollen, der im Kontext einer Weihnachtsgeschichte jedoch einen ganz anderen semantischen Horizont gewinnt: „Aber es gab kein Jenseits“ (S. 220). Bei allen durchaus vorhandenen Bekenntnissen zur Religion ist Stifter weniger der moralisierende Metaphysiker, zu dem ihn die ältere Forschung stilisierte, als ein Zeitgenosse der Religionskritiker Feuerbach, Marx und Nietzsche – ein zweifellos widerwilliger Zeitgenosse, aber eben doch einer.

### Die Ordnung der Dinge und die Ordnung des Textes

In seinem großen, 1857 in drei Bänden erschienenen Roman *Der Nachsommer* führt Stifter die Linien seines bisherigen Werks noch einmal zusammen: die Entwicklungsgeschichte eines Individuums, die Wendung zur Objektivität der Dinge und das Ideal einer Poetik des Kleinen und Gewöhnlichen. Der Roman ist die fiktive Autobiographie des Ich-Erzählers Heinrich Drendorf, der seinen Lebensweg bis zur Hochzeit erzählt. Mentor der Entwicklung, die in ihren verschiedenen Etappen gezeigt wird, ist der Freiherr von Risach, der auf seinem Landgut, dem „Rosenhaus“, eine ideale kleine Welt und eine vorbildliche Ordnung des Lebens errichtet hat. Im

Freiherrn von Risach spiegelt sich Stifters politische, soziale und persönliche Resignation nach der Revolution von 1848. In der eingeblendeten Vorgeschichte der Handlung zieht sich Risach als hoher Staatsbeamter und Politiker von seinen Ämtern zurück, weil er keine Möglichkeiten sieht, in ihnen zu realisieren, was er für notwendig hält. Der Maßstab, den er dabei verfolgt, ist „die Ehrfurcht vor den Dingen, wie sie an sich sind“, und „das, was die Dinge nur für sich forderten, und was ihrer Wesenheit gemäß war“ (HKG 4.3, S. 145). Die vom Eigeninteresse geleitete Politik, ja überhaupt die gesamte Kultur seiner Zeit verfehle dieses Konzept, und ein Leben, das ihm folgen will, könne sich unter den gegebenen Verhältnissen daher nur im Privaten verwirklichen.

Risachs Maßstab – die „Ehrfurcht vor den Dingen“ und ihrer Wesenheit – ist auch der Fundamentalbegriff von Stifters eigenem Denken und Schreiben. Insofern ist Risach eine poetologische Figur, in der Stifter sein literarisches Programm reflektiert. Auch er reagiert auf die Misere seiner Epoche mit einem gegenbildlichen Konzept, das die Wendung aus dem Öffentlichen ins Private glorifiziert. Der *Nachsommer* solle, so schreibt Stifter seinem Verleger Gustav Heckenast, „etwas Höheres“ darstellen, „das den Leser über das gewöhnliche Leben hinaus hebt“: „Ich habe wahrscheinlich das Werk der Schlechtigkeit willen gemacht, die im Allgemeinen [...] in den Staatsverhältnissen der Welt in dem sittlichen Leben derselben und in der Dichtkunst herrscht [...] Ich habe ein tieferes und reicheres Leben, als es gewöhnlich vorkommt, in dem Werke zeichnen wollen und zwar in seiner Vollendung“ (PRA 19, S. 93f.). In der Konsequenz dieser Konzeption werden alle hässlichen und verabscheuenswerten Züge der Gegenwart aus dem Romankosmos ausgeblendet. „Dampfbahnen und Fabriken“ zum Beispiel haben laut Stifter in der schönen Literatur nichts zu suchen (PRA 19, S. 14), und das gilt für nahezu alle übrigen charakteristischen Züge der zeitgenössischen Welt – eine Einschätzung, die Stifter mit den anderen Vertretern des literarischen Realismus in Deutschland teilt. Wie Risach möchte Stifter sich nicht auf das schlechte Vorfindliche der faktischen Wirklichkeit, sondern auf die ‚Wesenheit‘ der Dinge beziehen, ihre verschüttete Ordnung, die allererst entfaltet und zur Erscheinung gebracht werden muss. Das ist der Anspruch des Romans. Wenn er scheinbar eine heile Welt darstellt, dann liegt darin keine ideologische Verklärung des Bestehenden, sondern dessen ebenso versteckte wie fundamentale Kritik.

