



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

‘Unheilvolle Begabung’. Künstlerbild und
Romantikrezeption bei Gert Jonke

Verfasserin

Julia Forstner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Doz. Dr. Irmgard Egger

"Wahrscheinlich knistert, kracht es in den Köpfen mancher Leute, denen bald der Kopf auseinanderfliegen wird, die Geräusche werden von der Luft gespiegelt, weitergetragen, schließlich kommt es darauf an, wie lange man dazu in der Lage ist, sich den Kopf gewaltsam zusammenzuhalten."

Gert Jonke
Schule der Geläufigkeit

Danksagung

Der größte Dank gilt meiner Betreuerin, Univ.-Doz. Dr. Irmgard Egger, die mich mit wertvollen Anregungen und konstruktiver Kritik während der Entstehung dieser Arbeit bestmöglich unterstützt hat. Sie hat mich motiviert, bestärkt und beharrlich vorangetrieben. Ich konnte durch sie viele wichtige Einsichten gewinnen.

Ich möchte mich auch bei meinen Eltern bedanken, die mir immer vertraut und mich unterstützt haben. Meinem Partner möchte ich für seine Geduld, seine bedingungslose Unterstützung und Inspiration danken.

Schließlich möchte ich mich bei Gert Jonke bedanken, der mir und seinen Lesern eine phantastische und doch vertraute Welt geschenkt und uns damit die Augen geöffnet hat. Ich bedaure, die Bereicherung einer persönlichen Bekanntschaft mit ihm nicht erfahren zu haben.

INHALT

VORBEMERKUNG	9
1. KÜNSTLERPROTOTYPEN IN GERT JONKES SCHULE DER GELÄUFIGKEIT.....	12
1.1. FRITZ BURGMÜLLER – DER PASSIVE KÜNSTLER	12
1.1.1. <i>Das Entgleiten in die Phantasiewelt</i>	12
1.1.2. <i>Der Versuch, sich „erträglicher vorzukommen“ – Der aporetische Künstler</i>	17
1.1.3. <i>Das verschmähte Talent des „Tonsetzers“</i>	20
1.2. „ICH BEFAND MICH WIEDER IN EINEM DIESER VIELEN KLANGKÄFIGE“ - DER GESCHEITERTE VIRTUOSE.....	24
1.2.1. <i>Rückkehr zum Ursprung</i>	24
1.2.2. <i>Die „unheilvolle Begabung“ - Gefangen im eigenen Talent</i> ...	27
1.2.3. <i>Rückzug ins Innere – Der Kopf als Gerümpelkammer</i>	32
1.3. EXKURS: KÜNSTLER OHNE WERK	35
1.4. OTTO BURGMÜLLER – DER „BLOCKIERTE“ KÜNSTLER.....	42
1.4.1. <i>Otto Burgmüllers physische Disposition</i>	42
1.4.2. <i>Die Kunst der Klavierspedition</i>	43
1.5. WEITERE KÜNSTLERFIGUREN – GEGENENTWÜRFE	46
1.5.1. <i>Diabelli</i>	47
1.5.2. <i>Waldstein</i>	51
1.5.3. <i>Kalkbrenner</i>	56
2. BURGMÜLLERS ROMANTISCHE ANLEIHEN.....	61
EXKURS: LITERARISCHE MUSIKÄSTHETIK.....	70
3. „EIN MICH DURCHFLUTENDER MUSIKWIND“ – NATURMUSIK.....	74
3.1. SPHÄRENKLÄNGE – ERLEBNIS DER IDEALEN MUSIK.....	74
3.2. MUSIK OHNE INSTRUMENTE	81

4. „AUCH DIE WIRKLICHKEIT IST OFT EINE GUTE ERFINDUNG“ – DIE WIEDERHOLUNG DES FESTES	89
4.1. EXKURS: DIE ÄSTHETIK DER MODERNE.....	89
4.2. WALDSTEINS GEMÄLDE – DER BETRACHTER TRITT INS BILD	94
4.3. DIE FESTGESELLSCHAFT ALS KÜNSTLICHE INSZENIERUNG	97
5. LITERATURVERZEICHNIS.....	105
5.1. PRIMÄRLITERATUR	105
5.2. SEKUNDÄRLITERATUR	107
ANHANG	111
ABSTRACT	111
LEBENSLAUF	113

Vorbemerkung

Gert Jonkes Prosaband *Schule der Geläufigkeit* steht am Beginn seiner frühen Trilogie, die mit dem Roman *DER FERNE KLÄNG* und der Erzählung *Erwachen zum großen Schlafkrieg* ihre Fortsetzungen fand. Der Band exponiert mit seinen zwei Erzählungen *die gegenwart der erinnerung* und *gradus ad parnassum* Motive und Themen, die in späteren Werken Jonkes immer wieder auftauchen. Künstler, vor allem Musiker, aber auch Maler, Fotografen und Dichter rückte Jonke häufig ins Zentrum seines Schreibens und der Welt, aus der er berichtete. Die Musik blieb für den ausgebildeten Pianisten, der einige Semester Musikwissenschaften studierte und selbst Sohn einer Musikerin und eines Musikinstrumentenbauers war, bestimmendes Thema. Sowohl poetisch als auch in der formalen Textgestaltung als auch in Form von biographischen Bezügen zu historischen Musikerpersönlichkeiten ließ sie Jonke nie los.

Diese Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, die Hauptcharaktere aus *Schule der Geläufigkeit* zu untersuchen. Es handelt sich dabei um Künstler, die einzige Ausnahme bildet Otto Burgmüller, der das Musikfach gegen sein Speditionsgeschäft eintauscht. Die Forschung hat sich Jonkes Personal noch nicht in der erforderlichen Intensität genähert, Analysen verfolgen die in der Trilogie zentrale Figur des Komponisten Fritz Burgmüller vor allem in ihrer Entwicklung im Zusammenhang der drei Werke. Hier sollen die Figuren in detaillierter Textarbeit anhand des ersten Bandes *Schule der Geläufigkeit* in ihrem Selbstverständnis als Künstler, ihrem Verhältnis zum eigenen Werk und dem Spannungsfeld zwischen Künstler und Rezipienten untersucht werden. Die größte Aufmerksamkeit wird dabei dem Komponisten Burgmüller gewidmet, der die zwei Texte des Bandes als Erzähler verbindet. Mit dem vielfach gebrochenen Verhältnis zu seinen Werken und seiner problematischen Identität als Musiker führt ihn Jonke als Prototypen eines gescheiterten, modernen Künstlers vor. Alexandra Pontzen hat in ihrer Arbeit *Künstler ohne Werk* nach Erklärungen für die häufige Werklosigkeit im Künstlerbild der Moderne gesucht. Ihre Thesen und Antworten sollen anhand von Jonkes Fritz Burgmüller überprüft werden. Darauf folgt eine Konfrontation mit Otto Burgmüller. Er konterkariert und hinterfragt mit seinem bürgerlich geprägten Lebenskonzept die Existenz seines Bruders und führt ihm die Diskrepanz zwischen Alltagswelt und Kunst drastisch vor Augen.

Die Gegenüberstellung der Hauptfigur mit drei weiteren Künstlern, die alternative Modelle moderner Künstlerexistenzen repräsentieren, rundet die erste Hälfte der Arbeit ab.

Im zweiten Teil dieser Untersuchung sollen Bezüge zur romantischen Literatur in Jonkes Text aufgezeigt werden. Jonke selbst wollte sich bezüglich seiner Quellen und Inspirationen nicht festlegen, war jedoch offen für Interpretationen in Richtung der Romantik. In der Forschung wurden hier bereits Erkenntnisse gesammelt, die auch in diese Arbeit einflossen, jedoch wird wiederum eine genaue Analyse der Figuren im Lichte der romantischen Tradition vermisst. Ebenso blieb eine umfassende Gegenüberstellung mit den musikalischen Idealen der Romantiker bis zum heutigen Zeitpunkt aus. Aus diesen Gründen liegt der Versuch nahe, den Komponisten Fritz Burgmüller neben einen Kollegen aus der Tradition der romantischen musikerzählenden Literatur zu stellen. Im zweiten Kapitel wird daher der Vergleich zwischen Burgmüller und Wilhelm Heinrich Wackenroders Joseph Berglinger aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* angetreten. In dieser vergleichenden Darstellung werden Züge eines romantischen Künstlers bei Jonkes Komponisten erkennbar. Mit Thorsten Valks Darstellung der *Literarischen Musikästhetik* wird anschließend eine Einordnung von Jonkes Musikanschauung versucht, um ihre Anleihen bei der romantischen Musikästhetik aufzudecken. Hier zeigt sich die Rezeption des romantischen Künstlerbildes und Kunstverständnisses bei Jonke. Problemkreise wie Medienskepsis, Rezeptions- und Produktionsästhetik werden bei ihm neu ausgeführt.

Die Naturmusik, die den Höhepunkt der ersten Erzählung *die gegenwart der erinnerung* bildet, eröffnet im dritten Kapitel die Möglichkeit, Jonkes moderne poetische Umsetzung der romantischen Vorstellung einer absoluten, reinen und autonomen Musik zu erschließen. Die Ansätze der Romantiker erfahren in Jonkes Idee einer Musik ohne Instrumente, die in weiterer Folge auch auf Töne und Klänge verzichtet, eine Steigerung. Auch hier werden Parallelen zu Texten von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck aufgezeigt.

Das abschließende Kapitel führt, ausgehend von Silvio Viettas *Ästhetik der Moderne*, einem grundlegenden theoretischen Werk zur Frühromantik, in einen weiteren Themenkreis, der für das Werk Jonkes bestimmend ist. Die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit und ihrer Wahrnehmung – ein zentrales

Anliegen der Moderne – äußert sich in Jonkes Texten in vielfältiger Form. So stellt sich die Frage „Was ist wirklich an der Wirklichkeit?“ bereits im Titel *die gegenwart der erinnerung* und wird in der zyklischen Struktur des Textes wieder aufgegriffen. Die Erzählung wird durch ein Fest bestimmt: Die Gastgeber legen den Abend als genaue Wiederholung eines vorangegangenen Festes im Vorjahr an. Verschiedene Elemente wie Fotos oder Gemälde konstruieren Wiederholungen und Spiegelungen. Es soll gezeigt werden, wie diese künstlerischen Schöpfungen die Grenzen zwischen Abbild und Realität, Fiktion und Wirklichkeit aufheben und damit traditionellen Realitätskonstruktionen eine Absage erteilen. Jonke hinterfragt auf diese Weise Gegebenheiten wie Erinnerung, Zeit und Wirklichkeit und lässt keine Form von Individualität in der Handlung zu.

1. Künstlerprototypen in Gert Jonkes *Schule der Geläufigkeit*

1.1. Fritz Burgmüller – Der passive Künstler

1.1.1. *Das Entgleiten in die Phantasiewelt*

Vermutlich war ich versucht, solcherart einige Noten über meinem Notenblatt mit dem Stift in die Luft zu schreiben, was die Aufmerksamkeit des vorbeigehenden Proktologen, des Krankenhausarchitekten und des Musikkritikers Pfeifer erweckt haben dürfte, kopfschüttelnd wurde die Frage nach dem tieferen Sinn meiner Tätigkeit gestellt.¹

Hier prallen zwei Welten aufeinander. Der Ich-Erzähler und Komponist Fritz Burgmüller versucht ein Musikstück niederzuschreiben.² Er weicht dabei vom Notenblatt auf die Luft als alternatives Medium aus. Der Komponist projiziert seine im Inneren geschaffene Notenfolge in den freien Raum, führt dabei jedoch jene Bewegungen aus, die auch bei einer handschriftlichen Niederschrift sichtbar wären. Seine Hände und der Stift scheinen der Umgebung die Noten direkt zu dirigieren. Es ist als würde er das Medium und damit die Vermittlungsinstanz der Notenschrift überspringen. Seine Entstehung definiert das Werk des

¹ Gert Jonke: Schule der Geläufigkeit. Eine Erzählung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006. (entspricht der revidierten Fassung von 1985 aus dem Residenz Verlag). [zitiert als SDG], S. 85.

² Der Vorname der Figur wird erst in der zweiten Erzählung *gradus ad parnassum* der *Schule der Geläufigkeit* genannt, den Nachnamen erhält Fritz Burgmüller im letzten Teil von Jonkes Trilogie, dem Roman *Erwachen zum großen Schlafkrieg*. Jonke verwendet in *Schule der Geläufigkeit* Namen, die er von Künstlern der Romantik leihgt. So lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Johann August Franz Burgmüller unter anderem in Weimar, Köln und Düsseldorf als Komponist, Kapellmeister und Musiklehrer. Er hatte drei Söhne, davon Friedrich und Norbert, die in seine Fußstapfen traten. Ulrich Schönherr (*Das unendliche Altern der Moderne*) gibt nicht den Namensvetter Friedrich, sondern Norbert als Vorbild für Jonkes Fritz Burgmüller an. Norbert Burgmüller (1810 – 1836) wurde nach dem Tod seines Vaters vom großzügigen Mäzen Graf Nesselrode-Ehreshoven in seiner musikalischen Ausbildung unterstützt, er unterrichtete auch dessen Kinder und trat am Hoftheater als Pianist auf. Eine unglückliche Liebe führte zu Depressionen und alkoholischen Exzessen, die seine Musikerlaufbahn nachhaltig schädigten. Norbert Burgmüller war Zeit seines Lebens von seinem Gönner abhängig, jedoch nie bereit, sich an gesellschaftliche Konventionen anzupassen. Er bemühte sich um die Nachfolge seines Vaters als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, wurde jedoch zweimal nicht für das Amt berücksichtigt und damit schwer enttäuscht. Seine letzten Lebensjahre wurden durch eine Freundschaft mit Christian Dietrich Grabbe geprägt. Burgmüller starb 1836 in Aachen unter ungeklärten Umständen, von ihm sind nur wenige, doch vielversprechende Werke erhalten. Ulrich Schönherr: Das unendliche Altern der Moderne. Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes. Wien: Passagen-Verlag 1994, S. 222 - 224; Joachim Draheim: Burgmüller. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Erweiterte, neubearb. Ausg. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a.: Bärenreiter/Metzler 1995ff. [=MGG], Personenteil, Bd. 3 (Bj – Cal) 2000, Sp. 1288- 1295.

Komponisten als flüchtig und temporär. Es ist nur im Moment der Bewegung im Raum sichtbar und wird nicht, wie üblich, am Notenpapier konserviert. Dadurch werden auch eine spätere Reproduktion und die Rückführung in die Sphäre der Musik in Frage gestellt.³ – Dem Komponisten stehen die übrigen Gäste des Gartenfestes gegenüber. Er erregt mit seiner „Lautmalerei“ zwar Aufmerksamkeit unter einigen vorbeikommenden Gästen, tritt jedoch nicht in Dialog mit ihnen. Da Burgmüller sich über das konventionelle System der musikalischen Notation hinaus bewegt und sich unabhängig von den konventionellen Codes für musikalisches Schaffen ausdrückt, stößt er auf Ablehnung. Proktologe und Krankenhausarchitekt, die nicht mit Namen, sondern nach ihren bürgerlichen Berufen bezeichnet werden, aber auch der Musikkritiker Pfeifer hinterfragen Burgmüllers Tätigkeit und sprechen seinem Werk damit bereits vor Vollendung jede Existenzberechtigung ab. Damit bestätigen sie die Außenseiterposition des Komponisten und bringen ihr Urteil unvermittelt mit Kopfschütteln zum Ausdruck.

Der zitierte Textausschnitt steht exemplarisch für die *Schule der Geläufigkeit* und führt den zentralen Konflikt der zwei Erzählungen vor: der Künstler in Konfrontation mit seiner Umwelt und der Wirklichkeit. Innerhalb der ersten Erzählung *die gegenwart der erinnerung*⁴ steht dieses Zitat jedoch alleine, da Burgmüller hier als Künstler kaum in Erscheinung tritt. Der Ich-Erzähler verhält sich als Beobachter. Über seine Person ist wenig bekannt, seine Lebensumstände lassen sich nur erahnen, lediglich zu seinem Liebesleben gibt es Andeutungen. Burgmüllers musikalisches Schaffen als Künstler wird kaum thematisiert, er tritt durch die Erzählerfunktion als handelnde Figur in den Hintergrund. Der Erzählmodus von *die gegenwart der erinnerung* ist neutral gehalten, über weite Teile des Textes finden sich keine Erzählerkommentare. Fritz Burgmüller ist vor allem passiver Zuhörer und berichtet vom Geschehen eines Festes, selten bringt er Einwände und stellt Fragen in Diskussionen (SDG, S. 47).⁵ Meist wird er als

³ Vgl. Arnulf Knafl: Romantische Vorbilder in Gert Jonkes Trilogie. In: Daniela Bartens (Hg.): Gert Jonke. Graz, Wien: Droschl 1996. (= Dossier; 11), S. 135 – 174, hier S. 135.

⁴ Gert Jonke: *die gegenwart der erinnerung*. In: SDG, S. 7 – 119.

⁵ Die Künstlerfigur als Erzähler weist Jörg Theilacker in seiner Untersuchung *Männer – Phantasie – Hirngeburt* als charakteristisches Merkmal von Musikererzählungen der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts nach; Jörg Theilacker: *Männer – Phantasie – Hirngeburt. Gescheiterte Musiker in Novellen des 19. Jahrhunderts*. In: Hans Werner Henze

Gesprächspartner aber so wenig respektiert, dass ihn andere unterbrechen, man hört ihm nicht zu, lässt ihn nicht ausreden und er erhält mehrfach auf seine Fragen keine Antworten. Diesen Modus durchbrechen selten sehr subjektive und von der Figur geprägte Passagen, die meist durch kursive Schrift gekennzeichnet sind und persönliche Eindrücke des Erzählers schildern.

So lernt der Leser Fritz Burgmüller in *die gegenwart der erinnerung* vorrangig über seine inneren Bilder kennen. Mehrmals beschreibt der Komponist seine eigenen Phantasiewelten, dabei verschwimmt häufig die Grenze zwischen einem beschreibenden Vergleich und subjektiver Schilderung, zwischen Wirklichkeit und Imagination. Diese Bilder sind bereits als Vorausdeutung auf Burgmüllers pathologische Halluzinationen zu sehen, die in der zweiten Erzählung *gradus ad parnassum*⁶ auftauchen:

Der Himmel ist wie ein schlierendurchzogenes, über der Ebene schwebendes Brennglas, dachte ich, in dem das Nachmittagslicht über der Stadt gebündelt wird, und bald würden die in den vertrockneten Wald hinein sich verlierenden Hütten und Sträucher zu rauchen beginnen, und schon sah ich aus den Vorstadtfeldern Dampf aufsteigen, als ich hinter mir Schritte vernahm, [...]. (SDG, S. 15)

Die Hitze der Stadt schlägt hier in eine bedrohliche Situation für die Kulisse der Erzählung um. Ein Szenario zieht am Leser vorbei und führt ihn in einen trostlosen, trockenen Wald, steigert sich zu rauchenden Behausungen und Feldern, aus denen es vor Hitze dampft. Der Einstieg in diese Phantasie erfolgt über ein Brennglas, das Burgmüllers Einbildungskraft dem Leser vorhält.

Weitere Phantasie-Bilder erlebt der Komponist mit dem Maler Waldstein. Dieser lädt ihn ein, ihm in seine imaginäre Welt zu folgen und sich „hinterm zugezogenen Vorhang [d]er Lider“ der Festgesellschaft aus einem völlig neuen

(Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Frankfurt/Main: Fischer 1990 (=Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik, Bd. IV), S. 154 – 172, hier S. 157f.

⁶ Gert Jonke: *gradus ad parnassum*. In: SDG, S. 121 – 180. *Gradus ad parnassum* (lat.: Aufstieg zum Parnass, Musenberg) ist der Titel eines vielfach rezipierten musiktheoretischen Lehrwerks (1725) des österreichischen Kapellmeisters und Komponisten Johann Joseph Fux (1660 – 1741), das bis heute als Basiswerk im Kontrapunktunterricht gilt. *Gradus ad parnassum* könnte jedoch auch eine Anspielung auf den italienischen Komponisten Muzio Clementi (1752 – 1832) sein, dessen *op. 44* (1817 – 1826) den Titel ebenso verwendet. Bei Clementis Hauptwerk handelt es sich gleichfalls um sehr bekannte Übungen zum Kontrapunkt; vgl. Thomas Hochradner: Fux, Johann Joseph. In: MGG, Personenteil, Bd. 7 (Fra – Gre) 2002, Sp. 303 – 319; Anselm Gerhard: Clementi, Muzio. In: MGG, Personenteil, Bd. 4 (Cam – Cou) 2000, Sp. 1242 – 1251, hier Sp. 1248; auf beide Bezüge wurde in der Jonke-Forschung bereits hingewiesen.

Blickwinkel zu nähern (SDG, S. 57).⁷ Waldstein weist den Komponisten auch darauf hin, dass die Empfindungsfähigkeit mit geschlossenen Augen erheblich gesteigert sei und so hört und sieht Burgmüller das Festgeschehen in neuer Intensität. Er erlebt die Szenerie nun als ein Kostümfest, die Gäste sind vollständig in Gummikostüme gehüllt und bewegen sich tollpatschig über die Tanzfläche. Analog zum Stimmengewirr, das ihm ans Ohr dringt, imaginiert er die Anwesenden als aneinander zur Masse verzahnte, austauschbare Objekte, die vom Horizont wie ein Teig heftig durchgeknetet und bearbeitet werden. Einzelpersonen werden dabei nicht mehr als Individuen wahrgenommen, sie setzen keine eigenständigen, selbst intendierten Handlungen mehr:

[...] die Menschen verzahnten einander an irgendwelchen Haken, die an ihren Kostümen unsichtbar befestigt sein mußten, rissen einander mit, stießen einander stampfend herum, kamen nicht mehr voneinander los, bis sie zu einem wogenden Körperhaufen sich geballt hatten, der unterm Nachthimmel aufgehängt, immer fester an den dunkelblauen Horizont geschnürt wurde, um von diesem nach und nach eingerollt, zerdrückt und zerquetscht, anschließend wieder ausgerollt und zunächst zum ursprünglichen Umfang der Masse zurückaufgepumpt, hernach aber beinahe schon bis zum drohenden Zerplatzen auseinandergeblasen zu werden. (SDG, S. 57)

Immer wieder werden neue Imaginationsräume wie dieser auf die Festgesellschaft projiziert. Hier ist es ein technisch-handwerklicher Diskurs, der gleichzeitig sehr abstrakt bleibt: die Gäste werden zu einer beliebig manipulierten, passiven Masse, die als wandelbarer und formbarer Werkstoff „aufgehängt“, „zerdrückt“, „ausgerollt“ und „auseinandergeblasen“ wird (SDG, S. 57). Die Masse wird als Objekt angesehen, das bis zur Vernichtung, dem „drohenden Zerplatzen“, getrieben wird. Wirklichkeit wird in dieser Erzählung immer weniger fassbar. Die Referenz für die Imagination ist nicht mehr greifbar, Wirklichkeit und Imagination fließen ineinander und werden zu einer Bezugsfläche. Die Welt wird von Burgmüller aus der Projektion seines Bewusstseins erschaffen.

⁷ Hier ist eine Anspielung auf Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* augenscheinlich, wo dieser von der endlosen Weite im berühmten *Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich schwärmt: „Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da [...] und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Heinrich von Kleist: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. In: Ders.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld-Roter Stern 1997. Bd. II/7: Berliner Abendblätter I [13. Oktober 1810], S. 61f.

Burgmüllers Phantasiewelten werden immer radikaler und plakativer. In der anschaulichsten Szene, die aus der Einbildungskraft des Komponisten entsteht, bedroht ein weißer Stier die Festgesellschaft:

Aber das ist doch, sagte ich, wie soll man das nennen, vielleicht Stier, ja ein riesiger schneeweisser Stier! Ich sah den mächtigen weißen Stier vom hintersten Gartengestrüpp aus dem noch immer zusammengeknoteten, zugeknüpften, herumtänzelnden Festgesellschaftshaufen zunächst langsam hoppeln, dann immer flinker entgegenhüpftend sich nähern, noch keiner der Gäste, die sich inzwischen wieder entknoten konnten, bemerkte ihn, obwohl er die weit ausladenden Hörner schon richtig stoßbereit gesenkt hatte.

Wo soll denn das hinführen? fragte ich den Maler. (SDG, S. 58)

In diesem ausdrucksvollen Bild wird die Imagination zur Gefahr für Burgmüllers Umwelt. Der Komponist kann seine Illusionen nicht mehr lenken. Sein „Kopfkino“ führt die Kluft zwischen Wirklichkeit und Imagination drastisch vor, die zwei Dimensionen lassen sich nicht mehr vereinbaren und stehen in radikaler Opposition zueinander. Alle Vorzeichen deuten auf die Zerstörung der Festgesellschaft als reale Bezugsgröße hin. Der Stier rast mit ungebändigter Kraft auf die Gäste zu:

Dann sah ich, wie der Stier plötzlich innehield, stehnenblieb, sein Gehörn nach wie vor locker herabgesenkt in der gleichen gefährlich drohenden Position, aber nein, er stieß noch lange nicht zu [...]. Und da sah ich auch schon, wie es aus den Spitzen seiner Hörner herausspritzte mit einem sagenhaften Druck [...] da blieb nichts trocken, alles wurde bald purzelnd umgeworfen, hinweggefegt und überflutet. (SDG, S. 59f.)

Wie ein Hochdruckreiniger wühlt sich der „zoologische Wasserwerfer“ durch die Festgäste (SDG, S. 59). Er entwirrt und entknotet die taumelnde Masse, führt eine Reinigung durch, die auch der Ordnung dient. Man könnte als Folge eine Katharsis der Festgesellschaft erwarten. Doch ein Knall beendet das Zauberspiel für den Komponisten. Durch das Geräusch wird er aus der Illusion wachgerüttelt, öffnet die Augen und der Stierangriff endet für ihn abrupt. Welchen Ausgang und Schaden er für die Festgäste bedeutet und ob eine reinigende Wirkung eintritt, bleibt ungewiss. Im weiteren Verlauf der Erzählung gibt es keinen Hinweis darauf, denn diese Phantasie wird nicht fortgeführt.

1.1.2. Der Versuch, sich „erträglicher vorzukommen“⁸ – Der aporetische Künstler

Angesichts der Radikalität seiner Imaginationsräume verliert der Komponist immer mehr die Kontrolle über sie. Der Bezug zur Realität des Festgeschehens kommt ihm abhanden, er kann sie nicht mehr von seiner Illusion unterscheiden. Fritz Burgmüller gesteht seine eigene Verwirrung und Orientierungslosigkeit selbst ein, als er gegen Ende der Erzählung zugibt, die Ereignisse nicht mehr vollständig rekonstruieren zu können:

Jetzt ging alles ganz rasch seinem unübersichtlichen Ende entgegen, die Erinnerung daran in meinem Kopf nur flüchtig und verschwommen in irgendwie heftig auf- und abgeschleuderten Gedankenstößen, die mich fortriessen, ich weiß nicht mehr ganz genau wie [...]. (SDG, S. 89)

Der Komponist Burgmüller ist gefangen in einer Zwischenwelt zwischen Innen und Außen. Er befindet sich im Bann seiner mächtigen Einbildungskraft, die das Festgeschehen immer wieder verzerrt. In den so entstehenden Phantasiewelten steht er im Mittelpunkt des Geschehens, kann es in gewissem Ausmaß auch lenken. Beim Fest ist das völlig anders: Burgmüller leistet keinen künstlerischen Beitrag zum Fest, seine Werke werden nicht aufgeführt oder präsentiert wie jene der anderen anwesenden Künstler. Sein künstlerisches Schaffen wird nicht thematisiert. Außerhalb seiner Funktion als Erzähler wird ihm daher keine definierte Rolle zugewiesen, er hält sich als Außenseiter am Rande des Geschehens auf. Er sucht, wie nach dem Konzert des Pianisten Schleifer, immer wieder Distanz: „Ich begab mich vorübergehend kurz in den verlassenen finsternen Garten, um meinen Kopf zu verdünnen.“ (SDG, S. 79). Burgmüller kämpft auch um eine Existenzberechtigung als Festgast. Mit den Anwesenden verbindet ihn wenig: kein bürgerlicher Beruf, kein politisches Amt, kein zur Unterhaltung präsentierter Rekordversuch (Kalkbrenner), keine Kunstwerke als Dekorationsobjekte für die Festkulisse (Waldstein), kein Konzert mit humorvollen Einlagen (Schleifer). Als einzige Rechtfertigung dient ihm die freundschaftliche Beziehung zu den Gastgebern.

[...] als ein dem Hause nicht gerade Unvertrauter hatte ich an diesem Nachmittag vorbeigesehn, um, falls nötig, bei den letzten Vorbereitungen zu helfen und dabei noch vor Beginn der Festlichkeiten

⁸ SDG, S. 9.

einige Getränke zu mir zu nehmen, um in den mich einschnürenden Umgebungen mir erträglicher vorzukommen. (SDG, S. 9)

Burgmüller besucht das Fest und das Haus von Diabelli ursprünglich um die Gastgeber bei der Arbeit zu unterstützen. Bereits hier zu Beginn der Erzählung wird der Konflikt zwischen dem Komponisten und seiner Umwelt deutlich. Er fühlt sich gefangen und in seiner Freiheit eingeschränkt. Das Adjektiv „einschnürend“ lässt mangelnde Bewegungsfreiheit und Atemluft assoziieren. Burgmüller muss in dieser Situation auch Schwierigkeiten haben, Luft zu holen. In dieser Beengtheit möchte er sich Erleichterung durch Alkoholkonsum verschaffen, was bereits auf Suchtverhalten hindeutet. Dieses wird in der Erzählung *gradus ad parnassum* weiter ausgeführt. Am deutlichsten zeigen sich in dieser Eingangsszene bereits Burgmüllers innere Unsicherheit und seine psychische Labilität. Angesichts des Drucks, den seine Umgebung auf ihn ausübt und den Belastungen, denen er sich ausgesetzt fühlt, wird deutlich, dass der Komponist seine Phantasiewelten als Fluchtmöglichkeit sieht. Burgmüller schützt sich mit einer Illusion vor der Wirklichkeit und legt alles daran, dieses Konstrukt aufrecht zu erhalten. Als mögliche Ursache für diese Rückzugsstrategie und Burgmüllers Alkoholismus wird der Verlust einer früheren Freundin angeführt.

Damals, an einem dieser Tage vor einigen Jahren, erwiderte ich, mit dem Zug war ich ganz früh morgens schon in dieser Stadt hier angekommen, gleich anschließend hängengeblieben und bis heute noch nicht wieder losgekommen, obwohl ich zunächst ganz kurz nur bleiben wollte. (Ich sprach von einer vergeblich hinter mich gebrachten Zeit, in der ich zu einem vor allem für mich selbst so stockend überflüssigen, selbstgefühlverlustigen Wesen geworden.) [...]

Ich war, erwiderte ich, mit meiner Freundin verabredet, doch sie war nicht da, nirgends zu finden, so suchte ich weiter, doch sie war spurlos verschwunden, aber immer suchte ich weiter, noch bis vor ein paar Minuten, so bin ich wirklich bis heute hier hängengeblieben. (SDG, S. 50f.)

Mit der geliebten Person scheinen dem Komponisten das eigene Selbstwertgefühl, der Mittelpunkt seines Lebens und gleichzeitig jeglicher Sinn abhanden gekommen zu sein. Da das Ereignis bereits mehrere Jahre zurück liegt, der desorientierte Zustand dementsprechend lange andauert und Burgmüller sich noch immer in der gleichen Stadt aufhält, scheint er in einer Art Zeitschleife fest zu hängen. Die Wirklichkeit ist für ihn verschoben. Das Verschwinden der Freundin bleibt rätselhaft, generell wird ihre Existenz von Johanna, der Gastgeberin des Festes und Vertrauten von Fritz Burgmüller, angezweifelt.

Und als Dir bewußt geworden war, daß sie so, wie Du es immer gern gehabt hättest, nie existiert hatte, und weil alles ganz anders gewesen ist, als Du es begreifen wolltest, hast Du Dir wahrscheinlich so lange eingeredet, daß sie verschwunden ist, bis Du sie eines Tages zu suchen begonnen hast, und diese Suche ist Dir nicht nur Gewohnheit, sondern auch Ausrede für eine Menge gewissenhafter Nachlässigkeit. (SDG, S. 55)

Burgmüller projiziert eigene Vorstellungen, die ihm bei der Aufarbeitung von plötzlichen und unerklärlichen Ereignissen helfen, nach außen, lebt diese Geschichte vom Verschwinden der Freundin, als wäre sie wirklich passiert. Die Anekdoten, die Fritz Burgmüller aus seiner Vergangenheit erzählt, bewegen sich ebenso sehr an der Grenze zwischen einer subjektiven Phantasiewelt und der Wirklichkeit mit objektiv nachvollziehbaren Fakten wie andere Episoden der Phantasiewelten, die seine Einbildungskraft schafft. Der Leser tendiert dazu, Johanna Glauben zu schenken, die von einer schmerzhaften Trennung ausgeht, die der Komponist nicht wahrhaben möchte. Das Konstrukt eines verschwundenen Hauses und des Entschwebens der Freundin vor seinen Augen in einer verschneiten Allee bestärken Fritz Burgmüller darin, weiter in der Stadt nach seiner Freundin zu suchen. Völlig desorientiert lebt er permanent auf der Suche, nicht nur nach seiner Freundin, sondern auch nach seiner Identität und seiner Lebenswirklichkeit.⁹ Diese Suche, seine Existenz zwischen Innen und Außen, Realität und Einbildungskraft sowie seine Außenseiterposition, die sich während des Gartenfestes zeigt, weisen Fritz Burgmüller als aporetischen Künstler aus.¹⁰

⁹ Für Ulrich Schönherr ist der Topos der Suche in Jonkes Trilogie (*Schule der Geläufigkeit, DER FERNE KLANG, Erwachen zum großen Schlafkrieg*) „Motor der labyrinthischen Erzählbewegung“; Ulrich Schönherr: Ich bin der Welt abhanden gekommen. Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes. In: Gerhard Melzer u.a.: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl-Verlag 2003, S. 119 – 148, hier S. 136; vgl. auch Stefan Schwar: Textinsekten mit Überschall. Tradition und Moderne bei Gert Jonke. In: Kurt Bartsch (Hg.): Avantgarde und Traditionalismus. Kein Widerspruch in der Postmoderne? Innsbruck u.a.: Studien-Verlag 2000. (=Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 11), S. 177 – 195, hier S. 182.

¹⁰ Diesen Ansatz verdanke ich Irmgard Egger, die in ihrer Vorlesung „Das Bildnis des Künstlers“ im Sommersemester 2007 an der Universität Wien die Aporie des Künstlers im Zusammenhang mit Kommunikations- und Medienskepsis als zentrales Problemfeld in der Tradition der Künstlererzählungen und -romane von Wilhelm Heinrich Wackenroder bis Thomas Bernhard aufgezeigt hat.

1.1.3. Das verschmähte Talent des „Tonsetzers“

Fritz Burgmüller wird jedoch nicht nur durch seine eigenen Voraussetzungen zum Künstler im Abseits, er muss auch an den Vorgaben und Idealen der Festgesellschaft scheitern. Der Musikkritiker Pfeifer, er etabliert sich während des Festes als Autorität im musikalischen Feld und damit als Gegenfigur zu Burgmüller, stellt Burgmüllers Kompetenzen in Frage.

Es ist ein Glück, wurde mir darauf von Pfeifer erwidert, daß Sie nicht der einzige Komponist sind, den wir haben, sondern insonderheit in einem solchen von Ihnen böswillig an die Wand gemalten ziemlich unwahrscheinlichen Extremfall durchaus dazu in der Lage sein würden, auf weitaus fähigere Tonsetzer, als Sie einer sind, zurückgreifen zu können, die, wahrscheinlich sehr zum Unterschied von Ihnen, sehr wohl dazu imstande wären, eine ordentliche und brauchbare Musik für Umblätterer zu schreiben. (SDG, S. 70f.)

