

[Faint, mostly illegible handwritten text in a cursive script, likely German. The text is written on aged, slightly yellowed paper.]

[A specific word or phrase in the handwritten text, circled in red. It appears to be a name or a significant term.]

Die „wirkliche Wirklichkeit darstellen“

Von der naivsten Idylle bis zur tiefsten Empfindung des Majestätischen: Wie kann man eine Berglandschaft nicht nur beschreiben, sondern empfinden? **Adalbert Stifter als Maler und Schriftsteller.**

Eine Herausforderung für den Setzer:
Der Protagonist der „Nachkommen-
schaften“ erklärt, er wolle die wirkliche
Wirklichkeit „darstellen“.

Von **Johannes John**

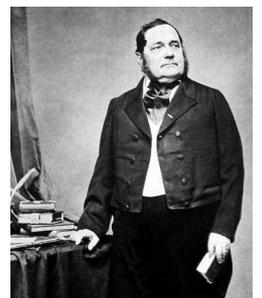
Nicht bald wird man auf den Landkarten einen Gebirgszug aufweisen können, der in einem großartigerem Style gefügt, und (wenn ich so sagen darf) in poetischeren Parthien geordnet wäre, als die Alpen.“ Gleich im ersten Satz von Adalbert Stifters frühester Erzählung sind „die Berge“ präsent. Ende der 1820er Jahre niedergeschrieben, blieb der „Julius“ allerdings ungedruckt. Erst 1840 debütierte der im böhmischen Oberplan (Horní Planá) geborene Stifter mit der Erzählung „Condor“.

Ein Leben zwischen Kunst und Schriftstellerei

Wie wenig der Weg zum erfolgreichen Autor vorgezeichnet war, ließe sich mit Blick auf sein Œuvre bereits aus dem jener Eingangsfeststellung folgenden Satz schließen: „In dem Raume, den sie mit ihren ungeheuren Verzweigungen einnehmen, scheint die Natur eine Landschaftsschule der erhabendsten Manier aufgestellt zu haben; denn es gibt hier keinen Charakter der Landschaftsmahler, von der naivsten Idille, bis zur tiefsten Empfindung des Majestätischen, der hier nicht realisiert wäre, in diesen tausend

und wieder tausend Formen von Seen, Thälern, Krümmungen, Schluchten, Wäldern, Felsen, und endlich der ewigen Gletscher.“ Wenn hier im Medium der Schrift die Disziplin gewechselt und das Gebirge mit den Augen des bildenden Künstlers erfasst wird, erinnert dies daran, dass Stifter, der sich nach einem abgebrochenen Jurastudium in Wien mehr schlecht als recht über Wasser hielt, lange unschlüssig war, ob ihn seine Talente eher zum Maler oder doch zum Schriftsteller prädestinierten.

Ganz im Sinne dieser schwierigen Beruffindungsphase brachte sich Stifter, der seine Gymnasialzeit im Benediktinerstift Kremsmünster absolviert hatte, 1839 bei seinem ehemaligen Zeichenlehrer Georg Riezmaier mit dem Angebot in Erinnerung, „ein Ölgemälde als Andenken für die Kremsmünsterer Zeichenschule zu mahlen, und dort aufzuhängen“. Über das Motiv lässt sich nur spekulieren, da der Plan unausgeführt blieb, doch ein späteres Schreiben von 1859 an den Prager Maler August Piepenhagen gibt recht verlässlich Auskunft: „In meinem zwölften Jahre kam ich in die Studien in die Abtei Kremsmünster, deren Fenster auf die norischen Alpen schauen. Ich durchstreifte diese Gebirge in meiner Jugend weit und breit, und so



Adalbert Stifter, aufgenommen 1863 vom Hoffotografen Ludwig Angerer für das „Album der Zeitgenossen“.

„Wir werden dich begraben, und das Häuschen wird angefüllt sein mit mißlungenen Dachsteinen“

entstand aus der Liebe zur Natur endlich auch ein Verständniß derselben, und in der Folge dessen Studien über bildende Kunst, namentlich über Malerei und in dieser vorzüglich über Landschaftsmalerei.“

Zeugnisse dieser Studien sind etwa die in der „Historisch-Kritischen Ausgabe der Werke Adalbert Stifters“ dokumentierten Besprechungen der Ausstellungen des „Linzer Kunstvereins“, die hier freilich nicht das Thema sind. Vielmehr könnte das von Stifter als Ergebnis eines Lernprozesses apostrophierte „Verständnis“ der Natur dazu beitragen, einen Begriff zu problematisieren, besser noch ad acta zu legen, ohne den kaum ein Beitrag über den Autor auszukommen glaubt: nämlich den der virtuellen „Naturbeschreibung“. Sie weist namentlich Stifters Erzählungen als Glanz- und Höhepunkte dieses Genres in der deutschsprachigen Literatur aus.

