

Oberösterreichische Heimatblätter

Herausgegeben vom Institut für Landeskunde am o. ö. Landesmuseum in Linz
durch Dr. Franz Pfeffer

Jahrgang 5 / Heft 3/4

Juli-Dezember 1951

Inhalt

	Seite
Franz Pfeffer: Kunst in Oesterreich 1851—1951. Zum hundertjährigen Bestand des oberösterreichischen Kunstvereines	193
Justus Schmidt: Große Meister im Kunstverein	195
Erika Doberer: Ein Dom des neunzehnten Jahrhunderts	200
Hans Sedlmayr: Der Tod des Lichtes. Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters „Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842“	222
Wilhelm Jenny: Bilder von Johann Baptist Reiter im o. ö. Landesmuseum .	229
Franz Ottmann: Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1865)	243
Hans Oberleitner: Der Linzer Aquarellmaler Alois Grell (1841—1902)	253
Marie-José Liechtenstein: Gustav Klimt und seine oberösterreichischen Salzkammergutlandschaften	297
Hans Riehl: Die steiermärkische Malerei 1850—1950	318
Verzeichnis der Abbildungen	327

Jährlich 4 Hefte

Zuschriften für die Schriftleitung (Beiträge, Besprechungsstücke) an Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14

Zuschriften für die Verwaltung (Bezug) an die Buchdruckerei des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7

Verleger und Eigentümer: Verlag des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7

Herausgeber und Schriftleiter: Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14

Druck der Farbtafeln: Oesterreichische Staatsdruckerei in Wien

Druck: Buchdruckerei des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstr. 7

Der Tod des Lichtes

Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters „Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842“

Von Hans Sedlmayr

Diese Bemerkung muß mit einer Vorbemerkung beginnen:

Es gibt für jeden Menschen Personen, Dinge, Ereignisse, deren Wesen zu zergliedern er sich scheut, und ich will gleich zu Beginn bekennen, daß für mich zu diesen Adalbert Stifter und sein Werk gehört. Diese Scheu muß aber nicht so weit gehen, das Bleibende, das sich einem in diesen Gestalten und durch sie eröffnet hat, anderen nicht mitzuteilen. Nur kann solche Mitteilung dann nicht in eigentlich wissenschaftlicher Form geschehen, sondern in der anspruchsloseren Form eines Hinweises auf das, was man bemerkt zu haben glaubt und das bemerkt und mitgeteilt anderen förderlich werden könnte. Nur weil die Herausgeber dieses Werks auch diese Art einer Studie als einen möglichen Beitrag zu ihren Absichten ansehen, will ich eine solche Bemerkung hier veröffentlichen.

*

„Es gibt Dinge, die man fünfzig Jahre weiß und im einundfünfzigsten erstaunt man über die Schwere und Furchtbarkeit ihres Inhalts.“

Es will mir scheinen, daß es Stifter wie nur wenigen gegeben war, in der realistischen Schilderung eines Ereignisses der Außenwelt, im Gewande einer durch ihre Schlichtheit großartigen Sprache, Urphänomene der geistigen Welt durchscheinen zu lassen. Ich denke dabei zuerst an seine „Nachmalung“ der totalen Sonnenfinsternis am Morgen des 8. Juli 1842, die auch sprachlich zu dem Bedeutungsvollsten gehört, was wir von ihm besitzen. In diesem herrlichen Stück deutscher Prosa sind ohne jede Absichtlichkeit von der Verfinsternung des Lichtes der Welt Dinge ausgesagt, die sich ebenso von der totalen Verfinsternung des inneren Lichtes und deshalb auch von der Kunst jener Epoche aussagen lassen, die im Zeichen einer solchen Verfinsternung steht. Wie so etwas überhaupt möglich ist, davon möchte ich wenigstens etwas anzudeuten versuchen. Aber vielleicht ist eine solche An- und Ausdeutung gar nicht nötig, vielleicht genügt es, diese Analogie nur zu bemerken, um sie wahr zu nehmen.

Obwohl von dem Ungeheueren des Vorgangs ganz ergriffen, unterscheidet Stifter mit der Genauigkeit eines getreuen Beobachters der Natur in seiner Beschreibung sehr deutlich zwei Phasen der Verfinsternung.

