



DOMINIK MÜLLER

Université de Genève, Département de langue et de littérature allemandes

ABSONDERLICHE SCHICKSALE, ABSONDERLICHES ERZÄHLEN. ADALBERT STIFTERS NOVELLE *TURMALIN* UND GÉRARD GENETTES BEGRIFF DER ‚NULLFOKALISIERUNG‘

Abstract

Unter den eher kontraintuitiven Begriffen der Erzähltheorie Gérard Genettes, die sich auch im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hat, ist derjenige der ‚Nullfokalisierung‘ ein spezielles Ärgernis. Zum Anfang der Erzählung *Turmalin* aus dem Zyklus *Bunte Steine* von Adalbert Stifter scheint er aber zu passen und zu helfen, das Ausgefallene und Befremdliche der hier angewandten Erzählweise zu erfassen. Es geht um einen Ehebruch, der eine Familie zerstört. Statt aber darüber zu reden, konzentriert sich die Erzählung auf die Schilderung der Wohnungseinrichtung der Familie. Seitenblicke auf die Vorstufe der Erzählung, auf die einleitenden Erzählkommentare sowie auf Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* als Referenztext und auf die Schilderung verschiedener Kunstpraktiken, denen Figuren der Erzählung nachgehen, erlauben, das Ethos dieser höchst sonderbaren ‚Nullfokalisierung‘ deutlich zu machen: eine versehrte Ästhetik zur Darstellung versehrter Menschen.

Schlüsselwörter

Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, Erzähltheorie, Gérard Genette, Nullfokalisierung, Künstlererzählung

STRANGE FATES, STRANGE STORYTELLING. ADALBERT STIFTER'S NOVELLA *TURMALIN* AND GÉRARD GENETTE'S CONCEPT OF 'ZERO FOCALIZATION'

Abstract

Among the rather counter-intuitive concepts of Gérard Genette's narrative theory, which has also become established in German-speaking countries, that of 'zero focalization' is a particular irritant. However, it seems to fit the beginning of the story *Turmalin* from Adalbert Stifter's cycle *Bunte Steine* and helps to capture the unusual and strange nature of the narrative style used here. It is about an adultery that destroys a family. Instead of talking about it, however, the narrative concentrates on describing the family's home furnishings. Side glances at the preliminary stage of the story, the introductory narrative commentary, Franz Grillparzer's novella *Der arme Spielmann* as a reference text and the description of various art practices that characters in the story pursue allow the ethos of this highly peculiar 'zero focalization' to be made clear: a damaged aesthetic for the depiction of damaged people.

Keywords

Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, Narrative theory, Gérard Genette, 'zero focalization', artist's narrative

OSOBLIWE LOSY, OSOBLIWA NARRACJA. NOWELA ADALBERTA STIFTERA *TURMALIN* A POJĘCIE 'ZEROWEJ FOKALIZACJI' GÉRARDA GENETTE'A

Abstrakt

Wśród dość nieintuicyjnych koncepcji teorii narracji Gérarda Genette'a, która przyjęła się również w krajach niemieckojęzycznych, szczególnie irytująca jest koncepcja 'fokalizacji zerowej'. Wydaje się jednak pasować do początku noweli *Turmalin* z cyklu *Bunte Steine* (*Kolorowe kamienie*) Adalberta Stiftera, gdyż pomaga uchwycić dziwny i zastanawiający charakter zastosowanego tu stylu narracji. Utwór porusza problem cudzołóstwa, które niszczy rodzinę. Zamiast jednak o tym opowiadać, narracja koncentruje się na opisie wyposażenia domu tejże rodziny. Przjrzenie się wstępnemu etapowi tej noweli, wprowadzającym do komentarzom narracyjnym, znaczeniu noweli *Der arme Spielmann* Franza Grillparzera jako tekstu referencyjnego oraz opisom różnych praktyk artystycznych, którym poddają się bohaterowie, pozwala jednak zrozumieć etos tej bardzo osobliwej 'zerowej fokalizacji': ułomna estetyka dla przedstawienia ułomnych ludzi.

Słowa kluczowe

Adalbert Stifter, *Bunte Steine*, teoria narracji, Gérard Genette, 'zerowa fokalizacja', opowieść o artyście

NULLFOKALISIERUNG

Auch im deutschen Sprachraum geben in der Narratologie seit Jahren die Konzepte von Gérard Genette den Ton an. Dessen Terminologie ist in der Erzähltheorie zur „Verkehrssprache“ (Kindt & Köppe, 2022: 245) geworden.¹ Diese beherrschende Stellung verdankt Genettes Theorie einer bestechenden Systematik, die sich von den beiden Leitfragen ‚qui voit?‘ und ‚qui parle?‘ ableitet – ‚wer sieht?‘ und ‚wer spricht?‘ So scheint man sich auch damit abgefunden zu haben, dass Genettes Begriffen das Einleuchtende des Grundkonzepts abgeht: sie sind ausgesprochen kontraintuitiv.² Meist aus dem Griechischen abgeleitet, mussten die französischen Begriffe schließlich auch noch notdürftig eingedeutscht werden: für das Wort ‚focalisation‘ behelf man sich einfach mit der Analogiebildung ‚Fokalisierung‘.

Aus konzeptuellen Gründen bedenklich ist der zentrale Begriff der ‚focalisation zéro‘, der ‚Nullfokalisierung‘ (Genette, 1972: 206–207). Unserem Hirn wird da zugemutet, sich eine ‚Fokalisierung‘, eine Perspektivierung zu denken, die durch die Abwesenheit von Perspektivierung gekennzeichnet ist. Dabei fragt man sich, ob es ‚unfokalisiertes‘ Sehen überhaupt geben könne, ob dieses nicht ein blindes Sehen wäre – ein Sehen, das in keinem Sehnerv ankommt. Der Begriff der ‚Nullfokalisierung‘ suggeriert, dass die Nichtfassbarkeit einer Instanz, auf die die ‚Fokalisierung‘ verweist, gleichbedeutend sei mit der Nichtexistenz von ‚Fokalisierung‘. Mag sein, dass Genette seine Namengebung als antiautoritären Akt verstand, als Entthronung eines Königs, geht es hier doch mehr oder weniger um das, was auch als ‚Allwissenheit‘ bezeichnet wurde, um den – in der von Genette verdrängten Terminologie Karl Stanzels – ‚auktorialen Erzähler‘ (Stanzel, 1979).³ Dieser steht nun als der Ärmste der Armen da. Da hilft es nicht viel, wenn man sich vergegenwärtigt, dass diese Armut eine Armut an Einschränkungen ist, was dann gleichbedeutend ist mit Fülle.

Die nachfolgenden Ausführungen machen sich den Begriff ‚Nullfokalisierung‘ nun aber doch zu eigen, weniger in Abkehr von Genette als im Wörtlich-Nehmen. Mit ‚Nullfokalisierung‘ scheint ein Erzählverfahren treffend auf einen Begriff gebracht werden zu können,

¹ Genettes Begrifflichkeit hat vor allem die im universitären Unterricht weit verbreitete *Einführung in die Erzähltheorie* von Matías Martínez und Michael Scheffel (2012) zum Durchbruch verholfen.