Strukturell und gattungstheoretisch gesehen, lassen sich im *Nachsommer* zwei Hauptstränge unterscheiden. Zum einen die Entfaltung einer vorbildhaften Ordnung des Lebens – das Rosenhaus. Zum anderen die Entfaltung der Frage, wie die Individuen zu einer solchen idealen Lebensform gebracht werden können. Die Antwort heißt Pädagogik und Bildung. Diese

erscheinen als Mittel einer grundlegenden Veränderung der Welt, die am Einzelnen anzusetzen habe. Der Werdegang Heinrichs soll das demonstrieren. Mit Blick auf diese zweisträngige Grundkonstellation hat man den Roman in zwei Gattungstraditionen eingeordnet: die des Bildungsromans einerseits, die der Idylle und der Raumutopie andererseits (Müller 1971).

Der *Nachsommer* entfaltet systematisch ein Programm des Wissens und der Entwicklung, wie es einzigartig ist in der Literatur, ein Programm allerdings, dem sein Subjekt abhanden zu kommen droht, weil es ihm nur noch subsumiert wird. In mehreren Hauptstationen vollzieht sich der Prozess einer Modellierung des Ichs (Begemann 2000 und 1995, S. 321ff.). Heinrich wendet sich zunächst der Naturwissenschaft zu, der es um die Rekonstruktion der Ordnung der Natur geht. Unter Risachs Anleitung entdeckt er dann die Dimension der Geschichte und der Kunst, die im Rosenhaus im Geiste von Klassizismus und Historismus nicht nur gesammelt, sondern auch restauriert wird (Glaser 1965). Am deutlichsten wird die normative Kraft der Antike in Gestalt einer antiken Marmorstatue, die im Zentrum des Rosenhauses steht. Sie ist nicht nur für die Entwicklung von Heinrichs Kunstsinn wesentlich, sondern spielt auch in der verhaltenen Liebesgeschichte zwischen Heinrich und dem Mädchen Natalie eine maßgebliche Rolle. Die antike Kunst nämlich wird zum Medium, durch das hindurch eine sublimierende Wahrnehmung des Körpers etabliert wird. Erst nach der völligen Tilgung jedes Anflugs von Leidenschaft wird die Eheschließung möglich. Einer strikten Entmächtigung der Innenwelt, die die Dinge, ihre „Forderung“ und ihre „Wesenheit“ zu verstellen droht, wird die Figur Heinrich schon von Anfang an im Roman unterworfen, allerdings in einem sehr speziellen Sinn. Im Gegensatz zu allen anderen Entwicklungsromanen des 18. und 19. Jahrhunderts ist Heinrichs Weg nämlich von vornherein frei von Abweichungen und Verirrungen. Gehen Entwicklungsgeschichten – und auch die in Stifters früheren Werken – zumeist von einem Anfangszustand der subjektiven Selbstverfallenheit und Weltverkenntnis, der unrealisierbaren Wunschbilder und Illusionen aus, so ist bei Heinrich nichts derartiges gegeben. Der Held hat keine Leidenschaften, keine falschen Anlagen, nichts, was in einem Entwicklungsgang abgeschliffen werden müsste, er ist eine musterhafte Un-Person, ein reines Kunstprodukt.