In der ersten Phase, „indessen oben der Balsam des Lebens, das Licht heimlich wegsiechte, wuchs das unsichtbare Dunkel immer mehr in das schöne Licht der Sonne ein.“ Die kennzeichnenden Züge dieser ersten Phase sind: Erstens: Das Fremdwerden der vertrauten Welt: „es war ein unheimliches Entfremden unserer Natur.“

Zweitens: Das Verblässen und sich Entfärben. Der Vorgang vollzieht sich allmählich. Da „war es schon, als schliche Finsternis oder vielmehr ein bleigraues Licht wie ein böses Tier heran — aber es konnte auch Täuschung sein, auf unserer Warte war es lieb und hell, und Wangen und Angesichter der Nahestehenden waren klar und freundlich wie immer.“ Dann aber „wurden auch auf Erden die Wirkungen sichtbar; der Fluß schimmerte nicht mehr, sondern war ein taftgraues Band, matte Schatten lagen umher, die Schwalben wurden unruhig, der schöne sanfte Glanz des Himmels erlosch, als liefe er von einem Hauche matt an, ein kühles Lüftchen hob sich und stieß gegen uns.“ „und immer fahler goß sich über die Landschaft.“ „die Gesichter wurden aschgrau.“

Drittens: Die Welt wird starr und schwer: „über den Auen starrte ein unbeschreiblich seltsames, aber bleischweres Licht.“ „die Landschaft wurde immer starrer.“

Viertens: Eine seltsame Ruhe zieht ein: „über den Wäldern war mit dem Lichterspiel die Beweglichkeit verschwunden und Ruhe lag auf ihnen, aber nicht die des Schlummers, sondern die der Ohnmacht.“

Fünftens: Und eine seltsame Leere: „die Schatten unserer Gestalten legten sich leer und inhaltslos gegen das Gemäuer.“

Sechstens: Trauer und Totenstille: „es war ein ordentlich trauriger Augenblick“, „und dann Totenstille.“

Die Signatur dieser ersten Phase der Verfinsterung ist also, mit größter Genauigkeit erfaßt, die des Ersterbens, des Totwerdens und alles in allem genommen die des Todes der vertrauten Welt: „erschütternd war dieses allmähliche Sterben mitten in der noch vor wenigen Minuten herrschenden Frische des Morgens.“

Ganz anderen Charakter hat die zweite Phase; etwas ganz Neues, Unerwartetes tritt ein. Seine kennzeichnenden Züge sind:

Erstens: Die furchtbare Kraft der Bewegung: „Hatte uns früher das allmähliche Verblässen und Einschwinden der Natur gedrückt und verödet und hatten wir uns das nur fortgehend in eine Art Tod schwingend gedacht, so wurden wir nun plötzlich aufgeschreckt und emporgerissen durch die furchtbare Kraft und Gewalt der Bewegung, die da auf einmal durch den ganzen Himmel lag; die Horizontalwolken, die wir früher gefürchtet, halfen das Phänomen erst recht bauen, sie standen nun wie Riesen auf.“

Zweitens: Die furchtbare Gewalt der Farben: „von ihren Scheiteln rann ein fürchterliches Rot, und in tiefem kalten, schweren Blau wölbten sie sich unter und drückten den Horizont.“ „Draußen weit über dem Marchfeld lag schief eine lange, spitze Lichtpyramide gräßlich gelb, in Schwefelfarbe flammend und unnatürlich blau gesäumt.“

Drittens: Das völlig Unwirkliche: „Farben, die nie ein Auge gesehen schweiften durch den Himmel.“

Viertens: Das zugleich Zaubhafte und Furchtbare des Glanzes: „Nebelbänke, die schon lange am äußersten Erdsaum gequollen und bloß mißfärbig gewesen waren, machten sich nun geltend und schauderten in einem zarten furchtbaren Glanze.“ „Der Mond stand mitten in der Sonne . . . , halb transparent wie mit einem leichten Stahlschimmer überlaufen, rings um ihn kein Sonnenrand, sondern ein wundervoller schöner Kreis von Schimmer, bläulich, rötlich, in Strahlen auseinanderbrechend, nicht anders als gösse die oben stehende Sonne ihre Lichtflut auf die Mondeskugel nieder, daß es rings auseinanderspritzte — das Holdeste, was ich je an Lichtwirkung sah.“ — „Nie schien ein Licht so wenig irdisch und so furchtbar.“ „Hatte uns früher Eintönigkeit verödet, so waren wir jetzt erdrückt von Kraft und Glanz der Massen.“