Hier wird deutlich, dass Burgmüller durchaus mit seiner Tätigkeit wahrgenommen und mit dem Komponieren in Verbindung gebracht wird, jedoch wird er als Komponist zum „Tonsetzer“ und damit zum Handwerker herabgesetzt. Seine Beschäftigung mit Musik wird nicht als Kunst gesehen, er könne von einem beliebigen Stellvertreter ersetzt werden. Die Festgesellschaft übt Macht auf den Status des Komponisten („den wir haben“) aus, kann über sein Schicksal bestimmen und auf ihn „zurückgreifen“ oder ihn als unfähig degradieren und somit dem Untergang ausliefern. Fritz Burgmüller entspricht nicht den Idealvorstellungen im Kunstdiskurs von Diabellis Festgesellschaft. In diesem stehen die Umblätterer als die wahren Künstler im Mittelpunkt eines Konzerts. Musik wird demnach nicht zum ästhetischen Selbstzweck produziert, sie hat nicht das Publikum als Adressaten, sondern wird für jene Personen konzipiert, deren Aufgabe es ist, die Notenblätter zu bewegen. Diese Bewegung und ihre korrekte Ausführung seien bestimmend für ein gelungenes Konzert, führt Pfeifer aus. Während des Festes gibt der Pianist Schleifer ein Konzert. Die Hauptrollen in diesem Teil der Erzählung spielen jedoch der Umblätterer an der Seite Schleifers und der Musikkritiker Pfeifer als Kommentator des Konzerts. Pfeifer – umringt von Bewundern und beeindruckten Festgästen – erläutert nicht die Konzertdarbietung an sich, beschreibt nicht die Musik und ihre Ausführung, sondern kommentiert und interpretiert die Begleitumstände des Konzerts, die Inszenierung und Requisiten des Vortrags. Die Aufführung wird zunächst durch die Suche nach einem Gürtel, anschließend jene nach dem

Schlüssel zum Öffnen des Klaviers bestimmt. Ein Gürtel wird vom Pianisten selbst zur Bedingung für sein Spiel erklärt. Die technischen Voraussetzungen werden höher bewertet als künstlerisches Talent, Inspiration oder die Vortragskunst. Das Ideal des Musikers fungiert als kunstvoller Arrangeur von Begleitumständen, als Handwerker vermag er, diese Faktoren zu beherrschen und zu formen. Auch die Gestik des Pianisten Schleifer wird als ein solcher Begleitumstand anerkennend kommentiert. Schleifer gehöre zu

[...] jenen Pianisten, welche dem musikalischen Ausdrucke des jeweiligen Stückes durch eine reichhaltige Körperbewegungsgebung gestisch wirkungsvoll Nachdruck zu verleihen verstünden [...]. (SDG, S. 69)

Der Großteil von Pfeiffers Äußerungen zum Konzertgeschehen verschafft ihm zwar Anerkennung beim Konzertpublikum, weist ihn bei näherer Betrachtung aber dennoch nicht als Musikexperten aus. Er kommentiert nur Aspekte des Konzerts, für deren Beobachtung kein fundiertes musikwissenschaftliches Verständnis nötig ist, die Musik selbst ist für ihn nur zweitrangig.

Burgmüller äußert sich bis auf eine Ausnahme nicht fachlich zu Schleifers Konzert. Der Komponist wird nicht um seine Meinung gebeten, allein der Musikkritiker gilt der Festgesellschaft als Experte. Hier ist deutlich die geringe Wertschätzung von Burgmüllers Tätigkeit und seiner Kompetenzen zu spüren. Seine eigene Haltung ist nur in Ansätzen aus den spärlichen Erzählerkommentaren zu erahnen. Er verzichtet darauf, sich als Fachmann zu profilieren und gibt das Geschehen auf der Bühne mit häufiger Verwendung des Wortes „natürlich“ wieder (SDG, S. 63-72), lässt es als routinierter Beobachter vor sich ablaufen. Dieser Haltung entspricht auch die häufige Verwendung der indirekten Rede, mithilfe deren Burgmüller die Ausführungen Pfeifers distanzierter – und dadurch gefiltert – schildert. Korrespondierend mit der Wahl der indirekten Rede werden auch Phrasen wie „hörte ich [...] erklären“, „hörte ich rufen“, „wurde gefragt“, „hörte ich den Schleifer fragen“ oder „ließ er den Schleifer wissen“ häufig gebraucht (SDG, S. 63-65), der Erzähler wählt zahlreich das vage, die anonym-ergebene Zuhörermenge bezeichnende Indefinitpronomen „man“. Diese Distanz der Erzählerstimme zu den Aussagen einer anderen Figur positionieren die beiden Charaktere auf unterschiedlichen Ebenen, nicht nur in der Erzählstruktur, sondern auch in ihrer Autorität als Experten aus dem

Musikfach. Die Distanz in der Erzählhaltung bei der Schilderung des Konzerts bedeutet für Burgmüller aber eine Distanzierung von der eigenen Disziplin.

Schleifer überrascht im zweiten Teil seines Konzerts das Publikum mit dem Verzicht auf Soloinstrumente. Er übernimmt die Solopartien selbst, erzeugt die Musik aus seinem Körper, ohne Hilfe von Instrumenten. Alleine die Begleitung spielt er am Piano. Burgmüller überrascht diese Technik nicht, sondern sie stößt bei ihm auf Anerkennung und entlockt ihm die einzige Anmerkung zum Konzert. Sein Urteil fällt dabei äußerst positiv aus:

[...] Schleifer] schien diesen von einer ausgezeichneten Atemtechnik zeugenden Klarinetenton irgendwo in der Gegend seines Mundes oder Halses, jedenfalls aus seinem Brustkasten herausblasend herzustellen, wobei der von ihm solcherart hervorgebrachte Ton in seiner Klangqualität jenem auf einer herkömmlichen Klarinette geblasenen durchaus das Wasser zu reichen imstande war, und ich glaube, der klarinettenlose Schleifer übertraf als Klarinettist, vor allem was seine abgerundet ausgewogene Tonfülle betraf, jeden anderen auf seiner herkömmlichen Klarinette blasenden Klarinettisten. Natürlich wollte das den Leuten nicht in den Kopf, nein, das paßte ganz und gar nicht [...]. (SDG, S. 74)

Burgmüller überzeugt mit seiner fundierten Einschätzung von Schleifers Vortrag. Er lobt Atemtechnik, Klangqualität, Tonfülle, Blastechnik sowie die beteiligten Klangräume und erweist sich dadurch als aufmerksamer Zuhörer und fachlich gebildeter Kritiker des Solovortrags. Burgmüller erwartet keine ähnliche Reaktion des Publikums, er rechnet mit dessen Ablehnung der Darbietung und damit auch mit dem Scheitern der Rezeption.

Trotz des geringen Verständnisses für musikalische Meisterleistungen kommt dem Mäzenatentum eine wichtige Rolle in der Festgesellschaft zu. Musiklaien wie der Krankenhausarchitekt oder Bestattungsunternehmer Schwarzkopf inszenieren sich in der Rolle des gönnerhaften Mäzens. Eine Unterstützung wird den Künstlern meist in Form von Naturalien oder Dienstleistungen angeboten. Die Mäzene finden damit hohe Anerkennung und durch Kredite und finanzielle Abhängigkeitsverhältnisse auch Einfluss auf die Künstler. Burgmüller nutzt ebenfalls einen Kredit des Bestattungsunternehmers um sich Geld zu beschaffen. Er macht sich somit von ihm abhängig, sein Werk gilt als Bürgschaft für den Kredit. Doch nicht nur das, auch sein eigenes Requiem wird damit verpfändet:

Er legte mir einen vorgedruckten Vertrag vor, den ich, weil ich wirklich knapp bei Kasse war, sofort, wenn auch zögernd unterschrieb, womit ich mich verpflichtete, ab sofort weiter keinerlei dahingehende Anstrengungen zu unternehmen, mich zu einem unsterblichen Künstler

zu entwickeln, sondern vielmehr alle mich betreffenden Begräbnisangelegenheiten dem mitunterfertigten Bestattungsinstitute zu übertragen, was mir jedoch in der Gestaltung der mich betreffenden Abgangsmusik alle Freiheiten beläßt, die jedoch erst beim Begräbnis uraufgeführt, nach dem Begräbnis aber von niemand anderem mehr gespielt wird, weil die Partitur nach der Beerdigung vernichtet zu werden vorgesehen ist, und zwar vorwiegend aus Gründen der Pietät. (SDG, S. 29)

Der Vertrag verbietet es dem Komponisten, musikalische Höchstleistungen zu erbringen und versagt ihm eine erfolgreiche Karriere als Künstler. Außerdem verpflichtet er sich, einen Lebensstil zu führen, der die Endlichkeit seines menschlichen Daseins fördert. Sein Alkoholkonsum entspricht dieser Vertragsvereinbarung bereits. Als Gegenleistung bietet der Bestattungsunternehmer den Kredit sowie den Erlass der Bestattungskosten und profitiert für sein Unternehmen von einem prominenten Kunden sowie einer beispielhaften, weil im Wortsinn gut durchkomponierten Begräbnisfeierlichkeit. Für Bildhauer bietet der Bestattungsunternehmer noch ein weiteres Kreditmodell (SDG, S. 28): durch langfristige Aufträge für Grabstein-Arbeiten bietet er ihnen eine Lebensgrundlage. Interessant scheint auch der Beweggrund, der den Krankenhausarchitekten als Mäzen agieren lässt. Er finanziert den (möglicherweise „immerwährenden“) Irrenhaus-Aufenthalt in einer seiner Anstalten, den er als fixen Bestandteil der künstlerischen Existenz ansieht (SDG, S. 22). Der Architekt betrachtet seine „Irrenhäuser“ als Kunstwerke und damit auch sich selbst als Künstler, bei Eintritt in seine Anstalt würden die Künstler gleichzeitig in ein Kunstwerk verschwinden. Als weitere Gegenleistung für ihre Großzügigkeit nutzen die Geber die Künstler auch als Quelle der Erholung. Bestattungsunternehmer Schwarzkopf erhofft sich in Gesellschaft von Künstlern „Ruhe und Frieden“ und Erholung von seiner bürgerlichen, kräfteraubenden Tätigkeit als Bestatter (SDG, S. 28). Mit dieser Erwartung ist auch Schwarzkopfs Teilnahme am Gartenfest begründet. Ebenso denkt der Proktologe, der sich

[...] am besten in der Gesellschaft von sogenannten hochgeistigen, hochkünstlerischen Menschen erholen kann, weil er der Meinung ist, die Kunst sei etwas den Ärschen der Menschen Entgegengesetztes, läßt er keines dieser Fest aus [...]. (SDG, S. 25)

Kunst erhält in dieser Vorstellung ihre Berechtigung nur, wenn sie für das Publikum einen Nutzen darstellt und als Komfortzone fungieren kann, die einen Raum ohne Verpflichtungen und Probleme bietet. Sie befreit den Bürger vom Leistungsgedanken und wird als frei formbare und beeinflussbare Disziplin

gesehen, die man wie einen Polster aufschütteln und in die gewünschte, komfortable Position bringen kann. Sie bietet Unterstützung und Erleichterung dort, wo es der strapazierte Festgast am dringendsten braucht. Burgmüller scheint für diese Funktion nicht geeignet. Als aporetischer Künstler bietet er wenig Anknüpfungspunkte und lässt sich nicht formen und gestalten. Auch verbindet ihn selbst eine sehr ambivalente Beziehung zu seiner Kunst, die im Folgenden untersucht werden soll.

1.2. „Ich befand mich wieder in einem dieser vielen Klangkäfige“¹¹ - Der gescheiterte Virtuose

1.2.1. Rückkehr zum Ursprung

In der zweiten Erzählung *gradus ad parnassum* rückt die Figur Fritz Burgmüller in den Mittelpunkt der Handlung. Gemeinsam mit seinem Bruder Otto besucht er das Konservatorium, an dem beide vor Jahrzehnten ihre musikalische Ausbildung erhalten haben. Burgmüller scheut sich vor dem Besuch der „Anstalt“, wie das Konservatorium genannt wird, da er hier mit seiner Vergangenheit konfrontiert wird:

[...] mein Bruder mußte mir gut zureden, die Anstalt überhaupt zu betreten, aufgrund meines physischen, vor allem aber psychischen Zustandes war ich ängstlich und unsicher, komm, sagte er, das wird Dir gut tun, er zog mich durch die Vorhallen über die Stiegen hinauf, und dann waren wir auch gleich vor dem richtigen Unterrichtszimmer gestanden. (SDG, S. 123)

Der Bruder Otto Burgmüller initiiert den Besuch der Musikanstalt und nutzt dabei die Ängste und Schwächen von Fritz Burgmüller schamlos aus. Er treibt ihn vor sich her, führt ihn Direktor Hellberger – beider ehemaliger Lehrer – vor.

Meine Entwöhnungsschmerzen wurden stärker. Was ist mit Ihrem Bruder, fragte der Direktor meinen Bruder.

Schwierig, sagte mein Bruder, zu erklären, aber da wir uns auf seine, des Direktors Diskretion verlassen könnten, wissen Sie, um Ihnen schonungslos die Wahrheit zu sagen, mein Bruder ist ein schwerer Quartaltrinker, momentan läuft gerade eines seiner Quartale aus, deshalb seine Entwöhnungsschmerzen, das geht vorbei, in ein paar Tagen fühlt er sich wieder normal, erklärte mein Bruder dem Direktor, wenn die Entziehungsschmerzen verschwunden sind bis zum nächsten Quartal dann.

¹¹ SDG, S. 146.

Dann stimmen die herumkursierenden Gerüchte über Ihren Bruder also doch, erwiderte der Direktor, ich wollte es zunächst nicht glauben, doch leider hört man immer wieder einiges in solcher Hinsicht.

Sprechen Sie doch bitte mit ihm, Herr Direktor, sagte mein Bruder, auf mich hört er nicht, vielleicht hört er auf Sie, gerade vorhin habe ich ihm wieder einmal eine Stellung in der Klavierspedition angeboten, um ihn von seinem ständigen unproduktiven Herumsitzen und Herumgehen loszureißen. Denken Sie nur, sagte mein Bruder dem Direktor, seit einigen Jahren hat er kaum mehr etwas komponiert und das Klavierspiel vollkommen vernachlässigt! (SDG, S. 163f.)

Die Fatalität und Aussichtslosigkeit von Burgmüllers künstlerischem Dasein wird vor dem Direktor entblößt. Im Dialog mit Bruder Otto ist dessen Lust am Scheitern des ehemals begabteren Schülers Fritz zu spüren. Fritz Burgmüller wird für seine Untätigkeit und Unproduktivität verspottet und als erfolgloser Künstler vorgeführt. Während seiner Ausbildung zeichnete sich eine musikalische Karriere für Fritz Burgmüller ab. Auch Otto Burgmüller zeigte Begabung, jedoch musste er seine musikalische Laufbahn früh aufgrund einer körperlichen Behinderung aufgeben und führt nun eine Klavierspedition. Fritz Burgmüller hingegen verzeichnete große, auch internationale Erfolge, die der Direktor und ehemalige Lehrer offensichtlich mit Stolz verfolgte. Sein aktueller Zustand stellt für den Konservatoriumsdirektor allerdings eine herbe Enttäuschung dar. Burgmüller entspricht nicht mehr dem Bild des bürgerlich-aktiven, schaffenden und erfolgreichen Künstlers, sein Stolz hat ihn verlassen und damit die Bewunderung seines Publikums. Burgmüller verweigert sich der Kunst und gibt sich der Sucht hin. Die Destruktion beherrscht sein Leben und damit auch seinen Körper. Die Bezeichnung „schwerer Quartaltrinker“ wird ihm wie ein neuer Beruf angeheftet (SDG, S. 164). Burgmüllers Leben verläuft in periodischen Phasen, bestimmt vom Grad seiner Abhängigkeit und seiner damit verbundenen psychischen Labilität. Durch die Regelmäßigkeit der Trunksucht in Quartalen kann der Bruder seinen Zustand verlässlich voraussagen, ein vormals kreativ-schöpferisches Leben, wird nun bestimmt durch die offenbar periodisch sich wiederholenden Phasen seiner Abhängigkeit vom Alkoholkonsum. Das Paradoxe daran: für den musikalischen Fortschritt und die Professionalität eines Musikers wäre die Wiederholung, die Burgmüller in seinen Trinkphasen einhält, von essentieller Bedeutung und sehr förderlich. Diese vertraute Regelmäßigkeit hat er auf den Alkoholismus projiziert.

Bereits in der Erzählung *die gegenwart der erinnerung* diagnostiziert der Proktologe dem Komponisten „typische Symptome chronischer Süchtigkeit“ (SDG, S. 85), in der zweiten Erzählung werden diese Symptome ausführlich vorgeführt. Burgmüller erleidet einen schweren Anfall von Entzugserscheinungen und kann sich kaum mehr auf den Beinen halten. Dies gibt dem Bruder Otto Anlass, das gesamte Krankheitsbild Burgmüllers auszubreiten und zu kommentieren, er spricht von Depressionen und zeichnet den Krankheitsverlauf nach (SDG, S. 129f.). Den „extrem heftigen Entwöhnungsanfall“ könnte man auch als Reaktion auf die Tiraden von Otto Burgmüller betrachten (SDG, S. 145), als psychischer Zusammenbruch, der aus den Demütigungen resultiert, die der Komponist über sich ergehen lassen muss. Begünstigt wird dieser Anfall zusätzlich durch die Konstellation, in der sich Fritz Burgmüller auf dem Dachboden des Konservatoriums vorfindet: umringt von mehr als 100 verfallenden Klavieren sehen sich Fritz und Otto Burgmüller gezwungen, mehrere Stunden im schmutzigen und zugigen Dachboden zu verbringen. Der Rückweg in die unteren Stockwerke ist versperrt, da sich der Lift, mit dem die Brüder in den Dachboden gelangt sind, nicht mehr rufen lässt. Die in neuem, einwandfreiem Zustand einst abgestellten Klaviere führen dem Künstler Burgmüller sein ungenutztes Talent vor Augen, das wie die Musikinstrumente zunehmend verfällt.

Nichts als abgestorbene Kunstmusikgestelle im Konservatorium, an dem sich die Zustände von Jahr zu Jahr verschlechtern, erlaubte ich mir zu bemerken, worauf mich mein Bruder sofort auf meinen eigenen Zustand zurückverwies, von einer Entwöhnungsphase zur anderen verschlechtert sich Dein Zustand, den Du auf Deine ganze Umgebung überträgst, natürlich völlig unberechtigt, sagte er, Du kannst nicht nur von Dir auf Deine Umwelt schließen, wo sollte man die für den Unterricht nicht mehr geeigneten Klaviere lagern als selbstverständlich hier. (SDG, S. 126)

Der Bruder Otto scheut sich nicht davor, die Katastrophe auf den Punkt zu bringen: er führt den erschreckenden Zustand der Klaviere vor, erläutert als Experte die Mängel der Instrumente und prangert die verantwortungslose Art der Lagerung an. Das Potenzial der Klaviere, das hier ungenutzt brach liegt, wird aufgezeigt. Die Instrumente leiden stumm. Sie sind schutzlos dem Verfall ausgeliefert und mit ihrem Schicksal unbeachtet von den Musikaffinen, die im Konservatorium ein- und ausgehen. Diese Bestandsaufnahme liest sich als Verräumlichung der Seele des Komponisten. Sein Talent wird als im

Konservatorium trainierte und nun „abgestorbene Kunstmusikgestelle“ abgebildet, in denen sich jahrelang Schmutz angesammelt hat, der die kunstvollen Instrumente nun langsam von innen auffrisst.

1.2.2. Die „unheilvolle Begabung“¹² - Gefangen im eigenen Talent

In diesem Zustand lebt Fritz Burgmüller eingesperrt, zurückgezogen in die Welt seines Wahns, und leidet unter Halluzinationen. Er bleibt passiv, nährt sich vom Ruf, der sich als Relikt seiner erfolgreicher Vergangenheit noch konserviert hat. Der Figur Burgmüller wird keine klar definierte Geschichte zugeschrieben, es begleiten sie lediglich Relikte, unerfüllte Erwartungen, die an eine Künstlerfigur gestellt wurden, der sie nicht mehr entspricht.¹³ Burgmüller begnügt sich mit „ständig unproduktivem Herumsitzen und Herumgehen“ und „seit einigen Jahren hat er kaum mehr etwas komponiert und das Klavierspiel vollkommen vernachlässigt“ (SDG, S. 164). Der Komponist hat sich völlig in sein Inneres verloren, ihm ist es nicht möglich, seine Ideen, Arrangements und Melodien, seine Werke von innen nach außen zu transportieren. Es ist ihm versagt, seine Musik auf Papier zu bringen und damit in einem Medium festzuhalten.

[...] weil die Klänge im herkömmlich gebräuchlichen zweidimensionalen Darstellungssystem auf einer Fläche wie dem Notenblatt einfach nicht unterzubringen waren, die in meiner Erinnerung haftengebliebenen Töne und Klänge wären lediglich in verschiedener Höhe im Raum über und unter dem Notenblatt und auch um dieses herum angeordnet dargestellt denkbar gewesen in einem unendlich ausgedehnten notenschriftlich dreidimensionalen räumlichen Koordinatensystem [...]. (SDG, S. 84)

Das Notenblatt erscheint Burgmüller nicht als geeignetes Medium für sein Werk. Er ersehnt sich eine dritte Dimension, eine Erweiterung in den Raum, um seine Noten festzuhalten. Damit strebt er von einer Übersetzung der Musik ins Schriftliche hin zu einer bereits in der Niederschrift ausgeführten Reproduktion der Musik im Raum, dem Ausbreitungs- und Heimatort des Klangs. Burgmüller will die Zeichen der Schrift überspringen und Musik durch Musik darstellen. Mit diesen Bestrebungen sprengt er wohldefinierte Sphären, er erhebt sich über

¹² SDG, S. 131.

¹³ Vgl. hierzu auch: Schönherr 2003, S. 136.

establierte Dimensionen und muss scheitern.¹⁴ Seine Ansätze bleiben Utopie. Gert Jonke spricht auch in seinem Essay *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik*, in dem er das Verhältnis von Literatur und Musik, Sprache und Tönen reflektiert, über die Unmöglichkeit, das Musikstück im Kopf als Schöpfung des Künstlers in Notenschrift zu übersetzen.

Und außerdem ist ja auch jede Art von Musikwiedergabe nichts anderes als eine Art von Musikbeschreibung in einer jeweils verschiedenen Form der Wiedergabe des Notentextes, den der Komponist niedergeschrieben hat – und nicht die Musik selbst. Denn es ist meiner Meinung nach noch keinem Interpreten oder Musikwiedergeber oder –darsteller gelungen, die jeweilige Musik so zu gestalten, daß sie genau das wiedergibt, was sich im Kopf des Komponisten abgespielt hat, wie es ja wohl auch noch keinem Komponisten gelungen sein mag, einen Notentext ganz genau so zu gestalten, daß er ohne übrigbleibende Fragen das zeigt, was er im Kopf gehört haben mag, als es sich ihm in seiner Vorstellung entwickelte.¹⁵

Die Problematik, die Jonke aufzeigt, entlarvt die Idealvorstellung von Musik als beinahe unerreichbar und zeigt im Produktions-, Reproduktions- und Rezeptionsprozess vom Komponisten bis zum Rezipienten viele Schnittstellen auf, an denen mit Verlusten bei der Transformation zu rechnen ist. Der Konflikt, der für Burgmüller in Auseinandersetzung mit der Notation beginnt, stellt sich in der *Schule der Geläufigkeit* als ähnlich gravierend heraus.

Ich befand mich wieder in einem dieser vielen Klangkäfige zwischen zwei gedachten oder angeschlagenen Tönen, in die ich immer wieder hineingleite. Vielleicht ist das auch der Grund, warum ich kaum mehr etwas komponieren kann. Oft weigere ich mich oder bin unfähig, einem angeschlagenen oder gedachten Ton den darauffolgenden kommenden Ton auch wirklich folgen zu lassen, weil ich immer darauf warte, zwischen zwei Tönen müsse sich endlich etwas Erstaunliches ereignen [...]. (SDG, S. 146)

Fritz Burgmüller strebt in seiner Musik nach dem Höchsten, nach einem Ideal, das er nicht erreichen kann. Er ist zwischen den Tönen in der Stille gefangen. Die Vorstellung vom „Erstaunlichen“, von der idealen Musik und damit der idealen Kunst lässt sich für ihn nicht umsetzen. Der Komponist weist hier besonders viele Züge eines romantischen Künstlers auf, denn obwohl er an dieser Stelle dem Komponieren am nächsten kommt, bleibt er doch nur in Erwartung des

¹⁴ Vgl. Marianne Kesting: Das immaterielle Kunstwerk : Gert Jonkes 'Gegenwart der Erinnerung' und die romantische Tradition. In: Arcadia 28 (1993), Heft 2, S. 131 – 141.

¹⁵ Gert Jonke: Die Überschallgeschwindigkeit der Musik. In: Ders.: Stoffgewitter. Salzburg, Wien: Residenz 1996, S. 80 – 93 [zitiert als ÜS], hier S. 89.

Außergewöhnlichen in seiner Kunst, des einzigartigen genialen Einfalls, doch er muss scheitern.

Eine sehr aufschlussreiche Parallele lässt sich für diese Suche nach der idealen Musik, verbunden mit einer kritischen Betrachtung der traditionellen Notationssysteme in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wackenroder und Tieck ausmachen.¹⁶ Ein Geistlicher schildert als fiktiver Erzähler *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*,¹⁷ der wiederum in einem eingeschobenen Brief von der Ernüchterung seiner ersten Lehrjahre als Kapellmeister in der bischöflichen Residenz berichtet.

Wie war mir zumut, als ich hinter den Vorhang trat! Daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh' ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! – Es war eine mühselige Mechanik. (HE, S. 109)

Der Komponist Berglinger fungiert als Brennpunkt zweier Musikdiskurse. Er findet sich in der Residenzstadt in einem für ihn neuen Wertesystem wieder. Die Tonkunst wird als Handwerkskunst begriffen, die an die Mathematik angelehnt ist. Berglinger, der aus ärmlichen Verhältnissen stammt und sich die musikalische Begeisterung als Autodidakt selbst beigebracht hat, sieht die Musik als Produkt seiner Einbildungskraft und Ausdruck seiner Gefühle. Die harte Schule der Residenzstadt fordert Gehorsam von ihm, seine eigene hehre Vorstellung von Kunst gilt dort nichts. Er sieht sich gezwungen, sich in die für ihn neuartige Musiksprache der Kompositionslehre einzupassen. Ähnlich wie auch Burgmüller bei Jonke, wird Berglinger zum „Tonsetzer“ degradiert. Erstaunlich auch die Analogie der Bilder, die hier verwendet werden: In beiden Texten ist es ein Käfig, der den Künstler, bei Wackenroder und Tieck als Vogel zu denken, einengt und seiner Freiheit beraubt.

¹⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder u. Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hg. v. Martin Bollacher. Stuttgart: Reclam 2005 [zitiert als HE].

¹⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*. In: HE, S. 96 – 116. Zur Frage von Wackenroders Autorschaft vgl. Silvio Vietta: Kommentar. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns. Heidelberg: Winter 1991, Bd. I: *Werke*. Hg. v. Silvio Vietta, S. 283 – 288.

Durch die inneren Konflikte wird die Produktivität bei Berglinger, aber auch bei Burgmüller stark eingeschränkt. Burgmüller vollendet in den zwei Erzählungen der *Schule der Geläufigkeit* kein musikalisches Werk und auch der Blick in die Zukunft verspricht ihm nicht mehr Erfolg. Nur zwei von Burgmüllers älteren Werken werden im Buch erwähnt und selbst diese scheinen nicht mehr darzustellen, als ihren Titel: die „FÜNF GROSSEN ORCHESTERSTÜCKE op. 5“ und eine Oper mit dem Titel „Oper“ (SDG, S. 133). Die Uraufführung der Orchesterstücke geriet zum Eklat, da Burgmüller betrunken auftrat und nach dem Konzert sämtliche Beteiligten und Unterstützer beleidigte. Bereits durch diesen Vorfall verschlechterten sich sein Ruf und seine Situation erheblich. Die Oper wiederum, in der Folge unter Aufbringung der gesamten Kräfte des Komponisten entstanden, gilt als unaufführbar. Burgmüller erntete für sie großes Lob in der Fachpresse, doch in der Praxis bewährte sie sich nie, da die Oper ein Paradoxon an sich darstellt: Sie führt die Unmöglichkeit der Oper, bei Burgmüller und im Allgemeinen, vor. Ein Werk, das sich selbst aufhebt und sich damit die Existenzberechtigung entzieht. Diese beiden Kompositionen stellen die Höhepunkte und gleichzeitig auch die Schlusspunkte von Burgmüllers produktivem Schaffen dar, danach konnte er keine Erfolge verzeichnen und kein neues Musikstück schaffen. Ein Grund dafür liegt in der Tatsache begründet, dass Fritz Burgmüller der Ort für seine musikalische Betätigung abhanden gekommen ist. Das im eigenen Haus eingerichtete Dachatelier ist seit dem Unfalltod eines Dachdeckers negativ besetzt und für Burgmüller nicht mehr als Arbeitsort benützbar. Burgmüller musste dort miterleben, wie der Arbeiter ungesichert vom Dach und damit in den Tod rutschte (SDG, S. 167f.). Der Absturz des Körpers hinterließ unvergessliche Klangspuren:

[...] auf einmal hatte ich über mir zunächst ein Schleifen, dann ein Rasseln, ein Poltern und Krachen, das immer lauter wurde [...] und dann nur noch sein entsetzlicher Verzweiflungsschrei. (SDG, S. 168)

Doch auch der Lichteinfall und die Erinnerung an den vorbeihuschenden Schatten des Verunglückten machen die Arbeit im Atelier seither unmöglich. Das tragische Erlebnis bleibt im Musikatelier erhalten und Burgmüller will sich dem Trauma an diesem Ort seither nicht mehr aussetzen. – Der Bruder Otto Burgmüller kann kein Verständnis für die Erschütterung und die Befindlichkeiten des Komponisten aufbringen. Er stellt die ausgeprägte Empfindungsfähigkeit des

Künstlers als Schwäche dar und begegnet der Situation aus seiner eigenen pragmatischen Sicht.

[...] Deine Überempfindlichkeit hat sich somit in eine gegen Dich selbst und Deine eigene Kunst gerichtete Achtungslosigkeit verwandelt und das einzige, was Dir jetzt noch helfen kann, sagte mein Bruder, ist eine geregelte ordnungsgemäße Beschäftigung, die Dich von Dir selbst ablenkt, damit Du Dich nicht endgültig zerstörst! (SDG, S. 134)

Aus der Kritik des Bruders lässt sich weniger die Angst um den Verlust der künstlerischen Fähigkeiten und der Werke Fritz Burgmüllers lesen, seinem künstlerischen Schaffen bringt er keine Wertschätzung entgegen, als vielmehr Ärger über die Passivität seines Bruders und die Tatsache, dass Burgmüller keiner Erwerbstätigkeit nachgeht. Fritz Burgmüller erfüllt die bürgerlichen Prinzipien, die sein Bruder vertritt, nicht: als Alkoholsüchtiger, der untätig und ohne Einkommen oder Leistungsnachweis in den Tag hinein lebt und seine außerordentliche künstlerische Begabung brach liegen lässt, ist seine Existenz nicht gerechtfertigt. Otto Burgmüller empfiehlt seinem Bruder Fritz eine „geregelte ordnungsgemäße Beschäftigung“, um sein Selbstbewusstsein wieder zu erlangen. Er wirft ihm vor, erfolgversprechende Stellenangebote wie jene als Kapellmeister in Linz oder auch seine eigenen Angebote, in der Klavierspedition zu arbeiten, ausgeschlagen zu haben (SDG, S. 134). Die Kritik von Otto Burgmüller reißt nicht ab, er fällt ein hartes Urteil über seinen Bruder und verwünscht dessen Talent.

Es wäre besser, Du wärest nicht mit Deiner unheilvollen Begabung ausgestattet. Schriftsteller, Maler und auch Komponisten wie Du sind zu achtzig Prozent chronische Alkoholiker oder Quartaltrinker. Seltener dagegen die Orchestermusiker, weil der Charakter ihres Berufes keine Exzesse erlaubt. Während Pianisten oder Geiger in öffentlichen Konzerten verhältnismäßig selten betrunken spielen, kann man Dich ständig betrunken erleben, wenn Du in einem öffentlichen Konzert eine Deiner Kompositionen dirigierst oder am Klavier vorträgst, und fast hat man den Eindruck, Du selbst kannst Deine Werke nüchtern gar nicht ertragen. (SDG, S. 131)

Als Künstler sei man mit großer Wahrscheinlichkeit zum Alkoholiker verdammt, so Otto Burgmüller. Daher sei es auch nicht verwunderlich, dass sein Bruder Fritz dieser Sucht erlegen sei. Durch die Begabung sei das Schicksal des Komponisten bereits vorbestimmt. Der Spediteur Otto Burgmüller betrachtet künstlerisches Talent nicht als Geschenk und vielversprechende Gabe, sondern als Fluch, der auch seinen Bruder heimgesucht hat. Fritz Burgmüller ist seiner Bestimmung verfallen, sie fügt ihm mehr Leid zu als sie Erfüllung schenkt. Tatsächlich kann

sich der Komponist sein Talent nicht zunutze machen. Es ist ihm unmöglich, seine Empfindungen zu objektivieren und in der Musik auszudrücken. Damit kann er sein Leiden nicht öffentlich machen und mindern. Burgmüller findet kein Heil, keine Befriedigung durch seine Begabung. Der Alkoholkonsum ist ihm ein Bewältigungsmittel, mit dem er sich drängt, seine künstlerischen Aktivitäten fortzuführen. Nur durch die Betäubung mittels Alkohol schafft er es, seine Stücke zur Aufführung zu bringen. Der Schritt in die Öffentlichkeit scheint ihm unmöglich ohne seine Droge. Der Komponist wehrt sich gegen das Erlebnis, seine Kunst zu präsentieren, sie auf konventionelle Art dem Publikum vorzustellen und mögliche Anerkennung zu empfangen.

1.2.3. Rückzug ins Innere – Der Kopf als Gerümpelkammer

Ein wichtiger Schlüssel zu Fritz Burgmüllers Vorstellungswelt eröffnet sich mit dem Verständnis der Bedeutung seines Kopfes. Mehrmals im Text lässt sich der Kopf als Metapher finden, diese dominiert auch längere halluzinatorische Textpassagen. Der Kopf ist von großer Bedeutung, er dient Burgmüller als Rückzugsort für sein Kästlertum. Dennoch wird der Kopf durchwegs auch als problematisch dargestellt, er ist kein idealer Ort, der freies künstlerisches Schaffen und Kreativität ohne Einschränkungen verspricht. Zu Beginn der Erzählung *gradus ad parnassum* wird der Dachboden als „Gehirn der Anstalt“ bezeichnet (SDG, S. 123). Burgmüller führt dieses Bild fort:

Im Gehirn des Hauses, dachte ich, in jedem Gehirn befindet sich eine Ansammlung von Gerümpel, denn alles, was man sich selbst zerstört hat oder was einem von den anderen zerstört worden ist, wird im Gehirn ganz besonders platzraubend abgelagert und versteckt den Raum, bis der ganze Kopf so voll davon ist, daß er platzt wie ein Luftballon, den man am Jahrmarkt kauft. (SDG, S. 126)

Durch Einflüsse anderer, aber auch durch eigenes Zutun, gewährt der Komponist Fremdkörpern Einlass in seinen Kopf, die dort den Platz für sein künstlerisches Schaffen versperren. Der Komponist versucht damit sein ergebnisloses künstlerisches Schaffen zu rechtfertigen. Als Ursache kann die große Aufnahmee- und Empfindungsfähigkeit des Künstlers vermutet werden. Die niedrigen Barrieren lassen Fremdeinflüsse passieren und diese werden als Eindrücke wie von einem Schwamm aufgesaugt. Der Raum ist als Folge jedoch nicht mehr offen und frei, sondern verwinkelt und durch Hindernisse versperrt, Wege bleiben blockiert. Der Raum wird von Burgmüller nicht mehr selbstbestimmt, sondern

ohne Struktur verbaut und von unfruchtbaren Ablagerungen durchbrochen, die die wertvolle Künstlerressource Raum allmählich verbrauchen. Dies geht in Fritz Burgmüllers Vorstellung so weit, dass dieser Raum seine Bestimmung nicht mehr erfüllen kann und überladen und infiltriert von fremdem (Gedanken-)Gut schließlich zerstört wird. Im Text hat Burgmüller die Sorge, sein Kopf würde ihm zerspringen. Angesichts des großen Drucks, der darin hersche, versuche er, „den Kopf gewaltsam zusammenzuhalten“ (SDG, S. 127).