Dieses faktische Ausfallen einer Individualität gehört zu einer erzählerischen Strategie, die noch einmal das Projekt des sog. ‚Bildungsromans‘ realisieren soll: die (wenigstens relative) Harmonie zwischen den Entwicklungs- und Lebensansprüchen des Einzelnen und den objektiven Gegebenheiten der Wirklichkeit. Denn dieses Projekt scheint historisch unmöglich geworden zu sein, wie z. B. Gottfried Kellers kurz zuvor erschienene „Bildungstragödie“ (Hermann Hettner) des *Grünen Heinrich* zeigt. Eine solche

Harmonie erfordert zweierlei: Auf der einen Seite muss das besondere Individuum mit seinen verfehlten Neigungen, Trieben und willkürlichen Bestrebungen annulliert werden – und das demonstriert Heinrichs Lebensweg in unübertroffener Radikalität. Auf der anderen Seite kann die Welt, mit der eine solche Versöhnung allein möglich wäre, selbst nur eine sein, die als ein Gegenbild zur schlechten vorgefundenen Wirklichkeit künstlich etabliert wird. Damit nun dieses Gegenbild nicht seinerseits als Produkt rein subjektiver Willkür erscheint, muss es sich als Ausdruck einer tieferen Ordnung erweisen, einer objektiven Ordnung der Dinge, der Natur, der Welt, die in der faktisch ablaufenden Geschichte verschüttet worden ist.

Das nun soll in der utopischen Welt des Rosenhauses der Fall sein. Auffällig ist hier die strikte Ordnung von Haus und Garten. Sie umfasst noch die kleinsten Details des alltäglichen Lebens und trägt bei aller Schönheit durchaus Züge des Sterilen, Zwanghaften, ja Gewalttätigen. Geben die nach Funktionen streng getrennten Zimmer eine klare Begriffsordnung wieder, so folgen die Gartenanlagen den Prinzipien der Natur selbst. Die zahlreichen Sammlungen von Natur- und Kunstingen repräsentieren in überschaubarer Form die systematische Ordnung der Dinge, nehmen sie exemplarisch ins Haus hinein und binden dieses derart an die Wirklichkeit in einem emphatischen Sinne an. Das Haus wird so zu einem Museum, einer Art Welt-Museum. Und wie der Raum, so soll auch die Zeit der Ordnung der Natur gemäß gestaltet werden. Im Gegensatz zur linearen Zeit der Geschichte, einer Verfallsgeschichte, wie immer wieder betont wird, vergeht die Zeit im *Nachsommer* zyklisch. Sie läuft im Kreis, folgt den Jahreszeiten und damit dem Lauf der Natur. Daher herrscht die Tendenz, dass immer das Gleiche geschieht, Tag für Tag, Jahr für Jahr. Diese Neigung zur Wiederholung des Immergleichen entfaltet einen eigenartigen Sog, ist aber auch für den Eindruck des Langweiligen verantwortlich, der seit Hebbels Rezension immer wieder artikuliert worden ist. Hier wird die Zeit lang, weil sie eigentlich gar nicht verstreicht. Aber genau das entspricht Risachs Ideal, denn das Gute muss, ja soll nicht vergehen.

Dieses Programm tritt allerdings in eine paradoxe Konstellation ein. Der Roman lässt seine Protagonisten die Ordnung der Dinge erforschen und rekonstruieren, und er tut selbst alles, um die dargestellten Lebensformen im Glanz ‚wesenhafter‘ Ordnung und völliger Naturgemäßheit erscheinen zu lassen. Aber dieses Bemühen schlägt um in die äußerste Künstlichkeit. Der ungeheure erzählerische Aufwand, der nötig ist, um Bildung und geglücktes Leben noch einmal ins Bild setzen zu können, belegt die reale Unerreichbarkeit solcher Projekte und enthüllt, dass der Roman bei all seinem utopischen Glanz unterschwellig von einem tiefen Pessimismus gezeichnet ist. Der fremdartige, irritierende Reiz des Buches geht dabei von der extremen Konsequenz aus, mit der hier ein künstli-

ches Paradies inszeniert und seine Künstlichkeit zugleich kaschiert wird. Die Ordnung, deren Zeuge wir werden, erweist sich so als eine Ordnung, die allein vom Text und als Text produziert wird. Nur Stifters letzter Roman, *Witiko*, und die spätesten Erzählungen werden die Artifizialität noch ein gutes Stück weiter treiben.