Fünftens: Der Mensch aber wird zum Gespenst: „unsere eigenen Gestalten hafteten darin wie schwarze, hohle Gespenster, die keine Tiefe haben; das Phantom der Stefanskirche hing in der Luft.“

Sechstens: Die heftigsten inneren Bewegungen ergreifen die Betrachter; auch „die Tiere entsetzten sich.“

Die Signatur dieser zweiten Phase der Verfinsterung ist das Tragische: „die namenlos tragische Musik von Farben und Lichtern, die durch den ganzen Himmel liegt“, ist „ein Dies Irae, der unser Herz spaltet“, ist alles in allem die Apokalypse, die Enthüllung des Unahnbaren, des Tremendum, des Unaussprechlichen, seiner Macht und Kraft und Furchtbarkeit.

In der Schilderung dieser Phasen ist jedes Wort von ungewollter symbolischer Tiefe. Es ist fast unmöglich, das Geschaute nur als Naturereignis zu nehmen, es gewinnt vielmehr sogleich sinnlich-sittliche Bedeutung und Wirkung; jedes Phänomen ruft seine Analogie in der Verfinsterung des Geistes und der Herzen heran und ist von moralischer Bedeutsamkeit, denn „eine solche moralische Gewalt ist in den physischen Hergang gelegt.“ Zugleich wird es aber, völlig absichtslos, zu einer gültigen Schilderung der beiden vielleicht größten geistigen Ereignisse, die Stifters Jahrhundert bewegten: des Vertotens der vertrauten Natur des Menschen und ihrer furchtbaren Entwirklichung.

Diese Analogie — sollte sie nicht darin begründet sein, daß die Verfinsterung des geistigen Zentrallichts mit Notwendigkeit gleichartige Phänomene im Gefolge hat, wie die des Lichts der äußeren Welt, die Kunst aber, wiederum mit innerer Notwendigkeit, diese geistigen Vorgänge mit ähnlichen Mitteln wie die Natur selbst sichtbar macht? Was Stifter an einem Naturvorgang beschreibt, ist im Grunde nichts anderes als was Nietzsche und Dostojewskij von dem geistigen Zentralereignis ihres Jahrhunderts gewußt und erfahren haben, nur hier durch den Genius eines Dichters, in dem auch ein Maler lebte, unmittel-

bar zur Anschauung gekommen in einer Sphäre, in der Sinnliches und Geistiges sich vermählt zeigen und das schlicht beschriebene Naturereignis unmittelbar und deshalb eindringlicher als in jedem „Symbolismus“ zum Symbol seines Widerspiels im Reiche des Geistes wird.

Damit aber sprengt Stifter die Möglichkeiten seines Zeitalters und weist nach vorne in eine Zeit, die ohne Rückwendung zum Mittelalter, aus urphänomenalen Tiefen schöpfend und erlebend der Analogia entis wieder gewahr wird.

Dies gilt von der Schilderung im ganzen genommen, aber auch von fast jeder einzelnen Beobachtung. Wenn Stifter als eine der Folgen der völligen Verfinsterung einfach beschreibt: „Die Luft wurde kalt, empfindlich kalt“ — wem fiel dann nicht auf, daß auch Nietzsches Aufschrei: „Es ist kälter geworden“, die Folge einer „Verfinsterung“ konstatiert. Ja mir will scheinen, daß in dem einzigen Satz: „sie ahnten nicht, daß indessen oben der Balsam des Lebens, das Licht heimlich wegsieche — dennoch draußen . . . war es schon als schliche Finsternis wie ein böses Tier heran — aber es konnte auch Täuschung sein, auf unserer Warte war es lieblich und hell, und Wangen und Angesichter der Nahestehenden waren freundlich wie immer“, — daß in diesem einzigen Satz schon die ganze historisch-metaphysische Situation des „Biedermeier“ unübertrefflich bezeichnet ist.

