

Die Angst vor der Musik oder Statisches Erzählen

Mathias Mayer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Mayer, Mathias. 2007. "Die Angst vor der Musik oder Statisches Erzählen." In *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert: Biographie, Wissenschaft, Poetik*, edited by Hartmut Laufhütte, Alfred Doppler, Johannes John, and Johann Lachinger, 201–12. Tübingen: Niemeyer.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



Mathias Mayer

Die Angst vor der Musik oder Statisches Erzählen

Über das kleine Kapitel »Stifter und die Musik« scheint alles gesagt zu sein. Der Überblick über die Äußerungen des Autors, die im Falle der Musik ohnehin nicht zu breit sind, ist in den einschlägigen Forschungsbeiträgen geboten, ebenso ist die Analyse der Werke im Hinblick auf die Musik ziemlich gründlich betrieben worden. Im Folgenden wird daher versucht, das Thema aus einer anderen Richtung zu beleuchten. Nicht die Werkchronologie seiner Musikdeutungen und auch nicht der Forschungsbericht, sondern ein Umweg wird vorgelegt, der die Chance bietet, das Thema in einem, so hoffe ich, anderen Licht zu zeigen.

1. Ästhetik des Statischen

1948 erschienen die »Statistischen Gedichte« von Gottfried Benn, die zum Teil schon in den letzten Kriegsjahren geschrieben worden waren. Das Titelgedicht stellt einen an fernöstlicher Lehre orientierten Weisen vor Augen, der im Handeln, im Zu- und Abreisen das »Zeichen einer Welt« wahrnimmt, »die nicht klar sieht«. Er bedarf nur seines Blickes aus dem Fenster, um in seinem fruchtbaren Perspektivismus die entscheidenden Linien anzulegen und sie weiterzuführen. Er bleibt gegenüber der Bewegung skeptisch, denn Benn deutet das »Statistische« selbst als eine Art Einspruch gegen das Dynamische, es ist für ihn »Rückzug auf Maß und Form«, antifaustischer Zweifel an der Entwicklung.¹ Dabei mag auch der Einspruch gegen die nationalsozialistische »Bewegung« eine Rolle spielen, die in Rosenbergs »Mythus des zwanzigsten Jahrhunderts« einen Gegensatz zwischen dem statischen Ideal einerseits und der nordischen Dynamik konstruierte. Das statische Ideal galt dabei für die griechische Plastik ebenso wie für den jüdisch-christlichen Bereich oder die fernöstliche Philosophie. Und eben an diese antidynamische, quasi-klassizistische Tradition knüpft auch der späte Benn an, indem er eine innere Beweglichkeit der äußeren Reisehektik entgegenstellt.²

Dabei kann er durchaus als Vertreter einer statischen Ästhetik gelten, die auch im anderen Gattungsbereich schon eine Rolle gespielt hatte. Der belgische Dramatiker Maurice Maeterlinck, einer der wesentlichen Anreger für die Literatur um 1900, hat in seinem »Schatz der Armen«, einer Sammlung von Essays, auch den Gedanken eines statischen Theaters, gleichsam ohne Bewegung, konzipiert, für das er Vorbilder in der griechischen Antike, bei Aischylos und Sophokles, sieht. Das Entscheidende für eine authentische Abbildung des Lebens sieht er gerade nicht in den großen Taten und Dramen der Ei-

¹ Harald Steinhagen: Die statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik. Stuttgart 1969, S. 245.

² Vgl. Mark William Roche: Gottfried Benn's Static Poetry. Aesthetic and Intellectual-Historical Interpretations. Chapel Hill und London 1991, S. 46.

fersucht, des Mordes und der Liebe, sondern im Beiläufigen, im unauffälligen Dialog zweiten Grades, im Unscheinbaren.

Es liegt mir näher, zu glauben, daß ein Greis, der im Lehnstuhl sitzt und beim schlichten Lampenschein verharrt, der, ohne sie zu begreifen, all die ewigen Gesetze belauscht, die rings um sein Haus walten, und unbewußt sich deutet, was im Schweigen von Thür und Fenster, im Summen des Lichtes liegt, der sich der Gegenwart seiner Seele und seines Schicksals unterwirft und ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Kräfte dieser Welt sich darein mischen und wie aufmerksame Mägde in der Stube warten; ohne zu wissen, daß die Sonne selbst den kleinen Tisch, auf den er sich lehnt, über dem Abgrunde hält, daß jeder Stern des Himmels und jede Kraft der Seele dabei beteiligt ist, wenn ein Augenlid zufällt oder ein Gedanke sich bildet: es liegt mir nahe, zu glauben, daß dieser unbewegliche Greis in Wahrheit ein tieferes, menschlicheres und allgemeineres Leben lebt, als der Liebhaber, der seine Geliebte erdrosselt, der Führer, der einen Sieg erringt, oder der Gatte, der seine Ehre rächt.³

Geht man über Maeterlinck noch weiter in die Nähe Stifters zurück, so kann man als dritten Zeugen schließlich den russischen Realisten Ivan Gontscharow aufrufen, der mit seinem Roman »Oblomow« so etwas wie einen statischen Roman geschaffen hat. Der in einer oberflächlichen Lesart als faul geltende Romanheld zieht sich aus allen gesellschaftlichen und mitmenschlichen Ansprüchen ganz in seine eigenen vier Wände, ja, mit großer Konsequenz sogar auf seinen Divan zurück, von dem aus er als in sich ruhender Betrachter das Treiben der Welt beobachtet und kommentiert. In der kristallklaren Einfachheit seines Herzens ist er ein Ausnahmemensch, er wird geradezu zum Helden der Kampflosigkeit, zu einem Helden der konsequenten Untätigkeit.