### Anarchie und Ordnung in der Geschichte

Schon während der Arbeit am *Nachsommer* sieht Stifter die Notwendigkeit, sich anderen Themen zuzuwenden, um verbreiteten Einwänden der Kritiker gegen die idyllische Tendenz seines Schreibens entgegenzutreten. Die Möglichkeit dazu bietet ihm die damals höchst populäre Gattung des historischen Romans (Doppler 1990; Wiesmüller 1995). Erste Pläne dazu reichen weit zurück, doch werden sie erst durch die Erfahrungen der Revolution von 1848 intensiviert. In den 1850er Jahren konkretisiert sich das Projekt eines im 12. Jahrhundert angesiedelten mehrbändigen Romanzyklus über die Rosenberger, ein südböhmisches Adelsgeschlecht. Tatsächlich entsteht lediglich *ein* Teil der geplanten drei: *Witiko*, der erst zwischen 1865 und 1867 in drei Bänden erscheinen kann. Man führt das zumeist auf die hohe Belastung durch die Amtsgeschäfte und die zunehmende emotionale Verdüsterung Stifters zurück, doch darf vermutet werden, dass die Schwierigkeiten des Arbeitsprozesses auch mit den vielfältigen Widersprüchen zwischen historischem Material, Darstellungsintentionen und aktueller Geschichtserfahrung zusammenhängen.

In Briefen an den Verleger verdeutlicht Stifter sein Anliegen, die Präsenz „einer den Naturgesetzen vergleichbar wirkenden Macht in der Geschichte“ aufzuzeigen (Doppler / Wiesmüller, in: HKG 5.4, S. 249). Das ist Geschichtsphilosophie und geht insofern über die Anliegen des historischen Romans hinaus. Mit Bezug auf Walter Scott bemerkt er, es gehe ihm nicht so sehr um Einzelschicksale in historischen Kontexten, sondern um die Völker selbst: „in ihren Schicksalen zeigt sich die Abwicklung eines riesigen Gesezes auf, das wir in Bezug auf uns das Sittengesetz nennen, und die Umwälzungen des Völkerlebens sind Verklärungen dieses Gesezes“ (PRA 19, S. 282). Man kann das als einen Paradigmawechsel bezeichnen. Stifters frühere Erzählungen und noch die Vorrede zu den *Bunten Steinen* hatten den destruktiven Vorgängen der ‚großen‘ Geschichte die sanften Ordnungen der Natur oder des Familienlebens entgegengesetzt. Hier nun soll sich inmitten der Wirren der böhmischen Thronfolgekriege selbst die „schreckliche Majestät des Sittengesetzes, [...] die das Böse verbiethet“, zeigen (PRA 19, S. 231). „Ob ich aber das darstellen kann?“, fragt Stifter im selben Brief beklommen und legt damit den Finger auf das Hauptprob-

lem seines Romans: das erlebte Chaos im Text als Ordnung erscheinen zu lassen.

Der junge Ritter Witiko, eine womöglich noch modell- und musterhaftere Gestalt als Heinrich im *Nachsommer*, gerät auf der Suche „nach einem großen Schicksale“ (HKG 5.1, S. 31) in die böhmischen Thronfolgewirrwirre und Bürgerkriege. Der Roman zeigt dabei nicht nur die Entwicklung des jungen Mannes, die anders als bei Heinrich gerade auch das verantwortliche politische Handeln beinhaltet, sondern auch die Entwicklung des Landes aus feudaler Anarchie zu regionaler Stabilität und schließlich zur Integration in den größeren Verband des Reichs, in dem sich unter Friedrich I. Barbarossa strukturell derselbe Vorgang wie in Böhmen vollzogen hat. Insofern ist der historische Roman im selben Maße auch ein politischer. Die Ordnung, die sich in immer weiteren Kreisen ausbreitet, erscheint dabei als Herstellung von Legitimität, Recht und Frieden, wobei sich die partikularen Einzelinteressen dem Ganzen unterzuordnen haben. Es ist dieser Prozess, den Stifter in seinen brieflichen Äußerungen als Triumph des Sittengesetzes und historische Notwendigkeit bezeichnet.