² Dies gilt insbesondere für die Kaskade von Komposita mit ‚-diegetisch‘: ‚autodiegetisch‘, ‚heterodiegetisch‘, ‚metadiegetisch‘. Bei letzterem denkt man spontan, dass damit – analog zu ‚metasprachlich‘ – die Thematisierung der Diegese gemeint sein müsse. Bezeichnet wird damit aber eine Binnenerzählung innerhalb einer Binnenerzählung.

³ Die verschiedenen Aussagen über den auktorialen Erzähler lassen sich über das Register am Ende der Studie von Stanzel erschließen. Nimmt man Genettes Terminologie beim Wort, ist die häufig vorgenommene Gleichsetzung von Nullfokalisierung und auktorialer Erzählperspektive unzulässig. So trifft der Einwand, dass ja auch auktoriales Erzählen eine Perspektive verraten könne (vgl. Kindt & Köppe, 2022: 211), Genettes Konzept der Nullfokalisierung jedoch nicht wirklich.

das an Adalbert Stifters Texten ebenso fasziniert wie irritiert: der „entpsychologisierende Stil“, mit dem Stifter „in scharfe[n] Gegensatz zur psychologischen Erzählkunst des westeuropäischen Gesellschaftsromans in der Ära des Realismus“ (Koschorke, 2017: 210) tritt. Dieses Erzählverfahren hat Stifter – wie schon wiederholt konstatiert wurde – im ersten Teil der Novelle *Turmalin* aus dem Zyklus *Bunde Steine* auf die Spitze getrieben – mit einem „geradezu drastische[n] Verzicht auf einen kausalpsychologischen Reflexions- und Demonstrationsapparat“ (Schmidt, 2000: 118). Der Reflex, den Begriff ‚Nullfokalisierung‘ intuitiv mit einer defizitären Wahrnehmung in Verbindung zu bringen, gewinnt angesichts dieses „Verzichts“ plötzlich einen spezifischen Sinn. In diesem Verständnis bezeichnet ‚Nullfokalisierung‘ nun aber nicht die unmarkierteste Erzählweise, sondern eine höchst artifizielle, befremdliche, ja verstörende, eine, die einen *Horror vacui* zu erzeugen vermag.

Im Folgenden soll es nun nicht darum gehen, eine Neudeutung von Genettes Begriff zu propagieren. Vielmehr wird dieser als heuristisches Instrument eingesetzt, um ein weiteres Mal von der Rätselhaftigkeit und der beunruhigenden Anziehungskraft von Stifters Erzählung Zeugnis abzulegen. Ein Blick auf die Vorstufe der in der Sammlung der *Bunten Steine* veröffentlichten Novelle zeigt, wie gezielt Stifter an der Radikalisierung des Darstellungsverfahrens arbeitete, das hier mit ‚Nullfokalisierung‘ umschrieben wird. In einem weiteren Schritt sollen schließlich die in der Novelle thematisierten Kunstpraktiken mit der eigenwilligen Erzählpoetik in Beziehung gesetzt werden. Da im Zentrum der Betrachtungen diese Erzählpoetik steht, werden viele inhaltliche Dimensionen der *Turmalin*-Erzählung, die von der Forschung bereits ausgeleuchtet worden sind⁴ – etwa die Figurenpsychologie, das museale Interieur⁵ und das Wohnen darin (vgl. Wichard, 2012: 159–167; von Arburg, 2017), der Geschichtsverlust, die Großstadt oder der Dilettantismus⁶ –, gar nicht oder nur am Rande besprochen.

DER INHALT

Zum Eindruck, der hier vorerst auf eine spezielle Erzählweise zurückgeführt worden ist, trägt der ‚dunkle‘ Inhalt der Novelle das Seine bei. Diesen benennt die Novelle selber in ihrem allerersten Satz, der auch gleich den lakonischen Erzählton anschlägt: „Der Turmalin ist

⁴ Die reiche bisherige Forschung zu *Turmalin* resümiert Tim Albrecht in: *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2017): 87–91.

⁵ Zahlreiche Beobachtungen dazu, die Katharina Grätz (2006) an anderen Werken Stifters gemacht hat, ließen sich auch auf *Turmalin* anwenden.

⁶ Die drei letzten Stichworte sind zentral für die Studie von Harald Schmidt (2000), welche von den bisher vorgelegten Analysen der Erzählung wohl den weitesten Horizont hat und am meisten unterschiedliche Aspekte ins Spiel bringt.

dunkel, und was da erzählt wird, ist sehr dunkel.“ (Stifter, 1982b: 135) Der erste, kürzere Teil der Novelle berichtet von einem ‚wunderlichen Menschen‘, der etliche Jahre vor der Aufzeichnung der Erzählung in Wien lebte. Statt eines Namens ist bloß die Bezeichnung „Rentherr“ überliefert. Er lebte mit seiner schönen Frau und dem gemeinsamen Kind in einer eigenwillig eingerichteten Wohnung, wo er mannigfaltigen künstlerischen und kunsthandwerklichen Tätigkeiten nachging. Ein bekannter Schauspieler, Dall, war oft sein Gast. Nachdem die Frau gestanden hatte, dass sie ein Liebesverhältnis mit Dall eingegangen war, verschwand sie spurlos. Auch der Schauspieler entzog sich einer Konfrontation mit dem Betrogenen, der nach einiger Zeit mit seinem Kind die Wohnung verließ und nicht mehr zurückkehrte, so dass der Wohnungsinhalt schließlich amtlich versteigert wurde. Gerüchten zufolge lebt er im Böhmerwald in einer Höhle.

Eine namenlose Frau, die angebliche Informandin schon des ersten Teils, tritt als Erzählerin des zweiten, längeren Teils der Erzählung auf. Mit Mann, Kindern und Gesinde lebt sie in einer herrschaftlichen Wohnung in einer Wiener Vorstadt. Dort beobachtet sie einen auffällig gekleideten Mann mit einem Kind, das einen übermäßig großen Kopf hat. In einem alten, baufälligen Gebäude in der Nähe wohnen ein Bekannter und ein geheimnisvoller Pförtner. Eines Tages erreicht die Frau die Nachricht, dieser Pförtner sei gestorben. Ihre Hilfsbereitschaft lässt die Frau im Haus des Verstorbenen vorstellig werden. Nun wird bekannt, dass der Pförtner, der beim Sturz von einer Leiter starb, der Vater des Mädchens mit dem großen Kopf und der verschollene Rentherr war. Die Frau nimmt sich des Waisenkindes an und erfährt nach und nach Einzelheiten über das abgeschiedene Leben, das der vom Liebesverrat seiner Frau in den Wahnsinn getriebene Rentherr sich und seiner Tochter auferlegt hat. Der Frau und ihrer Familie gelingt es, das verängstigte Mädchen, das von seinem Vater umsorgt und terrorisiert wurde, wieder einigermaßen zu resozialisieren, was sich auch darin manifestiert, dass sich die Missbildung ihres Kopfs auswächst.