Von hier aus – Gontscharows Roman erschien 1857 – scheint es nur noch ein Schritt zu Adalbert Stifter zu sein; im »Nachsommer« zentriert er das gesamte Geschehen um die griechische Marmorstatue, die bezeichnenderweise ihren gültigen Platz am Treppenaufgang findet, also jenem Raum, der wie kein anderer zur Bewegung, von hier nach da, von unten nach oben, auffordert, so als ob gerade die Unbeweglichkeit dieses Zentrums, der Statue, die Bewegung ihrer Umgebung, ihrer Betrachter nämlich, auslösen würde. Die Vorstellung vom »unbewegten Bewegter« mag man dabei mit der aristotelischen »Metaphysik« (Buch XII, Kap. 7) in Verbindung bringen, oder auch mit den christlichen Säulenheiligen aus der syrischen Wüste – hier steht sie allenfalls Pate für eine Ästhetik des Statischen, die in verschiedenen historischen und gattungstheoretischen Zusammenhängen als Einspruch gegen die sich verströmende Betriebsamkeit zum Einsatz kommt. Eine gewisse klassizistische Grundorientierung wird man dabei für Stifter ebenso wie für Maeterlinck oder den späten Benn annehmen dürfen.

Gerade die in die Mitte des Romans gestellte Marmorstatue ist daher keineswegs bloßes Symptom der statischen, ruhigen Verfassung des Romans; anhand der Statue bildet sich ein Geflecht von Bewegung, das durchaus aktivisch ausgerichtet ist. Man könnte sagen, die Statue bilde als Extrem der Bewegungslosigkeit die dialektische Herausforderung zum Handeln aus. Auf seinem ersten Gang durch das Haus nimmt Heinrich die Statue kaum wahr;⁴ erst als bei einem späteren Aufenthalt wirklich ein Gewitter niedergeht, ist

³ Maurice Maeterlinck. *Der Schatz des Armen*. Übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Florenz und Leipzig 1898. Nachdruck Düsseldorf/Köln 1965, S. 66.

⁴ WuB. Bd. 4.1, S. 81. – Vgl. dazu die Gesamtdarstellung vom Vf.: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001.

er der Begegnung mit ihr gewachsen. Die Figur erinnert ihn in der unaufdringlichen Vollkommenheit an Homers Nausikae, der Eindruck ihrer »reinen geschlossenen Gestalt«⁵ macht sie, wie Chr. O. Sjögren⁶ gezeigt hat, zum Maßstab, an dem die drohende Gestaltlosigkeit (Egoismus, Leidenschaft, Zeit) verdeutlicht wird. Die Marmorstatue ist damit eine Aufgabe für Heinrich. Ihre Aufstellung im Treppenhaus, gleichsam im Aufstieg, sodann die Erhöhung auf einen Sockel und die Absetzung vom Hintergrund heben sie in ihrer Vorbildlichkeit heraus. Durch eine ausführliche Herkunftsgeschichte, die nach Cumae führt (und zu einer profanierten Sibylle⁷), kann Stifter den für seine Erzählung bedeutenden antiken Hintergrund (des Epos) einblenden, wobei auch hier das Muster von außen und innen, von Hülle (Gips) und edlem Kern (Marmor) Anwendung findet. Die »Einfachheit und Reinheit«, »Ruhe und Größe« der antiken Kunst⁸ wird mit winkelmannschen Augen gedeutet, mithin in einen geschichtsphilosophischen Kanon der Ästhetik verwandelt: »Das ist eben das Wesen der besten Werke der alten Kunst, und ich glaube, das ist das Wesen der höchsten Kunst überhaupt, daß man keine einzelnen Theile oder einzelne Absichten findet, von denen man sagen kann, das ist das schönste, sondern das Ganze ist schön, von dem Ganzen möchte man sagen, es ist das schönste; die Theile sind blos natürlich. Darin liegt auch die große Gewalt, die solche Kunstwerke auf den ebenmäßig gebildeten Geist ausüben, eine Gewalt, die in ihrer Wirkung bei einem Menschen, wenn er altert, nicht abnimmt, sondern wächst«.⁹ Gerade in ihrer Synthese aus »Ruhe in Bewegung«¹⁰ entspringt der poetologisch wichtige Rang dieser Skulptur: Indem Heinrich sich auf ihre Schönheit einläßt, wird vieles in ihm weiter gerückt,¹¹ so daß ihm schließlich auch Natalies antikisches Aussehen bewußt wird: Sie hat »das Freie das Hohe das Einfache das Zarte und doch das Kräftige« der geschnittenen Steine aus der väterlichen Sammlung¹² und geht nachher ganz in die Marmorgestalt über. »Beide Gestalten verschmolzen in einander«, Natalie wird zur »Nausikae von jetzt«.¹³ Kaum ein deutlicheres Signal hätte Stifter setzen können, die blutleere Lapidarität seiner Figuren vorzuspielen. Gerade eine sich ideologiekritisch gerierende Wissenschaft¹⁴ ist darauf hereingefallen, während von der Dialektik Walter Benjamins ausgehende Lesarten Stifters lapidare Oberflächen als dekonstruktive Archäologie sichtbar machen konnten.¹⁵

⁵ WuB. Bd. 4.2, S. 74.