Die Frage nach Macht, Recht und Legitimität der Herrschaft im Geschichtsprozess ist nun allerdings heikel. Das herrschende Thronfolgesetz der „Alterserblichkeit“ ist aus eigennützigen Gründen außer Kraft gesetzt worden, und in der Folge erweist sich die Etablierung einer legitimen Herrschaft als außerordentlich unübersichtlich. Die Adelsversammlung maßt sich das Recht der Wahl des Herzogs an, bestimmt dann aber gleich drei Herzöge in Serie, die alle nur über einen mehr oder weniger schwachen Rechtsanspruch auf den Thron verfügen. Daher sei „jetzt überall kein Recht“ (HKG 5.2, S. 133). Mit der aktuellen Legitimationskrise bricht aber die grundsätzliche Problematik der Begründung legitimer Herrschaft auf. Dabei konkurrieren im Roman unterschiedliche Prinzipien. Zwar scheint das Fürstenwahlrecht der Adligen auf besonders schwachen Füßen zu stehen, doch wurde auch das altehrwürdige Alterserblichkeitsgesetz, dessen Suspendierung als Ursprung des Übels erscheint, einstmals zwischen dem Herzog und „den Vornehmen“ „vereinbart“ (HKG 5.1, S. 83). Daran zeigt sich, dass das anerkannte Recht erst durch das menschliche Handeln „geworden“ ist (HKG 5.2., S. 33): durch eine politische Praxis, in der Rechtsansprüche vereinbart, verliehen, preisgegeben oder erworben werden können. In die Reihe solcher nur relativer Legitimationsmodelle fügen sich auch Ansätze von Volkssouveränität. Diese treten etwa darin zutage, dass Witiko von seinen „Waldleuten“ als Führer gewählt wird, noch bevor er vom Herzog zu ihrem Lehnsherrn gemacht wird – ein deutliches Indiz für den Wunsch, die obrigkeitlichen Entscheidungen mit dem Volkswillen zu harmonisieren, ja aus ihm abzuleiten. Der An-



spruch des Romans, die Ausbreitung von Ordnung in der Geschichte als *Gesetz* zu demonstrieren, scheint aber einer stärkeren Grundlage zu bedürfen als einer nur historischen Begründung von Herrschaft. Zumindest deuten darauf die Elemente einer göttlichen Absicherung von Recht und Herrschaft, einer „politischen Theologie“ hin – so Mathias Mayer mit einem Terminus des Staatsrechtlers Carl Schmitt (Mayer 2001, S. 182ff.).

