

Die Litanei der Phänomene

Zum 200. Geburtstag ist seine Ästhetik keineswegs veraltet – Adalbert Stifters andere Art zu erzählen

Von Karl Wagner

Adalbert Stifter (23. 10. 1805 – 28. 1. 1868) ist ein Schriftsteller, der seiner handlungsarmen Texte und seiner exzessiven Gegenstandsbeschreibungen wegen lange Zeit belächelt und geschmäht wurde. Doch ist in seinen Romanen und Erzählungen eine Tradition der Moderne vorweggenommen, die mit dem Erzählen auch dessen Reflexion pflegt und auf «action» und «suspense», Geschwindigkeit und Gewalt verzichtet.

Drei Jahre vor seinem Tod schrieb Adalbert Stifter, der eben mit Eisenbahnaktien ein finanzielles Fiasko erlebt hatte, an seinen davon betroffenen Verleger Gustav Heckenast: «Für den Fall eines unvorhergesehenen Todes hättest Du Deckung genug; denn es ist noch an Handschriften (wenn auch nicht ausgefeilt) in meiner Lade, dass es eine erkleckliche Summe machen würde. Und der Zauber des Todes, der für jeden Mann öffentlichen Wirkens eintritt, würde rascher Nutzen bringen, als es das Leben kann.» Nach all den fehlgeschlagenen Aktienspekulationen und Lottereeinsätzen, nach dem Verbrauch der verlegerischen Vorschüsse – bereits 1861 hatte Stifter das vereinbarte Gesamthonorar für den «Witiko» in der Höhe von 6000 Gulden kassiert, wobei Heckenast das Manuskript aber nicht wie abgemacht im Herbst 1858, sondern erst im Dezember 1864 erhalten hat –; nach all diesen Fehlschlägen und Versäumnissen setzte der Autor also eine Bank auf seinen Tod. Dessen «Zauber» sollte sich für den Verleger in Kapital verwandeln, wobei dieser allerdings das Risiko der nicht immer zuverlässigen Nachwelt zu tragen hat. Und wirklich war auf diese kein Verlass, wie die Rezeptionsgeschichte Stifters im 19. Jahrhundert zeigt.

SPEKULATION AUF DEN EIGENEN TOD

Im Jahr darauf, 1866, legte Stifter in einem weiteren Brief einen neuen Plan vor, um zu Geld zu kommen: «Ich möchte etwas in Deine Hände nieder legen», schreibt er an Heckenast, «von dem es mir leid thäte, wenn es nach meinem Tode zersplittert oder verschleudert, oder etwa gar ungeschickt veröffentlicht würde, nemlich meine Briefe, die ich bisher geschrieben habe, und die ich noch schreiben werde. Da ich nun einmal in die Öffentlichkeit gerathen bin, und da es jetzt eine schöne Sitte wird, die, denen man in ihren Werken etwas gut geworden ist, auch in ihrem Leben näher kennen lernen zu wollen, so ist es wohl keine Voraussetzung von grosser Unbescheidenheit, wenn ich vermüthe, dass es jemandem

Bis zu seinem Tod kämpfte Heckenast, zum Teil auch mit problematischen Mitteln, vergebens an der Durchsetzung seines Autors. Dazu gehörte die Delegitimierung der deutschen Kritikerstars und Literaturhistoriker der Zeit. Dass ihm selbst nicht alles geheuer war, was er unternahm, verrät der folgende Brief an Rosegger, dessen Werk er seit 1871 verlegte: «Wissen Sie verehrter Freund, was ich jetzt, oft in tiefer Nacht, mit grösster Heimlichkeit, beginne? Fürchten Sie nicht, dass ich etwa Banknoten drucke! Aber ich kürze u beschneide den «Nachsommer.» Unter Berufung auf entsprechende Briefstellen Stifters heisst es später: «Sie werden mir nicht Unrecht geben, wenn ich sage: Es sei nicht nur rathsam, aber sogar Pflicht, jene Abkürzungen zu unternehmen, die nach Stifters Ansicht bei Gelegenheit einer neuen Auflage gemacht werden «müssen». [...] Ich kenne den «Nachsommer» durch und durch; habe das Buch gewiss 20 mal aufmerksam von A–Z gelesen u so traue ich mir denn auch das Gefühl zu, diejenigen Stellen zu erkennen, welche Stifter zur Ausscheidung verurtheilt haben würde, es sind dies Stellen einer Umständlichkeit u Weitschweifigkeit, die dem Dichter in späteren Jahren zur Natur geworden sind.»