⁶ Christine Oertel Sjögren: *The Marbel Statue as Idea. Collected Essays on Adalbert Stifter's „Der Nachsommer“*. Chapel Hill 1972.

⁷ WuB. Bd. 4.2, S. 77

⁸ Ebd., S. 85.

⁹ Ebd., S. 87.

¹⁰ Ebd. S. 89.

¹¹ Ebd., S. 96.

¹² Ebd., S. 196.

¹³ WuB. Bd. 4.3, S. 130.

¹⁴ Horst Albert Glaser: *Die Restauration des Schönen. Stifters „Nachsommer“*. Stuttgart 1965. Ursula Naumann: *Adalbert Stifter*. Stuttgart 1979.

¹⁵ Marianne Schuller: *Das Gewitter findet nicht statt oder die Abdankung der Kunst. Zu Adalbert Stifters Roman „Der Nachsommer“*. In: *Poetica* 10 (1978), S. 25–52; Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart/Weimar 1995; Isolde Schiffermüller: *Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren*. Bozen 1996.

2. Plastik und Musik als widerstreitende Prinzipien der Ästhetik

Mit einem Blick auf die Tradition geht es nunmehr darum, die Entgegensetzung von Plastik und Musik als Bestandteil der ästhetischen Diskussion sichtbar zu machen. Dabei kann schon die mythologische Überlieferung herangezogen werden, wenn sie davon berichtet, daß die Musik des Orpheus nicht nur Tiere und Bäume, sondern sogar die Steine in Bewegung setzen konnte. Der Stein, als unbewegliches Material, steht in seiner Dauerhaftigkeit der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Musik diametral entgegen. Diese Vorstellung bildet das strukturelle Rückgrat vieler Deutungen des Mythos. Als Hintergrund dieser Argumentation kann man die These des Aristoteles anführen, der in »De anima« eine Zuordnung der Stimme zu den belebten, der Stimmlosigkeit zu den unbelebten Wesen vornimmt, »von dem Unbeseelten hat keines Stimme«. Die Stimme wird zum Zeichen des Lebendigen, der stumme Stein dagegen, etwa in der Pygmalionmythe, zum Zeichen des Todes. Die Kontrastierung von Musik und Stein durchzieht die gesamte abendländische Tradition bis zu Lessings »Laokoon«, und es wird sich zeigen, wie Stifter noch, selbst wenn wir ihm Unbelesenheit im ästhetischen Feld attestieren wollen, diesen Mustern folgt, die auch in den ihm zugänglichen Überlieferungen nachweisbar sind.

Herder plädiert im ersten der »Kritischen Wälder« dafür, »die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raums Musikalisch zu schildern, wie unerfahne Stümper thun«.¹⁶ Stifter hat die Opposition von Musik und Plastik zwar nicht im theoretischen, ästhetischen Sinne fortgeschrieben, aber sie durchzieht als eine keineswegs marginale Spur seine poetologische Selbstvergewisserungen. In einem Brief an Adolf Freiherrn von Brenner vom September 1834 entwirft Stifter eine klassizistische Aufteilung der Kunst, die für sein Werk, so sehr es sich erst aus postromantischen Mustern herausentwickeln sollte, durchaus signifikant ist. Musik und Plastik werden dabei nicht nur als jauchzend und schweigsam, spielerisch und ernst einander gegenübergestellt, sondern vor allem mit einer Konstellation von Liebe und Freundschaft, von weiblicher Attraktivität und männlicher Zuverlässigkeit verknüpft.

»Die Liebe ist die höchste Poesie, sie ist die weinende, jauchzende, spielende *Musik* – die Männerfreundschaft ist die schweigsame, edle, klare *Plastik*: jene gibt einen Himmel selig und trunken (wie ihn weiters nichts gibt) – diese stellt erst die schönen, aber ruhigen Göttergestalten hinein«.¹⁷ Die Verbindung von Musik und Liebe erweist sich dabei keineswegs als unproblematisch, zwar als ein »Himmel selig und trunken«, aber eben darin auch gefährdet, im Unterschied zur ruhigen, soliden Schönheit der plastischen Gestaltung. Es wäre zu billig, wenn man aus dieser Gliederung die These von einer Dämonisierung der Musik, von einer Entfeminisierung des Stifterschen Werkes entwickeln wollte; aber man kann doch vermuten, daß die bei Stifter sich nach und nach durchsetzende Interpretation der Sexualität ins Zeichen einer in diesem Sinne plastischen, »schönen, aber

¹⁶ J. G. Herder. Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 3. Berlin 1878, S. 136.

¹⁷ SW. Bd. 17, S. 33 (Brief an Adolf Freiherrn von Brenner, 24. 9. 1834). Siegrun Folter unterschätzt diesen Brief, wenn sie darin zu erkennen glaubt, daß Stifter »darin Liebe, Poesie und Musik auf einen Nenner« bringe (Siegrun Heinecke Folter: Stifters Ansichten über das Wesen und die Grenzen der Musik, Malerei und Dichtkunst im Vergleich zu Lessings Theorien im »Laokoon«. Phil. Diss. Kansas 1969, S. 43).

ruhigen« Gestalt tritt, in eine Entdämonisierung der Liebe, die sie weg von der Wildheit und Trunkenheit dem Gebot des edlen, klaren Ideals unterstellt.