Diese Elemente fügen sich jedoch nicht zu einem geschlossenen Konzept zusammen, und zudem verdeutlicht Witikos Haltung die Brüchigkeit von Recht und Legitimität von einer anderen Seite her: von der Seite ihrer Erkennbarkeit. Witiko bezieht erst relativ spät Stellung in den Thronkämpfen. „Ich habe gar keine Meinung, ich erwarte nur die Dinge“, verkündet er programmatisch (HKG 5.1, S. 129). Wie bei Risach ist sein Maßstab, dem zu folgen, was die Dinge fordern, was also in der Natur der Sache liegt. Zur Natur der Herrschaft aber gehört ihre Rechtmäßigkeit. Witiko ist strikter Legitimist. Bevor er sich einer Seite anschließt, muss sich erst deren Rechtmäßigkeit herausstellen, und wenn kein Recht erkennbar ist, wartet er, bis es sich zeigt. Die letzten Weihen erhält dieses Verhalten durch seine theologische Fundierung, die jedoch zugleich auch seine größte Schwachstelle enthüllt: Es „wäre gut, wenn alle wüßten, was die Dinge fordern, und wenn alle thäten, was die Dinge fordern; denn dann thäten sie den Willen Gottes“, bemerkt der Kardinal, worauf Witiko – immerhin am Ende des Romans! – nur antworten kann: „Oft weiß ich nicht, was die Dinge fordern“ (HKG 5.3, S. 174). Das Gute und Richtige, das zu tun wäre, erweist sich bis zuletzt als eine offene Größe. So unterläuft der Romantext Stifters Intention, Geschichte als fortschreitende Realisierung des Sittengesetzes zu zeigen, aus zwei Richtungen: von Seiten der Begründbarkeit von Recht und Herrschaft und von Seiten ihrer subjektiven Erkennbarkeit.

#### Stifters Schreiben auf der Schwelle der Moderne

Der Roman, der lange Zeit kaum Resonanz beim Publikum fand, befremdet und fasziniert gleichermaßen durch eine geradezu ins Skurrile gesteigerte Artifizialität. Extreme Formelhaftigkeit, permanente Wiederholungen, eine Neigung zum Litaneihaften, zu Aufzählungen, ja Listen (Piechotta 1981; Swales 1987) fügen sich zum Bild einer Ritualisierung des Erzählens, wie sie einzigartig ist in dieser Zeit. Dabei ist festzuhalten, dass Stifter hier mit großer Konsequenz Tendenzen fortschreibt, die sich bis in die *Studien*-Erzählungen zurückverfolgen lassen. Blickt man resümierend und vereinfachend auf die Entwicklung von Stifters Schreibweise, so lässt sich diese in engste Verbindung mit Stifters zentralen Themen bringen. Stifter unterwirft sein eigenes Schreiben tenden-

ziell denselben Forderungen nach Entsubjektivierung und Wendung zum Objektiven, die an seine Figuren gestellt werden. Stifiers Frühwerk, geschult an E.T.A. Hoffmann und Jean Paul, kennt noch überschwänglichen Gefühlsausdruck, ist metaphernreich, weist stilistische Vielfalt, differenzierte Satzgliederungen und ein sehr präsenten Erzählersubjekt auf. Seit dem Beginn des mittleren Werks lässt sich der Abbau von allem beobachten, was auf die besondere Sichtweise eines Erzählers hindeuten könnte. Denn ‚subjektiv‘ wird für Stifter zunehmend synonym mit ‚verzerrend‘ und ‚verfälschend‘. Der Erzähler muss deshalb alle Besonderheiten ablegen und ganz hinter der Ordnung dessen zurücktreten, was er darstellt. Stifter versucht immer radikaler, eine Art Selbstpräsentation der Dinge im Text zu simulieren, oder mit anderen Worten: Er tut so, als gäbe es gar kein Subjekt mehr, das erzählt. Es ist daher zunächst das auktoriale Erzählen, das diesem Anliegen zum Opfer fällt: Kommentare und Reflexionen des Erzählers. Es ist weiter die Innensicht, die weichen muss, und damit geht eine Entwicklung Stifiers zum unpsychologischen Erzähler par excellence einher. Der Erzähler zeigt von seinen Figuren nur, was allgemein wahrnehmbar ist: das Handeln, Verhalten und Sprechen. Die Gedanken und Gefühle seiner Geschöpfe hingegen kommen nicht mehr direkt, sondern allenfalls in leisen Hinweisen und Andeutungen zur Sprache, vor allem aber in ihrem Handeln und Reden. Die strikte Außensicht (Rossbacher 1968), die im *Witiko* so gut wie vollständig realisiert ist, schließt ein psychologisches Erzählen aus, wie es der Roman seit dem 18. Jahrhundert entwickelt hatte.