Nun soll weder die überragende Bedeutung der in seinen Texten stets „mitspielenden“ Topographie noch die unbestreitbare Virtuosität ihrer sprachlichen Erfassung bestritten werden. Wie unzutreffend aber der blasse Begriff der „Beschreibung“ ist, lässt sich etwa an den einleitenden Abschnitten seiner Erzählung „Der Hochwald“ (1841) demonstrieren, der jenen „derben Gebirgsstock“ des Böhmerwalds in den Blick nimmt: „Vorerst wollen wir kurz versuchen, die zwei Punkte jener düsterprächtigen Waldesbogen dem geneigten Leser vor die Augen zu führen, wo die Personen dieser Geschichte lebten und handelten, ehe wir zu ihnen selber geleiten. Möchte es uns gelingen, nur zum tausendsten Theile jenes schwermüthig schöne Bild dieser Waldthale wieder zu geben, wie wir es selbst im Herzen tragen, seit jener Zeit, als es uns gegönnt war, dort zu wandeln...“ Wenig später schweift der Blick auf einen See: „Oft entstieg mir ein und derselbe Gedanke, wenn ich an diesen Gestanden saß: – als sei es ein unheimliches Naturauge, das mich hier ansehe – tief schwarz – überragt von der Stirne und Braue der Felsen, gesäumt von der Wimper dunkler Tannen – drinn das Wasser regungslos, wie eine versteinerte Thräne.“

Hier wird nichts „beschrieben“. Vielmehr wird Natur wahrgenommen und erfasst, empfunden und anthropomorphisiert, sie tritt in eine nicht auflösende Wechselwirkung mit dem sensiblen Sensorium des Betrachters, der damit zugleich Atmosphäre wie Verlauf der sich entwickelnden Handlung gründet. Sie wird zum Akteur und dies in einer höchst komplexen Art des Zusammenwirkens, lässt sich doch kaum entscheiden, ob die psychische Disposition den Blick prägt oder aber diese erst durch jene abgeschiedene Wald- und Bergregion beeinflusst oder gar hervorgerufen wird.

Stellt dies besondere Anforderungen an Präzision und Vermögen der schriftstellerischen Formulierungsgabe, so sieht sich auch der bildende Künstler mit vergleichbaren Aufgaben konfrontiert. Hier gilt es genauso, notwendigerweise Akzente zu setzen, zunächst durch die Wahl eines „Standpunkts“ wie der Gewichtung von Vorder- und Hintergrund, woran sich weitere Fragen anschließen: möglichst vollständige Wiedergabe eines Ensembles oder Konzentration auf markante Objekte? Deren Erfassung im Detail oder Herausarbeitung charakteristischer Züge durch Auslassung und Beschränkung? Nicht zu vergessen die wohl am unmittelbarsten wirkende „Färbung“ durch eine Tages- wie Jahreszeit.

„Nachkommenschaften“:
den Dachstein malen

Nochmals eigene Anforderungen stellt die Aufgabe, eine Landschaft möglichst detailgetreu und „wahrheitsgemäß“ zu erfassen. Genau dies ist das Thema in Stifters späterer Erzählung „Nachkommenschaften“, die in seinem Werk insofern eine Sonderstellung einnimmt, als sie zu den



Im Gosautal (Die Holzmeisteralm mit dem Dachstein). Öl auf Leinwand, gemalt von Adalbert Stifter (1834).

wenigen humoristischen Texten zählt. Im Mittelpunkt steht der junge Friedrich Roderer, dessen Leidenschaft uns schon im ersten Satz in einem an Thomas Bernhard erinnernden Sprachduktus vorgestellt wird: „So bin ich unversehens Landschaftsmaler geworden. Es ist entsetzlich.“ Was diese Passion zum Leiden macht, wird am Beispiel des Dachsteinmassivs erläutert, das Stifter nicht nur zusammen mit dem Geografen Friedrich Simony erkundet, sondern auch mehrfach gemalt hat. Zunächst unspektakulär als Pensum formuliert – „... soll es denn gar nicht möglich sein, den Dachstein gerade so zu malen, wie ich ihn oft und stets vom vorderen Gosausee aus gesehen habe? Warum malen sie ihn alle anders?“ –, entpuppt sich der Plan rasch als Herkulesaufgabe realistischer Darstellung: „So sehr war ich damals darauf erpicht, den Dachstein so treu und schön zu malen, als er ist, daß ich einmal sagte: ich möchte mir am Ufer des vorderen Gosausees dem Dachsteine gegenüber ein Häuschen mit einer sehr großen Glaswand gegen den Dachstein bauen, und nicht eher mehr das Häuschen verlassen, bis es mir gelungen sei, den Dachstein so zu malen, daß man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge.“ Wenig später fasst er sein ästhetisches Credo in die Formel, „die wirkliche Wirklichkeit darstellen“ zu wollen.