Wenige Jahre vor Nietzsches Lob des unzeitgemässen «Nachsommers» (1880) versuchte also Stifters Verleger durch eine gekürzte Ausgabe dieses Romans jene Käufer zu finden, die dessen kontemplative, intrigenfreie Gegenwart zu schätzen wüssten: «Ich hoffe ganz zuversichtlich, dass die neue Ausgabe eine freundlichere Aufnahme finden wird als jene ersten Auflagen, die so vielseitig verkannt und von der Kritik geschmäht wurden.» Der ökonomische Fehlschlag dieses gekürzten «Nachsommers» beweist indes, dass dem, was als zeitgemäss gilt, mit Kürzung und Verstümmelung nicht entsprochen werden kann.

STILLE STÖRUNG

Stifters Darstellungsweise, so der damals be-

leistende Arbeit, keine geschenkte Qualität. In Bezug auf den «Nachsommer» dauerte es freilich bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, um diese Qualität als Besonderheit des Textes und am Text ausmachen zu können. Das schlechte Vorbild Heckenasts hatte nämlich zu immer radikaleren Textkürzungen geführt, so dass Hermann Bahr seinen als «Entdeckung» bezeichneten Stifter-Essay aus dem Jahre 1919 mit diesem Skandal der verderbten Texte eröffnen konnte.

Viele hatten also auch um 1900 noch eher diffuse Vorstellungen von diesem Autor. Zu diesen gehörte auch Thomas Mann, dessen späteres, positives Stifter-Urteil bekannt ist. Ernst Bertram, der 1907 die erste Doktorarbeit über Stifter geschrieben hatte, beklagte sich noch 1916 über die geringen Stifter-Kenntnisse Manns: «Tom kennt von Adalbert Stifter noch nichts, nicht eine Zeile, obwohl ihm z. B. Nietzsches Urteil über den «Nachsommer» ja bekannt ist. Er hielt ihn überdies für einen Schweizer. Bat mich um Rat, was er von ihm lesen soll.» Wenige Jahre später erweist sich Thomas Mann im Schnee-Kapitel seines «Zauberbergs» bereits als guter Kenner von Stifters aussergewöhnlichem Bericht über die «weisse Finsternis».

ERBITTERTE VEREHRUNG

Was Emil Kuh schon 1872 als allgemeines Charakteristikum Stifters festgestellt hat, trifft insbesondere auf den «Nachsommer» zu. Stifter habe, so Kuh, «etwas Beruhigendes, zur Natur sanft Überleitendes und dabei regt er zum Prozessiren an, zu Widersprüchen und Einwendungen über die wichtigsten Fragen des Lebens und der Kunst». Es wäre mit einigem Aufwand ohne weiteres zu zeigen, dass Stifters Werk, insbesondere der «Nachsommer», in alle wichtigen literaturtheoretischen Kontroversen des 20. Jahrhunderts verwickelt ist, ja, dass dieses Werk solche Kontroversen entfacht und entfesselt hat – von der Kontroverse «Erzählen oder Beschreiben» über die programmrealistische Debatte über epische Objektivität bis zu gattungstheoretischen Reflexionen über Roman und Epos oder, noch abstrakter, über den affirmativen Charakter der Kultur. Nicht zuletzt ist Stifter auch aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive interessant: Das

ihm) Stifter der Grösste», auch der Erfinder eine Romanfigur ist, die den so Verehrten als «Kitschmeister» lästert; Stifter sei «ein verkrampt lebender Philister und ein ebenso verkrampt schreibender muffiger Kleinbürger als Schulmann», eine «Kunstikone», die österreichische Lehrerinnen, Krankenschwestern und Nonnen «auf dem katholischen Nachtkästchen liegen haben». Es handelt sich hier nicht etwa um eine Kontroverse zwischen Handke und Bernhard in Sachen Stifter, sondern beide Male um Thomas Bernhard – ein exemplarischer Fall von erbitterter Verehrung.

Es ist somit nicht Ranküne, wenn Handke, in seinem Katalog der Eigentümlichkeiten von Stifters Schreiben, Bernhard als «Vergleichsmöglichkeit» heranzieht. «Völliger Mangel der Hintergedanken bei Stifter. Keinerlei Doppeldeutigkeiten oder Seitenblicke [...] Von daher das (antihistorische) Erzählen von einem Welt-Ideal, von einer idealen Welt.» Auch wenn Bernhard «alle nur möglichen Hintergedanken in den Vordergrund und ins Licht» stelle, tue er das «mit der gleichen Inständigkeit, dem gleichen Rhythmus, dem ebensolchen Gleichmass wie im Jahrhundert vor ihm Adalbert Stifter».