WOHNUNGSBESCHREIBUNG

Die sehr spezielle Erzählweise, für die sich die Bezeichnung ‚Nullfokalisierung‘ anzubieten scheint, macht sich vor allem im ersten Teil von Stifters *Turmalin* bemerkbar. Von der Hauptfigur weiß dieser Erzählanfang nur Spärliches zu berichten, wartet dafür aber mit einer höchst detaillierten Beschreibung des Domizils auf, das der Rentherr mit Frau, Tochter und einer Magd bewohnt. Dabei handelt es sich bezeichnenderweise um eine Mietwohnung (vgl. von Arburg, 2017: 316). Sogar die Adresse des Hauses, das diese Wohnung im vierten Stock beherbergt, wird genannt, der „Sanct-Petersplatz“ (Stifter, 1982b: 135) im Zentrum von Wien. Diese Präzision steht in eklatantem Kontrast zum Ungefähren der Angaben über die Personen.

Bei der Wohnung scheint es sich um ein Refugium zu handeln, das seine Bewohner von der Großstadt abschirmt und ihnen gestattet, darin ein zurückgezogenes Leben zu führen. Das zeigt sich vor allem daran, dass nirgends Fensterausblicke erwähnt werden, wie sie sonst zu Stifiers Interieurs gehören;⁷ das Küchenfenster geht auf den Flur, die Fenster im Raum der Frau sind mit dicken Vorhängen verhüllt und in Raum und Nebenraum des Mannes scheint es überhaupt keine Fenster zu geben.

Die minutiöse Schilderung der Wohnung ist Sache einer Erzählstimme, die sich nicht fassen und nicht einschätzen lässt. Mathias Mayer identifiziert sie als „auktorial“ (Mayer, 2001: 130). Sie zeichnet nach, wie ein ebenfalls anonymes Besucher-„man“ durch die Wohnung streift, und schildert dabei auch die Verrichtungen des Bewohner-„man“s – im 14 Seiten umfassenden ersten Teil der Novelle fällt das Pronomen „man“ 35 mal. Vom Zimmer, in dem das Bett der Frau steht, wird unter anderem berichtet:

In der Nähe dieses Bettes stand auf einem Gestelle ein vergoldeter Engel, welcher die Flügel um die Schultern zusammengefaltet hielt, mit der einen Hand sich stützte, die andere aber sanft ausstreckte, und mit den Fingern die Spitze eines weißen Vorhanges hielt, der in reichen Falten in der Gestalt eines Zeltes auseinander und nieder ging. Unter diesem Zelte stand auf einem Tische ein feiner Korb, in dem Korbe war ein weißes Bettchen, und in dem Bettchen war das Kind der beiden Eheleute, das Mädchen, bei dem sie öfter standen, und die winzigen rothen Lippen und die rosigen Wangen und die geschlossenen Äuglein betrachteten. Zum Schlusse war noch ein sehr schön gemaltes großes Bild in dem Zimmer, die heilige Mutter mit dem Kinde vorstellend. Es war mit einer Faltung von dunkelm Samet umgeben. (Stifter, 1982b: 138–139)

Das Kind bleibt, wie seine Eltern, namenlos, auch wenn die Berichterstatterin im zweiten Teil der Novelle ja in ein enges Verhältnis zu ihm tritt,⁸ und wird hier den Einrichtungsgegenständen subsumiert. Die Erzählung macht zwischen Möbeln, Kunstwerken und Lebewesen keinen Unterschied und schert sich auch ganz generell nicht um die gängigen Werthierarchien von bedeutend und nebensächlich.

Für den Literaturkritiker und Feuilletonisten Emil Kuh, der Stifter bewunderte, gegenüber *Turmalin* aber große Vorbehalte hatte, war so teilnahmsloses Erzählen ein Ärgernis. Er buchte dieses in seinem 1868 in Wien veröffentlichten Stifter-Buch unter einer Formel ab,

⁷ Fenster sind, wie Ruth Klüger (1996) betont, sonst ein wichtiges Element in Stifiers Interieurs.

⁸ Dass das Mädchen in der Novelle eine wichtige Rolle spielt, gestattete auch deren Aufnahme in den Zyklus der *Bunten Steine*, für welchen das Thema der Kindheit bestimmend ist.

die sich gar mit dem von Stifter im vielzitierten Vorwort zu den *Bunten Steinen* formulierten „sanften Gesez“⁹ (Stifter, 1982b: 12) anzulegen wagt: „unpoetische Bevorzugung des Geringfügigen“,

wo das Zimmer einer Frau mit allem Zubehör beschrieben wird, wo der vergoldete Engel, der einen Bettvorhang hält, mehrere Male seine Aufwartung macht, während der Ehebruch der Frau, das Ereigniß, das den Mittelpunkt der Handlung bildet und die Schicksale des Hauptcharakters bestimmt, mit zwei Zeilen abgethan und das Vorher und Nachher mit keiner Silbe erwähnt wird. (Emil Kuh, nach: Stifter, 1995: 417)

Die letzte Behauptung trifft nicht ganz zu. Der Mann, mit dem die Frau ihren Rentherrn betrügt, wird nämlich als anziehende Persönlichkeit ausführlich vorgestellt. Dass der Erzähler ihn anders behandelt als die übrigen Figuren, zeigt sich auch daran, dass er mit seinem Namen, Dall, angesprochen wird.¹⁰ Die völlige Abwesenheit von Anteilnahme, oder genauer: die Nichtnachvollziehbarkeit der Aufmerksamkeitssteuerung, zu der der Begriff der ‚Nullfokalisierung‘ so gut passt, wird im freundlich interessierten Porträt Dalls vorübergehend sistiert. Umso deutlicher prägt sie die zwei Zeilen, die Kuh aufbrachten und die lauten: „Endlich fing Dall ein Liebesverhältniß mit der Frau des Rentherrn an, und setzte es eine Weile fort. Die Frau selber sagte es endlich in ihrer Angst dem Manne.“ (Stifter, 1982b: 142)

Die Demarchen des Rentherrn, die verschwundene Frau wiederzufinden, verlaufen im Sand, ebenso die Versuche, Dall zur Rede zu stellen. Es werden deren drei unternommen, die auf betont monotone Art mit den fast gleichen Worten beschrieben werden, was die Vergeblichkeit erlebbar macht und unterstreicht, dass hier kein Märchen erzählt wird, wo das dritte Mal die Wendung herbeizuführen pflegt. In zwei weiteren dünnen Zeilen wird der Rentherr danach fürs Erste aus der Geschichte entlassen: „Er verabschiedete seine Magd, er nahm das kleine Kindlein aus dem Bette, er nahm es auf den Arm, ging aus seiner Wohnung, sperrte hinter sich zu, und ging fort.“ (Stifter, 1982b: 145) Seit dem Moment, in dem der Erzähler es erstmals erwähnt hat, lag dieses arme Kind offenbar immer in seinem Bettchen.