Ein weiteres Phänomen, das Fritz Burgmüllers Kopf beherrscht, ist die Strukturierung durch Stiegenhäuser. Den Komponisten überkommt die Vorstellung, sein Kopf würde sich mit Stiegenhäusern füllen, die sein Gehirn kreuz und quer durchlaufen und ähnlich wie das Gerümpel den Raum ausfüllen. Anders als dieses Gerümpel sind die Treppen jedoch dem geistigen Schaffen und der dafür notwendigen Einsamkeit förderlich.

Während mein Bruder nach dem Abgang zum Stiegenhaus suchte, füllte sich mein Kopf mit Stiegenhäusern, die sind meist völlig leer, dachte ich, weil die Leute die Fahrstühle benützen, wandert man durch ein Stiegenhaus, findet man vollkommene Einsamkeit, Stiegenhäuser sind meist die einzigen Räume, in denen man ungestört über die Zustände in den Häusern nachdenken kann, und wandert man durch ein Stiegenhaus, begegnet man nur nachdenklich durchs Stiegenhaus wandernden, in Stiegenhäusern sitzenden oder liegenden Leuten, die einer hochgeistigen Beschäftigung nachgehen, denen die Stille der Stiegenhäuser lebensnotwendig geworden...“ (SDG, S. 127)

Das Stiegenhaus wird hier in den Kopf integriert und ebenso als Ort geistiger Beschäftigung dargestellt. Die Stiegenhäuser bilden eine eigene Sphäre mit eigener Geschwindigkeit. Sie sind räumlich von den Häusern und ihren weiteren Räumen abgegrenzt und bieten die Möglichkeit, aus der Distanz die Vorgänge in den Räumen zu studieren. Die Einsamkeit gilt als Voraussetzung für die Aktivität in den Stiegenhäusern und wird positiv bewertet, dennoch formt sich ein Kollektiv der „Stiegenhäusler“, denen die „Fahrstuhlbénützer“ gegenüberstehen. Während der „Stiegenhäusler“ sich „höchst geistig auseinandersetzt“, so erledigt der „Fahrstuhlbénützer“ unreflektiert und unter Zwang die eigenen Aufgaben und macht sich über seine Opponenten lustig. Beide Charaktere muss der Komponist in seinem Gehirn erdulden (SDG, S. 128). Am Ende von *gradus ad parnassum* erhält der Kopf für Burgmüller eine völlig andere Bedeutung. Er übt Macht auf den Komponisten aus, ist nicht mehr Ort des Künstlerischen, sondern wieder Ort des Rationalen und dirigiert nun seinerseits den Komponisten.

Wie lange schon hatte ich mich selbst eigentlich kaum mehr als etwas Persönliches empfinden können, sondern nur mehr als einen (mehr oder weniger miserablen) Zustand, der mir durch meinen Kopf angezeigt wurde, und das war vermutlich der Grund, weshalb ich meinen Kopf, dieses Meßgerät meiner Zustände, vom Punkt meiner Abschweifung in diese Stadt hinein an, ohne es anfangs selbst zu bemerken, mit einer etwa unendlich geometrisch ablaufenden Systematik bis zu diesem Punkt meines Lebens mir nach und nach so mundfertig zurechtruiniert habe. (SDG, S. 179f.)

Diese innere Rede des Ich-Erzählers steht als eine Art Resümee am Ende der Erzählung. Der Kopf raubt dem Künstler seine Persönlichkeit und er wird zum fremdgelenkten Objekt. Ihm ist keine Empfindung mehr möglich, seine Existenz erlebt er nur noch als „Zustand“. Burgmüllers Leben scheint durch die technisch-naturwissenschaftlich programmierte Maschine Kopf völlig mechanisiert. Der Kopf wird als Steuerungsapparat, als „Meßgerät [s]einer Zustände“ beschrieben, hat nichts mehr von einem künstlerisch genutzten Raum an sich. In eben dieser technischen Sphäre versucht der Komponist, seinem Kopf aber auch zu begegnen, er beabsichtigt, ihn in einer „unendlich geometrisch ablaufenden Systematik“ zu zerstören, was ihm auch erfolgreich gelingt. Auf dem Weg zur Wiedererlangung seiner Eigenständigkeit und Persönlichkeit scheint er bereits vollständig erschöpft. Ob er mit diesem Sieg über seinen Kopf jedoch auch seine Freiheit als Künstler wiedererlangt, bleibt offen. Der Kopf verliert mit der Niederlage die Macht über den Komponisten, kann aber gleichzeitig auch nicht mehr als Raum für sein Künstlertum dienen. – Diese Schlusspassage steht nicht alleine für den Ausgang der Erzählung, unmittelbar davor wird dem Kopf ein anderes Schicksal angedacht: Der Kopf setzt sich vom Körper ab und entschwebt wie ein Ballon in die Luft über das Meer.

[...] ja mein Kopf hatte sich selbstständig gemacht, ohne daß ich ihn wieder zu bremsen vermochte, war ein Fesselballon, der vom abstürzenden Lastenkorb längst losgerissen vom Wind weit über die offene See hinausgetragen wurde [...] dann sah ich nur mehr, wie die Kontinente und anderen Inseln in den Ozeanen und den mit ihnen verbundenen Meeren ordentlich durchgekocht wurden [...] (SDG, S. 179)

Der Kopf reißt sich vom abstürzenden Körper los, befreit sich von der selbstzerstörerischen Alkoholsucht des Künstlers. Er ermöglicht dem Künstlerbewusstsein damit einen Blick auf die Erde aus der Vogelperspektive. Der Kopf entschwebt der Welt und lässt die irdische „dicke trübe Flüssigkeit“ in einer apokalyptischen Untergangsstimmung hinter sich (SDG, S. 179). – Diese

beiden Schlusszenarien stehen gleichwertig am Ende der Erzählung und konkurrieren miteinander. Jonke löst ihre Ambivalenz nicht auf und hinterlässt seinen Leser im Zwiespalt.

1.3.Exkurs: Künstler ohne Werk

Fritz Burgmüllers künstlerisches Scheitern, seine Verweigerung, Kunstwerke zu erschaffen, sollen nun vor dem Hintergrund des Konzepts *Künstler ohne Werk* von Alexandra Pontzen betrachtet werden. Aufgrund der besonderen Konstellation seiner Lebensgeschichte und Existenz als Künstler kann man den Komponisten Burgmüller in die Reihe von literarischen Figuren aufnehmen, die Pontzen in ihrer Arbeit *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*¹⁸ als Typus beschreibt. Pontzen spannt in ihrer Untersuchung einen Bogen von den Künstlerromanen und -erzählungen der Romantik bis hin zu Thomas Bernhard und Heiner Müller als Vertreter der Literatur nach 1945. Sie erklärt das Phänomen des Künstlers ohne Werk als Spezifikum der deutschsprachigen Literatur. Alexandra Pontzen geht von folgender zentralen Frage aus: Wie kann ein Künstler in literarischen Texten als solcher gelten, wenn er kein Werk aufweisen kann und sich ein Künstler immerhin in einer gängigen Meinung durch die Schöpfung eines Kunstwerks definiert? Angesichts einer Tradition der „normativen Produktionserwartung“ und der „tradierten Werkkonzeption“ (Pontzen 2000, S. 16) flüchtet der Künstler häufig in einen Zustand der Werklosigkeit. Pontzen sieht ihn dadurch jedoch nicht in die Falle des Dilettantismus getappt:

Das Phänomen unproduktiver Künstlerschaft wird unter der Perspektive des Versagens zwar in die Nähe des Dilettantismus gerückt, dessen Theorie und Psychologie aber betrachten seit Karl Philipp Moritz das künstlerische Selbstverständnis eines nicht-produzierenden Künstlers als halb-pathologisches Symptom der Selbstdäuschung und vermögen ein nicht-realisiertes Kunstwerk nicht anders denn als Ausweis der Unfähigkeit zur künstlerischen Hervorbringung zu deuten. (Pontzen 2000, S. 18)

¹⁸ Alexandra Pontzen: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin: Schmidt 2000 (=Philologische Studien und Quellen; Heft 164).

Die aus einer negativen Produktionsästhetik entstandene Werklosigkeit resultiert, so Pontzen in ihrer Arbeit, entweder aus dem Erlebnis des Scheiterns oder gründet sich auf dem Konzept der „Lebenskunst“. Anstelle des künstlerischen Produkts wird das Leben selbst zum Kunstwerk, das Werk wird als „ästhetisierte Lebenspraxis“ realisiert. Das unproduktive Schweigen eines Künstlers deutet Pontzen als ambivalentes Zeichen, das auf Inhaltsleere gleichermaßen hinweisen kann wie auf eine Überfülle an Ideen. Weiters sieht sie einen Zusammenhang zwischen der Unproduktivität und der Absage an Leistungserwartungen, denen sich der Künstler in dieser Form widersetzt. Diese Veränderung des künstlerischen Selbstverständnisses gehe einher mit der Wandlung des Werkbegriffs. Parallel zur Aufwertung der Passivität, sehe man das Schöpferische stärker im Innenraum des Künstlers angesiedelt. Verfolge man darüber hinaus die Vorstellung vom Künstler als jemanden, der von Geburt an zu seiner Berufung bestimmt ist, so befreie diese naturgegebene Identität auch davon, Leistung erbringen zu müssen und von der Verpflichtung Kunstwerke zu schaffen (Pontzen 2000, S. 19-22). In den untersuchten Künstlerzählungen, die einen Künstler ohne Werk in den Mittelpunkt stellen, werde das abwesende Kunstwerk – so Pontzen – häufig zum Ideal des immateriellen Kunstwerks hochstilisiert. Diese negative Produktionsästhetik nähre die Idee des absoluten Kunstwerks, der Künstler ohne Werk wird somit zum metaphysischen Schöpfer. Alexandra Pontzen stellt sich auch der Frage, wie es um das Selbstbewusstsein der werklosen Künstler stehe. Das Selbstbewusstsein gründe sich im Laufe der Zeit auf verschiedene „Begabungsmodelle“, führt sie aus. So nährt der Künstler neuplatonischer Tradition seine Schöpfungskraft aus seinem Enthusiasmus oder stützt sich im Sinne der Genieästhetik auf das Originalitätsprinzip. Auch könnten „Empfindungskraft“ und „Erfindungsgabe“ Antrieb eines Künstlertums sein, das nicht zwingend von einem materiell manifestierten Kunstwerk abhängig ist (Pontzen 2000, S. 23f.) Schließlich führt Alexandra Pontzen seitens des Künstlers folgende Gründe inhaltlicher Dimension an, die zu einem Künstlertum ohne Werk führen können: Verhinderung, Verweigerung, Verzicht und Unterlassung (Pontzen 2000, S. 25). Pontzen will den Themenkomplex des Künstlers ohne Werk als eigenes Phänomen begreifen, nicht als Nebenprodukt „gelungener“ Künstlergeschichten, nicht als Rand-Texte, sondern als eigenständiges Konzept, das sich aus Konstellationen aufbaut und seine eigenen Mechanismen aufweist.

Den Ursprung dieses Konzepts sieht Pontzen in der Tradition der Künstlererzählungen und -romane der Romantik, deren Erzählgewölbe das Fundament legen, auf dem spätere Modelle aufbauen. Die Entwicklung der Figur des Künstlers schildert sie folgendermaßen: Das neue Rollenbewusstsein des Künstlers in der Romantik – befreit von sozialen und wirtschaftlichen Bindungen – macht ihn zu einer angemessenen Romanfigur und ermöglicht damit auch das Auftreten des Künstlers ohne Werk. Ausgehend vom Genie-Begriff, der aus Großbritannien über Frankreich die deutsche Literatur erreicht, prägt sich ein Selbstbewusstsein im Künstler ein, das ihn in einen schöpferischen, gottgleichen Status erhebt. In der Romantik erhält auch der künstlerische Prozess als innerer Vorgang größere Bedeutung als das künstlerische Werk als sein Produkt. Der Künstler definiert sich nicht mehr über seine Produktion, sondern über die Möglichkeit derselben (Pontzen 2000, S. 26 – 30).

Als für die Entstehung dieses neuen Künstlertypus beispielhaftes Werk stellt Alexandra Pontzen Wackenroders *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* an den Beginn ihrer Untersuchungen. Sie geht davon aus, dass durch die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wackenroder und Tieck sowie Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Künstlerroman und -erzählung zu einer typisch deutschen Gattung heranwachsen (Pontzen 2000, S. 29). Gleichzeitig wird, so Pontzen, mit der Figur des Joseph Berglinger das Künstlertum auch problematisiert. Berglinger steht als erster in einer Reihe von Künstlern ohne Werk, obwohl er selbst ein Werk schafft. Seine Lebensgeschichte ist als Erzählexperiment angelegt, das die Möglichkeit des Scheiterns eines Künstlers an seinem Werk bereits kritisch reflektiert. Denn Berglinger produziert zwar, doch steht der Vorgang des Komponierens nicht im Vordergrund der Erzählung, vielmehr interessieren die Gründe, die sein Schaffen erschweren (Pontzen 2000, S. 43). Joseph Berglinger hält noch an den Konventionen der Produktionsästhetik fest, diese wird jedoch gleichzeitig unterhöhlt und dabei brüchig. Widerstände gegen sein Werk werden aufgezeigt, sie ergeben sich vor allem durch die Opposition von Kunst und Leben. In diesen Zwiespalt begibt sich der Künstler, da er sich angesichts des familiären Elends aus der realen Außenwelt in die Musik flüchtet und damit moralische Schuld auf sich lädt (Pontzen 2000, S. 47f.). In zeichentheoretischer Hinsicht fällt auf, dass Berglinger die Notenschrift noch positiv bewertet und an

die sympathetische Wirkung seiner Musik sowie die Rezeption jener in der Nachwelt glaubt. Er hält somit an einer wirkungsästhetischen Ausrichtung seines Werkes fest (Pontzen 2000, S. 53f.). In den ersten Lehrjahren seiner Tätigkeit in der Residenzstadt erfährt Berglinger eine Krise in der Auseinandersetzung mit den Gesetzen der musikalischen Form. Er scheitert an der vorgegebenen Kunstgrammatik, kann sich aber im Laufe seiner Tätigkeit überwinden und diese akzeptieren. Der Musiker Berglinger bewerkstelligt noch den Spagat einer „individuellen musikalischen Artikulation im kodifizierten Kunstwerk“ (Pontzen 2000, S. 56). Durch diesen Kraftakt wird Berglinger nicht zum Künstler ohne Werk, das „Verhinderungspotential“, das späteren Künstlerfiguren Anlass gibt, kein Kunstwerk zu erschaffen, wird jedoch in seiner Lebensgeschichte geboren. Dieses Potential setzt sich zusammen aus der bereits bei Berglinger spürbaren Ambivalenz seiner Beziehung zum Publikum, seinen Zweifeln am Ort und Sinn der Kunst im Gefüge der Alltagswelt und dem Konflikt zwischen spontaner Inspiration und Festlegung im Materiellen (Pontzen 2000, S. 67). Berglingers tragisches Ende entspricht ebenfalls einem problematischen Künstlertum: sein eigener Tod geht mit der Geburt seines Passionsstückes einher, die beiden Ereignisse scheinen kausal verknüpft. Der Künstler gibt sein Leben für sein Kunstwerk, es führt ihn zur Überanstrengung und bedeutet damit sein Ende.

Fritz Burgmüller ereilt kein tragisches Ende wie Joseph Berglinger, jedoch sitzt er jenem „Verhinderungspotential“ auf, das bereits in der Lebensgeschichte seines literarischen Vorgängers entworfen wurde. Otto Burgmüller schildert die Situation seines Bruders als dramatisch: „[...] seit einigen Jahren hat er kaum mehr etwas komponiert und das Klavierspiel vollkommen vernachlässigt!“ (SDG, S. 164). Fritz Burgmüller hat seit Jahren keine Musikstücke mehr komponiert und zeigt auch keine Tendenzen, diese Tätigkeit wieder aufzunehmen. Er verweigert das künstlerische Schaffen. Ältere Werke werden in der zweiten Erzählung *gradus ad parnassum* erwähnt, doch erreichen auch sie keinen Werkstatus. Entweder sie hinterfragen sich in ihrer Konzeption selbst und führen sich ad absurdum, wie jene Oper, die die Unmöglichkeit einer Oper selbst vorführt, oder ihre Aufführung wird von Burgmüller durch Trunkenheit sabotiert (SDG, S. 133). So wird auch die Rezeption seiner bereits veröffentlichten Werke verhindert. Als Gründe für Burgmüllers Scheitern und seine Werklosigkeit werden eine frühere unglückliche Liebesbeziehung angeführt, sein Trauma nach dem Tod des

Dachdeckers über seinem Dachatelier sowie seine Alkoholsucht, die ihn daran hindert, einer geregelten Tätigkeit nachzugehen. Auch ein Kreditvertrag mit dem Bestattungsunternehmer, in dem Burgmüller sich verpflichtet, keine weiteren Bemühungen zu unternehmen, die ihn zu einem unsterblichen Künstler machen würden, könnte die Passivität des Komponisten vordergründig erklären (SDG, S. 29). Burgmüller wird in seinem Scheitern vorgeführt, nicht seine Werke oder seine Arbeit als Komponist interessieren, sondern seine Verweigerung, seine Werklosigkeit. Aus dieser Motivation heraus wird sein Suchtverhalten immer wieder detailliert analysiert und im Spiegel der Entzugserscheinungen seziert. Darüber hinaus zeigen sich weitere Konfliktpunkte in Fritz Burgmüllers Existenz. Anhand der Konfrontation mit den Festgästen, die ein potentielles Publikum darstellen, offenbart sich seine problematische Beziehung zu den Rezipienten seiner Kunst. Burgmüllers kreative Konzepte finden in der Festgesellschaft keinen Platz und lassen sich nicht in ihre Vorstellungswelt integrieren. Dies zeigt eine kurze Unterhaltung mit einem Journalisten exemplarisch: der Komponist beobachtet das Morgengrauen und beschreibt es in poetischen Worten. Er weist den Reporter darauf hin und fordert ihn auf, darüber zu berichten. Dem Journalisten ist das Naturschauspiel jedoch keinen Zeitungsbericht wert, viel mehr interessiert ihn das Talent des Stadtgärtners Jacksch:

Bald wird das Morgengrauen vollständig abgebröckelt sein und sich herunten stellenweise zum Frühnebel ordnen, sagte ich zum Reporter, wenn die ersten Sonnenstrahlen durch die Maschen des Himmelsnetzes kriechen, sehn Sie, wie die letzten Nachtflechten von den Wolken abfallen [...] und die restlichen Nachtstriche fliegen schon in Form von Schwalben durch die Luft, Sie müssen in Ihrer Zeitung unbedingt darüber berichten!

Schaun Sie lieber dorthin, erwiderte der Reporter, er wies mich zurück auf Jacksch, schaun Sie nicht in die Luft, sondern schaun Sie auf Jacksch, mit Jacksch ist viel mehr zu machen, als man bislang von ihm denken konnte [...].“ (SDG, S. 91)

Ähnliches widerfährt dem Komponisten in anderen Gesprächen mit Festgästen. Seine Meinung wird nicht respektiert, seine Aussagen selten verstanden. Was seine Werke betrifft, so wäre eine Aufführung dieser im Haus seiner Freunde naheliegend, stattdessen aber betritt der Pianist Schleifer die Bühne um Werke anderer Kollegen vorzutragen. Auch die Begegnung mit Hellberger, der musikästhetische Vorstellungen mit den Brüdern Burgmüller nicht nur teilt, sondern diese seinen Schülern einst eingeimpft hat, ruft in Fritz Burgmüller eine starke Abwehrreaktion hervor. Die Verweigerung seines von Hellberger

gewürdigten künstlerischen Talents liest sich in diesem Kontext als Absage an die Leistungserwartungen seines ehemaligen Lehrers, der ihn viele Jahre lang mit einer auf Technik versteiften Unterrichtsform und Etüden-Drill unter Druck setzte.

Burgmüllers Unproduktivität beschreibend diagnostiziert die Gastgeberin, Johanna, ihm bereits in der ersten Erzählung das Paradoxon „gewissenhafte Nachlässigkeit“ (SDG, S. 55). Diese Formulierung assoziiert, dass Burgmüller seine Passivität selbst wählt. Er verzichtet bewusst darauf, seine Fähigkeiten auszuleben und macht von seiner Schöpfungskraft keinen Gebrauch. Dahinter kann sich einerseits – nach Alexandra Pontzen – eine Leere verbergen. Burgmüller fehlt die Inspiration, er steht vor dem Nichts und kann kein Werk schaffen, weil die Eindrücke fehlen. Oder aber er ist mit einer Überfülle an Ideen konfrontiert, die alle gleichzeitig auf das Notenpapier drängen. Für den zweiten Fall sprechen mehrere Indizien. Burgmüller beschreibt den Zustand, in den die Flut an Eindrücken ihn versetzt, an zwei Stellen. In der ersten Erzählung fällt es ihm schwer, eine Inspiration niederzuschreiben, „weil die Klänge im herkömmlich gebräuchlichen zweidimensionalen Darstellungssystem auf einer Fläche wie dem Notenblatt einfach nicht unterzubringen waren“ (SDG, S. 84). Später ist es der bereits zitierte „Klangkäfig“, der ihn zwischen zwei Tönen gefangen hält und am eigentlichen Komponieren hindert. „Ich befand mich wieder in einem dieser vielen Klangkäfige zwischen zwei gedachten oder angeschlagenen Tönen, in die ich immer wieder hineingleite.“ (SDG, S. 146). Für den Zusammenhang von Unproduktivität und Überfülle spricht auch eine eigene Aussage des Künstlers Burgmüller, die seine Entwicklung beschreibt: „Ich sprach von einer vergeblich hinter mich gebrachten Zeit, in der ich zu einem für mich selbst so stockend überflüssigen, selbstgefühlverlustigen Wesen geworden.“ (SDG, S. 50). Das Wort „überflüssig“ kann hier zweideutig ausgelegt werden. Es beschreibt den Komponisten als nutzlos, ziellos und drückt wiederum gleichzeitig seinen Reichtum an Ideen, die Vielzahl an Eindrücken, die auf ihn einfließen, aus.

Lebhafte Zeugen von Burgmüllers Schöpfungskraft, die im Inneren des Künstlers wirkt, jedoch kein Werk hervorbringt, sind die Projektionen seiner inneren Eindrücke und der Bilder seiner Einbildungskraft nach außen.

Ich schaute aus einem Dachbodenfenster hinunter auf die Stadt, wo die Häuser sich in große Klaviere verwandelten, auf denen die Staatsbürger

herumklimperten, vereinzelt standen auch Harfengeräte zwischen den Bäumen, an deren Saiten die Leute wie an Kletterstangen hochklommen und wieder abrutschten, einige setzten Segel, schaukelten auf ihren Instrumenten durch den grauen Abendwind ins Meer ... meine naturbelassenen Sinnesorgane, dachte ich, befähigen mich lediglich zu den oberflächlichsten Empfindungen und Erkenntnissen [...]. (SDG, S. 149)

Obwohl Fritz Burgmüller selbst diese fantastischen Konstrukte als „oberflächlichst“ und damit für ihn wenig befriedigend beschreibt, handelt es sich dabei um ausdrucksstarke Kunstwelten aus der Imagination des Komponisten. Diese drängen immer wieder nach außen und durchbrechen die beiden Erzählungen der *Schule der Geläufigkeit*. Sie entspringen der inneren Vorstellungswelt des Künstlers und sind Zeugen und Produkte seiner Einbildungskraft, die damit ihre Aktivität unter Beweis stellt. Von Burgmüllers Umgebung werden diese Phantasiewelten nicht wahrgenommen, mit Ausnahme der Künstler Waldstein und Kalkbrenner. So sieht man Fritz Burgmüller einer negativen Werkästhetik verpflichtet, obwohl er gleichzeitig in seiner Einbildungskraft künstlerisch tätig ist. Er definiert sich folglich als Künstler, der sein Kunstwerk imaginiert und sein Bewusstsein aus dem Wissen zieht, dass er fähig wäre, ein Kunstwerk auch zu erschaffen (vgl. Pontzen 2000, S. 39). Auf Jonkes Protagonisten kann folgendes von Alexandra Pontzen formuliertes Konzept angewandt werden: „Zeugen ist schöpferischer als Gebären“ (Pontzen 2000, S. 36). Der künstlerische Denkprozess steht bei Fritz Burgmüller in der Hierarchie über dem Kunstwerk an sich. Letztlich verweist aber ebenso der innere Vorgang der Einbildungskraft auf ein Kunstwerk, in diesem Fall ein Werk der Gedanken. Unter diesen Voraussetzungen erscheint auch Burgmüllers unaufführbare „Oper“ in völlig anderem Licht (SDG, S. 133). Sie spiegelt die innere Reflexion des Künstlers über sein eigenes Werk und das Schaffen eines Kunstwerks in der Form der Oper wieder. Dass die Oper damit nicht die gängigen Produktionserwartungen erfüllt, eine Reproduktionsabsicht vor unlösbare Probleme stellt und damit als unaufführbar gilt, ist für Burgmüller selbst zweitrangig.

1.4.Otto Burgmüller – Der „blockierte“ Künstler

1.4.1. Otto Burgmüllers physische Disposition

Im Gegensatz zu Fritz Burgmüller, dessen Leben auf die phantastische Welt seines Inneren konzentriert ist, lebt sein Bruder Otto Burgmüller vollkommen in der materiellen Außenwelt verankert. Obwohl er die gleiche musikalische Ausbildung am Konservatorium absolvierte und wie sein Bruder als musikalischer Hoffnungsträger der Institution galt, war ihm eine professionelle Laufbahn als Musiker verwehrt. Sein Körper erfüllte seine Pläne nicht, konnte seine professionellen Ambitionen ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr unterstützen. Otto Burgmüllers vierter Finger ist blockiert und kann Musik nur unzureichend ausführen:

Du bist undankbar, entgegnete mein Bruder verbittert, selbstverständlich hätte auch ich es auf dem Gebiete des Klavierspieles zu etwas bringen können, kann aber leider nur über die denkbar ungünstigste Konstitution meiner Hände verfügen, insonderheit des vierten Fingers [...] und ich hätte, um meinen vierten Finger selbständig bewegen zu können, [...] täglich mindestens elf Stunden systematisch üben müssen, aber dazu hat es mir weder an Ausdauer noch an Fleiß, insonderheit über einen solchen habe ich zum Unterschied von Dir jederzeit ausreichend verfügen können, gefehlt, sondern vielmehr an der dazu nötigen Zeit, da ich, um dergleichen zu erreichen, mich nur mehr ausschließlich dem Klavierspiel hätte widmen dürfen, wodurch meine ganze anderweitige Ausbildung vernachlässigt worden wäre, was aber einer meinerseitigen Entwicklung zu einem völlig einseitigen Menschen, wie Du einer geworden bist, Vorschub geleistet hätte. (SDG, S. 131f.)

Otto Burgmüller war, anders als sein Bruder Fritz, nicht bereit, sich vollständig der Musik zu verschreiben, sondern entschied, seine Ausbildung in mehreren Bereichen fortzuführen. Mit dieser nur geteilten Aufmerksamkeit erreichte er nicht die Meisterschaft, zu der es sein Bruder schaffte, er verweigerte jedoch auch das erforderliche volle Bekenntnis zu seiner Musik. Otto Burgmüller fand auf diese Weise eine Legitimation für sein gescheitertes Talent und seine Untätigkeit als Künstler und Musiker: seine physische Kondition, die ihm zwar die Rolle des Klavierspielers nicht völlig verwehrt, sie aber erheblich erschwert und ungleich mehr Einsatz von ihm verlangt hätte. Otto Burgmüller müsste sich in mühsamer Proben- und Technikarbeit jenen Status erkämpfen, der für Fritz Burgmüller naturgegeben scheint. So entschied er sich, weiterhin auf die zwei bürgerlichen Maximen Fleiß und Ausdauer bauend, gegen eine künstlerische Laufbahn und

ergriff „den Weg der robusten Tüchtigkeit“, den bürgerlichen Beruf eines Spediteurs.¹⁹ In Otto Burgmüllers Augen entschied er sich damit für die Vielfalt und verhinderte eine „einseitige“ Entwicklung und die Gefahr der Labilität und der Extreme, wie sie Fritz Burgmüller in seiner Alkoholsucht erlebt. Bevor Otto Burgmüller sich allerdings vollständig gegen die Musik entschied, führte er mit dem eigenen Körper Experimente durch. Nach dem Vorbild von Robert Schumann behalf er sich mechanischer Konstruktionen um seinen körperlichen Defekt auszugleichen.

Ich erinnerte mich, vor dem Abschluß unserer Musikstudien hatte sich mein Bruder einen völlig nutzlosen Apparat um seine Finger geschraubt und eines Tages behauptet, seine Finger nicht mehr bewegen zu können. Genauso wie Robert Schumann erst Komponist geworden ist, erklärte mein Bruder, als er seinen vierten Finger nicht mehr bewegen konnte, bin ich erst Klavierspediteur geworden, als ich alle meine Finger nicht mehr bewegen konnte. (SDG, S. 132f.)

Tatsächlich beschäftigte sich Robert Schumann bereits in jungen Jahren mit der Funktionsfähigkeit der Finger und stieß sich daran, dass ihre Bewegungen nicht unabhängig voneinander vonstatten gehen konnten. Besonders die begrenzte Bewegungsfreiheit einzelner Finger seiner rechten Hand störte sein Spiel und verursachte ihm Schmerzen. Daher entwarf er einen Apparat, den er nächtelang an der rechten Hand erprobte, er sollte den einzelnen Fingern mehr Souveränität schenken. Durch diesen intensiven Selbstversuch zog er sich eine Sehnenscheidenentzündung zu, die in weiterer Folge zur Erlähmung der rechten Hand führte und so seine professionelle Pianistenlaufbahn beendete.²⁰ Otto Burgmüller unterstützt seine Finger ebenso maschinell und kann damit als Hybrid-Wesen seine Musik noch eine Weile weiter ausüben.

1.4.2. *Die Kunst der Klavierspedition*

Otto Burgmüller ist in seiner eigenen Kunstform erfolgreich. Er betreibt die Klavierspedition als Lebenskunst, die sich mit dem Transport und der Verpackung eines Klaviers beschäftigt. Als Grundlage für sein Metier dient das genaue Studium der Transportstrecke. Im Mittelpunkt seines Interesses stehen Verpackungskisten für Klaviere und ihre Bauarten. Bestrebungen wie die

¹⁹ Urs Widmer: Meisterschaft der Geläufigkeit. In: Die Zeit, Nr. 15, 8. 4. 1977, S. 73.

²⁰ Vgl. Arnfried Edler: Robert Schumann. München: Beck 2009, S. 17; Gerhard Böhme: Medizinische Porträts berühmter Komponisten. Bd. 2. Stuttgart u.a.: Fischer 1987, S. 85 – 87.

Verbesserung von „Klaviertransportkistenverschalungswänden“ (SDG, S. 137) zeigen den „Entfremdungsgrad seiner Tätigkeit ebenso an wie den Grad der Verdinglichung seines Bewußtseins“.²¹ Otto Burgmüllers fundamentaler Ansatz geht davon aus, dass die Musik und somit auch die Musiker selbst von den Spediteuren abhängig sind. Er vertritt die Ansicht, dass kein Komponist wagen sollte zu komponieren, ohne praktische Erfahrungen im Bereich der Klavierspedition gesammelt zu haben (vgl. SDG, S. 135). Aus diesem Grund schlägt der Spediteur auch für seinen Bruder eine Anstellung in seinem Betrieb vor (SDG, S. 134). Der Pragmatiker stellt seine eigene logistische Tätigkeit über die Ästhetik der Kunst. Seine Dienstleistungen, die die Rahmenbedingungen für eine Musikdarbietung in Form der Instrumente sicherstellen, gelten in seiner Philosophie als Ursprung der Musik selbst. Otto Burgmüller erhöht seinen Beruf und reklamiert für ihn eine andächtige Haltung und Ehrerbietung. Der Spediteur ist von dieser Kunst so sehr eingenommen, weil er sie an bestimmten messbaren Parametern festmachen kann. Zu diesen rational erfassbaren Konstanten gehören die Konzeption der Verpackung, der Abstand des Klaviers zur Klaviertransportkiste in Zentimetern, das Material der Kiste sowie das Feuchtigkeitsverhalten des Materials und seine Elastizitätseigenschaften (SDG, S. 135f.). Otto Burgmüller verehrt diese Koordinaten als wären es einzigartige Klänge, Bilder oder Naturschauspiele, die das Klavier umgeben. Der Spediteur betrachtet das Klavier als Organismus und erhebt diese Auffassung zum zentralen Credo seiner Berufsausübung. Der Resonanzraum wird somit für Otto Burgmüller zum Herzstück des Instruments und bildet das wichtigste Organ des Klaviers. Die Atmung der Klavierwände beeinträchtigt, so der Spediteur, die Klangeigenschaften erheblich. Mit der Diagnose von „rachitischen Resonanzböden“ geht der Spediteur so weit, den Instrumenten auch menschliche Züge zuzusprechen. Er entwirft das Szenario einer drohenden Epidemie durch falsche Handhabung und Pflege der Klaviere (SDG, S. 142). Natürlich erfüllt die Unterbringung der 111 Klaviere im Dachboden des Konservatoriums nicht die hohen Anforderungen Otto Burgmüllers, er sorgt sich um die Lagerungsbedingungen und hat absolut kein Verständnis dafür, dass bereits die

²¹ W. Martin Lüdke: Wirklichkeit verschwindet. In: Daniela Bartens (Hg.): Gert Jonke. Graz, Wien: Droschl 1996. (=Dossier; 11), S. 287 – 291, hier S. 291 [erstmals erschienen in Frankfurter Rundschau, 13. 8. 1977].

Natur in Form von nistenden Tauben Einzug in die Klaviere gehalten hat.²² Diese enge Verbundenheit mit den Klavieren ändert jedoch nichts daran, dass sich Otto Burgmüller vor allem auf materialistisch-technischer Ebene mit den Instrumenten beschäftigt. Dadurch unterscheidet er sich ebenfalls grundlegend von seinem Bruder. Er trägt immer einen Stimmschlüssel bei sich, ein Hilfsgerät, für das Fritz Burgmüller keine Verwendung hätte (SDG, S. 125). Während der Komponist seine Musik aus seinen Empfindungen speist und ohne technisch überwachte Tongebung seines Instruments Erfüllung in ihr findet, ist Otto Burgmüller auf diese Unterstützung angewiesen, um eine Verbindung zu seinen „Patienten“, den Klavieren, aufzubauen. Es ist nicht die Musik selbst, die den Spediteur fasziniert, sondern die äußerer Umstände, die Technik des Instrumentenbaus und das Wissen darüber, welches Holz, welche Maße und welche Bögen in der Konstruktion ausschlaggebend für die Tonqualität sind. Otto Burgmüller referiert über die „tiefinnerlichen Bedürfnisse“, die eine musikalische Ausbildung befriedigen könnte, doch nur sein Bruder Fritz Burgmüller lebt diese Bedürfnisse offen und ohne Rücksicht auf die Konsequenzen aus (SDG, S. 125). Otto Burgmüller übernimmt während des Aufenthalts am Dachboden die Rolle des rationalen Betrachters und Analysten. Er hält seinem Bruder lange, belehrende Vorträge, die Fritz Burgmüller in der selbst gewählten Isolation seiner Innenwelt immer kleiner erscheinen lassen. Otto Burgmüller symbolisiert den erfolgreichen Unternehmer, der mit bürgerlichem Fleiß und auf der Basis von Kursen am „hiesigen Wirtschaftsförderungsinstitut“ einen eigenen Betrieb aufbaute.

[...] mit Hilfe dessen ich nicht nur in dieser Stadt oder in diesem Land, sondern in der ganzen Welt andauernd genügend Klaviere irgendwohin irgendwoher irgendwohinein irgendwohinaus, auf alle Fälle irgendwoherumtransportieren kann! (SDG, S. 134)

Otto Burgmüller gibt sich Mühe seine eigenen Leistungen anzupreisen und wird nicht müde über seine Erfolge und internationalen Erfahrungen zu berichten. Damit setzt er sich mit seiner Betriebsamkeit, seiner Eigenständigkeit und seiner demonstrierten Entschlossenheit positiv von seinem Bruder ab. Otto Burgmüller scheint einen Großteil seiner Selbstachtung durch die Erniedrigung seines Bruders Fritz zu erlangen, die ihn selbst zielstrebiger und erfolgreicher

²² Die Zahl 111 spielt auf die Opusziffer der letzten Klaviersonate Beethovens an (vgl. SDG, S. 171). Dieser Verweis gilt auch für das auf *gradus ad parnassum* aufbauende Theaterstück *Opus 111* von Gert Jonke.

erscheinen lässt. Auch mahnt er die Anerkennung seiner treibenden Kraft bei seinem Gegenüber ein und fragt vorwurfsvoll:

Du solltest mir dankbar sein, [...] ich wollte Dir zu einer Aufheiterung verhelfen, ein Besuch beim Hellberger! Wo wärest du heute, wenn ich mich nicht um Dich bemühte? (SDG, S. 131)

Eine gewisse Abhängigkeit von seinem Bruder scheint gegeben zu sein, denn es ist offensichtlich weniger ein Gefühl der sozialen Verantwortung, das Otto Burgmüller dazu anhält, sich weiterhin um den, in seinen Augen erfolg- und orientierungslosen, Fritz Burgmüller zu kümmern. Vielmehr gefällt ihm sein eigenes Bild im Kontrast zum Bruder, der ihn zum „angesehensten Spediteur unserer Stadt“ macht, wie Direktor Hellberger es formuliert (SDG, S. 156).