Weil die Verfinsterung der äußeren und der inneren Sonne ähnliches bewirkt und weil die Kunst Kunde und Spiegel solcher inneren Ereignisse ist, gewinnen Stifters Sätze eine vollkommen ungewollte Bedeutung auch im Hinblick auf die Kunst seines Zeitalters. Auch in ihr sind Erkalten, sich Entfärben, Verblassen, Erstarren, Schwerwerden, Trauer und Totenstille in einer ersten Phase, sind eine gewaltig hervorbrechende apokalyptische Bewegung, nie gesehene „furchtbare“ Farben, unwirklich stählerner Glanz, zugleich mit der Entwesung des Menschen und seiner vertrauten Welt zu hohlen Larven, Phantomen, Gespenstern in einer zweiten Phase die anschaulichen Charaktere der epochemachenden künstlerischen Schöpfungen. Freilich folgen in der Geschichte, die eben wesentlich Schichtung und Ueberschichtung ist, die Phasen aufeinander nicht in der einmaligen Geschlossenheit des Naturvorgangs, sondern in immer neu ansetzenden, einander überlagernden Revolutionen. Schon in Stifters Zeit etwa, die wesentlich noch in der Elongation der ersten Phase steht (deren Signatur, im großen gesehen, jenes tiefes Todeserlebnis ist, das man gemeinlich als „Klassizismus“ abtut) ist etwa in dem Werk Turners oder bei Blechen schon manches von dem in der Malerei gestaltet, was Stifter am Himmel erschaut hatte („eine lange spitze Lichtpyramide gräßlich gelb, in Schwefelfarbe flammend und unnatürlich blau gesäumt“, „Farben, die nie ein Auge gesehen schweiften durch den Himmel“). Aber ihre ganze Gewalt werden die Charaktere der zweiten Phase erst im „Expressionismus“ des 20. Jahrhunderts entfalten, dem das Unwirklichste, die Apokalypsis als das Höchste gelten wird.

Für die Kunstgeschichte stellt sich von hier aus die Aufgabe, ihrerseits ein Ereignis genauer zu betrachten und zu untersuchen, das gewiß zu den wesentlichsten des Jahrhunderts gehört und in Stifters Lebenszeit fällt: den Tod des Lichtes. Dies könnte freilich nur geschehen im Rahmen einer alle Epochen umfassenden Geschichte des Lichtes in der Kunst (und nicht nur in der Kunst), wobei sich vermutlich herausstellen würde, daß die Geschichte des Lichtes doch noch wesentlichere Phänomene zu sehen bekommt als die Geschichte des Raums, die seit Riegl die große Leitfrage der Kunstgeschichte geworden ist²⁾. In Stifters Zeit erleidet das Licht zwei epochemachende Metamorphosen. Es wird in den nun zu sekular-metaphysischer Bedeutung aufsteigenden Glas-Eisen-Bauten der „Kristallpaläste“ — der von London ist 1851 entstanden, hat aber Vorläufer in Entwürfen Hector Horeaus seit 1838 — völlig sekularisiert. Nun schlägt die Qualität in die Quantität um; ein wahrer Lichtdurst bricht aus. Wenn Stifter auf dem Höhepunkt der Sonnenfinsternis Byrons Gedicht „Die Finsternis“ einfällt, „wo die Menschen Häuser anzünden, um nur Licht zu sehen“, so darf uns dazu dieser unermeßliche Lichtdurst des Menschen einfallen, dem das innere Licht erlosch. Ihm verlangt nach der Fülle des natürlichen und materiellen Lichtes, durch das er jenen Mangel surrogiert: die Lichtkulte der Kristallpaläste, des Plein-air, der Fotografie; die restlose Durchlichtung der Wohnräume bei Tag (bis zu einem Grad, der heute schon wieder als schädlich erkannt wird), der Kult der Sonnenbäder und die Verwandlung von Nacht in Tag durch die Erfindung neuer Lichtquellen, die mit der Sonne rivalisieren. — Zugleich aber wird seit Cézanne das Licht von der Farbe verschluckt, auf die nun alle Würde, Macht und Gewalt des früher von der Farbe unabhängigen und ihr übergeordneten Lichtes übergeht, sich gleichsam irdisch substantialisiert, aber sich zugleich zu furchtbaren apokalyptischen Farberuptionen entzündet. Jetzt wird die Farbe zum Surrogat des Lichtes, ja des inneren Lichts. In Egon Schieles Klage aus seinen „Gefängnistagen“: „Die Orange war das einzige Licht!“, hat dieser Vorgang einen ganz persönlichen und doch allgemein bedeutsamen Ausdruck gefunden.