Ein vorläufiger Beleg dieser These kann die Gestalt der Brigitta sein, denn ihrem tüchtigen, männlich-rauhen Wesen entspricht die Musik nicht, »Musik machen lernte sie nicht«.¹⁸

Nicht so sehr die Polyvalenz der Musik – zwischen Faszination und Verwerfung – in Stifters biographisch verbürgten und aus dem Werk belegbaren Schriften scheint mir zentral,¹⁹ so sehr dieses Argument berechtigt ist: Stifter war von der Musik einzelner Komponisten und Werke begeistert, in Ansätzen war er selbst musikalisch aktiv,²⁰ aber unter Maßgabe der seinem Werk zugrundeliegenden Poetik meine ich doch, daß Musik zwar nicht als künstlerische Aussage, aber doch als Medium flüchtiger Zeitlichkeit bei Stifter dasjenige verkörpert, wogegen er mit seinen Texten anschreiben wollte. Es sind gewollt unmusikalische Texte eines vielleicht in Ansätzen musicalischen Autors.

3. Strukturen der Musikedarstellung bei Stifter

Die zum Thema »Stifter und die Musik« überschaubare Forschung ist meist dem Werk in seiner Chronologie nachgegangen, mit dem Ergebnis, daß in den früheren Texten, mit ihrer noch deutlicheren Anlehnung an die Romantik, die Rolle der Musik eine größere und andere sei als in den klassizistisch geprägten späteren Werken. Aufgrund der nun hier vorgeschlagenen Strukturierung entlang der Achse Musik – Plastik, in deren Mitte dann gleichsam die Literatur einzzeichnen wäre, als diejenige Kunst, die einerseits mit der Flüchtigkeit ihrer mündlichen Verlautbarung an der Vergänglichkeit der musikalischen Aufführung unmittelbar teil hat, die andererseits aber auch mit der Verschriftung Möglichkeiten ausbildet, an eine plastische Dauerhaftigkeit heranzukommen, mit dieser Anordnung ist eine sinnvolle Möglichkeit gegeben, Stifters Einsatz der Musik nach übergeordneten Strukturmomenten zu gliedern. Ich unterscheide daher im wesentlichen vier Bereiche, die durch die Musik besetzt werden können:

- a) Musik als Ausdruck des (ethnisch) Fremden, vorwiegend der Zigeuner und Vaganten.

Auf dem Gut von Stephan Murai essen Herren und Knecht gemeinsam, aber Musik bestreiten »eben durchziehende Zigeuner.«²¹ In »Wien und die Wiener« schildert Stifter das uralte Klingeln der Zigeuner als »feurig melancholisch« und spricht von einer »eigenthümlich exotischen Poesie«.²²

¹⁸ WuB, Bd. 1.5, S. 448.

¹⁹ Vgl. dazu Siegrun Folter (o. Anm. 17), bes. S. 17–58. Folter ist mit viel Detailgenauigkeit den Spuren musikalischer Wahrnehmung bei Stifter nachgegangen.

²⁰ Wir wissen, daß er Haydn und Mozart geschätzt und Beethovens Musik gekannt, daß er Geige und Klarinette gespielt hat und daß er mit den Schumanns und Jenny Lind zeitweise vertraut war (Folter, o. Anm. 17, S. 7ff.)

²¹ WuB, Bd. 1.5, S. 429.

²² WuB, Bd. 9.1, S. 80.

- b) Musik als Ausdruck des (ethnisch) Vertrauten, aber des gleichsam Elementaren, das auf Schönheit im Sinne der Kunst und der Plastik allemal keinen Anspruch hat.

Hier wäre etwa an den Einsatz der Musik bei der Jagd zu denken, der für die Waldtiere dadurch im ›Beschriebenen Tännling‹ zum größten »Angsttag« wird²³ an die Gestalt des Zitherspielers im ›Nachsommer‹, das als harmloser Ausdruck einer Volkskunst gleichsam zur Naturselbstverständlichkeit nivelliert wird und keinen Anspruch auf künstlerische Differenzierung anmelden kann. Auch im ›Witiko‹ wird von den Teilnehmern der Feste gesungen und geblasen²⁴ andererseits erlaubt diese ethnologische Perspektive auf die Musik auch die Rechtfertigung von Phänomenen, die in ihrer natürlichen Umgebung als natürlich gewertet und daher in Grenzen anerkannt werden können. So wenig zu erwarten gewesen wäre, in Stifter einen Anhänger Richard Wagners zu entdecken²⁵ so wunderlich wäre es, wenn er sich für die italienische Oper seiner Zeit hätte begeistern können. Daß es aber sehr wohl auf die quasi-natürliche Umgebung ankam, in der auch diese Art von Musik ihre Natürlichkeit gewinnen kann, macht sein Italienbrief an Heckenast vom 20. Juli 1857 deutlich, in dem es heißt: »In Triest noch mehr aber in Udine [...] gefiel mir im Theater die italienische Oper weit besser, als ich je geahnt hatte. In Wien war sie mir widrig. So müßte ja auch eine Palme mitten auf dem Glacis in Wien stehend unerträglich sein.«²⁶

- c) Musik als Ausdruck des Fremden im Sinne des psychologisch Unheimlichen, des Nicht-Bewältigten, also im Bereich des Dämonischen, der Leidenschaft, aber auch des Wahnsinns: Hier könnte man auch von der Grenzenlosigkeit der Musik sprechen, von ihrer Konturlosigkeit im Vergleich zur streng begrenzten Plastik.