⁹ Dem Begriff geht folgende Erläuterung voran: „Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit Einfachheit Bezwingung seiner selbst Verstandesmäßigkeit Wirksamkeit in seinem Kreise Bewunderung des Schönen verbunden mit einem heiteren gelassenen Sterben halte ich für groß: mächtige Bewegungen des Gemüthes furchtbar einherrollenden Zorn die Begier nach Rache den entzündeten Geist, der nach Thätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört, und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind, wie Stürme feuerspeiende Berge Erdbeben.“ (Stifter, 1982b: 12)

¹⁰ Einen Namen hat sonst nur noch der für den Gang der Handlung unwichtige Freund der Familie, welche die Tochter des Rentherrn zu sich nimmt, „Professor Andorf“ (Stifter, 1982b: 154 u. a.).

Die „Zurückklassenschaft“ (Stifter, 1982b: 146) des von nun an verschollenen Rentherrn wird nach einiger Zeit von der zuständigen Amtsstelle geöffnet – „Da schritt man zur amtlichen Öffnung derselben“ –, dann inventarisiert und später liquidiert. Dies gibt dem Erzähler Gelegenheit, die Wohnung in einem zweiten Durchgang noch einmal über mehrere Seiten hinweg zu beschreiben. Zum „man“ des anonymen Besuchers und dem „man“ der Bewohner tritt nun noch das „man“ der Beamten. Vom Standpunkt der erzählerischen Ökonomie aus betrachtet, erzeugt diese Verdopplung der Wohnungsbeschreibung – wie vorher schon die drei Berichte über die vergeblichen Versuche, Dall zu treffen – bloß Redundanz. Während im ersten Durchgang der Einbruch in die Intimsphäre des Rentherrn als ein gängiges literarisches Verfahren erscheint, ist sie im zweiten Durchgang nun der Nachvollzug bürokratischer Pflichterfüllung, wodurch ein künstlerisches und ein bürokratisches Verfahren in eine überraschende Parallele gesetzt werden. Dass die beiden Vollzüge schließlich in einem Buch ihren Niederschlag finden, unterstreicht die Parallelsetzung: „Das Amt nahm alle Gegenstände dadurch in Empfang, daß es dieselben in ein Buch verzeichnete.“ (Stifter, 1982b: 147) Statt die literarische Bestandsaufnahme zur bürokratischen in Kontrast zu setzen, wird sie dieser maximal angenähert. Der Rückbezug auf die Bürokratie und die damit verbundenen Vorstellungen von deren Kälte mögen der aufreizenden Teilnahmslosigkeit der ‚Nullfokalisierung‘ zumindest vorübergehend eine gewisse Plausibilität verleihen.

Den Prinzipien der Anonymisierung, die sich in der Häufung des Pronomens „man“ niederschlägt, und der Nichtunterscheidung von bedeutend und unbedeutend sowie von Dingen und Menschen ist auch die größte Absonderlichkeit an der Wohnung des Sonderlings unterstellt. Sie findet sich in seinem eigenen Zimmer, dessen vier Wände von oben bis unten mit Porträts berühmter Männer tapeziert sind. Selbst in seinem privatesten Raum scheint die Person des Rentherrn negiert zu werden – durch ein Heer von Eindringlingen (vgl. Wichard, 2012: 160). Vor der großen Wende in seinem Leben vertrieb der Rentherr sich in Gesellschaft Dalls gerne die Zeit damit, diese Porträts zu mustern und in der im Zimmer ebenfalls untergebrachten Bibliothek Informationen über die abgebildeten Männer zusammenzusuchen. Es gibt offenbar etliche unter ihnen, von denen außer der Tatsache ihrer Berühmtheit nichts bekannt ist, was die behauptete Berühmtheit, ja das Konzept ‚Berühmtheit‘ generell in Zweifel zieht. Zu Stifters aus dem *Nachsommer* bekannter Vorliebe, sich mit größter Umständlichkeit ingenieure Häuser einrichtungen auszumalen, passt die Schilderung von Ruhebetten unterschiedlicher Höhe und von Leitern, die auf Rädern so vor die Porträts gefahren werden können, dass „man“ ein jedes bequem und auf Augenhöhe mustern kann. Das Mobiliar lässt das Museum zum Wohnraum werden. Auf keines dieser Bilder wird exemplarisch fokussiert. Sie werden nur in ihrer alle Individualität ausblendenden Masse wahrgenommen.

Wie Stifter auch hier die ‚Nullfokalisierung‘ ins Werk setzt, verdeutlicht ein Vergleich mit jenem Text, aus dem er die Idee des Porträtkabinetts übernommen hat, mit der Erzählung „Wer ist der Verräter“, einer Binnengeschichte aus Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (vgl. Stifter, 1995: 424). In der viel kürzeren Evokation eines Kabinetts, dessen Wände mit „hundert und aberhundert Bildnissen, in Kupfer gestochen, allenfalls auch gezeichnet“ bedeckt sind, werden immerhin drei der „vortrefflichen Männer“ hervorgehoben: Wilhelm von Oranien, Ludwig XIV. und Friedrich der Große (vgl. Goethe, 1829/1991: 333–334). Zudem ist von dem Bildersammler und dessen Motiven die Rede, ebenso von einem jugendlichen Betrachter, dem die Auswahl zu antiquiert erscheint. Damit ist das Kabinett nicht einfach ein bloßes Kuriosum wie in *Turmalin*, wo völlig offen bleibt, mit welcher Absicht es so ausgestattet wurde.

TURMALIN UND DIE VORSTUFE: DER PFÖRTNER IM HERRENHAUS

Die Veränderung des Erzähldispositivs, die den zweiten Teil von *Turmalin* vom ersten abhebt, wird in einer kurzen Überleitung folgendermaßen angekündigt:

Es war seit der Zeit, in welcher sich das zugetragen hatte, was oben erzählt worden ist, eine Reihe von Jahren vergangen. Die Erzählung rührt von einer Freundin her, welche den Künstler recht gut gekannt hat, und welche das genauere Verhältniß desselben zur Familie des Rentherrn von seinen Freunden erfahren hatte. Denn sie selber war zur Zeit, da die Begebenheit sich zugetragen hatte, noch zu jung gewesen, um viel von ihr berührt zu werden.