1.5. Weitere Künstlerfiguren – Gegenentwürfe

Die drei anderen zentralen Künstlerfiguren in *die gegenwart der erinnerung*, der Fotograf Diabelli, der Maler Waldstein und der Dichter Kalkbrenner, treten räumlich nie alle gemeinsam auf. Sie erscheinen meist paarweise mit dem Erzähler Fritz Burgmüller. Jeder Künstler nimmt eine singuläre Position ein und wird jeweils als Gegenentwurf zum Komponisten Burgmüller gezeichnet. Es entwickelt sich keine Gemeinschaft zwischen den Künstlerfiguren. Wie bei Fritz Burgmüller lassen sich auch die übrigen Namen auf historisch belegte Musiker zurück führen: Anton Diabelli, Graf Ferdinand von Waldstein sowie Christian und Friedrich Kalkbrenner.²³ Interessant erscheint ebenso, dass in der Erzählung Gäste mit anerkannt-bürgerlichem Beruf während des Gartenfestes als Künstler bezeichnet werden. Der Krankenhausarchitekt und der Proktologe werden als solche vorgestellt (SDG, S. 22 u. 27). Die „Irrenanstalten“, die er als seine Kunstwerke ausgibt, machen den Architekten zum Künstler, der Proktologe wird

²³ Anton Diabelli lebte als Komponist, Pädagoge und Musikverleger am Beginn des 19. Jahrhunderts in Wien. Als Verleger Schuberts ist er noch heute bekannt. Graf Ferdinand von Waldstein war Mitglied des Deutschen Ritterordens und stand ab 1788 im Dienst von Kurfürst Erzherzog Maximilian Franz III. in Bonn. Er empfahl Ludwig van Beethoven nach Wien und blieb bis zu seinem Tod 1823 ein wichtiger Mäzen des Komponisten. Christian Kalkbrenner war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kassel als Komponist und Kapellmeister tätig, danach in Berlin und zuletzt in Paris. Dort stieg sein Sohn Friedrich zu einem überaus erfolgreichen Pianisten auf, zog viele Bewunderer und Schüler an und hinterließ ein umfassendes Werk für Klavier. Vgl.: Dagmar Schnell: Diabelli, Anton. In: MGG, Personenteil, Bd. 5 (Cov – Dz) 2001, Sp. 963 – 966; Elisabeth Th. Fritz-Hilscher: Waldstein, Ferdinand Ernst Joseph Gabriel, Graf von Waldstein und Wartenberg zu Dux. In: MGG, Personenteil, Bd. 17 (Win – Z) 2007, Sp. 397f; Hans Nautsch: Kalkbrenner, Kalckbrenner. In: MGG, Personenteil, Bd. 9 (Him – Kel) 2003, Sp. 1397 – 1403.

für seine musikalische Begabung als Trompeter gelobt. Im Gegensatz dazu finden jene, die sich tatsächlich professionell als Künstler betätigen, für ihre Arbeit kaum Anerkennung. Letztere Figuren sollen in diesem Kapitel näher untersucht werden.

1.5.1. Diabelli

Selbstverständlich ist die Akzeptanz von Fotograf Anton Diabelli in der Gästerunde, ist er doch der Gastgeber des Festes. Er tritt vor allem als Bindeglied zwischen den einzelnen Gästen auf, bahnt mit Unterstützung seiner Schwester Johanna Bekanntschaften zwischen den Geladenen an. Er und Johanna sind wohlhabend, sie wohnen in einer Villengegend am Stadtrand, in einem „vornehmen Haus“ mit „großzügigem parkähnlichem Garten“ (SDG, S. 9). Sie beschäftigen einen Hausdiener und während des Festes gibt es Personal, das sich um das Wohl der Gäste kümmert. Diabelli ist wirtschaftlich nicht von seiner Kunst abhängig, pflegt ausgezeichnete Kontakte zu wichtigen Personen der Stadtpolitik wie auch „mehrere Künstler und vor allem viele an der Weiterentwicklung des geistigen Lebens verschiedenartig teilhabend Beteiligte samt Personalanhängsel“ zum Fest geladen sind (SDG, S. 9). Die aus Personen mehrerer Disziplinen gebildete Festgesellschaft, die Atmosphäre mit Kunstgenuss und Unterhaltung im Garten und anschließendem Konzert lassen Diabellis Fest wie eine Karikatur eines gesellschaftlichen Salons erscheinen, deren Kultur sich auch in der Zeit der literarischen Romantik entfaltete. Anton Diabelli tritt in seiner Umgebung auch als Mäzen auf. So sind die im Garten gezeigten und installierten Gemälde Waldsteins Auftragswerke, die „eigens für diesen Park und die Sommerfeste in ihm angefertigt“ wurden (SDG, S. 9). Durch sein Fest ermöglicht der Fotograf auch ein Konzert des Pianisten Schleifer. Diabelli zeigt damit, ob er sich dessen bewusst ist, bleibt offen, auch seine Unterstützung für avantgardistische Kunst. Schleifer bringt seine innovative Musik ohne Instrumente auf die Bühne und löst damit Kontroversen aus.

Diabelli tritt durch seine Gastgeber-Funktion selbst als Künstler in den Hintergrund. Durch seine Fotos fungiert er vor allem als Chronist, weniger als Fotograf im künstlerischen Sinne.

Diabelli fotografierte pausenlos im Garten herum und verglich die fertigen Bilder, die er beim Apparat herauszog, mit solchen, die er aus den Taschen seines Sakkos hervorkramte.

Was macht dein Bruder? fragte ich.

Er vergleicht, antwortete Johanna, die Fotos, die er rund um das Fest im vorigen Jahr gemacht hat, mit der Stellung der Gegenstände, die für heute abend vorbereitet.

Warum?

Damit keine Fehler unterlaufen. (SDG, S. 11)

Diabellis mit Hilfe einer Sofortbildkamera geschossene Fotos dienen der Dokumentation und Beweisführung seines Versuchs. Wie ein Regisseur inszeniert Anton Diabelli, unterstützt von seiner Schwester, das Gartenfest als Wiederholung seines Gartenfestes aus dem Vorjahr. Sein Ziel ist es, alle Voraussetzungen zu schaffen und die Details des Festes so zu gestalten, dass das Fest sich in der gleichen Weise wie im Vorjahr wiederholen wird. Der Versuch gelingt und durch seine Fotos sammelt Diabelli Beweise dafür. Die aktuellen Fotos gleichen den Fotos vom Jahr davor genau und können nicht mehr voneinander unterschieden werden. Sie scheinen keine ästhetischen Ansprüche zu erfüllen, werden in weiterer Folge jedoch immer wieder als Belege in den Diskussionen zwischen dem Erzähler und Diabelli herangezogen. Obwohl der Erzähler der Inszenierung und Wiederholung des Festes teilweise sehr kritisch gegenübersteht, unterstützt er den Fotografen Diabelli am Ende von *die gegenwart der erinnerung* bei der Erstellung einer chronologischen Zeitleiste mit den Fotos aus der Sofortbildkamera (SDG, S. 110). Für die Dokumentation im Vergleich zu den Fotos vom Vorjahr bedankt sich Diabelli beim Erzähler Burgmüller und zeigt sich mit dieser Ordnung einverstanden. Doch räumt er ein, dass eine Unterscheidung der beiden Fotoreihen nicht möglich ist:

Nachdem er die von mir gepaart aufgebreitete optische Reihe eine Zeitlang begutachtet hatte, antwortete er, unmöglich, dergleichen jetzt noch festzustellen, weil die Bilder einander zu ähnlich oder gar nicht unterscheidbar; dann sprach er von einer bedauerlichen dahingehenden Nachlässigkeit seinerseits, die Fotos leider fahrlässig durcheinandergebracht und nicht von allem Anfang an voneinander getrennt aufbewahrt zu haben, das dürfe hinkünftig nicht mehr vorkommen [...]. (SDG, S. 110f.)

Seine Fotos stellen für Anton Diabelli ebenso Projektionen dar. Sie liefern Abzüge einer Szene des Festes und frieren somit seine Argumente für die inszenierte Wiederholung ein. Es sind Momentaufnahmen, die Details festhalten und mit Details des vorangegangenen Festes verglichen werden können. Gleichzeitig verschleiern sie Zusammenhänge und sind als stichhaltige Beweise zu hinterfragen. Die Fotos sind im Kleinen Zeugen der Wiederholung und damit

Diener von Diabellis Inszenierung, können dadurch aber nicht den Anspruch erheben, die Realität abzubilden. Diabelli scheint keinen Unterschied mehr zwischen der realen Außenwelt und den Darstellungen, die seine Fotos ihm liefern, zu machen. Seine Werke lassen Realität und Illusion verschwimmen und er verwechselt in seiner Wahrnehmung Leben und Kunst.

Mein Bruder gehört zu den merkwürdigsten Menschen, die mir bekannt sind, [...] und manchmal habe ich den Eindruck, die Wirklichkeit wird für ihn erst dann glaubwürdig, wenn er sie mit einem seiner Apparate abfotografiert vor sich liegen hat [...]; dadurch erlebt er vieles erst, wenn es längst schon vorbei und gelaufen ist, es ist ihm einfach entlaufen. (SDG, S. 10f.)

Aus diesem Blickwinkel wird deutlich, dass die Fotografien für Diabelli überlebenswichtig sind und für ihn ebenso Kunst- wie Gebrauchsobjekte darstellen. Er kann nur durch seine Fotos, die ihm Belege für die Wirklichkeit sind, sehen und erleben. Die haptische und optische Aufnahme von Eindrücken übt auf Diabelli keinen direkten Einfluss, erst durch die Wiedergabe im Medium Fotopapier wird die Wirklichkeit für ihn greifbar und real. Allerdings muss er dabei eine zeitliche Verzögerung in Kauf nehmen, denn: „Bevor er etwas erleben kann, muß er oft zunächst viele Entwicklungsstunden in seiner Dunkelkammer absitzen.“ (SDG, S. 11). Als ein Gefangener der Zeit muss Diabelli erst die Stunden bis zur Offenbarung seiner Wahrnehmung abwarten. Das Ereignis selbst ist zum Zeitpunkt des Erlebens durch Diabelli bereits Vergangenheit. Zeit erhält somit eine neue Qualität und auch eine neue Einheit, die „Entwicklungsstunde“. Sie dehnt sich und passt sich dem Schaffensprozess an, der sich in Diabellis Dunkelkammer vollzieht. Der Fotograf braucht Zeit, um seine Ideen und Vorstellungen auszuformen. Dies ist ein natürlicher, kognitiver Vorgang, den Diabelli durch seine Fotokunst offen zelebriert und inszeniert. Wichtig ist in Diabellis Entwicklungsprozess auch die Dunkelheit, durch die seine Eindrücke gehen müssen, bevor sie sich zu klaren Bildern der Wirklichkeit entwickeln. Diese Praxis birgt auch eine meditative Komponente in sich, die eine intensivere Erfahrung der Wahrnehmung zulässt. In diesem Zusammenhang überrascht folgende Ambivalenz: Diabelli genießt zwar die „Entwicklungsstunden“ in der Dunkelkammer, bevorzugt aber gleichzeitig für die Dokumentation des Festes eine Sofortbildkamera, die ihre Ergebnisse und Bilder ohne die verzögernde Entwicklungszeit präsentiert.

Anton Diabelli und seine Schwester Johanna verbindet eine enge Beziehung. Die beiden teilen viele Bereiche ihres Lebens und führen eine Lebensgemeinschaft, die durch großes Vertrauen gekennzeichnet ist. Sie pflegen auch ein freundschaftliches Verhältnis zu Fritz Burgmüller, er bezeichnet sich selbst als „dem Hause nicht gerade Unvertrauter“ (SDG, S. 9). Johanna liegt der Kontakt zum Komponisten besonders am Herzen. Die beiden verbindet eine frühere Liebesbeziehung, die während des Gartenfestes mehrmals angesprochen wird und in einer sexuellen Begegnung ihren Höhepunkt findet. Die Geschwister ziehen auf Initiative von Johanna den Komponisten bereits zu Beginn ins Vertrauen und erzählen ihm von ihrem Experiment, der exakten Wiederholung des Gartenfestes (SDG, S. 11). Durch die subjektive Erzählhaltung des Komponisten Burgmüller tritt Johanna vor ihrem Bruder in den Vordergrund, dieser wird häufig nur mehr als Bruder und Statist wahrgenommen und kommt selten zu Wort. Im Laufe der Erzählung regen sich in Diabelli Zweifel, ob der Komponist die ihm erwiesene Offenheit auch verdient und er rügt seine Schwester: „Du hättest diesem Komponisten nichts verraten dürfen, er hat das Vertrauen, das wir ihm entgegenbrachten, schwerstens mißbraucht!“ (SDG, S. 15). Diese Zweifel nähren sich aus der Kritik, die Burgmüller am Vorhaben der Wiederholung des Festes mehrfach äußert. Bereits vor Erscheinen der Gäste versucht der Komponist den Gastgeber zu überzeugen, sein Vorhaben abzubrechen, da er schwerwiegende Folgen befürchtet, die die Inszenierung nach sich ziehen könnte. „Absagen, du mußt alles absagen, sagte ich, weil die womöglich allerschlimmsten Unglücksfälle, welche gar niemandem bekannt geworden sein können und mit denen Du nicht rechnen kannst, sich nicht wiederholen dürfen.“ (SDG, S. 16). Er mahnt Johanna, die die Inszenierung ihres Bruders unterstützt: „Du verwechselst, sagte ich, den Ablauf unseres Daseins mit Fotopapier, auf das Dein Bruder, sooft er will, immer wieder dasselbe Bild kopieren kann.“ (SDG, S. 12). – Diabelli lädt zum Wiederholungsfest ein, weil ihn das Experiment – im Sinne einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung – reizt. Johanna teilt seine Beweggründe nicht:

Was für meinen Bruder [...] ein zugegebenermaßen vollkommen verrücktes wissenschaftlichsystematisches Interesse sein mag, ob die Gäste, die ja alle nichts von der vorbereitend in die Weg geleiteten Absicht ahnen können, unbewußt in den Verlauf der *Abhandlung* von Gefühlen, Beziehungen, Gedanken und Erkenntnissen gewissermaßen irgendwie *vorschriftsmäßig* hineingleiten und hineinrutschen werden wie

vor einem Jahr, das ist für mich [...] vor allem die Neugier, ob die Menschen wirklich so phantasielos und stumpf sind [...]. (SDG, S. 13)

In der Rolle des Arrangeurs und Regisseurs, der seine Gäste wie Puppen aufstellt und mit ihnen seine Schöpferphantasien auslebt, präsentiert sich Diabelli. Als Gastgeber im klassischen bürgerlichen Sinn fällt ihm ohnehin eine Autorität über das eigene Fest zu, er bestimmt die Gästeliste, das Ambiente, die musikalische wie auch künstlerische Umrahmung. Diabelli überwacht bereits vor dem Fest genau die Vorbereitungen, er führt durch das Abendprogramm, strukturiert, leitet an und koordiniert das Festgeschehen. Der Gastgeber bleibt dabei aber stets im Hintergrund. Seine Gastgeberrolle versagt allerdings, als seine Gäste den Dichter Kalkbrenner angreifen und misshandeln, Diabelli greift hier nicht ein, erhebt sein Wort nicht.

1.5.2. *Waldstein*

Der Maler Florian Waldstein positioniert sich wie auch Fritz Burgmüller in der Festgesellschaft als Außenseiter, er nimmt bewusst eine Beobachter-Rolle ein, thront auf einem Korbsessel am Rande des Geschehens und verlässt diesen nur selten. Dabei genießt er seine Position als außenstehender Betrachter, grenzt sich vom Festgeschehen ab. Er interagiert nur mit Johanna und Burgmüller, zu den übrigen Festgästen hat er keinen Kontakt.

[...] Florian Waldstein, der schweigend in einem Korbsessel saß und immer, wenn ein Wort an ihn gerichtet wurde, die Stirn in Falten zog, seine Augen abwandte und mit solchen Gebärden den Eindruck sanften Gequältseins, vor allem jedoch damit verbundener Forderungen, höflichst in Ruhe gelassen zu werden, erweckte. (SDG, S. 20)

Waldstein schweigt und verweigert zunächst wortlos Gespräche mit seiner Umgebung. Er empfindet das Fest und die Gesellschaft anderer Personen als Zwang, fühlt sich bedrängt. Gleichzeitig setzt er sich räumlich in seinem Sessel ab. In dieser Haltung eines Herrschers drückt sich sein Überlegenheitsanspruch als Künstlergenie aus. Er fordert Respekt für seine Beobachtungstätigkeit ein, seine Umgebung soll aus kleinsten Anzeichen trotz seiner geschlossenen Augen erahnen, in welcher Stimmung er sich befindet, ob er zu einer Unterhaltung bereit wäre. In jedem Fall ist es schwer, mit ihm in Kontakt zu treten, da er seine Gesprächspartner selbst bestimmt. Waldstein begibt sich bewusst in die Passivität, fordert aber dennoch Autorität ein. Durch seine Unnahbarkeit schafft er sich seine eigene Vorstellungswelt, die er klar vom Geschehen des

Gartenfestes abgrenzt. Diese eigenständige Welt offenbart sich sehr deutlich in der Szene mit dem angreifenden weißen Stier. Florian Waldstein und Fritz Burgmüller tauchen gemeinsam in die Vorstellung ein, ein großer Bulle würde auf die Festgäste zustürmen und sie mit seinen Hörnern bedrohen. Die beiden Künstler verständigen sich während dieser Illusion wortlos, beide sehen dieselben Bilder, die auf das Fest projiziert werden. Doch hält diese Verbindung nicht bis zu einem gemeinsamen Ende an, Burgmüller verlässt die Imagination früher als Waldstein.

Wir müssen sie unbedingt warnen, rief ich flüsternd zum Maler. Ich sehe nicht die geringste Veranlassung, erwiderte dieser, während das Ungetüm schon die ersten Tänzer auf seine Hörner zu nehmen sich vorbereitete, wenn diese Leute, sagte der Maler, nicht einmal dazu in der Lage sind, selbst auf derartige Unausbleiblichkeiten zu reagieren, ist es durchaus nicht nötig, sie davor auch noch zu warnen. (SDG, S. 59)

Auch hier bleibt Waldstein Beobachter, während Fritz Burgmüller unablässig ein Eingreifen von ihm verlangt. Die Fantasie von Maler und Komponist erfüllt deren innere Vorstellungen und verschafft ihnen durch die vorübergehende Ausschaltung der Zwänge des Gesellschaftsereignisses Erleichterung. Sie empfinden Befriedigung durch die Niederlage der Festgäste.

[...] der Stier spritzte aus seinen Hörnern zunächst ins Zentrum des Festgesellschaftsknäuels, [...] da blieb nichts trocken [...].

Das ist ja fantastisch!, rief ich dem Maler zu;
Ja, hörte ich Waldstein erwideren, das war auch gar nicht anders zu erwarten, mußte schließlich eines Tages so kommen. (SDG, S. 60)

Waldsteins Abgrenzung und Passivität gegenüber der Festgesellschaft ist nicht nur reiner Habitus, sondern ergibt sich auch dadurch, dass der Maler seine Wahrnehmung aus seinem Inneren heraus erlebt. Er zeichnet sich durch eine außergewöhnliche Empfindungsfähigkeit aus, die er durch das Schließen der Augen noch verstärkt (vgl. SDG, S. 57).

Denn wenn der Maler seine Augen geschlossen habe, weil er schlafe, sei er in die kompliziertesten Beobachtungen hineinverstrickt, die man sich denken könne.

Denn wenn er schläft, beobachtet er seine Träume. (SDG, S. 21)

Über das Schließen der Augen erhält der Maler Zugang zu seiner Seele, sowohl im wachen Zustand als auch schlafend. Er drückt damit zusätzlich „Ruhe, Bedächtigkeit und Klugheit“ aus (SDG, S. 21). Mit geschlossenen Augen taucht der Maler in seine eigene innere Welt ab und kann seine Empfindungskraft vollständig entfalten. Die schöpferische Phase, die der Künstler Waldstein hier

durchlebt ist als Vorphase zur eigentlichen Erschaffung eines Kunstwerks zu sehen. Ulrich Barth beschreibt diese Ahnung als Dunkelheit und stellt sie in seiner Studie *Ästhetisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst* als essentiellen Bestandteil des künstlerischen Schaffens in der frühromantischen Literatur und speziell von Wackenroders Joseph Berglinger dar.²⁴ Die Dunkelheit ist bei Wackenroder charakteristisch mit dem Erleben von Empfindungen verbunden. Mit der Ansicht, dass Schönheit durch sinnliche Vollkommenheit entsteht, werden auch dunkle Vorstellungen in den Bereich der Ästhetik vorgelassen. Gleichzeitig kommt es somit auch zu einer „Aufwertung des unteren Erkenntnisvermögens“ (Barth 2004, S. 173 - 176). Bei Joseph Berglinger bewegt sich diese dunkle Empfindungsfähigkeit eindeutig in einer religiösen Dimension und steht in der Tradition der Empfindsamkeitsästhetik, wie das folgende Zitat aus seinem fiktiven Aufsatz *Das eigenümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* zeigt:

[...] die Sinnlichkeit nur als die kräftigste, eindringlichste und menschlichste Sprache anzusehn ist, worin das Erhabene, Edle und Schöne zu uns reden kann.²⁵

Florian Waldstein wie auch Fritz Burgmüller und Anton Diabelli erleben ihre Phase der dunklen Vorahnung in ihrem Innersten und schöpfen ihre Inspirationen aus ihren Empfindungen und Gefühlen. Der religiöse Aspekt spielt keine Rolle mehr bei Jonke. Waldstein und Burgmüller ziehen sich zu diesem Zweck „hinterm zugezogenen Vorhang [ihrer] Lider“ zurück (SDG, S. 57), Diabelli durchläuft die Dunkelheit in seiner Dunkelkammer (SDG, S. 11). Ihr Geist ermöglicht ihnen, sich weit von der realen Außenwelt zu entfernen. Die Bindung an diese Empfindungswelt ist dabei äußerst labil, wie sich für Burgmüller herausstellt, als er für einen kurzen Moment seine Augen öffnet, um die Festgesellschaft zu beobachten. Beim Versuch in die Innenwelt zurückzukehren verschließt sich ihm trotz geschlossener Augen das Tor zu dieser Welt. Der Maler Waldstein kann ihm in dieser Situation keine Hilfestellung geben:

[...] Du hast es Dir selbst zuzuschreiben, wenn Du die Augen viel zu früh vor dem Eintritt der Hauptereignisse öffnest!

²⁴ Ulrich Barth: Ästhetisierung der Religion - Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht. In: Jan Rohls (Hg.): Protestantismus und deutsche Literatur. Göttingen: V&R unipress 2004, S. 167 – 195.

²⁵ Wilhelm Heinrich Wackenroder u. Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst. Hg. v. Wolfgang Nehring. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2000 [zitiert als PK], S. 80.

Sofort schloß ich die Augen wieder und versuchte, noch etwas zu sehen, hinter den herabgeklappten Augenlidern angestrengt Ausschau haltend, aber so bemüht ich die Lider auch zudrückte, ich konnte nichts mehr entdecken, da war nichts zu sehen, nur die in Komplementärfarben auf der Netzhaut explodierenden Farbflecken des Festes. (SDG, S. 61)

Für die anderen Festgäste bleibt der Zutritt zur inneren Vorstellungswelt der Künstler Burgmüller und Waldstein verschlossen. So entsteht die Erscheinung des Stiers aus ihrer Imaginationskraft, die anderen Gäste erscheinen im Vergleich, als hätten sie Scheuklappen vor den Augen. Sie können das Ereignis nicht wahrnehmen und agieren „ganz so, als wären ihre Augen mit Binden versehen, welche dem Außenstehenden durchsichtig unsichtbar, dem damit Umbundenen jedoch die Sicht nehmen.“ (SDG, S. 59). Auch während der Entstehungsphase seiner Kunstwerke räumt Florian Waldstein der Rezeptionsseite keinen Platz ein. Der Maler duldet keine Einflussnahme und Kommentare durch den Betrachter. Er erhebt einen Hoheitsanspruch auf seine Werke. Der Produktionsprozess darf durch äußere Einflüsse nicht gestört werden.

Das schlimmste, was man dem Maler antun kann, ist, etwas, was er gerade beobachtet, während seiner Beobachtungen ihm gegenüber zu kommentieren, er empfindet es als eine anmaßende Unverschämtheit, seine Beobachtungen durch vorlaute Bemerkungen bevormunden zu wollen. (SDG, S. 20)

Waldstein weigert sich, die Macht über sein noch nicht fertig gestelltes Kunstwerk an voreilige Rezipienten abzugeben. Seine Kunst fußt unter anderem auch auf Beobachtungen der Umgebung, der Natur und der Menschen. Diese visuellen Eindrücke sollen ungefiltert und unkommentiert durch den künstlerischen Geist in das Werk einfließen. In der Konfrontation mit dem vollendeten Kunstwerk wird schließlich dem Betrachter Zutritt gewährt.

[...] die Leute [...] verweilten in zögernder Betrachtung, als würden sie, den Bildern immer näher, langsam in sie hineintreten oder von ihnen aufgesaugt, verschluckt zu figurativen, beweglichen Darstellungsbestandteilen der Exponate von Florian Waldstein [...] (SDG, S. 20)

Der Betrachter sieht sich aufgefordert, in den Rezeptionsprozess einzutreten und ein Teil der Gemälde zu werden. Gleichzeitig sind auch die geschlossenen Augen des Malers ein Zeichen zur Kommunikation mit dem Gegenüber. Dieses Zeichen wird allerdings nicht immer eindeutig ausgelegt, da auch der schlafende Maler seine Augen geschlossen hält, in seinen Träumen jedoch keinesfalls gestört werden möchte (SDG, S. 21).

Florian Waldstein verbindet ebenso wie Fritz Burgmüller eine frühere intime Beziehung mit Johanna, der einzigen weiblichen Hauptfigur in *Schule der Geläufigkeit*. Das Figurenensemble gerät durch dieses Dreiecksverhältnis immer wieder in Spannung. Für Waldstein ist es allerdings eine einseitige Zuneigung, die ihn in eine Abhängigkeit von Johanna führt. Er sehnt sich zurück in die Zeit der Zweisamkeit, die für Waldstein Freiheit bedeutete: die von Johanna für ihn ausgebreitete „dünne Schutzhaut“ ließ zu, dass der Maler sich ohne Vorbehalte seiner offengelegten Innerlichkeit hingab und umgeben von einem Sicherheitsnetz furchtlos seine Empfindungswelt erkundete. Diese Schutzeinrichtungen sind ihm mit der Beziehung zu Johanna abhanden gekommen und lassen den Künstler entblößt zurück.

Weil die Erinnerung an Dich nicht aufhören kann, hörte ich Waldstein sagen, und meine Gedanken an Dich nie mehr aus mir heraus verschwinden werden können, würde ein Leben ohne Dich so nach und nach mich selbst in mich hinein verschwinden lassen, bis nichts mehr von mir übrig ist. (SDG, S. 83)

Johanna wiederum ist nicht bereit, die ihr zugesetzte Rolle als Waldsteins Muse zu übernehmen und wehrt sich dagegen, ein Kunstobjekt darzustellen. Waldstein verzehrt sich in seiner unerfüllten Sehnsucht. Er würde sich für diese Leidenschaft opfern, seine Identität in ihr aufgeben. Wie Narziss sucht der Maler in Johanna Bestätigung und ein Abbild seiner selbst. Johannas eigene Persönlichkeit tritt dabei für ihn in den Hintergrund (SDG, S. 83). – Durch sein plötzliches Verschwinden am Ende der Erzählung *die gegenwart der erinnerung* gibt Waldstein die bedeutendsten Impulse für den Handlungsverlauf. Im Strandbad beobachtet er Fritz Burgmüller und Johanna in inniger Umarmung. Dies führt zu einem tiefen Schock und lässt ihn flüchten. Der Maler begibt sich daraufhin in den See, wo er verloren geht und nicht mehr zurückkehrt. Nur ein Mal erscheint er noch in der Erzählung als Abbildung: auf einem der Fotos, die Burgmüller im Rückblick reiht, ist Waldstein zu sehen, wie er in einem seiner Gemälde durch die abgebildete Gartentür das Fest verlassen möchte. Auf dem zweiten Foto, das die gleiche Szene zeigt, ist nur noch das Gemälde zu sehen, Waldstein scheint bereits durch das Tor aus dem Garten verschwunden zu sein (SDG, S. 118). Diese Fotopaarung kündigt bereits die große Bedeutung an, die Waldsteins Verschwinden für die Grundkonzeption des Festes als Wiederholung zukommt. Da sich die beiden Feste, jenes der Erzählung und jenes aus dem Vorjahr, nur durch das Verschwinden des Malers unterscheiden, ist dies der

einige Faktor, der eine exakte Wiederholung der Feierlichkeit und damit die Gefangenschaft in einer ewigen Schleife der Zeit verhindert. Der Erzähler geht davon aus, dass hinter den Ereignissen eine Absicht des Malers steht: „Waldstein hat das alles, dachte ich, vielleicht schon viel früher erkannt, und weil er sich weigerte, das gleiche noch mal über sich ergehen zu lassen, entfernte er sich möglichst unauffällig...“ (SDG, S. 113). Der Maler Waldstein erscheint damit neben Burgmüller als zweiter Kritiker der Inszenierung des Festes. Er lässt sich von dem durch Diabelli programmierten Zeitgerüst nicht vereinnahmen, durchbricht die Abläufe und flüchtet vor den ihm zugesetzten Bahnen.

Grundsätzlich sind sich Anton Diabelli und Florian Waldstein in ihrem Künstlertum in einigen Aspekten sehr ähnlich. Sie werden beide als erfolgreiche Künstler dargestellt. Diabelli brachte es mit seiner Tätigkeit als Fotograf zu Wohlstand, einer Villa und einer einflussreichen gesellschaftlichen Position. Waldstein erscheint selbstbewusst und stolz als Künstler, seine Werke finden während des Gartenfestes Bewunderung. Durch diesen Zug unterscheiden sich die beiden Künstler von ihren Kollegen Burgmüller und Kalkbrenner, die beide keinen Respekt und keine Anerkennung für ihre Werke in der Festgesellschaft finden. Diabelli und Waldstein beschränken sich in ihrem künstlerischen Schaffen auf die Wiederholung von Bestehendem. Sie bilden ihre Umgebung ab, kopieren ihr äußeres Erscheinungsbild ohne Verzerrung in ihren Fotos und Gemälden. In ihrer Kunst steckt keine Kritik und Reflexion der bestehenden Realität und ihrer oberflächlichen Erscheinung, sie drückt kein Aufbegehren aus. Daher fügt sich ihre Kunst auch in das Erwartungsbild der Festgäste ein, sie entspricht der vom Proktologen und Bestattungsunternehmer formulierten Definition von Kunst als Erholungsort.

1.5.3. *Kalkbrenner*

Der Dichter Kalkbrenner fällt bereits bei seinem ersten Auftritt in *die gegenwart der erinnerung* mit seiner Leibesfülle und körperlichen Präsenz auf. „In einem furiosen Tempo kam der euphorisch gestimmte Dichter Kalkbrenner zum Gartentor hereingedampft, schob sich keuchend durch den dichten Menschenhaufen schnurgerade auf mich zu [...]“ (SDG, S. 22). Kalkbrenner, dessen Vorname nicht genannt wird, glänzt in seiner Erscheinung nicht durch feine Ästhetik, sondern ist laut, aufdringlich und genießt es damit im Mittelpunkt

zu stehen. Wie ein brodelnder Druckkochtopf tritt er auf: dampfend, keuchend, zischend. Sein Temperament droht mit ihm durchzugehen, er ist seelisch und auch körperlich bis aufs Äußerste angespannt und droht zu platzen: „In seinem momentanen Zustand müsse er achtgeben, von niemandem unnötig zusammengedrückt zu werden, sagte er, denn er fahre sonst aus der Haut.“ (SDG, S. 22). Ein Grund für diese Überspannung ist Kalkbrenners körperliche Fülle, er scheint physisch überproportioniert. Sein Keuchen signalisiert, dass sein Körper an seine Grenzen stößt. Hinzu kommt jedoch auch das übermäßige Mitteilungsbedürfnis des Dichters, das sich aus einer Überfülle an Ideen nährt. Körperlich sich Raum und auch Aufmerksamkeit verschaffend, redet er sofort nach seinem Erscheinen auf den ihm offenbar schon lange bekannten Komponisten Burgmüller ein. Eine weitere Ursache für Kalkbrenners latenten Hang zum Bersten könnte ein Phänomen sein, das er selbst wie folgt erklärt:

Er verglich seinen gesamten Nahrungsaufnahme- und Verdauungsapparat mit einem Staubsauger, das Wort „Staubsauger“ schien ihm als eine neue Form der Anrede geeignet, er sprach weiter vom Menschen als einem biologischen Saugapparat, der seine ungenießbare Umwelt aufsauge, absauge, in sich hineinsauge, und wenn er sich vollgesaugt habe, platze, auseinanderspritze, sofern er nicht dazu in der Lage, das Eingesaugte, Aufgesaugte, rechtzeitig woanders wieder hinausblasen, das Gebläse muß ordentlich funktionieren, sagte er, das ist das wichtigste. (SDG, S. 26)

Die Gefahr des Platzens, mit der sich Kalkbrenner konfrontiert sieht, lässt darauf schließen, dass er als Künstler zu viel in sich aufnimmt. Der Künstler saugt unentwegt „ungenießbare Umwelt“, darunter kann man sinnliche Eindrücke verstehen, in sich auf. Um einer drohenden Explosion zu entgehen, ist das „Hinausblasen“ für ihn lebenswichtig. Die künstlerische Produktivität eröffnet ihm hier einen Ausweg. Durch seine Kunstwerke ist es ihm möglich, sich von der Überfülle zu befreien. Sie sind ihm gleichzeitig Ausdrucksmittel und Ausscheideorgan mit reinigender Wirkung. Die Bedeutung dieser Reinigung betont Kalkbrenner bereits bei einer früheren Gelegenheit, als sich Burgmüller an einem Bier verschluckt: „*Der Mensch verschluckt sich selbst in sich hinein wenn er mit etwas das in ihm ist nicht zu Rande kommt!*“ (SDG, S. 24). Die einwandfreie Funktion des „Gebläses“ garantiert dem Künstler einen intakten Kreislauf von Eindrücken und deren Verarbeitung in Kunstwerken. Ist dieser Kreislauf wie bei Burgmüller gestört, so droht der Mensch daran zu ersticken. Nicht nur die Wahrnehmung von Eindrücken spielt eine wichtige Rolle, sondern

im Anschluss auch die Identifizierung von Ideen, ein gesunder Stoffwechsel, die Weiterverarbeitung und schließlich die Ausscheidung eines künstlerischen Produkts.