In der ›Narrenburg‹ hat gerade die Musik eine besondere Funktion, vorwiegend in Zusammenhang mit der ›Todtengeige‹²⁷ der Äolsharfe des Prokopos, die »lange, furchtbare Töne gab, die man Nachts weit im Gebirge hörte, als stöhnten alle Wälder.«²⁸

Ein groteskes Beispiel solcher Verfremdung des Schönen durch Musik, und zwar in Gestalt von provozierend gehaltenen Plastiken, ist der Garten des ›Hagelstolz‹: Dort erblickt Victor, der eben auf die Insel des alten Mannes übersetzt ist, auf einer Wiese mit verkommenen Obstbäumen auch eine Reihe »graue steinerne Zwerge, welche Dudelsäke, Leiern, Klarinetten und überhaupt musikalische Geräthschaften in den Händen hielten. Manche davon waren verstümmelt, und es ging auch kein Weg oder gebahrner Platz von einem zum andern, sondern sie standen lediglich in dem hohen emporstrebenden Grase. Victor schaute diese seltsame Welt eine Weile an, dann strebte er weiter.«²⁹ Durch die Dauerhaftigkeit des Steins wird hier dem befremdlichen Charakter der Musik ein um so krasserer Ausdruck verliehen.

²³ WuB Bd. 1,6, S. 412.

²⁴ Vgl. Siegrun Folter (o. Anm. 17), S. 36ff.

²⁵ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: Adalbert Stifter als geheimer Anti-Wagnerianer. In: VASILIO 28 (1979), Folge 3/4, S. 83–92.

²⁶ SW. Bd. 19, S. 38.

²⁷ WuB. Bd.1,4, S. 371.

²⁸ Ebd., S. 333.

²⁹ WuB. Bd. 1,6, S. 68.

Das eindringlichste Beispiel der Musikdarstellung bei Stifter dürfte indessen das berühmte Flötenspiel im ‚Turmalin‘ sein, jene nicht einzuordnende, gänzlich fremde und völlig unvermittelbare Tonfolge eines von seinem wohl psychisch zerrütteten Vater in einem Keller gleichsam inhaftierten Mädchens, das geistig und körperlich deformiert ist. Musik wird hier zum Spiegel einer unlesbaren, sich aller Erkennbarkeit verweigernden Eigenheit, die als opakes Zeichen nur auf sich selbst verweist:

Es war nicht ein ausgezeichnetes Spiel, es war nicht ganz stümpherhaft, aber was die Aufmerksamkeit so erregte, war, daß es von allem abwich, was man gewöhnlich Musik nennt, und wie man sie lernt. Es hatte keine uns bekannte Weise zum Gegenstande, wahrscheinlich sprach der Spieler seine eigenen Gedanken aus, und wenn es auch nicht seine eigenen Gedanken waren, so gab er doch jedenfalls so viel hinzu, daß man es als solche betrachten konnte. Was am meisten reizte, war, daß, wenn er einen Gang angenommen, und das Ohr verleitet hatte, mit zu gehen, immer etwas anderes kam, als was man erwartete, und das Recht hatte, zu erwarten, so daß man stets von vorne anfangen, und mitgehen mußte, und endlich in eine Verwirrung gerieth, die man beinahe irrsinnig hätte nennen können.³⁰

- d) Musik kann dann, im einzelnen, gar zum gefährdeten Bereich des Krankhaften, Zerstörerischen und Tödlichen werden, wobei wiederum auffällt, wie sehr diese Zuordnung allein an weiblichen Figuren erfolgt.

Hier wird man zuerst an die musiktreibende Camilla Riccardi (oder Rikar) aus der Novelle ‚Zwei Schwestern‘ denken, die durch ihr exzessives Geigenspiel die Substanz ihres Lebens untergräbt, während ihre Schwester, Maria, durch die Tätigkeit in der Landwirtschaft sowohl der Gesundheit wie auch der Ökonomie zuarbeitet. Gerade durch die Kontrastierung zweier solcher unterschiedlicher Lebensentwürfe in ihrer Verteilung auf zwei Schwestern, also gleichsam genetisch sehr nahe beieinander liegende Träger, kann Stifter den Konflikt der Erzählung besonders scharf profilieren. In Camillas Geigenspiel manifestiert sich ein »schreiendes Herz, welches seinen Jammer erkannt hate«³¹ Ausdruck einer verblühenden und verwelkenden Natur, die zwar äußerlich der Schwester ähnlich, ihr innerlich aber vollkommen entgegengesetzt ist. Daß von »goldenen Tönen«³² oder dem »goldene[n] Bliz«³³ der Töne die Rede ist, zeigt außer einer Wertschätzung auch den Versuch an, das Akustische ins Visuelle zu bergen, es durch Veranschaulichung greifbarer zu machen. Dem Vergleich der beiden Fassungen ist dabei schon viel Aufmerksamkeit geschenkt worden³⁴ wobei er sich so perspektivieren läßt, daß die ›Studien-‹Fassung zwar das eher tragische Ende vermeidet und positiver endet, indem eben die Musikerin durch die Ehe mit dem heimlich geliebten Mann den Weg ins Leben findet: Aber die Journalfassung hatte nicht nur diese Lösung von Camillas Lebensfremheit eher skeptisch erscheinen lassen, sie hatte auch konsequenter die Musik als das nicht ins Leben Vermittelbare

³⁰ WuB. Bd. 2.2, S. 152f.

³¹ WuB. Bd. 1.6, S. 277.

³² Ebd., S. 277.

³³ Ebd., S. 278.