Die Antwort erfolgt in der Erzählung durch einen „Schalk“, der Roderer prognostiziert: „Dann wirst du siebenundfünfzig Jahre in dem Häuschen gewesen sein und gemalt haben. Die Sache wird bekannt, die Zeitungen reden davon, Reisende kommen herzu, Engländer werden auf den Höhen herum sitzen, und mit Ferngläsern auf dein Häuschen schauen, Freunde werden dich mit manchem Nöthigen versehen, und wenn die siebenundfünfzig Jahre aus sind, wirst du sterben, wir werden dich begraben, und das Häuschen wird angefüllt sein mit mißlungenen Dachsteinen.“

In der Tat gibt Roderer sein Ziel auf, nunmehr am Sujet des Lüpfinger Moores jenes perfekte Bild zu malen, und übergibt die Summe seiner Anstrengung in einem Autodafé dem Feuer: „Mein großes Bild, welches bis auf Kleinigkeiten fertig ist, kann die Düsterei, die Einfachheit und Erhabenheit des Moores nicht darstellen. Ich habe mit der Inbrunst gemalt, die mir Deine Liebe eingab, und werde nie

mehr so malen können. Darum muß dieses Bild vernichtet werden, und keines kann mehr aus meiner Hand hervorgehen.“ Dieses Geständnis fällt ihm zu dem Zeitpunkt allerdings leichter, weil die Ehe mit der geliebten Susanna und auch der Weg in einen bürgerlich(er)en Beruf vorgezeichnet ist. Der Zerstörungsakt hinterlässt dann auch nur „Freiheit, Fröhlichkeit und Größe in meinem Herzen wie in einem hell erleuchteten Weltall“. Die Wahl zwischen Werk und Familie – der „Verewigung“ in Kunst oder den „Nachkommenschaften“ – ist auf eine Weise entschieden, die Stifter selbst wohl schwerer gefallen ist. Das belegen seine bis zuletzt umgearbeiteten Manuskripte, aber auch ein akribisch geführtes „Tagebuch meiner Malerarbeiten“, in dem er jene Zeitspannen protokollierte, die er über den Naturstudien der „Ruhe“ wie der „Bewegung“ verbrachte.

Würde und Wert des Scheiterns

In einer eigentümlich paradoxen Gewichtsverschiebung scheint dabei der künstlerische Prozess unter Maßgabe der Perfektibilität wichtiger zu werden als das künstlerische Erzeugnis selbst – was Mathias Mayer als dialektische „Lebensaufgabe“ bezeichnet hat, „die ebenso Lebenswerk wie Selbstaufgabe des Lebens ist“ und auch Würde und Wert des Scheiterns einschließt. So könnte man es fast als Clou bezeichnen, dass die zeitgenössischen Leserinnen und Leser der „Nachkommenschaften“ über Roderers Absicht durchaus ins Grübeln geraten konnten, war in der Zeitschrift „Der Heimgarten“, wo die Erzählung 1864 erschien, doch kryptisch von der „wirkliche[n] Wirklichkeit derselben“ die Rede. Der Setzer konnte – was angesichts des handschriftlichen Manuskripts kein Wunder war – das Verb „darstellen“ im Dickicht all der Streichungen und Korrekturen Stifters schlicht nicht entziffern.

LITERATUR

Adalbert Stifter, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. A. Doppler u. H. Laufhütte.
 Bd. 1,4: Studien. Buchfassungen, hrsg. v. H. Bergner u. U. Dittmann, Stuttgart 1980 („Der Hochwald“).
 Bd. 2, hrsg. v. J. John u. S. v. Steinsdorff, Stuttgart 2003 („Nachkommenschaften“).
 Bd. 3,1: Erzählungen. Bd. 1, hrsg. v. J. John u. S. v. Steinsdorff, Stuttgart 2002 („Julius“).
 Bd. 8,4: Schriften zur bildenden Kunst, hrsg. v. J. John u. K. Möseneder, Stuttgart 2011.

Dr. Johannes John

ist Redaktor der „Historisch-Kritischen Ausgabe der Werke und Briefe Adalbert Stifters“ der BAfW und war von 1987 bis 2017 Lehrbeauftragter am Institut für Deutsche Philologie der LMU München.