Obwohl Handke und Bernhard, zuletzt nicht ohne ihr eigenes Zutun, nur noch als Kontrahenten wahrgenommen werden, scheint ihr gemeinsamer Rekurs auf Stifter auch die Spannweite von dessen literarischen Verfahren anzuzeigen. Nach einer treffenden Formulierung Arnold Stadlers ist der «Nachsommer» ein «Buch ganz ohne sogenannten *plot*»: «Kein *plot*, aber eine Welt.» Handke und Bernhard stehen für unterschiedliche Facetten jenes Prozesses, den man als Entfabelung des Romans bezeichnen kann. Was bei Bernhard mit einer hochartifizialen Rhetorik kompensiert wird, zeigt sich bei Handke, im Anschluss an Stifter wie auch an Flaubert, als Auseinandersetzung mit dem Roman und dessen Überwindung in den Formen des Epos bzw. des Epischen.

Das wirft nicht zuletzt auch Fragen auf, die Formen und Möglichkeiten der Geschichtsschreibung damals wie heute betreffen. Stifters unverkäuflicher «Witiko», für Heckenast «Prototyp des historischen Romans», ist jedenfalls jenen Formen des «*emplotments*» nicht zuzuordnen, die Hayden White an der Historiographie des 19. Jahrhunderts festgestallt hat. In diesem Licht

nach meinem Tode bekommen könnte, Briefe von mir drucken zu lassen.»

Unter diesen ausgewählten Briefen, für die Stifter 8000 Gulden fordert, sind auch die, die er bisher an Heckenast geschrieben hat bzw. an ihn schreiben wird. Die Spekulation auf seinen Tod und auf den «biografischen Appetit» (Thomas Carlyle) seines Zeitalters verrät nur wenig von Stand und Würde des Schriftstellers, die Stifter hochgemut verkündet hatte, umso mehr aber von der Panik eines in die Öffentlichkeit Geratenen, dessen Lebensstil und Habitus mehr kosten, als sein geregeltes Beamtengehalt und das Einkommen eines aus der Mode gekommenen Schriftstellers je einbringen. Stifter will auf den zeitgenössischen biografischen Appetit schießen und zugleich dafür sorgen, jedes vermeintlich Private im Hinblick auf die Erwartungen der Öffentlichkeit zu stilisieren, also bereits als ein Öffentliches vor die Welt zu bringen.

Bei Stifters Tod beliefen sich seine Schulden bei Heckenast auf 19 000 Gulden, das entspricht ungefähr dem Zehnfachen seines Jahresgehalts als österreichischer Beamter bzw. als pensionierter Hofrat mit vollen Bezügen, der er seit 1865 war. Kein Wunder, dass Heckenast nach 1868 alle Hebel in Bewegung setzte, um an dem von Stifter so geldträchtig beschriebenen Zauber des Todes zu partizipieren. Nicht nur wurde Stifters Linzer Freund Johann Aprent mit der Herausgabe der Briefe (im Rahmen einer Werkausgabe) betraut; auch der Literaturhistoriker Emil Kuh, der 1868 eine allerdings ziemlich kritische Studie über Stifter veröffentlicht hatte, sollte der postumen Vermehrung realer und symbolischer Kapitalien zuarbeiten. 1872 veröffentlichte er in Heckenasts Verlag die Arbeit «Zwei Dichter Österreichs» über Grillparzer und Stifter. Der mit Kuh befreundete Gottfried Keller war mit dessen Urteil eher unzufrieden: «Wenn Sie auch Grillparzer fast etwas zu drücken, Stifter dagegen etwas über sich hinaus zu heben scheinen (seine Schranke lag wohl in dem Stück Philister, das in ihm war, vide auch sein Porträt), so ist doch alles, was Sie sagen, anregend und lehrreich, eine liebenswürdige Art von Kritik.»