Wir lassen nun aus ihrem Munde das Weitere folgen. (Stifter, 1982b: 148)

Mit der Erzählerin, der nun das Heft in die Hand gegeben wird, hält auch die Teilnahme Einzug. Diese Teilnahme zeigt sich stärker in der Fürsorge der Frau für die versehrte Tochter des Rentherrn als in ihrem unsentimentalen Bericht. Der Hinweis, dass die Erzählerin zur Zeit der „Begebenheit“, die im ersten Teil erzählt worden ist, noch zu jung gewesen sei, um davon „berührt zu werden“, erscheint auf den ersten Blick als eine Erklärung für die Teilnahmslosigkeit der Erzählweise. Diese Erklärung hält aber einer genaueren Prüfung nicht stand. Die Darstellungsweise des ersten Teils zeugt mit seiner Fülle an Details nicht von Ferne oder Erinnerungsschwäche, sondern eher von zu großer Nähe, die es nicht erlaubt, unter dem Andrang der Details Unterscheidungen vorzunehmen. ‚Nullfokalisierung‘ beinhaltet sowohl nach dem Verständnis Genettes als auch nach dem der hier erfolgten Kaperung des Begriffs die Nicht-Anschließbarkeit des Erzähltexts an die Perspektive einer der auftretenden Figuren. Die Beschaffenheit des ersten Teils der Novelle verweigert sich dem von der Überleitung unternommenen Versuch einer Anbindung an die Fortsetzung.

Statt die Kluft zwischen den beiden Teilen der Novelle zu überbrücken, lässt die Überleitung diese noch tiefer erscheinen.

Das macht vollends ein Vergleich mit der ersten Fassung der Novelle, der so genannten „Journal-Fassung“, deutlich. Diese war unter dem Titel *Der Pförtner im Herrenhaus* 1852 in der Literaturzeitschrift *Libussa* erschienen. Der erste Teil hat mit dreieinhalb Seiten nur einen Viertel der Länge seines Pendantes in der endgültigen Fassung. Es handelt sich dabei bloß um eine die Vorgeschichte knapp resümierende Einleitung, so dass es sich erübrigt, von einem eigenständigen ersten Teil zu sprechen, der mit dem zweiten in eine Kontrastrelation treten könnte, wie das in der überarbeiteten Fassung dann der Fall sein wird. Ein Autoren-„wir“ sinniert einleitend über den Charakter der Geschichte und behauptet dann, im Folgenden so treu wie es ihm die Erinnerung erlaube, die Erzählung einer Freundin wiederzugeben. Erst nach der kurzen Wiedergabe der Vorgeschichte tritt diese dann als Ich-Erzählerin und als Figur auf. Die Vorgeschichte beginnt – nach einem Einleitungsabschnitt, von dem noch die Rede sein wird – mit dem Porträt des Schauspielers Dall, dem einzigen in die *Turmalin*-Fassung übernommenen Bestandteil. Erst danach kommt sie in knappen Worten auf Dalls Freund, den rätselhaften Rentherrn und dessen Geschichte zu sprechen. Während in der zweiten Fassung die Türe für zwei detaillierte Besichtigungen der Wohnung des Rentherrn geöffnet wird, heißt es in der Vorfassung bloß: „Als aber nach langer Zeit einmal ein entfernter Bekannte desselben an der Tür seiner Wohnung klingelte, um Einlaß zu bekommen, wurde nicht geöffnet [...]“ (Stifter, 1982a: 117) Es ist bezeichnend für das Bestreben, die ‚Nullfokalisierung‘ zu installieren und mögliche Perspektiventräger aus dem Spiel zu nehmen, wenn in der zweiten, stark ausgebauten Fassung des Anfangs dieser „Bekante“ nicht mehr auftritt. Ohne den sperrigen ersten Teil von *Turmalin* ist *Der Pförtner im Herrenhaus* eine ‚normale‘ Erzählung mit einem leicht sentimentalischen Einschlag. Dass sie im Gefolge von Franz Grillparzers 1848 – vier Jahre vor ihr – publizierten Rahmennovelle *Der arme Spielmann* steht, liegt noch deutlich auf der Hand.¹¹ Wie dort hat in der Journalfassung der musizierende Sonderling sogleich eine Figur an der Seite, die Anteil an ihm nimmt, ihn unterstützt, sein Los erforscht und von diesem schließlich Zeugnis ablegt.

Die Abfolge von zwei gänzlich gegensätzlichen Darstellungsweisen verschafft demgegenüber der Erzählung in der Fassung der *Bunten Steine* eine sonderbare, befremdlich, ja fast experimentell wirkende Erzählform. Über das Kalkül Stifters, die Pförtner-Erzählung gerade auf diese Art um- und auszubauen, kann man nur spekulieren. Aber man kann Aussagen machen über die Wirkung. Mit der Undurchschaubarkeit des ersten Teils, der so ostentativ

¹¹ Zur Bezugnahme Stifters auf die von ihm rezensierte Novelle des bewunderten Grillparzer s. Schmidt, 2000: 107–115.

Informationen vorenthält, wird eine Spannung erzeugt, welche im zweiten immerhin teilweise aufgelöst wird. Der Kontrast zwischen der Kälte des ersten und der Wärme des zweiten lenkt die Aufmerksamkeit auf die Faktur der Erzählweise und problematisiert diese. Der Wohltäterin wird durch den Vorlauf des gespenstischen ersten Teils zu einem markanten Auftritt verholfen und es wird ihrer Präsenz und ihrem Mitgefühl Gewicht verliehen.

Stand in der Journalfassung der Anfang als Vorgeschichte in einem plausiblen funktionalen Bezug zur Geschichte des Auffindens des Mädchens, ist diese klar nachvollziehbare Funktionalität des ersten Teils in *Turmalin* aufgehoben. Die Überarbeitung der Erzählung führt so zu einer Desintegration des Ganzen.

VORREDEN

Turmalin beginnt mit einer Art Vorrede, einem aus zwei kurzen und einem langen Satz bestehenden Abschnitt, der ausführt, welche Lehre der in der Folge erzählten Geschichte „zu entnehmen“ sei. Innerhalb der Einzelnovelle wird so die Architektur des Gesamtzyklus der *Bunten Steine*, dem die berühmte Einleitung über das „sanfte Gesez“ vorangestellt ist, wiederholt. Die Debatten, die Stifter mit seinen *Bunten Steinen* auslöste (indem er damit selber auf Debatten antwortete) und die – wie dies auch der vorliegende Beitrag belegt – immer noch weitergehen, sind auch nicht müde geworden, die Tauglichkeit dieser vom Text selber angebotenen Deutungsschlüssel zu erörtern. Nach dem schon zitierten Satz über das Dunkel, das die Novelle mit dem titelgebenden Stein gemeinsam habe, wird diese zu den vorangehenden beiden Erzählungen des Zyklus und – über das Stichwort ‚inneres Gesez‘ – zu der berühmten Vorrede in Beziehung gesetzt:

Der Turmalin ist dunkel, und was da erzählt wird, ist sehr dunkel. Es hat sich in vergangenen Zeiten zugetragen, wie sich das, was in den ersten zwei Stücken erzählt worden ist, in vergangenen Zeiten zugetragen hat. Es ist darin wie in einem traurigen Briefe zu entnehmen, wie weit der Mensch kömmt, wenn er das Licht seiner Vernunft trübt, die Dinge nicht mehr versteht, von dem innern Geseze, das ihn unabwendbar zu dem Rechten führt, läßt, sich unbedingt der Innigkeit seiner Freuden und Schmerzen hingibt, den Halt verliert, und in Zustände geräth, die wir uns kaum zu ent-räthseln wissen. (Stifter, 1982b: 119)

Mathias Mayer hat *Turmalin* als eine „Geschichte von der Skepsis der Wahrnehmung“ (Mayer, 2001: 134) bezeichnet. Es gehe dabei, so das Verständnisangebot dieser einleitenden Sätze, in zweifacher Hinsicht um die Grenze des Verstehens. Zum einen betrifft diese – darüber besteht nach der Lektüre der Novelle kein Zweifel – die Figur des Rentherrn, dem angelastet wird, die eigene Vernunft mutwillig zu ‚trüben‘, so dass er „die Dinge nicht mehr versteht“.