Angesichts der Theorie vom Künstler als Saugapparat erscheinen die Trinkexperimente, die Kalkbrenner euphorisch den Festgästen und besonders Burgmüller vorführt, als erster Ausdruck seiner Kunst. Sein wenig appetitliches und nur dilettantisch physikalisches Experiment will Folgendes beweisen: Kalkbrenner ist in der Lage mit seinem „Saugspeiseröhrenphänomen“ eine Flasche Bier schneller auszutrinken, als sie aufgrund der Schwerkraft aus einer auf den Kopf gestellten Flasche von selbst ausfließen würde (SDG, S. 22-30 u. S. 109). Interessant an diesen Darbietungen Kalkbrenners erscheint die Tatsache, dass durch ihn ein naturwissenschaftlich-technischer Diskurs in die Erzählung eingeführt wird. Er erklärt seine Trinkrekordversuche nicht anatomisch anhand des menschlichen Körperbaus und seiner Funktionen, sondern technisch. Er argumentiert dabei mit Reibungswiderstand, Abflussgeschwindigkeit und sinniert über mögliche verborgene Saugeffekte. In diesen technischen Diskurs reiht sich auch der Vergleich des Menschen mit einem „biologischen Saugapparat“ ein (SDG, S. 25f.). Ohne Zweifel hat es Kalkbrenner in seinem Wettbiertrinken zu einer Art von Meisterschaft gebracht, er wiederholt die Kunststücke mehrmals und referiert mit Begeisterung über seine Versuche, diese Disziplin zu höheren Leistungen zu treiben. An anderer Stelle wird jedoch deutlich, dass der Dichter Kalkbrenner auch literarische Talente vorweisen kann. Dies zeigt sich in einem Text Kalkbrenners, der gleich zu Beginn der Erzählung *die gegenwart der erinnerung* vorgetragen wird. Ähnlich wie im Fall von Florian Waldstein kommt hier ein Werk Kalkbrenners zu Wort, bevor der Dichter selbst auftritt. Der von Kalkbrenner gesprochene Text wird über ein Radio gesendet und ist während der Vorbereitungen zum Fest zu hören (SDG, S. 10). Der „zeitgenössische Nachwuchsdichter“ beschreibt darin die Existenz von subjektiven Weltbildern, Bildern der Wirklichkeit, die auf eine so genannte „Weltwand“ projiziert werden und dadurch als Abbild der Realität erscheinen. Hier müsse man Acht geben um nicht einem Verdopplungs- und Überlappungseffekt aufzusitzen: Umgeben von Weltbildern wird es für das Individuum immer schwieriger, diese von seiner tatsächlich realen Welt zu unterscheiden. Kalkbrenner arbeitet hier mit einem ähnlichen Prinzip wie Waldstein mit seinen Gemälden: er spielt mit Illusionen

der Wirklichkeit, Abbildungen der Welt, für die die realen Bezugspunkte abhanden kommen. Bereits hier zu Beginn der Erzählung werden die zentralen Themen des Textes, die Wiederholung sowie das dadurch hervorgerufene Verschwimmen der Grenzen zwischen Illusion und Realität, durch den Vortrag Kalkbrenners vorweggenommen.

Durch ein weiteres im Text präsentes Werk des Dichters, die Erzählung *Die singenden Seen* (SDG, S. 87f.), wird das Kritikpotential Kalkbrenners offengelegt.

Diese Erzählung ist das einzige in Jonkes Erzählband erwähnte Kunstwerk, das auch in seiner Konzeption, Entstehung und Veröffentlichung beschrieben wird. Der Text ist von den Eindrücken einer Naturmusik inspiriert, die im Garten während des Festes erklingt.

Als die Nachluft plötzlich ganz leise schwingend zu klingen begann, ein leicht vibrierendes Summen war von überallher auf mich eingedrungen, oder war es ein daherschwebendes Singen von Tönen in einer kaum für möglich gehaltenen Höhe, das der gerade eben aufgekommene leichte Wind zerstreute. (SDG, S. 79)

Eine detaillierte Untersuchung dieser Naturmusik wird das dritte Kapitel dieser Arbeit liefern. Hier sei Folgendes vorweggenommen: Burgmüller und Kalkbrenner sind die einzigen Anwesenden, die diese Musik wahrnehmen und nachvollziehen können. Wenige Festgäste werden ebenfalls auf die Musik aufmerksam, begreifen sie jedoch nicht und wenden sich schnell wieder von ihr ab. Sofort nach dem Ende des Phänomens greift der Dichter Kalkbrenner zu Stift und Papier und schreibt seine Erzählung nieder. In einer sehr unmittelbaren Arbeitsweise schafft er somit ein Kunstwerk, das roh und impulsiv direkt aus der Impression auf das Papier übertragen und sogleich vorgetragen wird.

Kalkbrenner hatte seine Geschichte beendet, er steckte seinen Stift ein und trat mit seinem beschriebenen Block zu mir, um meine musikalische Meinung in dieser Lage zu unterstützen, tatsächlich scheint sich niemand mehr daran erinnern zu können, sagte er, und er fände das bedauerlich, und deshalb fände er es von Vorteil, die Geschichte, die er gerade beendet, jetzt gleich vorzulesen, in welcher das alles ganz eingehend behandelt, wovon jetzt schon niemand mehr was wissen wolle. (SDG, S. 87)

Kalkbrenner ist sich seiner einzigartigen Position als Zeuge des Naturphänomens bewusst. Um die Erscheinung zu konservieren und bei anderen Festgästen potentielle Erinnerungen wachzurütteln, deklamiert er seinen Text sofort nach dessen Fertigstellung. Die übrigen Gäste reagieren bereits auf die Ankündigung

des Vortrags genervt und wollen die künstlerische Darbietung tobend stoppen. Sie nennen keine Gründe für ihre Abwehrhaltung, doch eine „Geschichte komme [für sie] jetzt überhaupt nicht in Frage“ (SDG, S. 87). Kalkbrenner lässt sich dennoch nicht von seinem Vorhaben abhalten und präsentiert die Naturmusik in seiner Interpretation als eine Art von Sirenenklängen, die alle die ihnen verfallen, in den Tod stürzen. Die Anspielungen auf die Festgesellschaft – die Gäste sind als „die tauben Bewohner der Wüsten“ eingebunden (SDG, S. 88) – bleiben nicht unbemerkt und die Gäste reagieren auf die Kritik aggressiv. Unter dem Vorwand eines Plagiatsvorwurfs wird dem Dichter das Notizbuch abgenommen und vernichtet. Als Kalkbrenner auf seine Erinnerung zurückgreift und den Text weiter auswendig rezitiert, hängen ihn die Gäste kopfüber an einen Baum und misshandeln ihn. Dieses Erlebnis löst im Dichter ein Trauma aus, das ihn all die Ereignisse rund um die geheimnisvolle Naturmusik vergessen lässt – die Erinnerungen daran werden ihm erfolgreich ausgetrieben (SDG, S. 109). Somit kann er dem Komponisten auch nicht mehr beistehen, Burgmüller wird dadurch bitter enttäuscht, denn er verliert seinen einzigen Verbündeten in der Erinnerung an die Naturmusik. Auch die Pläne einer künstlerischen Zusammenarbeit muss Burgmüller nach dem Martyrium seines Freundes aufgeben. Er hatte vor, Kalkbrenners Text zu vertonen. Doch da alle Manuskripte während des Übergriffs auf den Schriftsteller vernichtet wurden und das Opfer sich auch an seinen Text nicht mehr erinnern kann, fühlt sich Burgmüller ohnmächtig, sein eigenes Werk zu vollenden. Kalkbrenners Abgang aus der Erzählung verläuft völlig konträr zu seinem polternden Auftritt in einem Zustand kurz vor dem Platzen. Erst nach dem Ende des Festes wird er aus dem Baum, seinem Gefängnis, befreit und verabschiedet sich nach dem für ihn qualvollen Erlebnis wortkarg und verwirrt. Er „verkleinert sich in der erhitzten Landschaft“ (SDG, S. 109).

2. Burgmüllers romantische Anleihen

Dieses Kapitel soll anhand von Details des Charakters, des Verhaltens und des Kunstverständnisses der Figur Fritz Burgmüller zeigen, inwiefern die Hauptfigur der *Schule der Geläufigkeit* Züge eines romantischen Künstlers aufweist. Diese Charakteristika sollen im Vergleich mit Wackenroders Komponisten Joseph Berglinger hervortreten. Diese Figur, die an einer musikästhetischen Umbruchszeit zur Mitte des 18. Jahrhunderts angesiedelt ist, wurde als literarisches Vorbild ausgewählt, da sie „Grundthemen der modernen Künstlerexistenz“ erstmals aufwirft und die daraus sich ergebenden „Oppositionen [...] zu Topoi der [...] Künstlerproblematik“ werden lässt (Pontzen 2000, S. 44). Es gibt keine Belege dafür, dass Gert Jonke sich näher mit Wackenroders Künstlerviten beschäftigte, allerdings eine Aussage des Autors, wonach Impulse aus der romantischen Literatur für die *Schule der Geläufigkeit* anzunehmen wären.

Ach so, der ‚Du‘. In der *Schule der Geläufigkeit* erzählt er selber, im *Fernen Klang* ist es das ‚Du‘, und im dritten Teil ist er dann ‚Er‘ und kommt endlich zu seinem Namen. Da heißt er Burgmüller. So hätte er immer schon heißen sollen. Das ist ein romantischer Komponist.²⁶

Auch in Bezug auf andere Werke hat Gert Jonke laut über mögliche romantische Quellen nachgedacht (vgl. Kunne 2001, S. 217f). Die dichotomischen Topoi, die Alexandra Pontzen in ihrer Untersuchung *Künstler ohne Werk* für Joseph Berglinger nennt sind: „Individuum – Gesellschaft, Kunst – Leben, nützliche – autonome Kunst, soziale Verantwortung – geniale Begabung, reale Außenwelt – psychische Innenwelt, Inhalt – Ausdruck, Empfindung – Darstellung“ (Pontzen 2000, S. 44) Einige dieser Gegenüberstellungen sollen hier auch für Jonkes Komponisten Burgmüller vorgeführt werden. Dabei erschließt sich ein Blick auf die Musikästhetik, die der scheiternde Musiker Burgmüller in Jonkes *Schule der Geläufigkeit* vertritt. Parallelen zur romantischen Musikästhetik treten deutlich hervor. Ein Exkurs zur literarischen Musikästhetik betrachtet anschließend die Musikauffassung, die die Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts hervorbringt und die später auch Jonke beeinflusst, eingehender.

²⁶ Andrea Kunne: Gert Jonke. In: Dies. u. Bodo Plachta (Hgg.): Literatur im Gespräch. Interviews mit Schriftstellern (1974 – 1999). Berlin: Weidler 2001, S. 215 – 226, hier S. 222.

Fritz Burgmüller ist ebenso wie Joseph Berglinger von einem Mäzen abhängig (vgl. HE, S. 111). Durch einen Vertrag mit dem Bestattungsunternehmer kann sich Burgmüller finanziell absichern, muss sich gleichzeitig aber zu einem Auftragswerk zu einem bestimmten Anlass verpflichten: seinem eigenen Requiem (SDG, S. 29). Bereits durch dieses Vertragsverhältnis sieht sich der Komponist mit pragmatischen Ansprüchen an seine Kunst konfrontiert. Die Vereinbarung verlangt von Burgmüller darüberhinaus, sein Schaffen so weit einzuschränken, dass er durch seine musikalische Produktion keinen großen Ruhm und damit nicht die Unsterblichkeit als Künstler erreicht. Die Naturmusik, die im Garten von Diabelli mehrmals erklingt, steht völlig konträr zu dieser fremdbestimmten Art von Kunstschaffen. Sie erfüllt keine Ansprüche der Nützlichkeit, folgt keinen ästhetischen Vorgaben. In ihr drückt sich die Freiheit und Unabhängigkeit aus, sie stellt eine absolute, autonome Kunst dar und spiegelt damit auch Burgmüllers musikästhetische Vorstellungen wider: „es war das schönste, was mir bislang an hörbaren Tönen untergekommen war.“ (SDG, S. 19). Inspiriert von diesem Naturphänomen möchte Fritz Burgmüller wie auch Kalkbrenner aus seinen Eindrücken ein eigenes Werk erschaffen. Zunächst greift der Komponist zu Papier und Stift um seine inneren Empfindungen in ein Notensystem zu übertragen. Seine Ansprüche an das zweidimensionale Notationssystem werden von diesem enttäuscht, er ersehnt sich größere Freiheiten um seine Ideen zu verwirklichen. Getrieben von einer Skepsis gegenüber den konventionellen Medien – die auch Künstlerfiguren der Romantik zweifeln lässt – strebt er nach Höherem, nach einer weiteren Dimension, die sein Werk beheimaten könnte, doch er wird seine Komposition nicht aufzeichnen. Vom Notenpapier im Stich gelassen und von der Festgesellschaft für seine innovativen Ausbruchsversuche sofort mit Kritik bestraft, muss er versagen (SDG, S. 85). Aus Kalkbrenners Erzählung *Die singenden Seen* erhofft sich der Komponist eine weitere Inspiration für sein Werk, das die Naturmusik festhalten soll:

Warte, rief ich ihm nach und erbat mir von ihm bei Gelegenheit den genauen Wortlaut seiner Geschichte über diese Musik, die er am Ende der vergangenen Nacht geschrieben und vorgelesen, ich würde sie gern vertonen, eine Musik zu seiner Musikgeschichte schreiben, erklärte ich. Aber er wußte nichts mehr davon, was für eine Musik, fragte er, und was für eine Geschichte soll ich geschrieben haben. (SDG, S. 109)

Fritz Burgmüllers Ansprüche sind zu hoch. Dem Künstler ist es nicht möglich seine Vorstellungen von einer absoluten Kunst zu realisieren. Er scheitert, bevor er ein vollendetes Werk schaffen kann. Burgmüller wandelt – wie viele romantische Künstler, befreit von einer institutionalisierten Einbindung ihres Schaffens – auf einem schmalen Grat, bedingt durch die Freiheit in der Kunst. Ohne konkrete Vorgaben an sein Werk von außen, abgesehen vom Vertrag mit dem Bestattungsunternehmer über sein Requiem, baut sich ein psychologischer Druck aus ihm selbst heraus auf. Mit diesem Druck wächst auch die Gefahr des Scheiterns immer mehr an.

Als literarische Kontrafaktur reiht [Burgmüller] sich in die Genealogie jener romantischen Musikerfiguren ein, die nicht aufgrund ihres musikalischen Dilettantismus versagen, sondern an der Unrealisierbarkeit ihrer ästhetischen Ansprüche. Das Scheitern des Protagonisten erscheint dabei vor allem als historisches, das den krisenhaften Zustand der Neuen Musik reflektiert, welche an die Grenzen künstlerischer Innovation gelangt ist. (Schönherr 2003, S. 137)

An seine Grenzen stößt auch Fritz Burgmüller, er muss als aporetischer Künstler die Ausweglosigkeit seines Schaffens erkennen. Bei Joseph Berglinger überwiegt im folgenden Zitat wieder die Empfindsamkeitsästhetik, die sich bei Jonke nicht finden lässt, dennoch stellt sich als Parallel auch bei Wackenroder die große Enttäuschung seines Komponisten über seine unerfüllten Bestrebungen dar:

Nun sitz ich gar oft in ebendiesem Saal und führe auch meine Werke auf; aber es ist mir wahrlich sehr anders zumute. – Daß ich mir einbilden konnte, diese in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft käme zusammen, um ein Kunstwerk zu genießen, um ihr Herz zu erwärmen, ihre Empfindung dem Künstler darzubringen! [...] Die Empfindung und der Sinn der Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden [...] Und für diese Seelen arbeit ich meinen Geist ab! [...] Das ist die hohe Bestimmung, wozu ich geboren zu sein glaubte! (HE, S. 109f.)

Nach den schmerzhaften Erfahrungen in der bischöflichen Residenzstadt, einem unzureichenden Publikum begegnen und genügen zu müssen, das Musik nicht als Spiel von Empfindungen erleben kann, verzweifelt Berglinger in seinem künstlerischen Schaffen zunehmend. Erst als er von seiner Vergangenheit eingeholt und an das Totenbett seines Vaters gerufen wird, kann er aus der Verzweiflung Kraft für seine Kunst schöpfen. Eine letzte Aussprache mit dem über lange Zeit gegen seine Kunst opponierenden Vater bewegt ihn tief und lässt ihn nach dem Tod des Vaters in die Residenzstadt zurückgekehrt voller Leidenschaft wieder an die Arbeit gehen.

[...] er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemütsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durchdringenden und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxismus größere Stärke als ein Gesunder zeigt. (HE, S. 114)

Berglinger nähert seine Komposition soweit seinem Leben an, dass er darin all seine Enttäuschungen im institutionalisierten Musikbetrieb und sein Leid über den Verlust des Vaters ausdrücken kann. In einem letzten Kraftakt komponiert er ein letztes, vollendetes Werk, eine Passionsmusik und macht sich damit selbst zum Märtyrer für seine Kunst. Berglinger verausgabt sich für dieses letzte Werk und gibt sein Leben für dessen Vollendung.²⁷ Fritz Burgmüller hingegen verbindet ein völlig anders geartetes Verhältnis mit seiner Musik, sein Leben für die Kunst zu opfern steht hier in keinem Verhältnis zur Leidenschaft, die der Komponist für seine Musik empfindet. Für ihn bedeutet Kunst nicht Religion, sie ist keine Ikone, die es zu verehren gilt. In dieser Konstellation ist ein Martyrium für die Kunst undenkbar, Burgmüller selbst weit entfernt von der Erscheinung eines metaphysischen Schöpfers, der ein transzendentales Kunstwerk schafft. Im Gegensatz zum frühromantischen Berglinger sieht Fritz Burgmüller keinen göttlichen Sinn in der Musik, er pflegt keine Ideale, die seine Kunst ins Absolute erheben. Er ist ihr aber dennoch verfallen, die Kunst ist ihm Heil und Verhängnis zugleich. Statt der Selbstaufgabe für die Kunst mit tödlichem Ausgang eröffnet sich für den modernen Künstler ein neuer Ausweg: die Flucht in die Sucht. Das Scheitern an der Ausübung seiner Kunst führt bei Fritz Burgmüller auch zum Scheitern im Leben. Der Komponist begibt sich für seine Musik in die Welt der Sucht und des Wahns. Dies zeigen seine Halluzinationen und Projektionen aus dem Inneren deutlich, sie durchbrechen mehrmals die Erzählungen *die gegenwart der erinnerung* und *gradus ad parnassum*. Der Künstler ist auf einer Zwischenebene zwischen Kunst und Leben, Wahnsinn und Wirklichkeit gefangen. Er findet den Weg zurück zu seiner Kunst nicht, will aber auch das Leben, wie es sich ihm zeigt, nicht mehr akzeptieren. Daraus ergibt sich ein Problem von Innen und Außen, die Grenze zwischen psychischer Innenwelt und

²⁷ Hier sei ebenfalls auf Irmgard Eggers Vorlesung „Das Bildnis des Künstlers“ (Sommersemester 2007, Universität Wien) verwiesen.

realer Außenwelt wird aufgehoben. Durch die Projektion von Innerem nach Außen entstehen virtuelle Realitäten:

[...] ich wollte noch etwas sagen, wie schön doch die Stille dieser lampiongepunkteten Finsternis oder so ähnlich (die Mischung aus Tanzmusik und Gästekonversation, dieses unregelmäßig klopfende Zischen ging vorübergehend ganz an meinen Ohren vorbei, es war wie in einem bacchantischen Opernstummfilm), doch die noch gar nicht ausgesprochenen Sätze wurden bereits von ihnen über mein Gesicht streifenden offenen Lippen aufgesammelt;
dann dachte ich mich am Ufer einer Talsenke stehend, und das Rauschen des Flusses begann plötzlich zu stottern! (SDG, S. 56)

Der Künstler scheint sich in keiner Welt mehr zurechtzufinden. Er wirkt, dem Leben selbst entfremdet, auf sich selbst zurück gezogen und von seinem Umfeld isoliert. Seine Sucht drängt ihn in die Einsamkeit.

[...] mein Bruder mußte mir gut zureden, die Anstalt überhaupt zu betreten, aufgrund meines physischen, vor allem aber psychischen Zustandes war ich ängstlich und unsicher, komm, sagte er, das wird Dir gut tun, er zog mich durch die Vorhallen über die Stiegen hinauf, und dann waren wir auch gleich vor dem richtigen Unterrichtszimmer gestanden. (SDG, S. 123)

Für den Komponisten Burgmüller ist seine innere musikalische Welt, jene Welt, in der er sich vorrangig aufhält. Er kann nicht zwischen dieser Sphäre der Kunst und dem Leben, an dem er wenig Anteil nimmt, vermitteln. Fritz Burgmüller kann die Konventionen der Alltagswelt nicht anerkennen und sich nicht unterordnen. Diese Unvereinbarkeit von Kunst und Leben ist ein weiteres Charakteristikum, mit dem Gert Jonke seine Erzählung der romantischen Literatur annähert. Der Gegensatz zwischen Kunst und Leben manifestiert sich im Fall von Jonkes Komponisten wie auch bei Wackenroders Berglinger als innerer Konflikt (vgl. Valk 2008, S. 81). Dieser wird im Text nie konkret angesprochen und von Fritz Burgmüller nicht reflektiert. Ihm ist es auch nicht möglich, seine durch die Alkoholexzesse bedingte Erfahrung der sozialen Isolation in der Musik auszudrücken und damit zu objektivieren. Musik verspricht ihm keine Erlösung (vgl. Schönherr 1994, S. 237). Somit bleibt der innere Konflikt bestehen. Er äußert sich in den ablehnenden Reaktionen der Festgesellschaft gegenüber Burgmüllers Versuche, Klänge aus der Naturmusik zu verschriftlichen, die von den Festgästen nicht wahrgenommen werden. Der innere Konflikt des Komponisten wird jedoch auch in einem Tableau der zweiten Erzählung *gradus ad parnassum* deutlich. Das „Gehirn der Anstalt“ steht für das

Innenleben des Musikers, das von Altlasten der Vergangenheit und von Ablagerungen der Umwelt ausgefüllt ist (SDG, S. 123):

Im Gehirn des Hauses, dachte ich, in jedem Gehirn befindet sich eine Ansammlung von Gerümpel, denn alles, was man sich selbst zerstört hat oder was einem von den anderen zerstört worden ist, wird im Gehirn besonders platzraubend abgelagert und verstellt den Raum, bis der ganze Kopf so voll davon ist, daß er platzt wie ein Luftballon, den man am Jahrmarkt kauft. (SDG, S. 126)

In *gradus ad parnassum* weist auch Otto Burgmüllers respektloser Umgang mit den Problemen und der Sucht seines Bruders auf die Kluft zwischen Kunst und Leben hin. Dieser Zwiespalt tritt in den Reden des Spediteurs Burgmüller hervor und verbleibt somit nicht nur im Inneren, sondern wird artikuliert und äußerlich sichtbar:

Du aber hast eines Tages, [...] wie ein Wildgewordener zu trinken angefangen, man hat sich zunächst nicht viel dabei gedacht, ein Komponist muß sich manchmal ausleben und gehen lassen, um sich von seinen empfindlichen Musikerfindungen zu erholen, und man hat auch gewisses Verständnis aufgebracht. [...] Deine Überempfindlichkeit hat sich somit in eine gegen Dich selbst und Deine eigene Kunst gerichtete Achtungslosigkeit verwandelt [...]. (SDG, S. 133f.)

In dieser Rede steckt auch der Vorwurf an den Komponisten, gegenüber der Gesellschaft achtlos zu agieren. So wird etwa die von Fritz Burgmüller komponierte „Oper“ als Zumutung für Dramaturgen und Opernpersonal beschrieben und als „unaufführbar“ bewertet. Die Innovationskraft des Werkes und die inhärente Kritik an Normen des Musikbetriebs werden nicht wahrgenommen (SDG, S. 135). Auch ein Großteil der Gäste von Diabellis Gartenfest vertritt eine Kunstauffassung, die der Ästhetik Burgmüllers konträr gegenüber steht. Kunst muss für sie einfach konsumierbar sein und sich dem Rezipienten anpassen. Gern gesehen werden Werke, die wie Waldsteins Gemälde in einen bestimmten Kontext oder Rahmen eingebettet und dadurch leicht zugänglich sind. Als Künstler werden wiederum auch bürgerliche Figuren wie der Krankenhausarchitekt durch seine Kunst der Bautätigkeit oder der Proktologe als dilettantischer Hausmusikant anerkannt (SDG, S. 22 u. 26f). Das Festpublikum duldet in künstlerischen Darbietungen keine Spur von Avantgarde oder Kritik am anerkannten Kunstbetrieb. So stößt der Dichter Kalkbrenner mit seiner Schilderung der Naturmusik und der darin artikulierten Kritik an den Festgästen, die sich in den „tauben Bewohnern der Wüsten“ erkennen müssen, auf breite Ablehnung und wird durch Peinigung zum Schweigen gezwungen

(SDG, S. 88f.). – Auch Joseph Berglinger verspürt einen tiefen Konflikt zwischen seiner Kunst und dem Leben, zwischen sich als Individuum und der Gesellschaft, die seine Musik rezipiert. In einem Brief an den Klosterbruder schildert er diesen inneren Konflikt:

Was bin ich? Was soll ich, was tu ich auf der Welt? Was für ein böser Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, daß ich nicht weiß, wofür ich mich halten soll? Daß meinem Auge ganz der Maßstab fehlt für die Welt, für das Leben und das menschliche Gemüt? daß ich nur immer auf dem Meere meiner inneren Zweifel mich herumwälze und bald auf hoher Welle hoch über die andern Menschen hinausgehoben werde, bald tief in den tiefsten Abgrund hineingestürzt? [...] Die Kunst ist die verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt. (PK, S. 87f.)

Diese selbtkritischen Überlegungen führen Joseph Berglinger dahin, seine Kunst unabhängiger vom Umfeld des Hofes zu betrachten. Er macht sich – zumindest in Gedanken – frei von der Vorstellung einer nützlichen Kunst, die die Ansprüche des Publikums erfüllt und das Wohlwollen eines Gönners honoriert, und widmet sich stattdessen der Möglichkeit einer absoluten, amimetischen, sich selbst genügenden Kunst.

Wenn er auf solche Gedanken kam, so dünkte er sich der größte Phantast gewesen zu sein, daß er so sehr gestrebt hatte, ein ausübender Künstler für die Welt zu werden. Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eigenen Herzenserhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein. Und ich kann diese Idee nicht ganz unrecht nennen. (HE, S. 112f.)

Auch Fritz Burgmüller legt keinen Wert auf die wirkungsästhetische Ausrichtung seiner Werke, er sieht seine Musik nicht als Kommunikation mit seinem Publikum. Seine unaufführbare Oper ist ein Beweis dafür, dass er bei der Komposition den Rezipienten nicht mit einbezieht. Auch die Uraufführung seiner „FÜNF GROSSEN ORCHESTERSTÜCKE op. 5“, bei der der Komponist betrunken auftritt, zeigt, dass er bei der Konzeption und Aufführung seiner Werke nicht auf die Wirkung beim Publikum bedacht ist (SDG, S. 133f.). Burgmüller stellt auch keine wirkungsästhetischen Ansprüche an die Werke und die Musik anderer, was er als Rezipient von Schleifers Konzert ohne Soloinstrumente unter Beweis stellt:

Da hörte man auch schon den Schleifer mit seiner Klarinette deutlich einsetzen, ohne eine Klarinette bei sich zu haben, [...] wobei der von ihm solcherart hervorgebrachte Ton in seiner Klangqualität jenem auf einer herkömmlichen Klarinette geblasenen durchaus das Wasser zu

reichen imstande war, und ich glaube, der klarinettenlose Schleifer übertraf als Klarinettist [...] jeden anderen auf seiner herkömmlichen Klarinette blasenden Klarinettisten. Natürlich wollte das den Leuten nicht in den Kopf, nein, das paßte ganz und gar nicht, aufhören, wurde gerufen, man fühlte sich hintergangen [...]. (SDG, S. 73f.)

Die Reaktion des Publikums ist für den Komponisten zweitrangig, ihr Unverständnis beeinflusst sein Urteil über Schleifers Darbietung nicht im Geringsten. Für ihn zählt der virtuose Vortrag, selbst das Fehlen von Instrumenten und die Herstellung der Töne aus dem Inneren des Pianisten irritieren Fritz Burgmüller nicht, er spricht seinem Kollegen im Gegenteil Bewunderung für dessen außergewöhnliche Leistung aus. Ein einziges Mal erlebt der Leser Fritz Burgmüller dabei, wie er versucht, Musik zu notieren. Streng genommen handelt es sich dabei nicht um den Vorgang des Komponierens selbst, da Burgmüller versucht, bereits gehörte Klänge niederzuschreiben und damit wiederzugeben. Es sind dies die Klänge einer Naturmusik, die er im Garten während des Festes vernimmt. Fritz Burgmüller fühlt sich dieser Musik auf eigenartige Weise emotional verbunden. Er gibt an, den Klängen „vollständig verfallen und zu nichts anderem fähig gewesen [zu sein] als der Hingabe an sie“ (SDG, S. 85). Es ist „ein immerwährendes Verlangen, dieser Musik möglichst bald wieder zu begegnen, um sie dann womöglich ständig hören zu können“, das ihn die Erinnerung an die Musik bewahren lässt (SDG, S. 84). Den Ursprung und die Möglichkeit dieser Musik erklärt Gert Jonke nicht, sie bleibt mysteriös. Deutlich wird nur, dass sie die Empfindungen des Komponisten stark berührt und damit auch ein Produkt seines Inneren sein könnte. Das Verlangen, diese Klänge niederzuschreiben, enthält auch den Wunsch, die eigenen Empfindungen im Zusammenhang mit der Naturmusik darzustellen und festzuhalten. Die wunderbare Musik ist in der Vorstellung des Komponisten weiterhin präsent, durch die Niederschrift will Burgmüller auch Zeugnis über sie ablegen und sicherstellen, dass sie nicht in Vergessenheit gerät. Während er bei der Verschriftlichung der Naturmusik jedoch an die Grenzen des Notationssystems stößt und somit das erwünschte Festschreiben der flüchtigen Klänge nicht gelingt, stellen sich Fritz Burgmüller noch weitere Barrieren im Elementar-Körperlichen in den Weg. Sie hindern ihn daran, seine Kunst auszuüben. Er kann sich nicht auf seine Sinne verlassen, wird von ihnen im Stich gelassen:

[...] meine naturbelassenen Sinnesorgane, dachte ich, befähigen mich lediglich zu den oberflächlichsten Empfindungen und Erkenntnissen,

durch die Unfähigkeit meiner Sinnesorgane bin ich auf Banalitäten angewiesen, aus denen mich meine einfach bemitleidenswert beschränkte Aufnahmefähigkeit nicht herausläßt, und auch wenn es mir wenigstens übergangsweise aus ihr aufzutauchen vorzutäuschen gelingt, indem ich mich durch einen meiner gegen die sogenannte Gesundheit der Natur gerichteten Ausbrüche einigermaßen heil und schadlos hindurchzwingen kann, und leider kann ich ja zumindest bislang nicht auf andere Weise über mich selbst hinaus, ohne mich Belastungen auszusetzen, denen ich nicht gewachsen bin, werde ich bald wieder von einer mich um so mehr in die Phantasielosigkeit fesselnden sogenannten Vernunft eingeholt und abgeschlagen, welche eines der typischen Ausscheidungssekrete meiner Sinnesorgane aufgrund ihrer Beschränktheit ist; vielleicht, dachte ich, gelingt es mir eines Tages, eine Methode zu entdecken, zu solchen Empfindungen und Wahrnehmungen fähig zu werden, die alles bisherige in den Schatten stellen, ohne mich so erheblich zu belasten, daß ich bei jeder schon beginnenden Außergewöhnlichkeit zusammenbreche, so dachte ich mir. (SDG, S. 149f.)

Es kostet den Komponisten große Anstrengung, Eindrücke aufzunehmen, sich zu ihnen vorzukämpfen. Der Künstler macht seine unzureichenden Sinnesorgane für seine „beschränkte Aufnahmefähigkeit“ verantwortlich. Sie taugen nicht als angemessene Werkzeuge für seine künstlerische Tätigkeit, lassen zu wenige Eindrücke von außen zu ihm vor und beeinträchtigen seine Inspiration. Mit der Geringschätzung seiner eigenen Wahrnehmungsfähigkeiten wirft Burgmüller sich Einfältigkeit und Dilettantismus vor. Seine „Ausbrüche“, Halluzinationen und Entzugsanfälle, behindern ihn zusätzlich stark in seiner Wahrnehmung. Unter großer Überwindung schafft Burgmüller es jedoch immer wieder, sie zu überwinden um Sinneswahrnehmungen zu ermöglichen. Über die Extreme seiner Sucht versucht er auf eine fruchtbare Bewusstseinsebene vorzudringen. Seine Wahrnehmung wird jedoch stärker von der Vernunft als von seinen Gefühlen gelenkt, der Künstler versucht dieser Steuerung immer wieder entgegen zu wirken um zu höheren Empfindungen zu gelangen. Sein Ziel ist es, in seinen sinnlichen Eindrücken die „Außergewöhnlichkeit“ zu erreichen. Die Kritik an der Unzulänglichkeit von Empfindungen ist ebenfalls ein Motiv, das der romantischen Literatur entstammt. Doch während bei Gert Jonke der Künstler an seiner Aufnahmefähigkeit zweifelt, findet sich bei Wackenroder keine Trübung der Erhabenheit seines Joseph Berglinger. Dieser bemängelt die Vorlieben und Interessen seines Publikums, das seinen Ansprüchen nicht genügt:

Können doch diese Seelen selbst in dem majestätischen Dom, am heiligsten Feiertage [...] können sie dann nicht einmal erhitzt werden, und sie sollten's im Konzertsaal? – Die Empfindung und der Sinn für

Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden. (HE, S. 109)

Auf das laienhafte Publikum, „die Leute“, ist auch bei Gert Jonke kein Verlass. Sie zwingen den Pianisten Schleifer mit lautstarken Protesten zur Unterbrechung seines instrumentenlosen Konzerts:

Natürlich wollte das den Leuten nicht in den Kopf, nein, das paßte ganz und gar nicht, aufhören, wurde gerufen, man fühlte sich hintergangen, dieser Schwindel habe auf der Stelle beendet zu werden, wo hat er denn seine Klarinette, riefen fragend die Leute, die will er wohl unterschlagen, das lasse man sich nicht bieten. Als sich die Unruhe keineswegs legen wollte, unterbrach Schleifer sein Spiel und wandte sich den zweifelnden Zuhörern zu. (SDG, S. 74f.)

Schleifer treibt das Publikum mit seinem Konzert, das ohne Instrumente als „Hilfsgestelle“ auskommt, an die Grenzen der Wahrnehmung, die Zuhörer können seiner Darbietung nicht angemessen begegnen, da sie ihren Erwartungen an Musik nicht entspricht. Schleifers Konzert wirft Grundsätze auf, die einer romantischen Auffassung der Musik als autonomer Kunst nahe kommen. In weiterer Folge soll gezeigt werden, wo der Ursprung dieser Musikanschauung, die die literarische Musikästhetik bis ins 20. Jahrhundert prägt, zu suchen ist.

Exkurs: Literarische Musikästhetik²⁸

Die romantische Musikästhetik wird durch einen Paradigmenwechsel in der Literatur und Philosophie um 1800 geboren. Sie wirkt mit nur wenigen Modifikationen bis ins 20. Jahrhundert nach. Zunächst wird diese Neuorientierung nur von Schriftstellern formuliert. Sie stellt sich der barocken Affektenlehre und der Gefühlsästhetik der Empfindsamkeit entgegen. Diese Musikästhetik wird früh beschrieben, findet ihre Umsetzung in der musikalischen Praxis mit Franz Schubert und Robert Schumann jedoch erst zwei Jahrzehnte später. Den Anstoß für die Neuerungen geben nicht Innovationen auf kompositionstechnischer Ebene oder veränderte Hörgewohnheiten, es geht den Vordenkern um eine ästhetische Neuorientierung. Diese Suche nach einer neuen Form der Musik ist vor allem auch als Suche nach Antworten auf aktuelle Fragen des literarischen Diskurses zu sehen. In der Literatur sind es vor allem

²⁸ Dieser Exkurs stützt sich auf die Ausführungen von Thorsten Valk, in folgender Studie: Thorsten Valk: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt/Main: Klostermann 2008.

Komponistenfiguren, die diesen Überlegungen eine Stimme verleihen. Figuren, die zwischen zwei Zeichensystemen, jenem der Sprache und jenem der Musik, vermitteln und damit Analogien und Gegensätze aufzeigen können (Valk 2008, S. 9 – 12).