REZEPTIONSSTEUERUNG

In der Tat hat Kuh im Auftrag Heckenasts die Gewichtung zugunsten Stifters verschoben. In einem Brief an Rosegger, der sich damals erfolgreich als Naturbursche in der Öffentlichkeit einführte, aber schreibend Stifter imitierte, bekennt sich Heckenast zu seiner rezeptionssteuernden Strategie: «Ich kannte [Kuh] früher herausgegebene Schrift über Stifter u so erklärte ich denn ganz offen, dass ich das Buch nur in dem Falle verlegen würde, wenn er sein Urtheil über Stifter milderte. [...] Der Erfolg war ein günstiger [...] So wie er sich bekehren liess, so wird seine Stimme, mit diesem Maass der Anerkennung, in gewissen Kreisen weiter tönen u unserm geliebten Dichter neue Freunde zuführen.»

schall, «muss einen Menschen des 19. Jahrhunderts, für den die Zeit Geld ist, allmählich zur Verzweiflung bringen». Dass die Qualität von Stifters Schreiben gerade in der stillen Störung von Beschleunigungsprozessen und Profitinteressen liegt, wurde erst zur Jahrhundertwende, zu meist unter dem Eindruck von Nietzsches Urteil, erkannt. Diese Erkenntnis ist bis heute eine zu

«Nachsommer» jedenfalls anspruchsvoller modelliert als in der nachträglichen Rede von den «zwei Kulturen».

Solches «Prozessieren» spaltet oft ein und dieselbe Person. Es ist jedenfalls nicht ohne weiteres zu verstehen, dass jemand, der schreiben konnte: «Was Wittgenstein betrifft: er ist die Reinheit Stifters, Klarheit Kants in einem und seit (und mit



Adalbert Stifter. Daguerreotypie, um 1850. (Bild AKG)

«Nachsommer» ist Stifteres Schreibverhalten – die parataktische Reihung, die Serien der Aufzählungen und Wiederholungen – auch eine Reflexion über die Grenzen von «Ereignisgeschichte».

Handkes Polemik gegen das «Krachleder der Romane» berührt sich mit Stifters bewusster Vermeidung dieser Gattungsbezeichnung: Der «Nachsommer» tritt bekanntlich als «Erzählung» auf, um all das abzuweisen, was im Umkreis des Programmrealismus der Leipziger «Grenzboten» zu den dort approbierten Konventionen eines zeitgenössischen Romans gehört. Wie in Vorwegnahme einer Thomas-Bernhardschen Erledigung fertigt Stifter den konkurrierenden Erfolgsroman, Gustav Freytags «Soll und Haben», ab, den damals sogar Fontane als deutsche «Verordentlichung» der Romane Dickens' gelobt hat. Selbst ein noch so kurzer Auszug aus Stifters brieflichem Verriss dieses problematischen Best- und Longsellers macht die rhetorische Energie deutlich, mit der das realistische Romanparadigma, die Tricks der Realitätseffekte und die Techniken realistischen Psychologisierens wie auch des Sensationsromans verabscheut werden.

POLEMIK GEGEN FREYTAG

Stifter erkennt scharfsichtig, dass Freytags publikumswirksames Schreiben weitgehend auf rein «technischem» Können beruht, und er zeigt, wie viel Ideologie die angeblich objektive Darstellungsweise enthält, die von den Programmrealisten gefordert wurde. «Freitag geht es in der Poesie wie den Virtuosen in der Musik. Sie können meistens in der Technik Ausserordentliches leisten, ohne dass ihr Spiel Musik ist. Freitag macht Theile äusserst geschickt, ohne dass ein Hauch von Poesie vorhanden ist. Theile, sagt Jean Paul, kann das Talent auch machen, oft besser als das Genie – nur auf das Ganze kömmt das Talent nie. So auch Freitag. Er hat lauter Theile, die nie ein Bild machen, man muss in den 3 Bänden ewig neu anfangen, keine Begebenheit bleibt sie selber, kein Charakter bleibt er selber, und immer hat man an den Erlebnissen keine Freude. [...] Wie das Buch jetzt ist, halte ich es trotz der Virtuosenkunststücke für Leihbibliothekfutter. [...] Das Comptoirleben ist sehr hübsch, etwas hat der Autor hierin practicirt: aber es liegt lose neben dem Anderen, wie überhaupt alles lose neben einander in dem Buche liegt.»

Entsprechend dieser durchaus virtuosen Abfertigung des Romanhaften sind im Gegenzug die intensive Stilisierung von Stifters Prosa, die hexametrischen Formeln und Homer-Anspielungen längst bemerkt worden. In gewisser Weise ist es – als klassizistische Version – im «Nachsommer» selbst in einem Kunstgespräch Risachs über die Marmorstatue angedeutet, wobei in diesen Andeutungen das Verdikt gegen Freytag gleichsam durchscheint: «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 einzelnen Absichten