³⁴ Werner Hoffmann: Adalbert Stifters Erzählung ‚Zwei Schwestern‘. Ein Vergleich der beiden Fassungen. Marburg 1966.

gezeigt. In der Studienfassung werden, wie Heidy M. Müller gezeigt hat³⁵ die rätselhaften und vielfach überzeugenderen Züge der frühen Fassung zurückgenommen, was sich aus meiner Perspektive auch so lesen läßt, daß Stifters eigentliche Distanz gegenüber der Musik – indem sie als lebensuntauglich erscheint – die für das Werk authentischere Version wäre. Die Bearbeitung zur *»Studien«*-Fassung wäre somit ein Kompromiß, der die Gefährlichkeit der Musik entschärft, aber dadurch auch das Stiftersche Konzept der Plastizität untergräbt.

4. Arten und Funktionen statischen Erzählens bei Stifter

Es würde zu weit führen, wenn man hier darüber nachdenken wollte, ob nicht auch Stifters Linzer Zeitgenosse Anton Bruckner in einer vergleichbaren Weise versucht habe, der Zeitkunst der Musik und ihrer strukturellen Vergänglichkeit Züge plastischer Dauerhaftigkeit einzuschreiben, etwa indem er mit besonderer Intensität Spannungskurven in gleichsam architektonische Klangballungen zu überführen versucht hat. Aber auf etwas sichererem Boden wird man sagen können, daß Stifter die Bestrebungen einer plastischen Absicherung des Poetischen genutzt habe, um die dauerhafte Verschriftung zu stärken.

Stifters erzählerisches Verfahren kann dabei charakterisiert werden als Einlösung eines Programms, das er in einem seiner frühen Katastrophenexte, der *»Sonnenfinsternis«* von 1842, als Vision benannt hat.³⁶ Schon in dieser Passage geht es nicht mehr um eine romantische Metaphorisierung der Musik als Sprache des Unaussprechlichen, sondern um eine Umsetzung ihrer Leistung ins Visuelle, Dauerhafte, so daß Musik hier zwar als Ausdruck ästhetischer Wertschätzung erscheint, aber eben nicht als Musik für das Ohr, sondern für das Auge, als Bild und nicht als Ton:

Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben eben so gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbstständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend; denn Feuerwerke, Transparente, Beleuchtungen sind doch nur noch zu rohe Anfänge jener Lichtmusik, als daß man sie erwähnen könnte. Sollte nicht durch ein Ganzes von Lichtaccorden und Melodien eben so ein Gewaltiges, Erschütterndes angeregt werden können, wie durch Töne? Wenigstens könnte ich keine Symphonie, Oratorium oder dergleichen nennen, das eine so hehre Musik war, als jene, die während der zwei Minuten mit Licht und Farbe an dem Himmel war, und hat sie auch nicht den Eindruck ganz allein gemacht, so war sie doch ein Theil davon.³⁷

Immer wieder übersetzt Stifter in seinen Texten die Schilderung musikalischer Wahrnehmung ins Visuelle, für Johanna im *»Hochwald«* muß ein Lied lieb und hell sein, wie der heutige Tag, [...] das reinste und freundlichste Blau«, nicht »Nebel und Wolken, oder gar wie Mondschein.«³⁸

Karlheinz Rossbacher hat schon früh in einem wichtigen Aufsatz auf die »literarische Relativitätstheorie« bei Stifter hingewiesen, die durch die konsequente Anwendung eines

³⁵ Heidy M. Müller: »Ein Sturmwind über den Wäldern Gottes«. Die Musik als apokalyptisches Medium des Unsagbaren in Adalbert Stifters Erzählungen. In: JASILo 1 (1994), S. 105–117.

³⁶ Vgl. dazu Franz Baumer: »Musik für das Auge. Progressive Elemente bei Adalbert Stifter als Maler und Zeichner. In: VASILo 31 (1982), Folge 3/4, S. 121–144.

³⁷ Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842. SW. Bd. 15, S. 16.

³⁸ WuB. Bd. 1.4, S. 220.

Außensichts-Standpunktes alles Beschriebene gleichermaßen anerkenne, so daß gleich wichtig wird, daß »eine heftige Gemütsbewegung nicht größer ist als ein leiser Gruß oder das Erröten eines Menschen«.³⁹ Hier könnte unmittelbar an Maeterlincks Theater erinnert werden, wo der Dialog zweiter Ordnung und die kleine, unscheinbare Bewegung, nicht die laute Tat, unmittelbarer Ausdruck des Lebens sind.

Diese Beobachtungen möchte ich ein Stück weiter führen und auf der Achse Musik – Literatur – Plastik als Plädoyer für ein statisches Erzählen sichtbar machen. Dabei hat Stifter sich darum bemüht, seinen Texten durch Feilen eine »granitene Härte zu geben und ihnen ein »körniges« Ansehen zu verleihen.⁴⁰ Schon Peter Handke hat die »himmlischen Langsamkeiten« Stifters als alttestamentarischen Takt bezeichnet.⁴¹ Ludwig Eichinger ist im Einzelnen der Stifterschen »Syntax der Langsamkeit« nachgegangen und hat den Eindruck der gebremsten Zeit, von Verzögerungen, Pausen und Zoombewegungen herausgearbeitet:⁴² Das statische Erzählen ist darüber hinaus als ein Anhalten, als Stillstand der Bewegung zu beschreiben; nicht die Verlangsamung des Tempos, sondern das Aussetzen der Zeit steht dabei im Blick. Ästhetisch gesprochen geht es um die Minimalisierung musikalisch-temporaler Substanzen zugunsten architektonisch-plastischer Gebilde.