Die dritte Phase ist die Wiederkehr des Lichtes: „mit eins war die Jenseitswelt verschwunden und die hiesige wieder da, ein einziger Lichttropfen quoll am oberen Rande wie ein weißschmelzendes Metall hervor und wir hatten unsere Welt wieder . . .“ „siegreich kam Strahl auf Strahl, und wie schmal, wie einzig schmal auch nur noch der erste leuchtende Zirkel war, es schien, als sei uns ein Ozean von Licht geschenkt worden — man kann es nicht sagen, und der es nicht erlebt hat, glaubt es kaum, welche siegende Erleichterung in die Herzen kam.“ Sehen wir diesen Tropfen schon? Sind wir schon „über die Linie?“³⁾

Wie immer das sei, das tief Optimistische von Stifters Erlebnis der Sonnenfinsternis besteht in der Erfahrung, daß sich gerade in der Entziehung des Lichtes seine nicht genug gefühlte Heiligkeit „herzzermalmend“ offenbart:

„Wie heilig, wie unbegreiflich und furchtbar ist jenes Ding, das uns stets umflutet, das wir seelenlos genießen und das unseren Erdball mit solchen Schauern überzittern macht, wenn es sich entzieht, das Licht, wenn es sich nur so kurz entzieht.“ Deshalb schlägt auf dem Höhepunkt der Schilderung jeder der beiden Phasen die Beschreibung des Phänomens in Bekenntnis und Anbetung um. In der Totenstille zeigt sich der Lebengebende: „und dann Totenstille, es war der Moment als Gott redete und die Menschen horchten“, und im Erlebnis des Dies irae, „der das Herz spaltet, daß es Gott sieht und seine teuren Verstorbenen“ seine Allmacht: „Herr wie groß sind Deine Werke, wir sind wie Staub vor Dir, daß Du uns durch das bloße Weghauchen eines Lichtfunkens vernichten kannst und unsere Welt den wohlvertrauten Wohnort, in einen wildfremden Raum verwandelst, darin Larven starren.“

An diese Erfahrung knüpft sich dann die erste jener beiden Fragen, mit denen Stifter seine Schilderung beschließt: „Warum, da doch alle Naturgesetze und Geschöpfe Wunder Gottes sind, merken wir sein Dasein in ihnen weniger, als wenn einmal eine plötzliche Aenderung, gleichsam eine Störung derselben geschieht, wo wir ihn dann plötzlich mit Erschrecken dastehen sehen?“ Und auch diese Frage hat eine weit über den besonderen Anlaß von 1842 hinausreichende, zeitfreie Bedeutung: Sie erweist die Angewiesenheit des Menschen auf die äußere und innere Sonne als ein Urphänomen seines Daseins, das sich ihm aber durch Schwäche und Gewöhnung verdunkelt und gerade in der Verfinsterung enthüllt.

Die zweite Frage aber präkudiert jener großen Sehnsucht der modernen Kunst, die einmal schon in der Romantik angeklungen war — und von ihr hat wohl auch Stifter sie geerbt⁴⁾, — der Sehnsucht nach einer „reinen“ Musik der Lichter und Farben für das Auge. Sie ist noch immer unerfüllt, denn nicht nur waren „Feuerwerke, Transparente, Beleuchtungen doch nur zu rohe Anfänge jener Lichtmusik als daß man sie erwähnen könnte“, sondern auch die Versuche der abstrakten Malerei sind nur ein Surrogat jener Lichtmusik, die Stifter ersehnt, und verhalten sich zu dem, was ihm da vorschwebt sein mag, sehr unvollkommen, eben weil sie sich nicht lösen können von jener Materialisierung des Lichts in der grobstofflichen Farbe, die den erträumten Schmetterling gleichsam nur im Zustand der Verpuppung darstellt. Vielleicht weigert sich der moderne, „aufgeklärte“ Mensch, die notwendigen Folgerungen aus diesem Traum von einer Lichtmusik zu ende zu denken, weil sie zu Ergebnissen führen müßten, die er nicht wahr haben will.

Zum Schluß möchte ich noch einmal nachdrücklich unterstreichen, daß diese Bemerkung in eine Zone geführt hat, wo das geistige und das Naturphänomen noch ununterscheidbar ineinander liegen und daß diese Zone gewiß keine wissenschaftliche, sondern eben eine vorwissenschaftliche ist, wenn sich aus ihr auch, wie ich meine, die Fragestellungen der Wissenschaft speisen.