Im Schmerz über den Verlust seiner Frau lasse er sich so aus der Fassung bringen, dass er ‚das Rechte‘ aus dem Blick verliere, was insbesondere beinhaltet, dass er seine Tochter miss-handelt. Diese Bilanz ist darum bemerkenswert, weil die Erzählung sonst an keiner anderen Stelle ein moralisches Urteil über den Rentherrn fällt. Diese Abstinenz wird in dem der Satzperiode angehängten Relativsatz insgeheim erklärt, der festhält, dass das zu Berichtende auch von denjenigen „kaum zu enträthseln“ sei, die davon Kenntnis bekommen haben. An die Grenzen des Verstehens kommen so auch diese – und mit diesen auch wir Lesenden.

Auch der Einleitungsabschnitt von *Der Pförtner im Herrenhaus* hat den Charakter einer Vorrede. Diese thematisiert zwar weniger den Gehalt der Geschichte als die Art von deren Darbietung. Doch am Ende komme auch sie wieder auf die Verständlichkeit, die Begreifbarkeit zu sprechen:

Wir erzählen folgende Geschichte aus dem Munde einer Freundin, die sie uns mitgetheilt hat, und die selber ein kleiner Theil von ihr gewesen ist. Wir getrauen uns nicht, etwas daran zu verändern, oder auszuschmücken, weil wir einerseits der geschichtlichen Treue nicht zu nahe treten wollen, indem sich die Begebenheit wirklich zugetragen hat und weil wir andererseits eine große Ehrfurcht vor der Seelenlage und den Seelenleiden anderer Menschen haben, welche Ehrfurcht wir verletzen würden, wenn wir etwas aus unserem Eigenen hinzu gäben, in der Meinung, es hätte sich so besser zutragen können. Lassen wir die Sache stehen, wie sie steht, wenn wir sie auch nicht begreifen können, und wenn wir auch denken, daß wir in dem gegebenen Falle anders gehandelt hätten. (Stifter, 1982a: 115)

Dieser Anfang steht noch in der Tradition jener Einleitungen, in denen sich die sprechende Instanz als treuhänderischer Herausgeber eines vorgefundenen, authentischen Dokuments ausgibt. Die Stilisierung der Autor- als Herausgeberschaft ist im vorliegenden Fall nicht reine Fiktion, weil sich Stifter in seiner Novelle tatsächlich auf einen Bericht stützte, denjenigen der Schauspielerin Antonie Arneth (vgl. Stifter, 1995: 413). Ihr Dankeschreiben verrät jedoch, dass dieser Bericht von Stifter keineswegs unbearbeitet wiedergegeben wurde:

Wie stolz bin ich, daß Sie meine kleine Skizze einer Beachtung werth gehalten haben. Freilich weiß ich wohl, das, was es ist, hat der Rahmen dazu gethan, und ist's ein Turmalin, so ist er in Perlen gefaßt. (Jan. 1853; Stifter, 1995: 413)

Die Fiktion beschränkt sich also auf die Behauptung, der Bericht sei in unbearbeiteter Form wiedergegeben. Der Verzicht auf Eingriffe wird mit der „Ehrfurcht vor der Seelenlage und den Seelenleiden anderer Menschen“ moralisch begründet. Damit wird in Kauf genommen, dass man „die Sache [...] nicht begreifen“ könne. Anders als in der zweiten Fassung ist hier nur vom Nichtverstehen der Zeugen die Rede, nicht auch von dem der Hauptfigur.

Indem die Überarbeitung – in der Terminologie von Antonie Arnets Dankesbrief – noch deutlich mehr ‚Eigenes‘ in den „Rahmen“ von deren Bericht einfließen lässt, handelt sie zwar dem Vorsatz der Einleitung der Erstfassung zuwider, auf Veränderungen und Ausschmückungen zu verzichten. Die Umarbeitung, der die Erzählung erst die unverwechselbare erzählerische Handschrift Stifters verdankt und die die Literaturwissenschaft so andauernd fasziniert, hält der alten Einleitung aber insofern die Treue, als dieses ‚Eigene‘ die Verständlichkeit nicht erhöht, sondern erschwert. Mit der Anerkennung der Unverständlichkeit als Beweis für eine unverfälschte Wiedergabe der „Seelenlage und de[r] Seelenleiden anderer Menschen“ (Stifter, 1982a: 115) nahm die erste Fassung die Devise ihrer späteren Umarbeitung bereits vorweg. Ausgerechnet die Bearbeitung hat nun den Beweis einer authentischen, unbearbeiteten Wiedergabe des Erzählstoffs anzutreten.

ÄSTHETIK DES UNGESCHICKS

Die Poetik des verstellten Verständnisses wird nun nicht nur in den Einleitungsabschnitten knapp exponiert und dann erzählerisch ins Werk gesetzt, sondern sie wird auch anhand von künstlerischen Praktiken, von denen die Novelle erzählt, zumindest indirekt thematisiert. Dass es sich bei der Novelle um eine Künstlererzählung handelt, wird in der *Turmalin*-Fassung noch stärker betont, werden doch im ausführlichen Wohnungsinventar die Spuren der musikalischen, bildkünstlerischen, schriftstellerischen und kunsthandwerklichen Betätigungen des Rentherrn festgehalten. Wie Künstlererzählungen und -romane generell¹² lädt auch die Novelle *Turmalin* dazu ein, die darin beschriebenen Kunstpraktiken mit denen in Verbindung zu setzen, die sie selber zur Anwendung bringt, und sie als „selbstreferenzielle[n] Text“ (Mayer, 2001: 133) zu lesen.

Im ersten Teil von *Turmalin* wird ausführlich die Schauspielkunst Dalls, des Freundes und späteren Nebenbuhlers des Rentherrn, beschrieben. Während sich in *Der Pförtner im Herrnhaus* die Ausführlichkeit dieser Beschreibung offensichtlich aus der Tatsache herleitet, dass Dall ein Bekannter der Erzählerin ist und diese durch ihn erste Kenntnisse vom Verschwinden des Rentherrn bekam, gesellt sie sich in *Turmalin* zu den anderen Befremdlichkeiten des ersten Erzählteils. Anders als der Rentherr ist Dall, jedenfalls in der Wahrnehmung seines begeisterten Publikums, kein Dilettant, sondern ein höchst erfolgreicher Profi.¹³ An Dalls Spiel wird gerühmt, dass er sich seine Rollen nicht durch Studium erarbeite, sondern sie sich

¹² Vgl. dazu die „Einleitung“ in Müller, 2009: 11–37.