Eines der markantesten Mittel, das Stifter gerade im späteren Werk einsetzt, um in seinen Texten eine Verlangsamung des Tempos fast bis zum Stillstand zum Anhalten der Zeit zu erzwingen, ist die Absatzgliederung. Ein absatz- und damit gleichsam hemmungslos sich ergießender Fließtext läßt nicht nur keine Zäsur und keine Pause zu, sondern er beschleunigt auch durch die Endlosigkeit seiner Struktur seine Geschwindigkeit. Stifter kann sehr wohl zu solchen großen Spannungsbögen in seinen Texten ausholen, etwa wenn es um Schilderungen von Landschaften geht. Indem er aber in den Werken der 1860er Jahre die Texte durch eine subtile Regie der Absatzführung gliedert, bringt er nicht, wie es zunächst scheinen mag, größere Unruhe in die Geschichten, sondern erfordert einen ganz anderen Rhythmus, der nun jedem Absatz, egal wie lange er ausfällt, das ihm eigene Recht zugesteht. Immer wieder und immer häufiger finden wir daher Kurz- und Kürzestabsätze, also Sätze, die für sich eine Zeile beanspruchen und sie mit einem Absatz beenden. Wie sehr dabei die Untergliederung in mehrere, dann auch kleine Absätze zu einer Unterbrechung des Zeitflusses, zu einem Stocken der Bewegung führt und damit ein statisches Erzählen fördert, zeigt etwa die Skizze »Aus dem bairischen Walde«.

³⁹ Karlheinz Rossbacher: Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. In: VA-SILO 17 (1968), Folge 1/2, S. 47–58; hier S. 54.

⁴⁰ So in Briefen an Gustav Heckenast. Die Wendung »granit« (SW. Bd. 17, S. 133) am 25. 12. 1844, »körniger« (SW. Bd. 18, S. 107) am 7. 2. 1852; vgl. Cornelia Blasbergs Hinweis in: Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten. Freiburg i. Br. 1998, S. 86.

⁴¹ Peter Handke: Einige Bemerkungen zu Stifter. In: P. H.: Langsam im Schatten. Gesammelte Veröffentlichungen 1980–1992. Frankfurt a. M. 1992, S. 55–57; hier S. 56.

⁴² Ludwig M. Eichinger: Beispiele einer Syntax der Langsamkeit. Aus Adalbert Stifters Erzählungen. In: Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Hrsg. von Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder. Tübingen 1996, S. 246–260.

»Es wurde Mittag, es wurde Nachmittag, es wurde Abend. Immer das Gleiche.⁴³ Hier ist es gerade der unaufhaltsame Fluß der Zeit, der in seiner Immereinheit dadurch abgebildet wird, daß er nicht in verschiedene Absätze umbrochen wird, sondern bruchlos sich entfaltet. Indem Stifter diesem immerhin erheblichen Zeitraum von Mittag bis Abend in diesem ängstlichen Protokoll einer Psychose ebenfalls nur einen Absatz einräumt wie auch den folgenden Bobachtungen, weist er diesen eine ebenso große Bedeutung zu, obwohl sie einen viel kleineren Zeitraum umfassen. Der Text geht folgendermaßen weiter:

»In der Finsterniß, da man das Flirren nicht sah, mußte man es sich vorstellen, und stellte es sich ärger vor, als man es bei Tage gesehen hatte. Und zuletzt wußte man auch nicht, ob es nicht ärger sei. Absatz.

»Ich legte mich in's Bett; der Sturm tönte, als wollte er den Dachstuhl des Hauses zertrümmern«. Absatz.

»Es kam Mittwoch«. Absatz.

Mit dieser Verkürzung der Absatzlänge – von 38 über 16 auf 3 Worte – unternimmt Stifter eine Pathetisierung und Statusisierung des Inhalts, die auch den Erzählfluß zum Innehalten bringt. Das mythisierende »Es kam Mittwoch« will in seiner obsessiven Genauigkeit und archaischen Schlichtheit genauso ernst genommen werden wie ein Absatz des vielfachen Inhalts.

Als statisches Erzählprinzip im Sinne eines Anhaltens der Zeit, mithin als Einspruch gegen das musikalische und mündliche Nacheinander der Töne wie des gesprochenen Wortes kann man weiterhin Stifters Verfahren der Verschriftung nennen, Schrift dabei als Tradierung⁴⁴ und Visualisierung des Lebens genommen. Die Schrifttherapie der ›Mappe meines Urgroßvaters‹ dient ja geradezu dem heilsamen Ausstieg aus der Geschwindigkeit eines unbedacht bleibenden Lebens: Indem jeweils drei Jahre versiegelt, stillgestellt werden, gliedert sich der Lebenslauf und Lebensfluß zu überschaubaren Blöcken oder Säulen, die als statische Momente der Plastizität des Lebens dienen. Auch in der ›Narrenburg‹ kann man entsprechende Schrifttherapien beobachten.

Ein drittes Moment des plastischen Erzählens sind die schon früh beobachteten Versuche eines »ontologischen Stils«, d. h. der Ersetzung der Vollverben durch das Hilfszeitwort »Sein«, das ebenfalls statt der Verflüchtigung der Bewegung oder des Handelns zuzuarbeiten eine Bestandsbeschreibung erlaubt.⁴⁵

Wiederholungen lassen sich, so sehr sie selbst zur musikalischen Substanz gehören, als Elemente serieller Identität beschrieben, die, konsequent angewendet, das musikalische Werk an den Rand des Provokativen bringt: Ravel's ›Bolero‹. Indem Stifter das Element der Wiederholung in seinen Texten mit ritualisierender Ernsthaftigkeit einsetzt,⁴⁶

⁴³ SW. Bd. 15, S. 341.