Einen Ausgangspunkt für die musikästhetischen Überlegungen des beginnenden 19. Jahrhunderts bilden sprachphilosophische Reflexionen. Musik wird zu dieser Zeit immer mehr als „nonverbales und die Grenzen des Sprachsystems transzendierendes Zeichensystem“ betrachtet und geschätzt (Valk 2008, S. 14). Die Tonkunst wird in der Folge der Sprachkunst übergeordnet, da sie den Menschen eine transzendentale Sphäre eröffnet. In der Musik entdeckt der Mensch eine metaphysische Welt. So erklärt Berglinger in seinem Aufsatz *Die Wunder der Tonkunst* der Mensch solle der Alltagswelt entfliehen „in das Land der Musik [...], wo alle unsere Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, - wo wir alles Gekräuze der Menschen vergessen“ (PK, S. 65). In weiterer Folge ergibt sich in der romantischen Musikästhetik ein Konflikt: Wie soll Sprache Musik beschreiben, wenn sich diese über das System der Worte erhebt? Angesichts dieser Diskrepanz lässt Wackenroder seinen Joseph Berglinger im fiktiven Aufsatz *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* zwischen Sprachkritik und Vertrauen in die Sprache schwanken: „Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in fremdem Stoff; - die Tonkunst strömt ihn uns selber vor.“ (PK, S. 82). Trotz dieser Kritik an den Fähigkeiten der Sprache ist es dem Kapellmeister möglich, die von ihm verehrten Symphonien virtuos und wortreich zu beschreiben. Die Bewegung, die die „göttlichen großen Symphoniestücke“ in ihm auslösen, beginnt Joseph Berglinger auf folgende Weise darzustellen:

Mit leichter, spielender Freude steigt die tönende Seele aus ihrer Orakelhöhle hervor – gleich der Unschuld der Kindheit, die einen lüsternen Vortanz des Lebens übt, die, ohne es zu wissen, über alle Welt hinwegscherzt und nur auf ihre eigene innerliche Heiterkeit zurücklächelt. – Aber bald gewinnen die Bilder um sie her festern Bestand, sie versucht ihre Kraft an stärkeres Gefühl, sie wagt sich plötzlich mitten in die schäumenden Fluten zu stürzen, [...]. (PK, S. 85)

Die auch an dieser Stelle der *Phantasien über die Kunst* gezeichnete metaphysische Überhöhung der Musik und das Postulat der Autonomie der Tonkunst prägen Wackenroders Musikästhetik. Für die Romantiker ist die Musik

als Zeichensystem autoreferentiell und autonom, sie erheben sie damit zur höchsten aller Gattungen, die auch noch über der Dichtkunst selbst steht. Die Musik wird nicht als Nachahmung der Natur definiert und emanzipiert sich damit von der Lebensrealität. Sie ist amimetisch und bildet eine „ästhetisch autonome Welt“ (Valk 2008, S. 23). Diese Überzeugung schlägt sich deutlich in Wackenroders und Tiecks *Phantasien über die Kunst* nieder. Als höchste Ausprägung der autonomen Kunst wird die Instrumentalmusik angesehen. Joseph Berglinger repräsentiert als Kapellmeister die Orchestersymphonie und damit diese neue Hochform der Musik (Valk 2008, S. 53).²⁹ Der Komponist nimmt allgemein in der Autonomieästhetik eine Sonderstellung ein. Die Musik als amimetische Kunstform bringt ihn als Schöpfer dieser autonomen Werke in eine Abseitsstellung in einer von der Alltagswelt abgeschlossenen Kunstwelt. Valk spricht angesichts dieses Phänomens von einem „Zwei-Welten-Modell“, die Lebensrealität steht der Kunstsphäre gegenüber. Dieses Modell sieht Valk in den *Berglingeriana* erstmals als Programm umgesetzt (Valk 2008, S. 30). Joseph Berglinger erlebt die Realwelt als von Zweck und Nutzen geprägtes Gefüge, sein familiäres Umfeld sieht er von Leid und sozialem Elend bestimmt. Die Musik gibt ihm die Hoffnung, diesem Schicksal zu entfliehen und eröffnet ihm eine „ästhetische Sphäre“. Sie verspricht ihm Heilung und ein selbstbestimmtes Dasein (Valk 2008, S. 31). Die Flucht in die Welt der Kunst gelingt Berglinger allerdings nur temporär, seine Alltagsrealität holt ihn immer wieder ein und zwingt ihn, sich mit ihren dunklen Seiten auseinander zu setzen. Die Armut und das Elend seiner Familie beeinträchtigt sein Handeln auch in der Kunstsphäre immer wieder (HE, S. 113).³⁰ Diese Erfahrungen führen dazu, dass Berglinger zunehmend Kritik an der zuvor hoch verehrten Musik übt. Die singuläre Position, die er in der Musikausübung erreicht, lässt sich nicht mit seinem sozialen Gewissen vereinbaren. Das Musikerlebnis und die Kontemplation in der Kunstwelt erscheinen ihm nun als verbotene Genüsse, gleichzeitig schafft der

²⁹ Klaus Harro Hilzinger fügt hier einen interessanten weiteren Aspekt hinzu: „Berglinger selbst spielt, und dies ist ein signifikanter Hinweis, Klavier, also das zentrale Instrument der neuen bürgerlichen Musikepoche, das im Spiel allein, in privater Abgeschiedenheit, doch tendenziell die Ausführung aller Instrumentalmusik erlaubt, das Ganze der Kunst damit, von den Produktions- und Reproduktionsbedingungen scheinbar abgetrennt, dem vereinzelten Individuum zugänglich macht.“ Klaus Harro Hilzinger: Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert. In : Euphorion 8. 1984, S. 95 – 110, S. 102.

³⁰ Vgl. Christina E. Brantner: Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker. New York u.a.: Lang 1991, S. 69.

Kapellmeister es nicht, sich aus der Tätigkeit in der bischöflichen Residenz in ein bürgerlich-alltägliches Umfeld zurückzuziehen. Dies löst eine tiefe Lebenskrise in ihm aus (*Ein Brief Joseph Berglingers*, PK, S. 87 – 91; vgl. Valk 2008, S. 32f.).

In den *Berglingeriana* begründen Wackenroder und Tieck die romantische Musikästhetik gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit. Dabei bildet noch die Empfindsamkeitsästhetik, die auch in der Musik den Ausdruck von Emotionen als zentral vorsieht, ihren Ausgangspunkt. Wackenroder und Tieck postulieren die Autonomieästhetik, sie sehen in der Musik keine Mimetik und keine Nachahmung. Eine wichtige Weiterentwicklung ihrer Ästhetik liegt in der metaphysischen Dimension, die sie der Musik zusprechen. Musik entführt in ihre eigene Welt und lässt uns das Unendliche erleben. Sie bildet eine Opposition zur Lebensrealität. Die Rezeption von Musik versetzt den Zuhörer in eine religiös-andächtige Haltung, er wird tief im Inneren berührt. So drückt Musik auch weiterhin Gefühle aus, löst diese allerdings aus ihrem „lebensweltlichen Kontext“ (Valk 2008, S. 50f.). Die Absolute Musik schafft es schließlich, Gefühle nur noch als abstrakte Regungen darzustellen. Die Tonkunst wird damit zu einem abgeschlossenen, autonomen und autoreferentiellen Zeichensystem (Valk 2008, S. 52). Diesen zentralen Ideen romantischer Musikästhetik schließt sich Gert Jonke an. Er entwirft in der *Schule der Geläufigkeit* ein musikalisches Naturschauspiel, das auf den Spuren des romantischen Ideals von Musik wandelt.

3. „Ein mich durchflutender Musikwind“³¹ –

Naturmusik

3.1. Sphärenklänge – Erlebnis der idealen Musik

In der Erzählung *die gegenwart der erinnerung* bestimmt Diabellis Gartenfest den Rahmen der Handlung. Als Höhepunkt des Festes wird ein Konzert des Pianisten Schleifer angekündigt. Doch nach der Darbietung der lautlosen Klaviersonate, die ohne Instrumente auskommt, erklingt eine andere Musik, die das Fest unterbricht und zum eigentlichen Höhepunkt wird. In das aufwändig inszenierte und arrangierte Spektakel, die Wiederholung des Festes aus dem Vorjahr, greift plötzlich eine Autorität, eine bestimmende Kraft ein und die Gesellschaft steht still. Zuerst vernimmt nur der Komponist und Erzähler diese einzigartige, nicht wiederholbare Naturmusik, später lauschen ihr auch die anderen Gäste. Fritz Burgmüller tritt nach dem Klavierkonzert alleine in den Garten hinaus, wo die Natur ihr eigenes Konzert gibt:³²

[...] als die Nachluft plötzlich ganz leise schwingend zu klingen begann, ein leicht vibrierendes Summen war von überallher auf mich eingedrungen, oder war es ein daherschwebendes Singen von Tönen in einer kaum für möglich gehaltenen Höhe, das der gerade eben aufgekommene leichte Wind zerstreute. Ich hatte die Empfindung von überlagerten wandernden Tonwolken und sich ballenden Klangnebeln, welche sich ineinander verschoben, herbei – und hinwegwälzten, eine ganz leise, kaum hörbare, vernichtend schöne Musik, wie sie mir bislang noch niemals untergekommen war, ganz hoch, aber gleichzeitig ganz tief wohltuend abgedunkelt, leicht verschwommene hauchdünne Luftakkordflächen, zusammengeknüpft aus den von der Landschaft aufgestiegenen Tönen sämtlicher in der Gegend denkbare Tonstufen, ich fühlte mich ganz in pulsierend fließend sich ständig erneuernde Klänge eingespannt, deren höchste und tiefste Tonebene so weit auseinandergebogen waren, daß sie an ihren äußeren Rändern einander berührten oder hörbar kreuzten, um zu einem veränderten Klanghaufen ineinanderschwingend sich erneut auseinanderzubiegen. (SDG, S. 79f.)

Die Musik wird in den Himmel, in die Landschaft projiziert, sie bäumt sich zu einem Spektakel auf. Bewegung wird zur Musik. Die Klänge formen sich zu einem Himmelstheater, sind Kulisse, Bühne und Akteure zugleich. Eine kosmische Harmonie beherrscht dieses Naturschauspiel. Klänge fügen sich

³¹ SDG, S. 80.

³² Die Kursivsetzungen in diesem Kapitel folgen dem Originaltext.

sphärisch aneinander und ineinander, sie folgen damit den Naturgesetzen. Diese Klänge bilden den Horizont, sie umspannen die Erde und die Musik, erobern die Sphäre. Gleichzeitig erscheinen die Klänge flüchtig, nicht erinnerbar, „vollständig entmaterialisiert“ und nur einmalig empfindbar (Kesting 1993, S. 135). Fritz Burgmüller erlebt sie als „das schönste, was mir bislang an hörbaren Tönen untergekommen war“ (SDG, S. 19). In der Beschreibung der Naturmusik zeigen Oxymora, ein für Jonke typisches Stilmittel,³³ die emotionale Ergriffenheit und Bewegung, die den Erzähler erfassen. So lassen sich die Töne nicht festmachen, sind „*ganz hoch, aber gleichzeitig ganz tief*“ und formen mit einem „*ganz hell verdunkelten Zittern*“ die „*vernichtend schöne Musik*“ (SDG, S. 80 u. 85). Auch später noch taucht dieses Stilmittel im Text wieder auf und erzeugt Spannung. Durch die ungewöhnlichen Wortkombinationen verleiht es einer Situation Einzigartigkeit, erreicht aber durch die wortreiche Umschreibung gleichzeitig eine nachvollziehbare Eindeutigkeit: „[wir] *verfielen in solch gelähmter Beweglichkeit blitzartig langsam einem unüberschaubar übersichtlichen Klangrausch unermesslich gewaltiger Zartheit*“ (SDG, S. 82).

Weiters fällt in der zitierten Passage das Ineinandergreifen von zwei Diskursen auf. Die Natur in Form des Wetters tritt mit technischem Vokabular als Kontrast zum Musikdiskurs auf, so etwa die „*überlagerten wandernden Tonwolken*“ oder die „*sich ballenden Klangnebeln*“ (SDG, S. 79). Aus den Klangnebeln, die vielfältig manipuliert werden, „*sich ineinander verschoben, herbei –und hinwegwälzten*“, entsteht schließlich ein sich aufbäumender Ballon (SDG, S. 79f.):

So war diese damalige Nacht zu einem geräumigen hörbaren Fesselballon geworden, an dem die Ebene darunter festgezurrt war, er wurde von dunkel bis glitzernd getönten Windarpeggien vollgepumpt und wieder entleert, es war ein allmähliches Aufwärtsschweben, das von einem ständigen leichten Absinken begleitet wurde. Leicht gehaucht fiel der Akkordnebel, nachdem er von flatternden Lufttrillern durch die Dunkelheit hindurchzerlegt worden war, aus allen Richtungen über den Park [...]. (SDG, S. 80)

Hier überrascht, dass nicht die Erde sondern der Ballon und die aufsteigenden Klänge den Bezugspunkt darstellen. Die Erde hingegen hängt an ihnen fest und nicht umgekehrt. Der Ballon ist nicht mit Gas gefüllt, sondern mit „*Windarpeggien*“, Klängen wie aus einem Windspiel, denen Jonke zusätzlich

³³ Vgl. SDG, S. 51: „Sommerschnee“; S. 55: „hauteng distanziert“, „treuherzig unnahbar“.

einen „*dunkel bis glitzernd getönten*“ Farbschimmer verleiht.³⁴ Hier ist eine deutliche Anspielung auf die romantische Musikästhetik zu bemerken, denn die Äolsharfe – sie erklingt durch den Wind und stellt somit eine Verbindung von Musik und Natur dar – war ein beliebtes Motiv der Romantiker. Sie interpretierten die wie von Geisterhand erzeugte Musik als metaphysische Klänge.³⁵ In seinem verzweifelten Brief an den Klosterbruder, der einen Weg zwischen Kunstverehrung und sozialer Verantwortung sucht, hört Joseph Berglinger das romantische Instrument ebenfalls erklingen:

Und so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Äolharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen. (PK, S. 91)

Ein düsterer Hauch umgibt das geliebte Instrument in Berglingers Vorstellung, das Unbekannte und Geheimnisvolle lässt es erklingen und deutet wiederum auf eine metaphysische Dimension der Musik in der Romantik hin. Doch noch ein weiterer Vorläufer für Jonkes Naturmusik lässt sich in den von Tieck herausgegebenen *Phantasien über die Kunst* ausmachen. In Wackenroders Erzählung, ebenfalls als Aufsatz Berglingers ausgegeben, *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (PK, S. 59-63) wird ein Einsiedler durch eine „ätherische Musik“ von seinem Los, im „Rad der Zeit“ gefangen zu sein, erlöst.

[...] süße Hörner, und ich weiß nicht welche andre zauberische Instrumente, zogen eine schwimmende Welt von Tönen hervor, und in den auf- und niederwallenden Tönen vernahm man folgenden Gesang:/ [...] Ach, wie ziehn, wie flüstern die Wogen,/ Spiegelt in Wellen der Himmelsbogen/ [...] Schlafend verkündigen alle Töne,/ Palmen und Blumen der Liebe Schöne. (PK, S. 62)

Eine Klangwolke als Botschafterin der Tonkunst erlöst den Einsiedler vom „Getöse“ der Zeit, das alle seine Sinne gefangen hielt. Es ist die Musik der Liebe, die ein Liebespaar an die Höhle des nackten Heiligen bringt, die ihn verzaubert und von seinem Körper befreit, „die unbekannte Sehnsucht war gestillt“ (PK, S.

³⁴ „arpeggio“ meint in der Musikwissenschaft von seiner Wortbedeutung her harfenähnliches Spiel (ital. arpa = Harfe). Vgl. Dieter Gutknecht: Verzierungen. In: MGG, Sachteil, Bd. 9 (Sy – Z) 1998, Sp. 1418 – 1464, hier Sp. 1453.

³⁵ Vgl. Marianne Bröcker: Äolsharfe. In: MGG, Sachteil, Bd. 1 (A- Bog) 1994, Sp. 671 – 676. – Ein derartiges Windspiel installiert bei E.T.A. Hoffmann auch Meister Abraham und nennt es „Wetterharfe“, vgl. E.T.A. Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 6: Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hg. v. Hans-Joachim Kruse. Berlin, Weimar: Aufbau 1994, S. 180.

63). Im Vergleich der Texte Wackenroders mit Jonkes Entwurf eines sphärischen Klangwunders treten die Elemente romantischer Musikbetrachtung, mit der die Erzählung des Österreichers arbeitet, deutlich hervor. In Jonkes Sphärenmusik zeigt sich: Musik ist nicht von dieser Welt, sondern Symbol einer anderen, nach der sie Sehnsucht weckt, gleichzeitig erscheint sie als Ausdruck des Absoluten. Man könnte sie wie Tieck im fiktiven Berglinger-Aufsatz *Die Töne* als „das Allerunbegreiflichste, das Wunderbar-Seltsamste, das geheimnisvolle Rätsel“ (PK, S. 98) beschreiben oder wie E. T. A. Hoffmann als „die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur“.³⁶ Für die Romantiker stellte Musik die höchste aller Künste dar:³⁷

Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.³⁸

Als weiterer Zug der romantischen Musikästhetik ist für Jonkes Naturmusik zu nennen: Sie ist amimetisch, wird aber dennoch in Bildern beschrieben, die die Natur nachahmen. Dies entspricht Novalis‘ Forderung von der Romantisierung der Welt.³⁹ Allerdings erscheint die Natur in ihrem Wesen bei Jonke „destruktiv-apokalyptisch“, er präsentiert nicht wie die Romantiker eine noch intakte Natur (vgl. Schwar 2000, S. 188f.). So ist der Teich aus dem die Klänge entspringen „leicht faulig“ und was den See betrifft „wird befürchtet, eines Tages werde der Schilfgürtel das Wasser derart fest einschnüren, daß der See womöglich erstickt“ (SDG, S. 81 u. 97). Die Naturmusik erscheint in der Folge allmächtig und metaphysisch („*Es waren Klänge, die alles in sich auflösten.*“, SDG, S. 19). Sie erklingt im Vergleich zu Schleifers Konzert als absolute und ideale Form der Musik. Ihr Ursprung ist unklar, sie muss aus „unbekannten, nicht herstellbaren Instrumenten“ entsprungen sein und lässt sich nicht notenschriftlich festhalten

³⁶ E. T. A. Hoffmann: Fantasiestücke in Callot's Manier. Kreisleriana Nr. 3. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 49.

³⁷ Vgl. G. Scholtz: Musik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie [=HWPH]. Hg. v. Joachim Ritter u.a. Basel, Stuttgart: Schwabe 1971ff., Bd. 6 (1984), Sp. 242-257, hier Sp. 250.

³⁸ E. T. A. Hoffmann: Schriften zur Musik. Nachlese. Hg. v. Friedrich Schnapp. München: Winkler 1963, S. 34.

³⁹ Novalis: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmenten sammlungen 1798, Fragment 105. In: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Lizenzausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 334.

(SDG, S. 84). Dieser Zug verleiht der Naturmusik etwas Geheimnisvolles, so haftet ihr auch der Verweis auf das Unendliche an.

Warum passiert es, daß während einer Musik [...] auf einmal ein Empfinden und Fühlen aufkommt, das einerseits noch nie in uns hochgekommen war, uns aber andererseits so bekannt vorkommt [...]. Daß manche Musik so etwas kann, muß damit zusammenhängen, daß sie mit ihrem Anklingen bis zum Verklingen etwas erzeugen dürfte, was über ihr bloßes Erklingen hinausgeht. Ganz vergleichbar dem, was in der Malerei passiert, nämlich mit Farben und Konturen Unsichtbares erschaubar werden zu lassen, oder was große Dichtung leistet, nämlich mit Worten Unsagbares oder „Das Unsagbare“ auszudrücken, kann ab und an Musik mit Tönen und Klängen, also „Das Unhörbare“ oder Unhörbares, gewissermaßen „Unerhörtes“, unerhört erhörbar, erahnbar bzw. empfindbar zum Fühlen bringen. (ÜS, S. 82)

Diese Reflexion verfasste Gert Jonke zwei Jahrzehnte nach den Erzählungen der *Schule der Geläufigkeit*, sie zeigt, dass die Musik in seinem gesamten Werk ein Faszinosum bleibt. Anders als die Romantiker stellt Gert Jonke Musik, Sprache und Malerei auf eine Stufe. Keines der Systeme scheint Defizite aufzuweisen und jedes verfügt über die Fähigkeit, schwer fassbare Phänomene, Unbekanntes und Unerklärliches auszudrücken.

Fritz Burgmüller ist neben dem Dichter Kalkbrenner die einzige Person, die die Naturmusik aus dem Teich hört und sich danach auch noch daran erinnern kann und will (vgl. SDG, S. 79-87). Die Festgäste nehmen die Sphärenmusik ebenfalls wahr, fühlen sich von ihr angezogen und verzaubert:

Dann standen sie alle, wir alle in merkwürdiger Einigkeit um diese jämmerliche Wasserlache herum, starnten gebannt in die Flüssigkeit hinein und verfielen in solch gelähmter Beweglichkeit blitzartig langsam einem unüberschaubar übersichtlichen Klangrausch unermeßlich gewaltiger Zartheit, der uns selbst samt unseren sämtlichen Unfähigkeiten und gegenseitigen Gemeinheiten einer aufmerksamen Vergessenheit überlieferte. (SDG, S. 82)

Die Naturmusik scheint alle Gäste im Garten gleichzustellen im gemeinschaftlichen Genuss und der leidenschaftlichen Hingabe an das Klangwunder, das für sie unerklärlich bleibt. Der Komponist und Erzähler beobachtet die „Leute“ wie sie nach dem Verklingen der Töne in Sehnsucht taumelnd durch den Park wandern „wie aus einer gemeinsamen Versenkung emporgetaucht aus einem gemeinsamen Traum“ (SDG, S. 82). Trotz dieses gemeinschaftlichen tranceartigen Erlebnisses bleibt die Erinnerung an die Naturmusik für die übrigen Gäste nicht erhalten. Von Burgmüller auf das Phänomen angesprochen reagieren die anderen Gäste mit Unverständnis.

Sie wissen genau, was ich meine, sagte ich zum Pfeifer, Sie wollen nur nicht zugeben, daß auch Ihre Sprache versagt.

Entschuldigen Sie, sagte der Pfeifer, aber jetzt weiß ich wirklich nicht mehr, wovon die Rede ist, wissen Sie, was er meint?, fragte er einen der Leute um ihn herum.

Nein, auch der wußte nichts. (SDG, S. 86)

Anstatt auf Burgmüllers musikalisches Gehör zu vertrauen und seinen Ausführungen Aufmerksamkeit zu schenken, werden beliebige, teils unbekannte Personen als Zeugen befragt um ein Urteil über die Existenz des Naturphänomens zu fällen. Dies stellt den Höhepunkt des Misstrauens gegenüber dem Komponisten dar. Er wagt es, über sein intensives Hörerlebnis zu sprechen, es in Worte zu kleiden und will es mit anderen Menschen teilen. Der Künstler will damit seinen innersten Empfindungen und Überzeugungen Gehör verschaffen und wird enttäuscht. Die Naturmusik symbolisiert für Fritz Burgmüller eine universale Verständigung zwischen den Menschen, er stößt damit bei den Festgästen allerdings an die Grenzen der Vorstellungskraft. Die Figur des Komponisten Fritz Burgmüller bleibt die einzige, die vollständig Teil des Klangphänomens wird. Er wird nicht nur als Rezipient, sondern auch physisch von der Musik aufgenommen, verschwindet dadurch beinahe als Individuum:

[...] *ich fühlte mich ganz in pulsierend fließend sich ständig erneuernde Klänge eingespannt [...] ich fühlte die einzelnen Töne zart über meine Haut gleitend durch meinen Kopf streifend meinen gesamten Körper hindurchfließend, ein mich durchflutender Musikwind, der in mir unbekannte Empfindungen und Gefühle auslöste, denen ich ganz kurz glaubte, nicht gewachsen zu sein, und die ich nicht benennen konnte [...]* (SDG, S. 80)

Burgmüller scheint überwältigt von den Empfindungen, die die Musik in ihm auslöst. Er empfindet Ehrfurcht vor ihr und fühlt sich – im Diskurs der Romantik formuliert – klein vor der Schöpfung. Dies drückt sich auch in seiner Sprachlosigkeit aus. Er gibt an, seine Gefühle nicht beschreiben zu können, gleichzeitig jedoch schildert er als Erzähler die Naturmusik in ihrer Wirkung auf ihn und seinen Körper in wortreichen Metaphernreihen. Hier scheint Jonke und auch seine Hauptfigur mit dem „Dilemma aller musikerzählenden Literatur“ konfrontiert. Durch die Übersetzung von Klang in Sprache wird die Musik als „autonomes Zeichensystem“ aufgehoben. Ein häufig gewählter Ausweg, der sich anbietet, ist die Darstellung von Musik aus der Perspektive des Zuhörers. Bei Jonke passiert dies durch die Spiegelung im Inneren des Komponisten. Dabei geht die Bewegung über die Seelenlandschaft hinaus und ergreift auch den

Körper des Rezipienten. Gleichzeitig wird durch diesen Übergriff die physische Gewalt der Musik zum Ausdruck gebracht (vgl. Schönherr 1994, S. 231f.).

Das Verklingen der Musik hinterlässt Burgmüller in seiner völligen Hingabe hilflos und in „vergeblicher Hoffnung“ auf ihre Wiederkehr (SDG, S. 82). Die Faszination der Musik geht für den Komponisten davon aus, dass er sich von ihr „die Auflösung der zwanghaften Identität“ und damit das Glück erhofft (vgl. Lüdke 1996, S. 290). Die Macht der Musik liegt in ihrer Schönheit, sie scheint sanft, aber überwältigend:

[...] ich gab mich der alles um sie herum zu vernichtender Lächerlichkeit degradierend schönen Musik hin [...] diese Klänge waren stärker als jede vorstellbare Vernünftigkeit, und hätten diese Akkorde es in sich gehabt, mich bis zur Daseinsunfähigkeit zu vernichten, ich wäre der erste gewesen, der sich mit der innigsten Hingabe dieser Vernichtung ausgesetzt hätte. (SDG, S. 81)

Wie am Ende des Zitats anklingt, verführen die Klänge der Natur gar zum Märtyrertum. Unterstrichen wird dies zusätzlich durch die Passivität, die den Komponisten als Empfangenden auszeichnet. Er verspürt ein „Ziehen oder Gezogenwerden“ der unbekannten Kraft und kann schließlich seinen Körper nicht mehr beherrschen: „ich konnte nicht unterscheiden, ob die Musik, die in mich eindrang, in mir verschwand oder vielmehr ich in ihr, aufgesaugt von diesen Klängen“ (SDG, S. 80f.). Fritz Burgmüller kommt schließlich der Quelle der Musik auf die Spur. An dieser Stelle nimmt das Naturschauspiel mythologische Züge an, denn diese Quelle liegt im Wasser in Form eines „leicht faulig und nach frischen Algen riechenden Tümpels“ (SDG, S. 81). Die ebenfalls auf die Musik aufmerksam gewordene Festschar – „die grobschlächtigsten Leute“ – degradieren die Quelle zur „Flüssigkeit“ in einer „jämmerlichen Wasserlache“ (SDG, S. 82). Die Mythologie erscheint bei Jonke durchaus ambivalent. Dennoch lässt sich in dem von den Kräften der Natur geschaffenen Klangphänomen eine Anspielung auf einen der ältesten musikalischen Diskurse, jenen der Pythagoreer, lesen. Die Pythagoreer waren davon überzeugt, dass die Musik der Harmonie des Universums folgt. Sie betrachteten Musik im Sinne der Sphärenharmonie in starker Verbindung mit der Astronomie. Ihre Musiktheorie war mathematisch bestimmt, und so wurden Intervalle als Proportionen betrachtet. Die Neuentdeckung des Pythagoreismus in der Romantik führte allerdings nicht zu einer Wiederbelebung dieser mathematischen Komponente, sondern zu einer poetischen Verklärung der Musik durch dichterische Einbildungskraft. Die

Romantiker ließen auch die Vorstellung wieder aufleben, das musikalische Ideal stehe im Einklang mit dem Kosmos, sie sahen eine göttliche Macht in der Musik. Für die Pythagoreer ging dies so weit, dass sie Dissonanz und gestörten Rhythmus als tödliche Sünde betrachteten und als Verstoß gegen die Schöpfung werteten.⁴⁰

3.2. Musik ohne Instrumente

Durch Dissonanz und Rhythmusstörungen enttäuscht der Pianist Schleifer in *die gegenwart der erinnerung* zunächst nicht. Er gibt während Diabellis Fest auf dessen Einladung ein Konzert, das als „eigentlicher Höhepunkt des Abends“ und „vielversprechendes Konzert“ angekündigt wird (SDG, S. 63). Seine Darbietung kämpft zwar mit einigen organisatorischen Schwierigkeiten zu Beginn – hier macht sich Jonkes Humor bemerkbar, er lässt den Pianisten den Schlüssel zum Klavier und einen Gürtel suchen (SDG, S. 65f.) – verläuft aber ansonsten als klassisches Klavierkonzert, den Vorstellungen eines etablierten Musikbetriebs entsprechend. Allerdings wird dem Umblätterer an der Seite des Pianisten vom Publikum mehr Aufmerksamkeit geschenkt als dem Musiker selbst. Dies verstärken die Kommentare des Musikkritikers Pfeifer, der für seine Anmerkungen zum Konzert mehr bejubelt wird als der Pianist.

[...] vor allem aber gratulierte man dem Pfeifer überschwenglich zu seinem freundlicherweise zur Verfügung gestellten so hervorragenden Gürtel, mit Hilfe dessen alles erst möglich geworden, man sprach von einer ergreifenden Musik, die man seinem endlich rettenden Eingreifen verdanke [...] Sie waren wieder einmal ganz hervorragend, riefen die Leute dem Pfeifer zu [...]. (SDG, S. 71)

Die Festgäste rezipieren Musik innerhalb von Codes, die den Musiker und die Kunst nicht im Zentrum sehen. Sie bringen der Darbietung selbst keine Wertschätzung entgegen, unterhalten sich noch bevor das Stück zu Ende ist. Man zeigt kein Interesse an der individuellen Interpretation des Musikstücks, beschäftigt sich hingegen mit der Suche nach einem Gürtel, einem Teil der Künstlergarderobe. In der Folge wird ergreifende Musik über das Gelingen einer Hilfsaktion definiert, in welcher der Musikkritiker einen Ersatzgürtel zur

⁴⁰ Vgl. G. Scholtz: Musik. In: HWPH, Bd. 6 (1984), Sp. 242-257, hier Sp. 251; W. Burkert, U. Dierse, P. Welchering, F. Vonessen: Pythagoreismus. In: HWPH, Bd. 7 (1989), Sp. 1724 – 1732, hier Sp. 1724; Irmgard Egger: Krieg der Töne - Konkurrenz der Diskurse: Dissonanz und Konsonanz bei E. T. A. Hoffmann. In: E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch 16 (2008), S. 98 – 108, hier S. 100f.

Verfügung stellt. Dieses Verhalten kann als Beispiel dafür gelten, wie Musik in beiden Texten der *Schule der Geläufigkeit* als Motiv behandelt wird. Musik und ihre Inhalte werden nicht direkt beschrieben (vgl. Schönherr 1994, S. 226). Die größte Annäherung geschieht über Burgmüller als Rezipienten der Naturmusik, durch ihn als Spiegel wird Musik für den Leser erfahrbar. Doch großteils nähern sich die Texte an Musik nur über periphere Phänomene und Begleitumstände an. So ermahnt in *gradus ad parnassum* Direktor Hellberger die Brüder Burgmüller, wie in ihren Ausbildungszeiten wieder Rituale beim Klavierspiel aufzunehmen. Er rät Fritz Burgmüller das Üben mit Metronom in bequemer Kleidung und angemessener Haltung sowie vor dem Spiegel, um seine musikalischen Leistungen zu verbessern (SDG, S. 166). Hellberger gestaltet seinen Unterricht autoritär und sieht das Klavierspiel als Versuchsanordnung, bei der alle Voraussetzungen erfüllt werden müssen. Er schreibt dem Komponisten vor, sich durch Etüden Fingerfertigkeit anzueignen. Der Direktor nennt Carl Czernys *Schule der Geläufigkeit*, eine im Klavierunterricht tatsächlich häufig verwendete Etüdensammlung, die Jonkes Prosaband seinen Titel gibt.⁴¹ Durch das Training der Fingerfertigkeit verspricht man sich Technikversiertheit, die den Klavierschüler wiederum zur freien Improvisation befähigen soll und ihn die Rolle des Komponierens übernehmen lässt.

Nicht nur für den Direktor Hellberger, auch für seinen Zögling Otto Burgmüller spielt Musik nur in pragmatischer Hinsicht eine Rolle. Bedingt durch seinen Beruf als Klavierspediteur betrachtet er Musik nicht als Kunstform oder als Ideal, das sein Leben und seine Empfindungen durchdringt. Er sieht die Musik als Handwerk, das außerhalb des Tätigkeitsbereichs des Klavierspediteurs noch weitere Professionen beheimatet. So spricht Otto Burgmüller von blinden Klavierstimmern, die durch Besitz eines „Blindenstimmerlichtbildausweises“ zu ihrem Beruf berechtigt sind, empört sich jedoch über andere, herumstreunende Klavierstimmer-Pfuscher. Er weiß aus seiner Erfahrung von weiteren Kuriositäten zu berichten, so von Klavierexplosionen durch unsachgemäßes Höherstimmen oder von Klavier-Resonanzböden, die zur Temperaturregelung direkt an die lokalen Fernheizwerke angeschlossen sind (SDG, S. 146-148).

⁴¹ Carl Czerny: Die Schule der Geläufigkeit op. 299 (1834), Wien 1835. Vgl. Grete Wehmeyer: Czerny, Carl. In: MGG, Personenteil, Bd. 5 (Cov – Dz) 2001, Sp. 221 – 233, hier Sp. 225.

Derartige Klavier-Exotismen beeindrucken Otto Burgmüller, die Kunst seines Bruders vermag dies nicht.

Was Diabellis Gäste betrifft, so scheinen sie ebenso unbeeindruckt von Schleifers Klavierspiel. Sie verfolgen die Ausführungen des Kritiker-Gurus Pfeifer, der ihnen die Konzertdarbietung in mundgerechten Stücken aufbereitet und gleichsam auf einem Tablett serviert. Er kommentiert Schleifers Klaviervorführung und zeigt damit den Zuhörern einen Weg auf, der zur Erfassung des Stücks führt. Der Eindruck, den die Musik auf die Gäste ausübt, äußert sich nur durch körperliche Mutationen, die Pfeifer beobachtet:

[...] ja, das sei Kunst gewesen, durch welche der Mensch verändert werde, sagte der Kunstkritiker, tatsächlich konnte man beobachten, wie sich die Menschen veränderten, die einen wuchsen über sich hinaus, wurden immer größer, so daß der Salon zeitweise als viel zu klein sich erwies, um dann im nächsten Moment ganz klein zu werden, daß fast nichts mehr von ihnen zu sehen, beinahe waren sie verschwunden, doch dann waren die Leute plötzlich ganz dick geworden, eine unheimliche Ausdehnung ihrer Breitseiten, so daß der Salon auf einmal viel zu schmal sich erwies weil die Zuhörer durch die plötzlich gesteigerte ausführliche Ellbogenaktivität einander an die Wand drückten, und endlich gegen Schluß des Konzertstückes waren die Menschen alle ganz dünn geworden, nur mehr als hauchdünn angedeutete Striche zu erkennen, von denen das Musikstück sofort nach dem Verklingen durchgestrichen wurde, und kaum ein Zuhörer sei nicht irgendwie bewegt worden zutiefst. (SDG, S. 71f.)

Die Musik nimmt auf die Körper der Zuhörer Einfluss, sie verändert sie im Raum, dehnt sie und zieht sie zusammen. Bewegung wird hier als physische Veränderung verstanden und nicht als innere Bewegung der Gefühle. Wie in einem Spiegelkabinett scheinen diese Vorgänge grotesk-überzeichnet. Sie lösen offenbar feste Relationen wie jene zwischen Personen und dem Salon auf und verschieben die Größenverhältnisse. Bezugspunkte verschwinden, und so verändert sich der Raum signifikant. Schließlich scheinen die Zuhörer gemeinsam mit der Musik zu dünnen Linien zu verklingen, doch vermögen sie noch vor ihrem Verschwinden das Musikstück symbolisch aus ihrem Gedächtnis zu löschen. Wie bei der Naturmusik fehlt den Gästen anschließend die Erinnerung an den ersten Teil von Schleifers Konzert.

Im zweiten Teil des Konzerts begleitet sich der Pianist selbst, denn er spielt gleichzeitig auch die zwei Soloinstrumente, die Viola und die Klarinette. Allerdings bestreitet Schleifer sein Stück, ohne Musikanstrumente als

„Hilfsgestelle“ zu verwenden (SDG, S. 74). Der Musiker lässt die Solopartien in der stillen Sonate aus sich selbst heraus erklingen.