¹³ Harald Schmidt (2000: 104–106) rechnet ihn, insbesondere unter Rückbezug auf den schauspielernden Titelhelden von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ebenfalls zu den Dilettanten.

kraft seiner Persönlichkeit aneigne. Er steht damit in genauer Opposition zum Brecht'schen Schauspieler, der die Differenz zwischen sich und der gespielten Figur spürbar zu machen hat. Die Art, wie Dall seine Rollen mit eigenem Leben füllt, bringt es mit sich, dass der Schauspieler nicht vom Privatmann zu unterscheiden ist – er verharrt in beiden Rollen im Modus des Spiels. Trotzdem wird der Privatmann, der Freund des Rentherrn, separat beschrieben:

Er hatte ein sehr einnehmendes Äußeres, war in seinen Bewegungen leicht und gefällig und trug seinen Körper als den Ausdruck eines lebhaften und beweglichen Geistes, der sich durch dieses Werkzeug sehr deutlich aussprach. [...] Aber gerade weil er das war, was er spielte, und weil er dafür in seinem Körper den treffendsten Ausdruck fand, so stellten sich die Gefühle, die in seinem feurigen Geiste entstanden, auf der Oberfläche seines Körpers feurig dar, sei es in Bewegung in Ausdruck in Stimme, und rissen hin. (Stifter, 1982b: 140–141)

Das Erfolgsgeheimnis Dalls ist das Vermögen, seinem Geist durch seinen Körper adäquaten Ausdruck zu verleihen. Offen bleibt, ob das ein natürliches Verhalten oder eine mit Bedacht eingesetzte Technik ist – die Umschreibung des Körpers als „Werkzeug“ deutet eher auf das Zweite. Die Wiederholung des Wortes ‚feurig‘, die ein Schulmeister der Stilistik wohl beanstanden würde, unterstreicht die Korrespondenz von Innen und Außen. Dass Dall in der Geschichte als Betrüger seines Freundes, der sich dazu noch einer Aussprache entzieht, keine gute Figur macht, obwohl ihn der gleiche Text in höchsten Tönen rühmt, rückt auch das Lob, das wie eine euphorische Theaterkritik in den Text eingeklebt ist,¹⁴ ins Zwielflicht. Das ausführliche Porträt Dalls gibt zu verstehen, dass ein Mensch, der in seinen Gesichtszügen und in seiner Körpersprache unmissverständlich zum Ausdruck zu bringen vermag, was in seinem Inneren vorgeht, eine faszinierende, aber auch verdächtige Ausnahmeerscheinung ist.

Dass die Rivalität zwischen Dall und dem undurchschaubaren Rentherrn, unter denen die Rollen des Gewinners und Verlierers so klar verteilt zu sein scheinen, auch eine poetologische Dimension hat, welche die Rangordnung relativiert, wird von dem mitbestimmt, was von den künstlerischen Tätigkeiten im Umkreis des Rentherrn berichtet wird. Dem Fragwürdig-Machen von Dalls Meisterschaft steht in Stifters Erzählung eine Art Auratisierung des Misslingens gegenüber. An zwei Stellen ist von künstlerischen oder kunstnahen Manifestationen die Rede, die nicht oder nur schwer lesbar sind und sich so dem Verständnis

¹⁴ Dass das Dall-Porträt einen Fremdkörper innerhalb der Novelle darstellt, ist vielleicht auch darauf zurückzuführen, dass ihm wahrscheinlich eine reale Person, der Burgschauspieler Joseph Lange (1751–1831), als Vorbild diente. Lange war auch bekannt als Schürzenjäger. Er war verheiratet mit der Schwester der Frau von Wolfgang Amadeus Mozart. Diese Hintergründe werden resümiert in den Kommentaren zu den *Bunten Steinen* (vgl. Stifter, 1995: 423–424). Ausführlicheres dazu in: Barak, 1996: 476–485.

widersetzen. Von dem, was die so irritierende Wohnungsbeschreibung der zweiten Fassung ungerührt als Gegenstände aufzählt, scheint der Rentherr nur seine Flöten und seine Tochter mitgenommen zu haben. Auf dem nächtlichen Heimweg aus dem Zentrum in die Vorstadt werden die Erzählerin und ihr Mann Zeugen eines sonderbaren Flötenspiels, wobei bezeichnend ist, dass sie aus dem Theater, also aus der Welt Dalls, kommen. Die Frau weiß hier noch nicht, dass das ihr erster, indirekter Kontakt zum Rentherrn ist, der von seiner Wohnung im vierten Stock zum im Souterrain hausenden Pfortner buchstäblich abgestiegen ist. Eine lange Beschreibung dokumentiert, wie sehr dieses zweite, ephemere Kunsterlebnis des Abends die Lauschenden bewegt. Wie bei der Charakterisierung von Dalls Theaterspiel wird auch hier der Fokus auf das Nach-Außen-Tragen von Innerlichem gelegt, wenn es unter anderem heißt:

Es war nicht ein ausgezeichnetes Spiel, es war nicht ganz stümperhaft, 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 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. Und dennoch war trotz des Unzusammenhanges eine Trauer und eine Klage und noch etwas Fremdartiges in dem Spiele, als erzählte der Spieler in ungefügten Mitteln seinen Kummer. (Stifter, 1982b: 152–153)

Verglichen mit Grillparzers *Der arme Spielmann* bekommt in *Turmalin* angesichts der Ästhetik des Ungeschicks die Faszination Überhand über das lächelnde Mitleid. Dass im Misslingen auch Ansätze eines Gelingens liegen, bringt die Erzählerin in der anschließenden Schlussfolgerung präzise auf den Punkt: „Man war beinahe gerührt.“ (Stifter, 1982b: 173)

Den grausamsten Beweis dafür, dass der Rentherr aus Kummer „den Halt verliert“ (Stifter, 1982b: 119) legt in dem, was von seinem Verhalten aktenkundig geworden ist, die Zumutung an seine Tochter ab, sich den Tod des Vaters und das Herumirren und den Selbstmord der Mutter auszumalen und in Worte zu fassen. Der Erzählerin kommen die so entstandenen Texte – die „Ausarbeitungen“ der Tochter – zu Gesicht und sie wird dadurch so verunsichert, dass sie in ihrem Bericht Aussagen aneinanderreihet, die sich widersprechen:

Was soll ich davon sagen? Ich würde sie Dichtungen nennen, wenn Gedanken in ihnen gewesen wären, oder wenn man Grund Ursprung und Verlauf des Ausgesprochenen hätte enträthseln können. Von einem Verständnisse, was Tod was Umirren in der Welt und sich aus Verzweiflung das Leben

nehmen heiÙe, war keine Spur vorhanden, und doch war dieses alles der trübselige Inhalt der Ausarbeitungen. Der Ausdruck war klar und bündig, der Satzbau richtig und gut, und die Worte obwohl sinnlos waren erhaben. (Stifter, 1982b: 177)

Kann man sich mit Mühe gerade noch vorstellen, wie Worte gleichzeitig sinnlos und erhaben sein können, so ist es kaum möglich zu begreifen, wie etwas als Inhalt „der Ausarbeitungen“ fassbar wird, obwohl diesen kein nachvollziehbarer Gedanke zugrunde liegt und ihre Worte sinnlos sind.