⁴⁴ Vgl. hierzu die Arbeit von Cornelia Blasberg (o. Anm. 40).

⁴⁵ Vgl. auch Hermann Kunisch's Beobachtung am ›Witiko‹: »Stifters epischer Stil hat etwas plakathaft Unbewegliches, die Festigkeit archaischer Plastik«. H. K.: Witiko. In: Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Hrsg. von Lothar Stiehm. Heidelberg 1968. S. 227–244; hier S. 234. Zuletzt auch: Helena Ragg-Kirkby: Adalbert Stifter's Late Prose. The Mania for Moderation. Rochester/New York u. a. 2000. Bes. S. 52.

⁴⁶ Martin Swales: Litanei und Leerstelle. Zur Modernität Adalbert Stifters. In: VASILIO 36 (1987), Folge 3/4, S. 71–82.

minimalisiert er den Charakter der Veränderung, der bei jeder Erzählung kaum zu umgehen ist. Der Satz aus dem »Kuß von Sentez«: »Es waren schöne Mädchen da, es waren sehr schöne Mädchen da, es waren außerordentlich schöne Mädchen da«,⁴⁷ gehört meines Erachtens zu den grandios unmusikalischen, statischen Sätzen Stifters – er reduziert den Informationsgehalt und den Zeitaspekt seiner Mitteilung durch obsessives Wiederholen und stellt damit zugleich die Sprachlichkeit des Verfahrens heraus.

Das statische Erzählen Stifters ist damit nicht nur ein stilistisches Phänomen, nicht nur Symptom einer himmlischen Langsamkeit. Ich möchte vorschlagen, diese Beobachtungen in fünf weitere Dimensionen zu projizieren:

1. *Statisches Erzählen* zeigt eine Entscheidung im Zusammenhang der ästhetischen Alternativen an, die Orientierung der Literatur an der Ruhe und Lautlosigkeit von Plastik und Architektur. Die Zerdehnung des Erzählers führt aber zugleich zu einer Intensivierung und Automatisierung der Sprache; sie wird vom Material zum Thema.
2. Stifters Raum- und Natur-, aber auch Bewegungsdarstellung kommt unter das Vorzeichen einer angehaltenen Zeit. Statisches Erzählen ist nicht nur Ausdruck einer Ästhetik der Bewahrung, der Tradierung, es transportiert auch einen Ewigkeitsanspruch; die Sistierung der Zeitlichkeit gewinnt nicht zuletzt religiöse Dimensionen, indem ritualisierte und litaneiartige Sprachstrukturen eingesetzt werden.
3. Die psychologische Verbindung zwischen der Ausschaltung der Musik und der Entdämonisierung ist dabei schon vielfach gesehen worden.⁴⁸
4. Aber neben dem ästhetischen Rahmen ist auch eine mediale Komponente relevant: Wie sehr Stifters poetische Arbeit auf eine Sistierung der Zeitlichkeit, auf eine Plastizität der Nichtveränderbarkeit hinausläuft, kann man abschließend auch noch an einem Seitenblick auf seine Tätigkeit als Restaurator, also im Umgang mit plastischen Gegenständen selbst, belegen. Wilfried Lipp hat gezeigt, wie sehr Stifters Denkmabegriff als Konservator auf die Wiederherstellung fiktiver, quasi-originaler Zustände bedacht gewesen sei, wie er gleichsam versucht hat, den Faktor Zeit aus dem Prozeß des Denkmals zu entfernen und dieses in seine Entstehungszeit geradezu zurückz рестaurieren.⁴⁹

Und schließlich kann (5.) der Zeit- und Kulturreditor Stifter hier zu Wort kommen, der die Möglichkeiten der Beschleunigung durch Eisenbahnen und Dampfschiffe argwohnisch wahrnimmt, aber skeptisch bleibt, wann es gelingen werde, diese Mittel so zu nutzen, daß der Mensch seine Ruhe nicht mehr verliere, sondern aus der Beschleunigung

⁴⁷ WuB. Bd. 3.2, S. 150.

⁴⁸ Vgl. Franziska Schößler: Das unaufhörliche Verschwinden des Eros. Sinnlichkeit und Ordnung im Werk Adalbert Stifters. Würzburg 1995.

⁴⁹ Wilfried Lipp: Adalbert Stifter als »Conservator« (1853–1865). Realität und Literatur. In: Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann (o. Anm. 42), S. 185–203. Hier wäre auch möglicherweise Stifters Interesse an der Photographie unterzubringen. – Anfang 1866 schreibt er geradezu enthusiastisch an Amalie, wie wichtig ihm ihr Photo sei; »klar und bestimmt« unterscheidet es sich vom unschärferen Bild der Erinnerung im »Nebel der Einbildungskraft« (Brief vom 23. 1. 1866, SW. Bd. 21, S. 140). Kurze Zeit später heißt es: »Gott segne die Erfindung der Lichtbilder, mir ist sie jetzt zum Segen geworden« (Brief vom 9. 3. 1866, ebd., S. 158). Das Licht-Bild wird zum technisch möglichen Stillstellen der Zeit, zur Dauerpräsenz eines statisch festgehaltenen Zeitpunktes.

neue Kraft gewinne.⁵⁰ Diese Frage, so könnte man meinen, stellt sich auch einem Stifterleser von heute noch.

⁵⁰ »Oberösterreichische Kunstausstellung (1863)«, in: SW. Bd. 14, S. 208.