Da hörte man auch schon den Schleifer mit seiner Klarinette deutlich einsetzen, ohne eine Klarinette bei sich zu haben, trotzdem mit vorbildlich hörbarem Ansatz am Mundstück aus seinem Kopf hervortönend herausklingend die ruhig elegante Bewegung der langgezogenen geblasenen, breitausschwingenden Melodie [...]. (SDG, S. 74)

Endlich ließ der Schleifer seine unsichtbare Viola einsetzen, eine langgeschwungene, leicht verzierte, von einer Wand des Salons zur anderen unendlich gebogene Melodie, die sich um die sitzenden Gäste einschmeichelnd herumzuschlingen begann, und der violenlose Bratschist verstand es, mit seinem Brustton der Überzeugung eine überperfekte, jeden herkömmlichen Bratschenklang übertreffende Violentongebung vorzuführen [...]. (SDG, S. 76)

Schleifer macht seinen Körper zum Musikinstrument und lässt Töne erklingen, die jenen eines herkömmlichen Instruments nicht nur ebenbürtig sind, sondern sie in ihrer Qualität noch übertreffen. Diese Töne bilden einen Gegensatz der Harmonie, der Erhabenheit und Eleganz gegenüber der grotesken Erscheinung der Festgäste bei der physischen Entgrenzung, die der erste Teil von Schleifers Konzert verursachte. Diese Musik deutet ebenso wie die Naturmusik im Garten die Unendlichkeit an und verkörpert ein unerreichbares Ideal, das erst durch den Verzicht auf Instrumente als hinderliche „Krücken“ möglich wird (SDG, S. 78). Die körperlich erzeugte Musik Schleifers erfüllt den ganzen Raum mit einer unendlichen Ausdehnung, einer gehaltvollen Großzügigkeit und Fülle. Die Melodien, die sein Körper erzeugt, assoziieren jene Bewegungen, die man beim Klarinettenspiel ausführt („breitausschwingend“), und den Bogen mit dem eine Bratsche erklingt („unendlich gebogene“). Für den Erzähler Burgmüller handelt es sich dabei um „die virtuoseste der [ihm] je untergekommenen Lautlosigkeiten, die [Schleifer] seinem Instrument entlockte“ (SDG, S. 79). Das Publikum hingegen reagiert erbost auf den außergewöhnlichen Versuch Schleifers und sieht seine Erwartungen enttäuscht. Die Gäste können Schleifers Spiel ohne die physische Präsenz der angekündigten Instrumente nicht rezipieren. Der Pianist sieht das Unternehmen, einem Publikum seine revolutionäre Form der Musikdarbietung vorzuführen, gescheitert:

Müssen Sie denn immer ein Instrument oder sonst ein Hilfsgestell angewandt oder zumindest in der Nähe wissen, bevor Sie etwas wahrhaben wollen, fragte er ins Publikum, das sich allmählich beruhigte, und es sei ja bekannt, daß die Menschen, bevor sie etwas begriffen, alles

so lange herumtastend zusammendrückten, bis sie es zerdrückt hätten, so daß gar nichts mehr zu begreifen vorhanden. (SDG, S. 74)

Schleifers Vision von Musik transzendierte die Wirklichkeit, sie erhebt sich über physische Voraussetzungen und gegebene Fakten wie Klangerzeugung und Schallausbreitung. Er will Künstler und Zuhörer von allen Hilfsgestellen, Werkzeugen und Hindernissen – „lächerlichen Äußerlichkeiten am Rande des Oberflächlichen“ – befreien sowie Abhängigkeiten auflösen (SDG, S. 75). Der Pianist prognostizierte eine Zukunft ohne Instrumente und lebt diese Zukunft bereits mit seinem eigenen Sinfonieorchester, das von den „künstlerischen Willen einengenden Übergangsbehelfsmitteln“ unabhängig musizieren kann (SDG, S. 77). Überraschenderweise erhält Schleifer nach seinem Bratschensolo Unterstützung vom Musikkritiker Pfeifer, der behauptet, ähnlich revolutionäre Thesen bereits seit Jahren zu vertreten und die Freiheit von Musikinstrumenten als „unhandliche, unpraktische Anhängsel“ fordert (SDG, S. 77). Der Pianist Schleifer geht jedoch noch radikaler vor: Er postulierte in einer Weiterentwicklung der romantischen Vorstellung einer idealen Musik einen Verzicht, nicht nur auf Musikinstrumente, sondern auf hörbare Töne und Klänge im Allgemeinen. Das Festhalten an Musik als Summe von Schallwellen habe „mit dem, was die Musik eigentlich will, nicht das geringste zu tun, und es [sei] irrig anzunehmen, der Ton, die Töne machten die Musik“. Töne würden ebenso wie Instrumente als Barrieren die Musik belasten und sie somit verfälschen. Töne „stören die reine Empfindung von Musik, verdecken diese bis zur Unkenntlichkeit“ (SDG, S. 78). Schleifer proklamierte die absolute und reinste Vorstellung von Musik, befreit von Hilfsmitteln, befreit von Tönen, als nicht wiederholbare, nicht greifbare und notierbare Erscheinung.

Jonke nimmt in diesen Ausführungen des Musikers Schleifer ein Konzept vorweg, das er in späteren Texten noch konkretisiert und fortführt. So tauchen auch im Theaterstück *Chorphantasie* „Horchmusikanten“ auf, die aus ihrem Inneren Musik erzeugen sollen. Der Dirigent als Hauptfigur bringt seinen „Schalldenkern“ die Stille bei, um der Seele und dem Ideal von Musik möglichst nahe zu kommen.⁴² Und im bereits zitierten Essay *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik* spricht Jonke nicht nur vom „Unhörbaren“,

⁴² Gert Jonke: Chorphantasie. In: Ders.: Alle Stücke. Hg. u. mit einem Nachw. v. Joachim Lux. Salzburg u.a.: Jung und Jung 2008, S. 497 – 547, hier S. 529f.

das mittels „Umzäunung mit den Mitteln der Musik“ erahnbar wird, sondern er beschreibt die Stille als essentiellen Teil von Musik (ÜS, S. 83 u. 87). Als Beispiel führt er die Werke Anton Webers an, die sich weniger durch die komponierte Melodie auszeichnen als durch die gestaltete Stille strukturiert werden würden.

Fast meint man, nicht die Töne wären komponiert, sondern umgekehrt, das von den Tönen eingekreiste Schweigen oder die mit Hilfe der Tonfragmente umrahmte Stille wäre das Gestaltete, das Hörbare, das aus der Stille nur hervorbricht, um die Zeit aufzuheben. (ÜS, S. 87)

Hier führt Gert Jonke Gedanken fort, die vor ihm bereits eine zentrale Rolle in den musiktheoretischen Schriften von beispielsweise Ferruccio Busoni und John Cage spielten. Auf diese Bezüge wird auch in der Jonke-Forschung mehrfach hingewiesen.⁴³ Ferruccio Busoni – der im Text auch in anderem Zusammenhang erwähnt wird (SDG, S. 138) – forderte bereits 1907 in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ den Verzicht auf Instrumente und sah darin eine Möglichkeit der grundlegenden Neugestaltung der Musik zur Jahrhundertwende.⁴⁴ John Cage wiederum beeinflusste mit seinen Auftritten in den 1960er Jahren die Fluxus- und Happening-Szene. Besonders bekannt wurde sein Stille-Konzept, das er in seinem Werk *4'33''* bereits 1952 demonstrierte: Das Orchester tritt auf, musiziert jedoch nicht, sondern pausiert und bleibt ruhig auf dem Podium sitzen. Das Musikstück entsteht aus den unkoordinierten Geräuschen der Umgebung und der Zuhörer. Cage setzt den Wechsel zwischen Stille und Klangsequenzen in seinen Werken bewusst ein und betont damit die Stille als Voraussetzung und gleichzeitig Gegenpol zur Musik. Im Prosaband *Die Schule der Geläufigkeit* wie in der *Chorphantasie* soll der radikale Verzicht auf Instrumente ein Zeichen setzen, das zurück auf den wahren Kern, zur idealen Form von Musik verweist. Das Theaterpublikum und Diabellis Festgäste werden in ihren Erwartungen, sich für die passive Rezeption eines Musikstückes zu öffnen, enttäuscht und gezwungen sich einer Stille ohne haptische und optische Anhaltspunkte zu stellen. Die in der Stille liegende, ungeahnte und schwer zugängliche Schönheit wird durch den Komponisten im Theaterstück und den Erzähler in *die gegenwart der erinnerung* sowie durch den Pianisten Schleifer

⁴³ Vgl. Stefan Schwar: Text als Klangkörper: Zur Musik im Werk Gert Jonkes. In: Daniela Bartens (Hg.): Gert Jonke. Graz, Wien: Droschl 1996. (= Dossier; 11), S. 111 – 134, hier S. 114f. oder Schönherr 1994, S. 229.

⁴⁴ Die Schrift erschien 1907 in Triest, gemeinsam mit von Busoni verfassten Theaterdichtungen.

erschlossen. In der Erkenntnis, dass das wahre Wesen der Musik außerhalb der gewohnt hörbaren Musik liegt, haben sie einen Weg gefunden, das „Unhörbare“ erfahrbar zu machen. Das Hörbare kann das Wesen der Musik mit ihren Melodien und Tonreihen nur umreißen, macht es im Kontrast zu ihren Konturen erahnbar. Der Schlüssel zum Kern der Musik liegt in der Seele, nur sie kann die wahren Schwingungen der Musik innerlich in völliger Stille erleben: „[...] und der Pfeifer kommentierte zustimmend seinen Anhängern, nur wenn wir wirklich nichts, gar nichts mehr hören können, werden wir Musik begreifen und verstehen, hören Sie!“ (SDG, S. 78). Von der Forschung wird Gert Jonke attestiert, er würde zentrale Entwicklungen der Musik der Moderne in seinen Texten zur Sprache bringen:

Darin kulminiert auch das Konzert des Pianisten Schleifer aus Jonkes *gegenwart der erinnerung*, dessen lautlose Darbietung der Klaviersonate den Prozeß der Entmaterialisierung der Künste in der Moderne von der romantischen Metaphysik der Musik über Anton Webers Miniaturen bis zu John Cages musikalischen Inszenierungen der Stille zitiert, wenn nicht überbietet. Die Essenz der Musik artikuliert sich dabei einzig in ihrer radikal entmaterialisierten, intelligiblen Form, wobei jegliche instrumentale Vermittlung bereits als Korrumplierung musikalischer Wahrheit erscheint, wie Schleifers Kommentar überzeugend darlegt. (Schönherr 2003, S. 148)

In Ansätzen wird die Vision Schleifers im zweiten Teil der *Schule der Geläufigkeit* bereits verwirklicht. Während er vor seinem Publikum beim Gartenfest die Existenz und Bedeutung von Instrumenten kritisiert, beginnen die 111 am Dachboden des Konservatoriums gelagerten Klaviere in *gradus ad parnassum* bereits zu verfallen. Sie sind für den Musikunterricht und damit für die Erzeugung von Musik nicht mehr brauchbar. Die Natur nistet sich in Form von Tauben in ihren Korpus ein und haucht den unbenutzten Resonanzkörpern neues Leben ein. Gleichzeitig überdecken die Ablagerungen auch die normierten Ordnungen der in Intervalle aufgeteilten Saiten der Klaviere: „[...]der Staub in den Filzen, siehst Du, die Motten, [...] eine Handvoll Dreck, von der Oberfläche einer einzigen Oktave“ (SDG, S. 125). Somit wird durch das Eindringen der Natur auch der Rahmen aufgelöst, den die Musikwissenschaft dem Hilfswerkzeug Instrument angepasst hat. Die Tonkunst ist über diese Kategorien nicht mehr zugänglich. Doch auch abseits des Dachbodens scheinen Instrumente nicht mehr benutzt zu werden, um Musik zu erzeugen: Fritz Burgmüller betritt sein Atelier nicht mehr und lässt damit auch das darin vorhandene Piano

unberührt (SDG, S. 169). Für Otto Burgmüller sind Klaviere Handels- und Transportware, deren Funktion und Klang unbedeutend sind, einzig ihre Verpackung und seine Aufgabe sie „irgendwohin, irgendwoher“ zu transportieren und zu verschiffen spielt für ihn eine Rolle (SDG, S. 134f.). Schließlich eröffnet sich für Fritz Burgmüller in einem Blick aus der Anstalt hinaus eine Vision von entfremdeten Musikinstrumenten:

Ich schaute aus einem Dachbodenfenster hinunter auf die Stadt, wo die Häuser sich in große Klaviere verwandelten, auf denen die Staatsbürger herumklippten, vereinzelt standen auch Harfengeräte zwischen den Bäumen, an deren Saiten die Leute wie an Kletterstangen hochklommen und wieder abrutschten, einige setzten Segel, schaukelten auf ihren Instrumenten durch den grauen Abendwind ins Meer [...]. (SDG, S. 149)

Das Klavier als Instrument verliert hier seine Einzigartigkeit, bei Bedarf kann auch ein Haus benutzt werden und den gleichen Zweck erfüllen. Instrumente werden als „Geräte“ zu Gebrauchsgegenständen oder Vergnügungsstätten – wie die Harfe als Kletterstange – und dienen somit keinem musikalischen Zwecke mehr. Der Geist eines Musikinstruments, seine wahren Fähigkeiten charaktervollen Klang zu erzeugen verlieren an Bedeutung. Der wahre Ursprung von Musik und Kunst zeigt sich in den Visionen Burgmüllers und in Schleifers Entwurf einer Musik ohne Instrumente als Entwertung von Gegenständen als Hilfsmittel. Diese Konzepte stehen in der Tradition einer entgegenständlichen und amimetischen Kunstvorstellung wie sie die Moderne seit Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelt. Silvio Vietta gibt als einer der wichtigsten Theoretiker der Frühromantik in seiner Studie *Ästhetik der Moderne* einen fundierten Überblick über diese ästhetischen Entwicklungen.⁴⁵ Er zieht einen Bogen von einschneidenden Veränderungen in anderen Wissenschaften und der Gesellschaft bis zur Literatur und Kunst. Vietta führt damit anschaulich die Entstehung ästhetischer Prinzipien der Moderne vor wie der Produktivität des Geistes oder der Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung und Subjektivität.

⁴⁵ Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink 2001.

4. „auch die Wirklichkeit ist oft eine gute Erfindung“⁴⁶ –

Die Wiederholung des Festes

4.1.Exkurs: Die Ästhetik der Moderne

Silvio Vietta geht von der grundsätzlichen These aus, dass die ästhetische Revolution der Moderne in der Erkenntniskrise fußt und ihr Ausgangspunkt in der daraus folgenden Erkenntnistheorie zu suchen ist. Der Autor ist überzeugt, dass die ästhetische Revolution aus Wechselwirkungen mit anderen Systemen und Diskursen resultiert. Revolutionen in Wissenschaft, Philosophie und Politik – und zwar in dieser Reihenfolge, verursachen Kettenreaktionen, die ihre Wirkung bis in die Kunst entfalten und damit auch dort eine Revolution auslösen. Für die Erkenntniskrise, die den Anstoß für die ästhetische Revolution der Moderne gibt, gilt folgender Ansatz als zentral:

Zu den prägenden Denkformen der Moderne gehört der Gedanke, daß wir über die Welt der Dinge an sich nichts wissen. Wir können nach der Auffassung moderner Erkenntnistheorien über die Dingwelt nichts wissen, weil wir im Gefängnis *unserer* Kognition eingeschlossen sind. (Vietta 2001, S. 11)

Die Funktionsweise des Gehirns findet ihre Grenzen in der Tatsache, dass es sich beim menschlichen Denkzentrum um ein „selbstreferentielles Netzwerk“ handelt. Die Erkenntnisproblematik dringt um 1800 über die Rezeption von Kant und Fichte in die Literatur. Vietta nennt als Beispiele E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann*) und Franz Kafka (*Proceß*). Diese Prosawerke würden die Erzählwirklichkeit im Rahmen der Erzählung hinterfragen und seien daher vor allem als „Chiffrierung der Erkenntnis“ zu sehen (Vietta 2001, S. 13). Silvio Vietta beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit Richard Rorty, der in seiner Arbeit *Kontingenz, Ironie und Solidarität* die Wahrheit als Produkt der menschlichen Sprechfähigkeit bezeichnet.⁴⁷ Nach Rorty würde ein Wechsel der Weltanschauung nichts anderes bedeuten, als dass man zu anderen Begriffen wechselt. In diesem Sinne kann Fortschritt als Metaphernverschiebung betrachtet werden. Für Vietta bleibt mit dieser Annahme die Frage offen, wie Fortschritt

⁴⁶ SDG, S. 55.

⁴⁷ Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Üs. v. Christa Krüger. 4. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 27 – 30 u. S. 84.

schließlich motiviert ist und warum sich die Moderne durchsetzt. Auf der Suche nach einer Antwort stößt sich Vietta wiederum an Niklas Luhmanns Systemtheorie und kritisiert sie. Luhmann sieht Kunst in seiner Studie *Die Kunst der Gesellschaft* als selbstreferentielles, geschlossenes System.⁴⁸ Sie kann nur aus sich selbst heraus erklärt werden, das sei durch die Autonomie des künstlerischen Systems bedingt. Silvio Vietta vermisst in Luhmanns Systemtheorie allerdings eine Erklärung für die Modernisierung des künstlerischen Systems. Seine Theorie geht daher davon aus, dass es keine Modernisierung der Künste aus sich selbst heraus geben kann, sondern dass dies stets unter hohem Außendruck, Fremdeinflüssen und an Interferenzstellen passiert (Vietta 2001, S. 22).

Eine Neudefinition der Ästhetik wird, so Vietta, durch einen entscheidenden Umbruch im 18. Jahrhundert angestoßen. Das aus der Subjektphilosophie entstandene Begriffsfeld rund um Produktion, Produktivität und Aktivität beeinflusst die Künste so weit, dass eine Produktionsästhetik die bisher vorherrschende Nachahmungsästhetik ablöst. Die Autonomisierung der Kunst vollzieht sich im 18. Jahrhundert durch die Integration der rationalen Wissenschaft sowie der Erkenntniskonstruktion und Erkenntnisproduktion in die Ästhetik (Vietta 2001, S. 24). Die Ästhetische Moderne wird zuletzt dadurch begründet, dass man die Kunst nun als „freie Setzungen der Einbildungskraft“ sieht, die ohne Fremdsteuerung, nur aus der Willkür des Künstlers entsteht. Das Ideal der Schönheit und das handwerkliche Vermögen, Kunst zu erzeugen, werden irrelevant.

Laut Vietta breitet sich die Modernisierung in der Neuzeit im Allgemeinen als Kettenreaktion von Revolutionen aus, die von System zu System überspringen. Eine Leitfunktion hat dabei die Astronomie, die mit der Etablierung eines neuen Weltbilds der Entwicklung ihren Anstoß gibt. Mit Nikolaus Kopernikus‘ Axiomen setzt sich das heliozentrische Weltbild durch. Dies bedeutet einen Bruch mit dem alten Weltbild und damit auch mit den wissenschaftlichen und politischen Autoritäten, die es vertreten. Jedoch setzt dieser Paradigmenwechsel auch den menschlichen Verstand als eigentliches Zentrum der neuzeitlichen Wissenschaft und löst die sinnliche Wahrnehmung als Weg der Erkenntnis ab (Vietta 2001, S. 58 – 64).

⁴⁸ Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. In: Ders.: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 428 – 437.

Die Philosophie reagiert als Erkenntnistheorie auf diese Impulse und entwickelt die Theorie der erkenntniskonstituierenden Subjektivität. Dieser Prozess geht bereits von René Descartes im 17. Jahrhundert aus. Er hinterfragt die traditionellen Wissens- und Erkenntnisbestände mit dem Ziel auf die wahre rationale Erkenntnis zu stoßen. Descartes vertritt die Ansicht, dass nur der menschliche Verstand Erkenntnisgewissheit bringt, zentraler Begriff für ihn ist das „Cogito“, das denkende Ich (Vietta 2001, S. 70 – 74).

Die Philosophie schafft gemeinsam mit der Wissenschaftsrevolution das Potential für die Französische Revolution, die im Jahr 1789 relativ spät eintritt, gemessen am Zeitraum seit Beginn dieser Entwicklung. Diese politischen Ereignisse beeinflussen unmittelbar auch die ästhetische Revolution. Im 18. Jahrhundert vollzieht sich ein Bewusstseinswandel im Französischen Bürgertum und im Amtssadel, angestoßen von Descartes‘ Erkenntnissen. Auf allen Gebieten werden Autoritäten und Traditionen durch Vernunft ersetzt. Denker wie Diderot, Rousseau und Montesquieu regen einen neuen Geist des kritischen Denkens an, der auch die politischen Strukturen in Frage stellt (Vietta 2001, S. 97f.). Die Französische Revolution schafft für die Literatur eine neue Metaphorik, die von Freiheit und Gleichheit beherrscht wird. Der Einfluss auf die Ästhetik wird jedoch erst durch die Kritik am Gang der politischen Ereignisse durch literarische Größen ermöglicht (Vietta 2001, S. 100).

Aus den Veränderungen im Zuge der Wissenschaftsrevolution formt sich eine Revolution auch in ökonomischer Hinsicht, die durch die technisch-industrielle Warenproduktion begünstigt wird. Die Industrielle Revolution beeinflusst, in zeitlicher Nähe zur politischen Revolution, nachhaltig das Erscheinungsbild der Gesellschaft. Es kommt zur Urbanisierung und durch die technischen Neuerungen auch zu einer Rationalisierung der Arbeit. Doch bedeutet die technische auch eine Kommunikationsrevolution, die durch grundlegende Veränderungen auch die Wahrnehmung von Raum und Zeit beeinflusst, was sich auch in der Ästhetik widerspiegelt. All diese Revolutionen werden schließlich durch Medien der Verbreitung und Veröffentlichung begünstigt. Die gesteigerte Buchproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielt hier eine große Rolle (Vietta 2001, S. 34, 85 – 91).

Diese Kettenreaktionen führen dazu, dass die Subjektivität in der Kunst zum zentralen Konstruktionsprinzip wird. Friedrich Schlegel vertritt die Ansicht,

moderne Dichtung solle „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen“, dies nennt er im 238. *Athenäums-Fragment* „Transzentalpoesie“.⁴⁹ Die Romantiker suchen eine neue Form der Darstellung von Subjektivität, sie solle im Kunstwerk präsent sein. Produktivität und Konstruktivität des Geistes werden zu den neuen Leitkategorien. Kant formuliert seine Grundsätze in der *Kritik der reinen Vernunft*. Es geht ihm darum, nicht nur die „Gegenstände“ darzustellen, sondern vor allem ihre „Erkenntnisart“ (Vietta 2001, S. 37f.).⁵⁰ Kant geht davon aus, dass die Welt zuerst vorhanden ist und sich erst danach die Anschauung formt. Johann Gottlieb Fichte kehrt dies 1794 in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* um. Das Ich setzt in Fichtes subjektivem Idealismus das Ich, gleichzeitig setzt das Ich auch die Welt und somit alles, sowohl das eigene Sein des Ich wie auch das „Nicht-Ich“. Die Welt und alle Setzungen des Ichs sind somit Ausdruck der absoluten Produktivität des Ichs (vgl. Vietta 2001, S. 78).⁵¹

Ein entscheidender Wendepunkt für die moderne Ästhetik ist, dass sie nicht dem Glauben an die Vernunft entspringt. Sie entsteht an einem Punkt der Geschichte, wo Vernunft in Form der Französischen Revolution scheitert und man sich daher einer anderen Form der Subjektivität zuwendet: Emotionen, Phantasie, Erinnerungen, Assoziationen und die sinnliche Wahrnehmung rücken ins Zentrum. Die Welt wird in eine „Vorstellungswelt der Subjektivität“ verlagert und zu einer „Konstruktion des Bewusstseins“. Dadurch kommt es zu einer Verschiebung des Wirklichkeitsbegriffs (Vietta 2001, S. 43).

Friedrich Schiller ist in dieser Phase einer jener Dichter, die eine kritische Distanz zur Französischen Revolution pflegen. Die Forderung nach Freiheit ist ihm verständlich, doch schlägt sie in den Augen Schillers für das französische Volk in die falsche Richtung aus. Er proklamiert die Humanisierung als Grundlage für echte Freiheit und entwirft als Gegenprogramm 1795 in Briefen

⁴⁹ Friedrich Schlegel: Fragmente [Athenäums-Fragmente]. Fragment 238. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler u.a. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796 – 1801). Hg. v. Hans Eichner. Paderborn u.a.: Schöningh 1967, S. 204.

⁵⁰ Immanuel Kant: Werkausgabe. In zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. 14. Aufl. Bd. 3: Kritik der reinen Vernunft I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 63.

⁵¹ Johann Gottlieb Fichte: Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre (Jena 1794). In: Ders.: Sämtliche Werke. Acht Bände. Hg. v. Immanuel Hermann Fichte. Berlin 1845 – 1846. Bd. 1. Berlin: de Gruyter [unver. Nachdr.] 1965, S. 83 – 328.

die Ästhetische Erziehung.⁵² Die Kategorie der Schönheit sieht er als Vermittler zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Geist und Materie. Erst wenn diese Vermittlung funktioniere, sei der Mensch auch bereit für die erhoffte Freiheit (Vietta 2001, S. 101f.). Schiller geht es in seinem Entwurf um eine Vermittlung zwischen Ästhetik und Politik und darum die Politik menschlicher zu gestalten. Letztlich weist dieser Ansatz auch der ästhetischen Intelligenz in Deutschland den Weg. Die Französische Revolution hinterlässt einen großen Schock in Deutschland. Als sogenannte „Freiheitstruppen“ in Süddeutschland einfallen und wüten, zerbricht für viele die Utopie vom reinen und guten Menschen. Diese Enttäuschung mündet unter anderem auch in eine „Ästhetik des Häßlichen“ und in eine Absage an die traditionelle Anthropologie bei Hölderlin oder Goya. Das Ideal des Guten und Schönen wird als Paradigma abgelöst (Vietta 2001, S. 103f.).

Ein entscheidender Denkimpuls für den Kunstdiskurs um 1800, der schließlich auch zur romantischen Kunsttheorie führt, ist der Ansatz der Produktivität des Geistes, den Novalis postuliert. Er spricht sich für eine entgegenständlichte, absolute Kunst aus. Das Ich als absolutes Ich tritt dabei selbst in den Hintergrund, es bleibt ebenso Fiktion. Ebenso versucht Novalis, die Wahrnehmungstheorie neu zu denken. In der Aufklärungsphilosophie tritt die sinnliche Wahrnehmung zu Gunsten der Vernunft zurück. Novalis wiederum sieht auch in der sinnlichen Wahrnehmung produktives Vermögen. Die Künste vermögen diese Aktivität der sinnlichen Wahrnehmung zu zeigen (Vietta 2001, S. 121f.). Mit der Umkehrung der Wahrnehmung wird die Produktion wichtiger als die Rezeption. Die Wahrnehmung der Welt wird ab diesem Zeitpunkt zum Produkt des poetischen Geistes. Vietta nennt dies die „kopernikanische Wende der Kunsttheorie“ (Vietta 2001, S. 125).

Diese Subjektivierung erreicht auch die romantische Malerei. Hier arbeitet eine neue Kunstform experimentell in und aus dem transzendentalen Vorrat an Bildern aus der menschlichen Imagination (Vietta 2001, S. 132). Als Eigenart macht sich beispielsweise bei Caspar David Friedrich die Verfremdung der Lichteffekte bemerkbar: Das Licht befindet sich im Aufbruch. Die Naturgesetze

⁵² Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann u.a. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 556 – 676.

scheinen aufgehoben und man kann als Betrachter quasi ins Bild einsteigen.⁵³ Unterstützt wird dies zum Beispiel durch eine Rückenansicht der Figur des Betrachters, die ihren Blick ins Bild hinein gerichtet hat (Caspar David Friedrich, *Kreidefelsen auf Rügen*, um 1818).

In und mit der *Malerei* der Romantik beginnt der Bildraum sich selbst *reflexiv* zu spiegeln in der *Eingestaltung* des *wahrnehmenden Ich* ins Bild. Der Beobachter von Wirklichkeit selbst betritt [...] den Bildraum. Seit Caspar David Friedrich wird so das Bild der Wirklichkeit auch zur Darstellung der *Wahrnehmung* von Wirklichkeit. Das Bild stellt seit der Romantik das *Sehen* selbst dar, die *Konstitution* von Wirklichkeit im Akt des Sehens. Das romantische Bild malt nicht mehr nur ein Gesehenes, sondern malt auch das Sehen des Gesehenen. (Vietta 2001, S. 44)

Vor allem bei Friedrich ist der geometrisierende Blick des Malers charakteristisch. Er fertigte in der Natur vor Ort akkurate Studien an, seine Bilder aber entstanden als kompositorisches Konstrukt aus dem Gedächtnis und den Skizzen in seinem Atelier. Seine Bilder sind streng geometrisch konstruiert, ein Raster unterstützte ihn dabei noch zusätzlich (Vietta 2001, S. 142f.). Diese Subjektivierung des Bildraumes greift Gert Jonke in der *Schule der Geläufigkeit* wieder auf. Im Anschluss soll gezeigt werden, wie sich Florian Waldsteins Gemälde zu ihrer Umgebung und ihren Betrachtern verhalten.

4.2. Waldsteins Gemälde – Der Betrachter tritt ins Bild

Noch bevor das Gartenfest in *die gegenwart der erinnerung* beginnt, trifft der Erzähler Fritz Burgmüller in Diabellis Park ein um den Gastgebern bei den Vorbereitungen zu helfen. Er betritt damit bereits in der ersten Szene eine Illusion, die von den Ölgemälden des Malers Florian Waldstein geschaffen wird.

Auf den einzelnen Bildern waren genau jene Ausschnitte des Gartens dargestellt, die von der Fläche des jeweiligen Bildes verdeckt, und zwar so naturgetreu, daß sie aus allen Blickwinkeln ständig mit der jeweiligen Natur verwechselt wurden, und deshalb war die sorgfältigste Hängung der Exponate auf millimetergenau den ihnen zugesetzten Punkten eine unbedingte Erforderlichkeit [...]. (SDG, S. 9)

Waldsteins „Gartenbilderzyklus“, Auftragswerke, die eigens für das Sommerfest entstanden, hängen in den Bäumen des Gartens und verdecken genau jenen Teil des Gartens, den sie darstellen. Sie bilden jenen Ausschnitt, vor dessen

⁵³ Vgl. auch: Wolfgang Kemp: Kunsthistorie und Rezeptionsästhetik. In: Ders.: (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunsthistorie und Rezeptionsästhetik. Neuaufl., erw. und bibliogr. auf den neuesten Stand gebracht. Berlin: Reimer 1992, S. 7 - 27.

Hintergrund sie aufgehängt sind, in allen Details exakt ab und sind Stillleben, konservierte Momente des Festes. Das Abbild verdeckt sein Vorbild und damit seine Referenz. Dadurch wird es unmöglich zwischen Abbild und real existierender Gartenszene zu unterscheiden. Wirklichkeit und Kunst sind nicht mehr von einander zu trennen, sie treffen sich auf einer Ebene. Es kommt zu einer Inversion von Wahrnehmung und Einbildungskraft. Kunst erhebt sich über jeden Vergleich mit der Natur als ihr Vorbild, die Frage nach perfekter Mimesis stellt sich nicht. Die Kunst macht sich selbst als Trompe-l’Œil zum absoluten Maßstab.⁵⁴ Die Gemälde werden dabei zum visuellen Reflexionsmedium, eindeutige Verweisungszusammenhänge zwischen Abbild und Realität werden aufgehoben, dadurch verlieren die Bilder jegliche Verankerung in der Zeit (vgl. Schönherr 1994, S. 50-52). Gleichzeitig wird der Kunst eine Position zugestanden, die es ihr erlaubt, den Platz der Realität einzunehmen und diese zu einer Scheinwelt zu degradieren („ständig mit der jeweiligen Natur verwechselt“, SDG, S. 9; vgl. Kesting 1993, S. 132). Waldsteins Werke stellen auch hohe Ansprüche an jene, die seine Bilder im Garten aufhängen, müssen sie doch millimetergenau in die Umgebung eingefügt werden. Burgmüller ist eingeladen, bei dieser „Präzisionsarbeit, deren Kompliziertheit einem Außenstehenden schwer begreiflich“ ist, mitzuhelfen (SDG, S. 9). Er verfügt über die Fähigkeit, die Bilder des Malers exakt zu positionieren. Der Erzähler hilft somit die Illusion zu inszenieren, während Florian Waldstein als Schöpfer derselben zu sehen ist.

Die mise-en-abîme, mit der Waldsteins Gemälde spielen, erinnert stark an die Werke des Malers René Magritte, *La Condition humaine I* (1933) und *II* (1935). So malte auch Magritte eine Reihe von Bildern, die ein Gemälde auf einer Staffelei zeigen, das wiederum exakt den Ausschnitt der Umgebung abbildet, den es verdeckt. Für Magritte war jede Art von Wahrnehmung subjektiv und die Welt als Vorstellung nur Fiktion.⁵⁵

Die Gemälde Waldsteins treten nicht nur in Konkurrenz mit der Realität, sie laden die Rezipienten auch zur Partizipation ein. So lösen die Festgäste die

⁵⁴ Vgl. Ulla Grünbacher: Das Verhältnis von Kunst und Natur im Werk Gert Jonkes. Wien: Dipl.-Arb. 1993, S. 57.

⁵⁵ Auch Ulrich Schönherr und Marianne Kesting wiesen bereits auf die Zusammenhänge zwischen der Erzählung *die gegenwart der erinnerung* und Magrittes Werk hin. Schönherr 1994, S. 50; Kesting 1993, S. 133.

Barrieren zwischen Gemälde und Gartenwirklichkeit auf und steigen in die Tableaus ein.

Ich erinnere mich, *schlagartig wie es mich überfiel, das Einsetzen des Festes*, eine Menschentraube war beim Gartentor hereingedrückt worden, verteilte sich im abendlichen Park zwischen den Sträuchern, die Musik hatte zu spielen begonnen, Lampions wurden eingeschaltet, unbekannte Gesichter leuchteten einander zu, die Leute wandelten an den von den Bäumen hängenden Gemälden entlang, verweilten in zögernder Betrachtung, als würden sie, den Bildern immer näher, langsam in sie hineintreten oder von ihnen aufgesaugt, verschluckt zu figurativen, beweglichen Darstellungsbestandteilen der Exponate von Florian Waldstein [...]. (SDG, S. 19f.)

Die Werke Waldsteins eignen sich ein Charakteristikum der romantischen Malerei an: Die Perspektive seiner Gemälde ist stark subjektiviert. Sie ahmen den Blick des Betrachters in den Garten nach und lassen diesen damit in das Bild eintreten und zu einem Teil des Kunstwerks werden. Diabellis Festgäste können in mehrfacher Form als Teil seiner Inszenierung gesehen werden. Als seine Gäste macht er sie unfreiwillig zu Darstellern der Wiederholung seines Festes, gleichzeitig werden sie von Waldsteins Gemälden zu Objekten der Kunst erhoben.

Die Bilder vereinnahmen auch den Zugang zum Garten. Das Gartentor ist auf einem Gemälde abgebildet, damit ergreift die Kunst auch Besitz von der tatsächlichen Tür.

[...] man konnte davorstehend durchaus versucht sein, den Garten keineswegs durch eine Umgehung des Bildes in Richtung Tor, sondern ins Bild hineintretend, die dargestellte Tür im Bild öffnend, dahinter im Bild verschwindend zu verlassen [...]. (SDG, S. 10)

Das gleichzeitig verdeckte und abgebildete Gartentor verleitet zum Eintritt in das Gemälde. Es suggeriert einen Weg, der aus dem realen Schauplatz Garten hinaus führt und durch die Kunst eröffnet wird. Dieser Weg verfügt jedoch über kein definiertes Ziel, im Gegenteil entlässt er den Betrachter in eine ungewisse Tiefe. Offen bleibt, ob das reale Gartentor als Fluchttür aus der Illusion weiterhin hinter dem Gemälde existiert, ob das Verlassen und Eintreten in das Fest weiterhin möglich ist. Sollte sich das im Gemälde dargestellte Tor als einzige Alternative herausstellen, wären die Betrachter und Festgäste darauf angewiesen, in der Kunst einen Weg zu finden. Die Festgäste sehen sich jedoch nicht nur in Waldsteins Gemälden mit einer Illusion konfrontiert. Im Folgenden soll das Gartenfest, das den Rahmen für die Erzählung *die gegenwart der erinnerung*

vorgibt, als Inszenierung untersucht werden, die Größen wie Erinnerung und Zeit und damit die Wirklichkeit an sich in Frage stellt.