Die Tendenz zur „gegenständlichen Darstellung“ (Irmscher 1971), zur ‚Objektivierung‘ des Schreibens bringt schließlich auch den unverwechselbaren Stifierschen Stil mit seiner Tendenz zu der grandiosen Verkarstung und monumentalen Versimpelung im Spätwerk hervor. Dabei sei hier nur auf einige besonders augenfällige Aspekte hingewiesen. 1. beginnen bei Stifter die schlichten Hauptsätze zu dominieren. Stifter bevorzugt gegenüber der Hypotaxe zunehmend die Parataxe, denn hypotaktische Sätze konstruieren Abhängigkeitsverhältnisse, Über- und Unterordnungen, Beziehungen also, die erst ein Sprecherindividuum stiftet. Parataktische Sätze dagegen sagen das schlichte Nebeneinander von Sachverhalten in Form eine Reihung aus, ohne sie gewissermaßen schon durch die Art ihrer sprachlichen Vergegenwärtigung zu kommentieren. 2. neigt Stifter zur Tilgung aller Metaphern, denn Metaphern gehen in traditioneller Sicht auf den ‚Witz‘ eines Subjekts zurück, also die besondere Fähigkeit, Verbindungen zwischen entlegenen Gegenständen herzustellen und sprachlich den einen durch den anderen zu ersetzen. Und 3. schließlich neigt Stifter zunehmend dazu, die Dinge nackt und bloß in den Raum zu stellen. Das betrifft besonders die Wahl der Substantive und der Verben und führt in

eine zunehmende Abstraktheit des Erzählens. Vor allem in den späten Texten, aber auch schon im *Nachsommer*, wählt Stifter, wann immer es möglich ist, das Wort ‚Ding‘ und das Hilfsverb ‚sein‘ anstelle exakterer Bezeichnungen. Natürlich ist es nicht einfach so, dass Stifter auf einmal die Worte fehlten, vielmehr steht hinter solchen Befremdlichkeiten durchaus eine Absicht. Mit Recht hat man hier von einem „ontologischen Stil“ (Stern 1968) gesprochen, der dazu neigt, nur noch das bloße Dasein der Dinge ohne all ihre zufälligen Aspekte und ohne subjektive Verzerrungen auszusagen – ‚Objektivität‘ in Reinform, aber eine Objektivität wohlge-merkt, die nicht auf die Oberfläche, sondern auf eine Tiefendimension der Dinge, auf ihre ‚Wesenheit‘ zielt.

Man kann hier von Übersteigerungen einer ‚realistischen‘ Absicht sprechen, die sich im *Witiko* und den späten Erzählungen, beispielsweise dem *Frommen Spruch*, zu einer Textur zusammenfügen, die quasi gegen die Intentionen ihres Urhebers aufsteht – ein Phänomen, das schon im *Nachsommer* zu beobachten war. Wieder nämlich schlägt der angezielte Eindruck von Ding- und Wesenhaftigkeit um in das Bild reiner Textualität (vgl. Koschorke, Ammer 1987). Stifters späte Texte drängen dem Leser ihre literarische Verfertigung förmlich ins Blickfeld und enthüllen die textuelle Konstruktion jener Ordnung, die sich als Ordnung der Dinge, der Natur oder der Geschichte geriert. Das rigoros durchgeführte Anliegen, den Dingen gerecht zu werden, produziert sein Gegenteil, Texte nämlich, die in erster Linie auf sich selbst verweisen. Es sind solche Aspekte, die dazu geführt haben, dass man Stifter heute vielfach als einen Vorläufer der literarischen Moderne begreift.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Die Entstehung des Doktor Faustus, in: Thomas Mann, Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus. Frankfurt a. M. 1967, S. 773.

<sup>2</sup> Thomas Mann, ebd.

<sup>3</sup> Lothar Pikulik, Romantik als Ungenügen an der Normalität, Frankfurt a. M. 1979.