Sowohl das Flötenspiel des Vaters, der sich selber um die Vernunft gebracht hat, als auch die Aufsätze seiner verkehrten Tochter werden als Paradoxe beschrieben. Die im Vorausgegangenen festgehaltenen Sonderbarkeiten von Stifters Novelle nähren den Verdacht, dass das, was der Rentherr als Flötenspieler, und das, was seine Tochter in ihren Aufsätzen hervorbringen, Spiegelungen von dem sind, was diese Novelle, vor allem in der Fassung der *Bunten Steine*, selber macht. Das könnte als eine Selbstkarikatur gedeutet werden. Doch die einleitenden Bemerkungen der ersten Fassung der Novelle legen eine Fährte in eine andere Richtung: Dort wird der Verzicht auf ein interpretierendes Nachvollziehbarmachen des Erzählstoffs als Vorzug ausgegeben, weil er aus „Ehrfurcht vor der Seelenlage und den Seelenleiden“ (Stifter, 1982a: 115) der Figuren erfolge. Das Flötenspiel des Vaters und die „Dichtungen“ der Tochter kreisen, so betrachtet, eine Utopie ein, die hofft, die Adäquatheit einer Darstellung dadurch zu gewährleisten, dass sie den Schein der Adäquatheit mutwillig bricht und die Kluft zwischen Worten und Bedeutungen (vgl. Geulen, 1992: 31–40) sichtbar macht, statt sie zu vertuschen. Eine verkehrte Ästhetik im Dienste der Darstellung verkehrter Menschen.

Nicht nur die Entstehungsgeschichte von *Turmalin*, die aus einer einigermaßen ‚normalen‘ Erzählung eine ganz und gar ausgefallene, widerborstige gemacht hat, sondern auch die darin evozierten gelingenden und misslingenden Kunstmanifestationen legitimieren uns dazu, hinter den Absonderlichkeiten der Novelle einen dezidierten Kunstwillen zu sehen. Das Erzählen im Modus der spezifisch Stifter’schen ‚Nullfokalisierung‘ schließlich ist ein Erzählen, das *nicht* vorgibt, den Dingen, die es schildert, gewachsen, kommensurabel zu sein.

LITERATUR

- Albrecht, Tim. (2017). „Turmalin“. In Christian Begemann, Davide Giurato (Hrsg.), *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (87–91). Metzler.
- Barak, Helmut. (1996). „Gute Freundin“ und „glänzender Künstler“: Die dichterisch gestaltete Wirklichkeit in Stifters Erzählung ‚Turmalin‘. In Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hrsg.), *Adalbert Stifter: Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk* (476–485). Niemeyer. <https://doi.org/10.1515/9783110961065-023>.

- Genette, Gérard. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.
- Geulen, Eva. (1992). *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*. Iudicium-Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang. (1991). *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Oder: Die Entsagenden*. (Originalausgabe erschienen 1829). In Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann, Johannes John (Hrsg.), *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe* (Bd. 17, 239–714), Hanser.
- Grätz, Katharina. (2006). *Musealer Historismus. Die Gegenwart des Vergangenen bei Stifter, Keller und Raabe*. Winter.
- Hertling, Gunter H. (1977). „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr“. Zur Zentralsymbolik in Adalbert Stifters „Turmalin“. In: *VASILO* 26, 17–34.
- Kindt, Tom; Köppe, Tilmann. (2022). *Erzähltheorie. Eine Einführung* (Reclams Studienbuch Germanistik; 2., erw. u. aktual. Aufl.). Reclam.
- Klüger, Ruth. (1996). Der eingerichtete Mensch. Innendekor bei Adalbert Stifter. In: Ruth Klüger, *Katastrophen. Über deutsche Literatur* (107–131). Wallstein.
- Koschorke, Albrecht. (2017). Erzählen. In Christian Begemann, Davide Giurato (Hrsg.), *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (209–213). Metzler.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael. (2012). *Einführung in die Erzähltheorie* (9., erw. Aufl.). Beck.
- Mayer, Mathias. (2001). *Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen*. Reclam.
- Müller, Dominik. (2009). *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses „Ardinghello“ bis Carl Hauptmanns „Einhart der Lächler“*. Wallstein.
- Schmidt, Harald. (2000). Geschichte in Trümmern und Häuserverfall. Zum Funktionszusammenhang von Dilettantismus, Vergessen und Melancholie in Adalbert Stifters Großstadterzählung *Turmalin* (1853). In Martina Lauster (Hrsg.), *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive III* (101–133). Aisthesis.
- Stanzel, Franz K. (1979). *Theorie des Erzählens*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stifter, Adalbert. (1982a). *Bunte Steine. Journalfassungen*, hrsg. v. Helmut Bergner. In Albert Doppler, Wolfgang Frühwald (Hrsg.), *Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 2/1). Kohlhammer.
- Stifter, Adalbert. (1982b). *Bunte Steine. Buchfassungen*, hrsg. v. Helmut Bergner. In Albert Doppler, Wolfgang Frühwald (Hrsg.), *Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 2/2). Kohlhammer.
- Stifter, Adalbert. (1995). *Bunte Steine. Apparat, Kommentar*. Teil 1, hrsg. v. Walter Hettche. In Albert Doppler, Wolfgang Frühwald (Hrsg.), *Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 2/3). Kohlhammer.
- von Arburg, Hans-Georg. (2017). Haus/Architektur. In Christian Begemann, Davide Giurato (Hrsg.), *Stifter-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (314–317). Metzler.
- Wichard, Norbert. (2012). *Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Transcript.

Dominik MÜLLER (*1954) unterrichtete bis 2018 Neuere deutsche Literatur an der Universität Genf. Er promovierte mit einem Vergleich der beiden Fassungen des *Grünen Heinrich* von Gottfried Keller. Auch danach beschäftigte er sich immer wieder mit diesem Autor, u. a. als Mitglied des Herausgeber-teams der 32-bändigen Historisch-Kritischen Gottfried Keller-Ausgabe. Weitere Arbeitsschwerpunkte sind die Literatur der Schweiz generell, die Wechselverhältnisse zwischen Literatur und bildender Kunst und zwischen Literatur und Tourismus.

Kontakt: dom.muller[at]bluewin.ch

ZITIERNACHWEIS:

Müller, Dominik. (2024). Absonderliche Schicksale, absonderliches Erzählen: Adalbert Stifters Novelle *Turmalin* und Gérard Genettes Begriff der ‚Nullfokalisierung‘. *Colloquia Germanica Stetinensia* 33, 5–22. <https://doi.org/10.18276/cgs.2024.33-01>.