4.3. Die Festgesellschaft als künstliche Inszenierung

Ich weiß, was Du vor hast, sagte ich zu Diabelli. Du willst Erinnerung in Gegenwart zurückverwandeln und die Zeit der kommenden Stunden unseres Lebens einfrieren, um in ihr die Abbildungen unserer einjährigen Vergangenheit zu einer einzigen Monumentalfotografie zu entwickeln, welche herzustellen Du einen Teil unserer kommenden Gegenwart benützen willst [...]. (SDG, S. 19)

Diese magisch anmutende Strategie verfolgt Anton Diabelli gemeinsam mit seiner Schwester Johanna als Gastgeber des Gartenfestes. Sie wollen das Fest als genaue Wiederholung ihres Fests, das im Vorjahr stattfand, inszenieren. Bei der Organisation des Festes achtet Diabelli penibel darauf, alle Details genau zu wiederholen und bestimmt damit auch „Gefühle, Beziehungen, Gedanken und Erkenntnisse“, die er ebenso exakt aus dem vorangegangenen Fest kopieren möchte. Damit spielt er mit seinen Gästen wie mit Marionetten, er macht sich zum Herrn über Zeit, Erinnerung und Gegenwart. Durch die exakte Wiederholung erhebt sich das Fest mit allen Gästen und Beteiligten auf eine Ebene, die zeitlos ist, denn die Ereignisse können nicht mehr von jenen des Vorjahrs unterschieden werden. Die Zeitebenen verschwimmen, Zeit wird damit völlig unbedeutend und unfassbar, sie wird als Mittel zur Strukturierung ausgeschaltet. Auch lassen sich Ereignisse nicht mehr durch eine Zeitdefinition individuell festmachen. Mit der „Vorstellung der Neutralisierung von Zeit“ experimentiert bereits der Dichter Kalkbrenner bei seinen Trinkspielen und widerspricht damit jeder rationalen Logik (vgl. Schwar 1996, S. 117). Kalkbrenner beweist mehrmals, dass er als „biologischer Saugapparat“ Bier schneller austrinken kann, als es aufgrund der natürlichen Schwerkraft ohne Fremdeinwirken ausfließen würde (SDG, S. 22 – 26). Durch das Ausschalten der Zeit wird auch Erinnerung austauschbar. Für den Erzähler kann sie ihre Funktion der Bestätigung und Verortung nicht mehr erfüllen. Die Vermischung von Erinnerung und Gegenwart gibt der Erzählung schließlich auch ihren Titel *die gegenwart der erinnerung*. Ulrich Schönherr spricht von einer „Simulation“ von Ereignissen, damit erhält auch Geschichte eine völlig andere Konnotation:

Der Versuch, durch die Wiederholung des Festes „nicht nur Kongruenz, sondern Identität“ [...] der zeitlich auseinanderliegenden Ereignisse

herzustellen, lässt Geschichte zum photographischen Abzug erstarren, der unendlich reproduzierbar ist. (Schönherr 1994, S. 57)

Analog dazu bleibt auch die Figur Fritz Burgmüller geschichtslos, er offenbart nur wenige Szenen seiner Vergangenheit. Die auch ihn betreffende Erinnerungslosigkeit lässt diese Szenen jedoch in ihrem Wahrheitsgehalt unbestätigt, sie können nicht zur Rekonstruktion seiner Geschichte herangezogen werden (vgl. Schönherr 1994, S. 39). Das Abhandenkommen von Zeit und Erinnerung führt dazu, dass unklar bleibt, was „Wirklichkeit“ ist, für die Figuren wie auch für den Leser (vgl. Schwar 2000, S. 182). Die Figuren verlieren jegliche Selbstreflexion, da sie am Ende nicht mehr feststellen können, ob sie zu einem bestimmten Zeitpunkt sprechen und agieren, oder ob es sich dabei um Aktionen aus dem Vorjahr und damit um Erinnerungen handelt.⁵⁶ Die kreisförmige Struktur der Erzählung, die mit Spiegelungen, Wiederholungen und Verdopplungen aufwartet, wird bereits durch den „Gartenbilderzyklus“ auf der ersten Seite angedeutet (SDG, S. 9). Durch diese Zeitschleife wird die gesamte Handlung einer unberechenbaren Dynamik ausgesetzt,

[...] der Mangel an Originalität bzw. Individualität sowie an Innovationen führt jegliche Sinnhaftigkeit des menschlichen Handelns und Denkens ad absurdum. Die Umwelt kann nicht geändert und demnach auch nicht verbessert werden, wenn sich alles bloß wiederholt. (Grünbacher 1993, S. 63)

Wie auch Ulla Grünbacher in ihrer Untersuchung zum Verhältnis von Kunst und Natur bei Jonke feststellt, ist die Kulisse des Gartenfestes durch Diabellis Inszenierung und die Erstarrung auf Waldsteins Gemälden in einem Rahmen vorgegeben. Diese Vorgaben erlauben keine Entwicklungs- und Bewegungsfreiheit, sondern schreiben eine Choreographie fest, die keine Freiheit für Individualität außerhalb der Inszenierung und außerhalb des Kunstwerks zulässt. Menschen und ihre Handlungen werden austauschbar und zu Objekten im Arrangement. „Das Wiederholungsfestliche“ legt keinen Wert auf das gesellschaftliche Zusammentreffen oder den Inhalt der Unterhaltungen während des Festes (SDG, S. 17). Wie Johanna erklärt, ist ihr Bruder Diabelli von einem „vollkommen verrückten wissenschaftlichsystematischem Interesse“ getrieben, wie in einer Versuchsanordnung schafft er mit der Kontrolle von Requisiten, der

⁵⁶ Vgl. Ulrich Greiner: Alles ist möglich und nichts: „Schule der Geläufigkeit“. In: Ders.: Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München, Wien: Hanser 1979, S. 133 – 136, hier S. 134.

Gästeliste und anderen Vorkehrungen eine Ausgangskonstellation, die die Wiederholung des Festes begünstigt (SDG, S. 13). Während des Festes selbst greift Diabelli nicht mehr steuernd ein, die Gäste sind nicht in den Plan eingeweiht. In einer Eigendynamik, vorprogrammiert durch Diabellis Choreographie, läuft die Wiederholung als exaktes Abbild ab. Marina Corrêa zieht in ihrer Untersuchung der Formgebung in Gert Jonkes Werk eine Parallele zwischen Diabellis penibler Inszenierung und Czernys Etüdensammlung *Schule der Geläufigkeit*: „Die vorgeschriebene Präzision der Klavierübungen reflektiert ihren Charakter in der von Diabelli mit Genauigkeit durchdachten, abbildbaren, zeitversetzten Wiederholung ein- und desselben Ereignisses.“⁵⁷ Fiktives gibt sich somit als Wirklichkeit aus, nicht einmal mehr die Realität der Inszenierung lässt sich nachweisen (vgl. Schönherr 1994, S. 37). Für Burgmüller ersetzt das Fiktive auch seine fehlende Erinnerung und abhanden gekommene Geschichte. Vor Jahren kam er in die Stadt um sich mit seiner Freundin zu treffen. Seither ist er auf der Suche nach jener Freundin, die seit damals für ihn verschwunden ist. Johanna versucht ihm die Augen für eine Realität zu öffnen, die er nicht wahrhaben will.

Du hast sie zwar nicht gefunden, sagte Johanna, aber ich glaube, Du hast sie *erfunden*. [...] und weil alles ganz anders gewesen ist, als Du es begreifen wolltest, hast Du Dir wahrscheinlich so lange eingeredet, daß sie verschwunden ist, bis Du sie eines Tages zu suchen begonnen hast [...] Seit damals bist Du auf der Suche nach dem, was es gar nicht gegeben hatte und sicher auch nie geben wird, so bist Du seit damals in dieser Stadt hier hängengeblieben. (SDG, S. 55)

Wir sehen, auch Burgmüller hängt in seiner eigenen Zeitschleife fest, in der er seine Orientierungs- und Erinnerungslosigkeit durch eine Suche als Dauerbeschäftigung bekämpfen möchte. Johanna unternimmt nicht den Versuch, ihn aus seiner Selbstdäuschung zu lösen. Sie kommt zur Erkenntnis „[...] auch die Wirklichkeit ist oft eine gute Erfindung.“ (SDG, S. 55). In diesem Glauben findet sich auch Diabelli, der ebenfalls die Realität mit seiner Imaginationswelt verwechselt. Er erkennt nur noch seine Inszenierung als Wirklichkeit an, ordnet ihr alle Bemühungen unter.

In *die gegenwart der erinnerung* spielt Jonke mit der Inversion von Wahrnehmung und Einbildungskraft und erlangt damit eine Poetisierung der

⁵⁷ Marina Corrêa: Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Mit einer Vorbemerkung von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Praesens-Verlag 2008, S. 72.

Welt im romantischen Sinne. In einer Nebenhandlung diskutieren die Festgäste über das Phänomen des rot gefärbten Nebels über der Nordstadt (SDG, S. 37). Als erste Assoziation könnte man annehmen, es handle sich um Industrieabgase. Die Argumentation der Gäste liefert jedoch drei davon unterschiedliche Erklärungen. Als erster bringt der Stadtgärtner Jacksch eine meteorologisch-naturwissenschaftliche Begründung vor: „[...] dort wird beim Sonnenuntergang ein Teil des Abendlichtes konserviert und leuchtet noch ein paar Stunden hinein in die folgende Nacht.“ Ein anderer Guest erklärt das Phänomen als inszeniertes Lichtspiel: es „[...] werde seines Wissens der Rauchboivist am Abend künstlich beleuchtet, eine Attraktion [...].“ Eine weitere Deutung bringt der Erzähler selbst ein: „Alle schauten [...] auf die nördliche Horizontwand, auf welcher der große rote Lampion schwiebte, oder war es eine Montgolfiere, die jeden Moment platzen konnte.“ Durch die Variation des Themas schafft Jonke hier eine Poetisierung in drei Schritten, eine Projektion, die der Autor gern an sehr klaren, plakativen Symbolen festmacht. In diesem Fall wählt er dafür einen roten Lampion, der den Horizont dominiert.

Der einzige, der aus der poetisierten und inszenierten Welt des Gartenfestes ausbricht und damit eine Bruchstelle in Diabellis Wiederholung darstellt, ist der Maler Waldstein. Während Johanna und Diabelli mit den engsten Freunden, dem Erzähler und dem Maler, nach dem Fest im Strandbad schwimmen, verschwindet Waldstein im See. Nur seine Kleider bleiben am Ufer zurück (SDG, S. 100). „Ja auch im vorigen Jahr hatten wir draußen am See auf den Maler gewartet, nur war er im vorigen Jahr nach einer halben Stunde zurückgekommen.“ (SDG, S. 112). Zudem wird später angedeutet, Waldstein habe durch eines seiner eigenen Gemälde die „Wiederholungsspiele“ verlassen.

Der Maler stand vor seiner von ihm dargestellten Gartentür im Bild so, als wollte er in jedem Moment die Türklinke in seinem Bild ergreifen; am zweiten dazugehörigen Foto standen nur mehr Johanna und ich vor ebendiesem Bild [...] so, als wollten wir dem Maler Florian Waldstein in sein Bild hinein nachschauen, in dem er gerade die [...] Gartentür [...] hinter sich geschlossen hatte [...]. (SDG, S. 118)

Mit seinem Verschwinden unterbricht Florian Waldstein die Wiederholung als Muster und verhindert eine Fortsetzung der Zeitschleife in die Unendlichkeit. Dieses erschütternde Ereignis vermag so stark am Wiederholungs- und Inszenierungsgerüst zu rütteln, dass eine Reflexion über die Ereignisse des vergangenen Festes einsetzt.

Wahrscheinlich hat uns auch erst das spurlose Verschwinden des Malers zur kritischen Übersicht der Erinnerung zurückbefähigt, denn während des vergangenen Festes hatte sich niemand der sich in Wirklichkeit abwickelnden Wiederholung auch nur den Bruchteil einer Sekunde lang bewußt werden können. (SDG, S. 113)

Diese Tendenzen, die Festinszenierung auf einer Meta-Ebene zu erfassen und zu durchschauen, setzen sich jedoch nicht durch. Im Gegenteil: die Inszenierung gerät derart überzeugend, dass am Ende auch Diabelli und seine Komplizin Johanna der Illusion verfallen. Sie können ebenso wie ihre Gäste in ihrer eigenen Erinnerung nicht mehr zwischen dem vergangenen Fest und jenem aus dem Vorjahr unterscheiden. Der Fotograf, der die Wirklichkeit aus seinen Fotos zu konstruieren pflegt, wird schließlich zum Opfer seiner eigenen Inszenierung. Die Aufhebung von Erinnerung und damit von Geschichte ist so gut gelungen, dass auch Diabelli selbst dafür bezahlen muss (vgl. Greiner 1979, S. 135).

Fritz Burgmüller ist noch während des Festes der einzige Gast, der die Wiederholung als solche erkennt und sich mit ihr beschäftigt. Er ist als einziger fähig zu differenzieren, Zeitebenen zu erkennen und Strukturen aufzubrechen. So kann er auch Details und Identitäten richtig zuordnen (SDG, S. 16f.). Noch vor der Feier diskutiert Burgmüller mit den Gastgebern heftig über deren Vorhaben, hinterfragt die Sinnhaftigkeit und mögliche Konsequenzen der Inszenierung. Das Verhältnis zu Diabelli und Johanna ist von Beginn an durch diese Skepsis gekennzeichnet. Vor allem dem Fotografen macht Burgmüller Vorwürfe, die dessen Allmachtsphantasien kritisieren:

Du meinst, sagte ich, die Leute hätten im vorigen Jahr das Fest noch nicht ganz richtig begriffen, und möchtest es ihnen deshalb noch einmal bieten [...]. Du willst, sagte ich, Erinnerungen in Gegenwart zurückverwandeln, doch die Naturgesetze lassen dies nicht zu. (SDG, S. 12)

Der Komponist wirft dem Fotografen schließlich Missbrauch seiner Gäste vor, er würde deren Existenzen für seine Inszenierung ausbeuten (SDG, S. 19). Burgmüller sieht die Gäste ihrer wertvollen Zeit und vor allem der Erfahrung der eigenen Gegenwart beraubt. Ihnen wird versagt über die eigene Zeit und das Fortschreiten dieser zu verfügen. Indem sie der Einladung folgen, begeben sie sich in ein Abhängigkeitsverhältnis und opfern dem Gastgeber unersetzbare Güter. Diabelli ist zu Beginn ein brennender Verteidiger der „Wiederholungsfestlichkeiten“ und leugnet die Gefahren, die dieses Vorhaben birgt (SDG, S. 15). Er lässt die Einwände Burgmüllers nicht gelten und beharrt

auf seiner Konzeption, der Erzähler wiederum beklagt seine „starrköpfige Rechthaberei“ (SDG, S. 14). Doch auch die Schwester Johanna sieht sich als Komplizin der Inszenierung mit Vorwürfen konfrontiert: „Du verwechselst, sagte ich, den Ablauf unseres Daseins mit Fotopapier, auf das Dein Bruder, sooft er will, immer wieder dasselbe Bild kopieren kann.“ (SDG, S. 12). Die Wirklichkeit mit Fotopapier fassen zu wollen impliziert die Absicht, im Schnellverfahren eine technisch hergestellte Reproduktion der Realität herzustellen und diese Replik als Gegenwart auszugeben. Damit wird Geschichte um- und vorgeschrieben, das Medium lässt keine individuelle Entwicklung zu. Diese Steuerung will Fritz Burgmüller nicht hinnehmen, er mahnt wie ein Warnsignal vor den Konsequenzen der Wiederholung, die durch die konstruierte Zeitschleife unvorhersehbare Ereignisse und Kettenreaktionen hervorrufen könnten. Der Komponist versucht noch vor Beginn des Festes, die Illusion der Wiederholung desselben zu durchbrechen und sammelt Indizien, die beweisen sollen, dass diese Wiederholung nicht möglich ist (SDG, S. 16 – 18). Damit will er die Gastgeber zur Absage des Festes bewegen. Trotz seiner Vorbehalte scheint Burgmüller jedoch vom Vorhaben der Geschwister auch fasziniert (vgl. Lüdke 1996, S. 288), denn entgegen der anfänglichen Skepsis unternimmt der Komponist während des Festes keine Versuche, die Illusion aufzudecken und das Vorhaben zu sabotieren. Burgmüller verzichtet darauf, die Gäste aufzuklären und fügt sich in den Lauf des Abends ein. Nach dem Fest nimmt der Komponist die Wiederholung als Faktum hin, begibt sich aber wiederum auf eine Metaebene um das Geschehene zu hinterfragen, indem er die Fotos beider Feste ordnet und systematisiert, er versucht auch deren Herkunft aufzudecken (SDG, S. 110). Er erkennt die „Fotozwillinge“ als Belege für das Gelingen der Wiederholung an, auch wenn er sie „eher angewidert als an schöne Zeiten zurückdenkend“ studiert (SDG, S. 109f.). Burgmüller erscheint dadurch immer mehr als ambivalente Figur, einerseits durchschaut er als einziger die Illusion des Gartenfestes, auf der anderen Seite flüchtet er in seine eigenen Phantasien, die er als selbstverständlich und real annimmt. Zuletzt muss jedoch auch Fritz Burgmüller zugeben, die Ereignisse und Erinnerungen an die zwei Feste nicht mehr trennen zu können, „so daß am Ende auch der Erzähler selbst an dem zu zweifeln beginnt, was seine Erzählung repräsentiert – Bewegung im Stillstand“ (Lüdke 1996, S. 288). In seinem Kopf sind „*die beiden Feste auf je einer durchsichtigen Folie identisch*

abgebildet und dann deckungsgleich übereinandergelegt ...“ (SDG, S. 112), einzige Bruchlinie ist für Fritz Burgmüller das Verschwinden seines Freundes, des Malers Waldstein, das eine exakte Wiederholung verhindert. Am Ende kehren sich die Rollen um. Nun ist es der Erzähler Burgmüller der alles daran legt, Diabelli und Johanna von der Möglichkeit der Wiederholung des Festes zu überzeugen. Er ist bemüht, die Illusion noch einmal aufleben zu lassen, versucht alle Elemente von Diabellis Versuchsanordnung anhand der Fotos zu rekonstruieren. Es scheint, als würde ein Zauberlehrling alle Zutaten für ein Geheimrezept entdecken und vermengen, doch der Zauberspruch fehlt ihm, um das Experiment zum Leben zu erwecken. Die Geschwister sind sich ihrer eigenen Inszenierung nicht mehr bewusst. „Das ist, sagte ich, weil sich eure Erinnerung an das Fest im vorigen Jahr mit eurer Erinnerung an die vergangene Nacht so übereinstimmend deckt.“ (SDG, S. 115). Erinnerung, Wirklichkeit, Einmaligkeit und Identität bleiben bei Jonke in der Schwebe, er entlässt den Leser am Ende seiner Erzählung *die gegenwart der erinnerung* mit einer Ungewissheit, die bereits im Titel ihren Ursprung hat.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

- Fichte, Johann Gottlieb: Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre (Jena 1794). In: Ders.: Sämmtliche Werke. Acht Bände. Hg. v. Immanuel Hermann Fichte. Berlin 1845 – 1846. Bd. 1. Berlin: de Gruyter [unver. Nachdr.] 1965, S. 83 – 328.
- Hoffmann, E. T. A.: Fantasiestücke in Callot's Manier. Kreisleriana Nr. 3. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1993.
- Hoffmann, E. T. A.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 6: Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hg. v. Hans-Joachim Kruse. Berlin, Weimar: Aufbau 1994.
- Hoffmann, E. T. A.: Schriften zur Musik. Nachlese. Hg. v. Friedrich Schnapp. München: Winkler 1963.
- Jonke, Gert: Chorphantasie. In: Ders.: Alle Stücke. Hg. u. mit einem Nachw. v. Joachim Lux. Salzburg [u. a.]: Jung und Jung 2008, S. 497 – 547.
- Jonke, Gert: Schule der Geläufigkeit. Eine Erzählung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006. (entspricht der revidierten Fassung von 1985 aus dem Residenz Verlag). [zitiert als SDG].
- Jonke, Gert: Die Überschallgeschwindigkeit der Musik. In: Ders.: Stoffgewitter. Salzburg, Wien: Residenz 1996, S. 80 – 93. [zitiert als ÜS].
- Kant, Immanuel: Werkausgabe. In zwölf Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. 14. Aufl. Bd. 3: Kritik der reinen Vernunft I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.
- Kleist, Heinrich von: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld-Roter Stern 1997. Bd. II/7: Berliner Abendblätter I [13. Oktober 1810], S. 61f.

- Novalis: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen 1798, Fragment 105. In: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Lizenzausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann u.a., Bd. 8: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 556 – 676.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente [Athenäums-Fragmente]. Fragment 238. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler u. a. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796 – 1801). Hg. v. Hans Eichner. Paderborn u.a.: Schöningh 1967, S. 204.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Hg. v. Martin Bollacher. Stuttgart: Reclam 2005 [zitiert als HE].
 - Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In: HE, S. 96 – 116.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst. Hg. v. Wolfgang Nehring. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2000 [zitiert als PK].
 - Tieck, Ludwig: Die Töne. In: PK, S. 97 – 105.
 - Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik. In: PK, S. 77 – 87.
 - Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Die Wunder der Tonkunst. In: PK, S. 64 – 69.
 - Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Ein Brief Joseph Berglingers. In: PK, S. 87 – 91.
 - Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen. In: PK, S. 59 – 63.
 - Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers. In: PK, S. 75 – 77.

- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns. Heidelberg: Winter 1991, Bd. I: Werke. Hg. v. Silvio Vietta.

5.2. Sekundärliteratur

- Barth, Ulrich: Ästhetisierung der Religion - Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht. In: Jan Rohls (Hg.): Protestantismus und deutsche Literatur. Göttingen: V&R unipress 2004, S. 167 – 195.
- Böhme, Gerhard: Medizinische Porträts berühmter Komponisten. Bd. 2. Stuttgart u.a.: Fischer 1987.
- Brantner, Christina E.: Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker. New York u.a.: Lang 1991.
- Burkert, W., U. Dierse, P. Welchering, F. Vonessen: Pythagoreismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie [=HWPH]. Hg. v. Joachim Ritter u.a. Basel, Stuttgart: Schwabe 1971ff., Bd. 7 (1989), Sp. 1724 – 1732.
- Corrêa, Marina: Musikalische Formgebung in Gert Jonkes Werk. Mit einer Vorbemerkung von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Praesens-Verlag 2008.
- Edler, Arnfried: Robert Schumann. München: Beck 2009.
- Egger, Irmgard: Krieg der Töne - Konkurrenz der Diskurse : Dissonanz und Konsonanz bei E. T. A. Hoffmann. In: E.-T.-A.-Hoffmann-Jahrbuch 16 (2008), S. 98 – 108.
- Greiner, Ulrich: Alles ist möglich und nichts: „Schule der Geläufigkeit“. In: Ders.: Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München, Wien: Hanser 1979, S. 133 – 136.
- Grünbacher, Ulla: Das Verhältnis von Kunst und Natur im Werk Gert Jonkes. Wien: Dipl.-Arb. 1993.
- Hilzinger, Klaus Harro: Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert. In : Euphorion 8. 1984, S. 95 – 110.

- Kemp, Wolfgang: Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik. In: Ders.: (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik. Neuaufl., erw. und bibliogr. auf den neuesten Stand gebracht. Berlin: Reimer 1992, S. 7 – 27.
- Kesting, Marianne: Das immaterielle Kunstwerk : Gert Jonkes 'Gegenwart der Erinnerung' und die romantische Tradition. In: Arcadia 28 (1993), Heft 2, S. 131 – 141.
- Knafl, Arnulf: Romantische Vorbilder in Gert Jonkes Trilogie. In: Daniela Bartens (Hg.): Gert Jonke. Graz, Wien: Droschl 1996. (= Dossier; 11), S. 135 – 174.
- Kunne, Andrea: Gert Jonke. In: dies./Bodo Plachta (Hgg.): Literatur im Gespräch. Interviews mit Schriftstellern (1974 – 1999). Berlin: Weidler 2001, S. 215 – 226.
- Lüdke, W. Martin: Wirklichkeit verschwindet. In: Daniela Bartens (Hg.): Gert Jonke. Graz, Wien: Droschl 1996. (=Dossier; 11), S. 287 – 291 [erstmals erschienen in Frankfurter Rundschau, 13. 8. 1977].
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. In: Ders.: Schriften zu Kunst und Literatur. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 428 – 437.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Erweiterte, neubearb. Ausg. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler 1995ff. [=MGG].
 - Bröcker, Marianne: Äolsharfe. In: MGG, Sachteil, Bd. 1 (A- Bog) 1994, Sp. 671 – 676.
 - Draheim, Joachim: Burgmüller. In: MGG, Personenteil, Bd. 3 (Bj – Cal) 2000, Sp. 1288- 1295.
 - Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: Waldstein, Ferdinand Ernst Joseph Gabriel, Graf von Waldstein und Wartenberg zu Dux. In: MGG, Personenteil, Bd. 17 (Vin – Z) 2007, Sp. 397f.
 - Gerhard, Anselm: Clementi, Muzio. In: MGG, Personenteil, Bd. 4 (Cam – Cou) 2000, Sp. 1242 – 1251.
 - Gutknecht, Dieter: Verzierungen. In: MGG, Sachteil, Bd. 9 (Sy – Z) 1998, Sp. 1418 – 1464, hier Sp. 1453.

- Hochradner, Thomas: Fux, Johann Joseph. In: MGG, Personenteil, Bd. 7 (Fra – Gre) 2002, Sp. 303 – 319.
 - Nautsch, Hans: Kalkbrenner, Kalckbrenner. In: MGG, Personenteil, Bd. 9 (Him – Kel) 2003, Sp. 1397 – 1403.
 - Schnell, Dagmar: Diabelli, Anton. In: MGG, Personenteil, Bd. 5 (Cov – Dz) 2001, Sp. 963 – 966.
 - Wehmeyer, Grete: Czerny, Carl. In: MGG, Personenteil, Bd. 5 (Cov – Dz) 2001, Sp. 221 – 233.
- Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin: Schmidt 2000 (=Philologische Studien und Quellen; Heft 164).
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Üs. v. Christa Krüger. 4. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Scholtz, G.: Musik. In: HWPH, Bd. 6 (1984), Sp. 242-257.
- Schönher, Ulrich: Das unendliche Altern der Moderne : Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes. Wien: Passagen-Verlag 1994.
- Schönher, Ulrich: Ich bin der Welt abhanden gekommen. Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes. In: Gerhard Melzer [u. a.]: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl-Verlag 2003, S. 119 – 148.
- Schwar, Stefan: Text als Klangkörper: Zur Musik im Werk Gert Jonkes. In: Daniela Bartens (Hg.): Gert Jonke. Graz, Wien: Droschl 1996. (= Dossier; 11), S. 111 - 134.
- Schwar, Stefan: Textinsekten mit Überschall. Tradition und Moderne bei Gert Jonke. In: Kurt Bartsch (Hg.): Avantgarde und Traditionalismus. Kein Widerspruch in der Postmoderne? Innsbruck [u. a.]: Studien-Verlag 2000. (=Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 11), S. 177 – 195.
- Theilacker, Jörg: Männer – Phantasie – Hirngeburt. Gescheiterte Musiker in Novellen des 19. Jahrhunderts. In: Hans Werner Henze (Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Frankfurt/Main: Fischer 1990 (=Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik, Bd. IV), S. 154 – 172.

- Valk, Thorsten: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt/Main: Klostermann 2008. (=Das Abendland. Forschungen zur Geschichte europäischen Geisteslebens, Neue Folge 34).
- Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München: Fink 2001.
- Widmer, Urs: Meisterschaft der Geläufigkeit. In: Die Zeit, Nr. 15, 8. 4. 1977, S. 73.

Anhang

Abstract

In der vorliegenden Arbeit werden Künstlerfiguren in Gert Jonkes Prosaband *Schule der Geläufigkeit* untersucht. In der Gestaltung dieser Figuren und im Verhältnis zu ihrem Werk sowie ihrem künstlerischen Selbstverständnis werden Parallelen zu Künstlerviten der romantischen Literatur und im Besonderen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Figur des Komponisten Joseph Berglinger aufgezeigt.

Im ersten Kapitel werden Künstlerprototypen, die Gert Jonke in den zwei Erzählungen *die gegenwart der erinnerung* und *gradus ad parnassum* entwirft, in detaillierter Textarbeit analysiert. Im Mittelpunkt steht dabei die Hauptfigur des Komponisten Fritz Burgmüller, der in beiden Erzählungen auch als Erzähler fungiert. Seine Außenseiterposition wird durch seine Zerrissenheit zwischen empfindsamer Innenwelt und realer Außenwelt begründet und macht ihn zum aporetischen Künstler. In der Gesellschaft, die ihn während der Handlung beim Gartenfest umgibt, findet er keine Akzeptanz für seine ästhetischen Positionen. Er scheitert am Versuch, neue Werke zu schaffen. Die Schöpfungen seiner Einbildungskraft äußern sich in Halluzinationen und Phantasiewelten, die er auf die Festgesellschaft projiziert, die Produktion eines Kunstwerks bleibt Burgmüller allerdings versagt. Sein Schicksal als Künstler ohne Werk lässt ihn sein Talent als „unheilvolle Begabung“ erleben. Burgmüller als Modell des modernen, scheiternden Künstlers stehen sein Bruder, der eine bürgerliche Existenz führt, und drei Künstlerkollegen, die weitere Konflikte zwischen Kunst und realer Alltagswelt vorführen, gegenüber.

Das zweite Kapitel zieht enge Parallelen zwischen Joseph Berglinger und Fritz Burgmüller um darzustellen, in welcher Weise sich Jonkes Hauptfigur als romantischer Künstler zeigt. Jonkes Interpretation der romantischen Musikästhetik tritt in diesem Teil der Arbeit deutlich hervor.

Im dritten Kapitel steht die außergewöhnliche, sphärische Naturmusik, die in *die gegenwart der erinnerung* erklingt, im Zentrum. Es soll gezeigt werden, wie sie das Ideal einer absoluten und immateriellen Musik, wie sie die romantische Musikanschauung propagierte, verkörpert.

Wirklichkeit und Wahrnehmung sind zwei Parameter, die Gert Jonke in seinen Erzählungen in Frage stellt. Das Spiel mit diesen zwei Größen und ihren Grenzen führt er in der Konzeption des Gartenfests als inszenierte Wiederholung und in Verdopplungseffekten durch Gemälde und Fotos vor, die die Wirklichkeit als Illusion entlarven. Das abschließende Kapitel zeigt, wie Jonke Wirklichkeit durch Fiktion unterwandert und Realität durch Abbilder ablöst. Konventionelle Realitätsentwürfe werden damit ebenso hinterfragt wie Gewissheit durch Erinnerung, Geschichte und Zeit.

Lebenslauf	
E-Mail	Julia Anna FORSTNER julia.forstner@gmail.com
Geburtsdatum	24.11.1984
Ausbildung	
Zeitraum	Oktober 2003 → März 2012
	Studium der Deutschen Philologie
Zeitraum	Oktober 2003 → April 2013 (voraussichtlich)
	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft
Hochschule	Universität Wien
Zeitraum	Februar 2007 → Juni 2007
Bezeichnung des Programms	Grundkurs der OÖ. Journalistenakademie
Name und Art der Bildungseinrichtung	Oö. Journalistenakademie (getragen von der „Oö. Rundschau“ und dem Bildungshaus Schloss Puchberg), Schloss Puchberg, Puchberg 1, Wels
Zeitraum	September 1995 → Juni 2003
AHS	Bundesrealgymnasium Steyr Michaelerplatz
Abschluss	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
Berufserfahrung	
Zeitraum	Oktober 2009 → August 2011
Funktion	Assistentin der Pressesprecher
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Organisation von Pressekonferenzen und Veranstaltungen, Verfassen von Presseaussendungen, Koordination von medienöffentlichen Terminen, Beobachtung und Analyse der Medienberichterstattung, Kontakt zu Medienvertretern, Korrespondenz und Büromanagement.
Name und Adresse des Arbeitgebers	Büro des Bundesministers, Bundesministerium für Land- und Forstwirtschaft, Umwelt und Wasserwirtschaft, Stubenring 1, Wien
Branche	Öffentlicher Dienst
Zeitraum	Oktober 2008 → Juni 2009
Funktion	Pressesprecherin
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Verfassen von Presseaussendungen, Organisation von Pressekonferenzen und Veranstaltungen, Beratung des Vorsitzenden, Begleitung des Wahlkampfs, Koordination von Medieterminen, Beobachtung und Analyse der Medienberichterstattung, Kontakt zu Medienvertretern.
Name und Adresse des Arbeitgebers	Bundesvertretung der Österreichischen Hochschülerinnen- und Hochschülerschaft (ÖH), Taubstummengasse 7-9, Wien
Branche	Interessenvertretung – Politik
Zeitraum	Juli 2002 → Dezember 2008
Funktion	Freie Redakteurin und diverse Praktika bei Print- und Onlinemedien
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Selbstständige Recherche und Verfassen von Zeitungsberichten und – artikeln für regionale und nationale Zeitungen und Zeitschriften, Fotoreportagen, Aufbereitung und Überarbeitung von Fachartikeln und Agenturmeldungen, Führen von Interviews, selbstständiges Erstellen von Online-Beiträgen und Fotostrecken, Besuch von Pressekonferenzen, Layout.

Namen der Arbeitgeber	„OÖ. Nachrichten“ (Regionalredaktion Steyr), „Steyrer Rundschau“, „OÖ. Rundschau“ (Print + Online), „Der Bauer“, „meinjob.at“.
Branche	Printmedien, Onlinemedien, Interessenvertretung.
Auslandserfahrung	
Zeitraum	Juli 2008
Funktion	Praktikantin im Europäischen Parlament
Wichtigste Tätigkeiten und Zuständigkeiten	Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Projektmanagement, Begleitung der Plenarwoche, statistische Aufbereitung und Erhebung von Redebeiträgen, Verfassen von Anfragen an die Kommission, Organisation von Veranstaltungen.
Name und Adresse des Arbeitgebers	Dr. Paul Rübig, MEP, Europäisches Parlament, Büro ASP 8F171, Rue Wiertz 60, B-1047 Brüssel
Branche	Politik
Zeitraum	Jänner 2006 → Mai 2006
Austauschprogramm	Erasmus-Auslandssemester
Hauptfächer	Schwerpunkt Französische Literatur und Literaturgeschichte
Hochschule	Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, F-59313 Valenciennes (Nordfrankreich)
Stipendien und High Potential Programm	
Zeitraum	März 2011 → heute
High Potential Programm	Talente Österreich Mentoringprogramm
Funktion	Mentorin für zwei Mentees (Studienanfänger)
Träger und Partner	Universität Wien (Uniport), SAP, CSC, , BMWF, BMJ, Wirtschaftskammer Wien.
Zeitraum	September 2009 → März 2010
High Potential Programm	Talent Circle 09
Curriculum	Soziale Kompetenz und Kommunikation, Leadership und Teamfähigkeit, Change-Management, Konfliktmanagement, Lobbying-Workshop, Netzwerk-Veranstaltungen, CEO-Treffen.
Träger und Partner	Universität Wien (Uniport), Boston Consulting Group, CHSH Rechtsanwälte, Finanzmarktaufsicht, TPA Horwath, Wirtschaftskammer Österreich, partners4, Kovar & Köpll.
Zeitraum	August 2009 → September 2009 und August 2010 → September 2010
Art des Stipendiums	Stipendium zur Teilnahme am Europäischen Forum Alpbach 2009 und 2010
Programm	Seminarwoche, Reformgespräche, Technologiegespräche, Lobbying and Networking in the EU, Politische Gespräche, Wirtschaftsgespräche, Gesundheitsgespräche.
Vergabe durch	Europäisches Forum Alpbach, Invalidenstraße 5/7, A-1030 Wien
Zeitraum	Studienjahre 2004/05, 2005/06 und 2007/08
Art des Stipendiums	Leistungsstipendien
Vergabe durch	Universität Wien
Sprachen	Deutsch (Muttersprache), Englisch (fließend), Französisch (fließend), Spanisch (Grundkenntnisse), Latein (kleines Latinum).