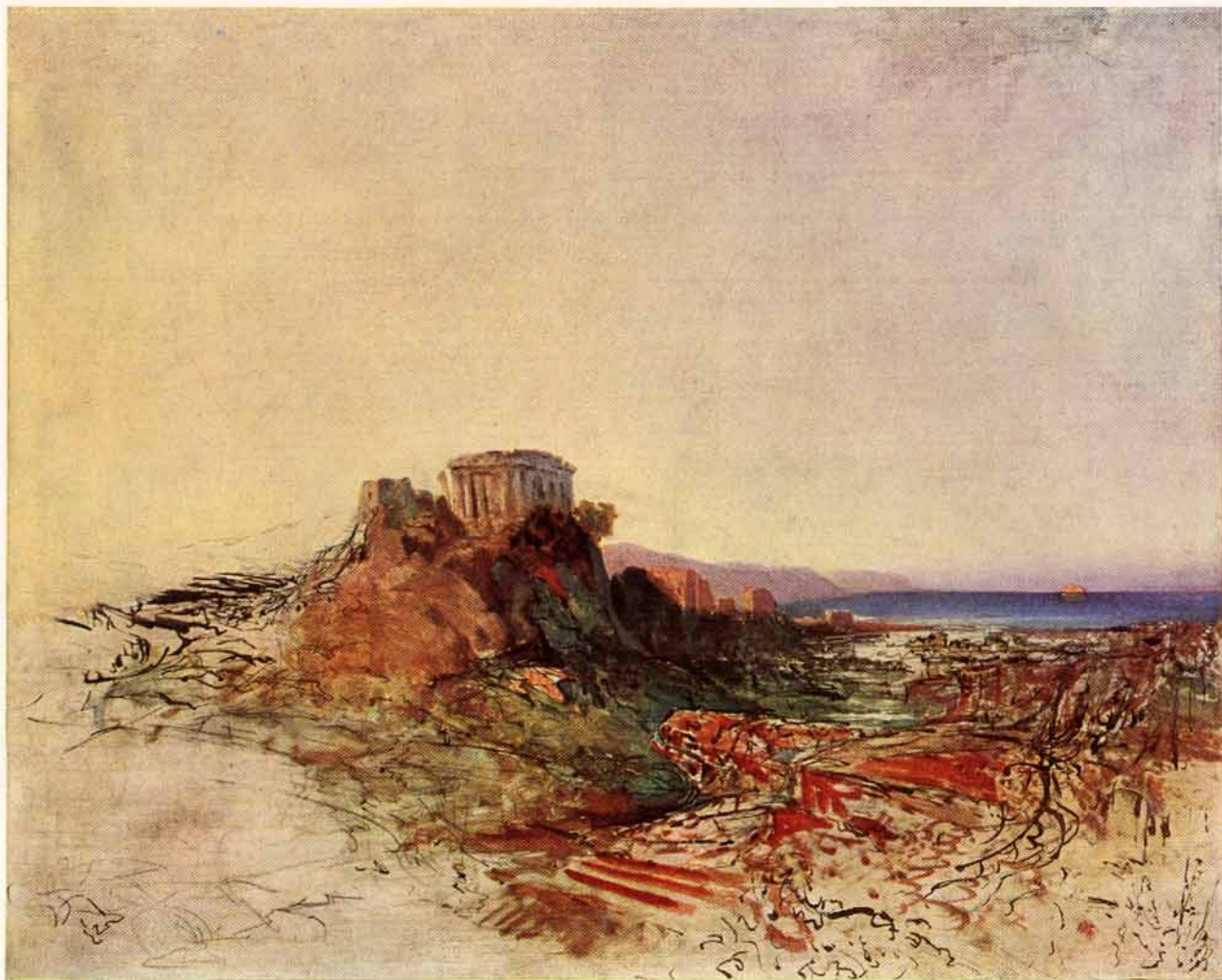
Anmerkungen

¹⁾ Man denke z. B. an die Feststellungen in Walter Rehms Aufsatz „Götterstille und Göttertrauer“. Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M. 1924.

²⁾ Eine flüchtige Skizze dieser Aufgabe habe ich in dem Versuch „Zeichen des Lichts“ entworfen, der 1946 unter dem Pseudonym Hans Schwarz in der Zeitschrift „Wort und Wahrheit“ erschienen ist.

³⁾ Ernst Jünger, Ueber die Linie. Frankfurt am Main, 1951.

⁴⁾ Sehr möglicherweise von Ludwig Tieck; man vergleiche die Stelle über „die wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet“, und andere in „Franz Sternbalds Wanderungen“. — Den Hinweis darauf entnehme ich dem Aufsatz von Klaus Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei. In: Heidelberger Jahrbuch 1951.



Adalbert Stifter

Die Heiterkeit, II. Fassung

Eigentum der Adalbert Stifter-Gesellschaft, Wien