

ALEXANDER HONOLD

WENN WASSER DER FALL IST.  
SCHÖPFUNG, TOD UND VERKLÄRUNG  
IN DER *Wasserfallfinsternis von Badgastein*

I

Die Sprache des Wassers kennt viele Register. Immer wieder bedichtet, erzählt, dramatisiert die Literatur Situationen, die *am* Wasser spielen oder gar *mit* dem Wasser. Vielfältig und unfasslich sind die Taten des Wassers selbst. Es quillt, rinnt und sickert, aus der Verborgenheit und in sie zurück, es gluckert in Gefäßen oder sprudelt frei heraus, anfangs plätschert es nur, dann strömt es dahin, braust auf, wenn ihm Hindernisse den Weg verlegen, und schwallt voran, wenn Blockierungen beseitigt sind. Das Wasser erhebt und reißt mit, es reinigt oder befleckt, gebiert und ertränkt. An dem einen Ort erfrischt und heilt es, und richtet woanders die denkbar größten Zerstörungen an.

Zum expliziten Thema wird das Wasser vorwiegend im Modus einer abwesenden Größe, um deren Zuhandensein, Ausbleiben oder ungebetenes Eintreffen man sich Gedanken macht – und machen *muss*. Gelegentlich fällt es uns dann wieder ein: Natürlich, es ist das Wasser, auf das Kultur und Gesellschaft gründen. Es ist das Wasser, das die Literatur zum Tönen bringt, das mit seinem Rauschen, Schäumen und Wogen dem Strom der Sprache den Weg weist. Wir tendieren dazu, dies zu vergessen, weil das Wasser den pränatalen Urgrund auch des menschlichen Lebens bildet und seine Anwesenheit der aufmerkenden Wahrnehmung ähnlich entzogen ist wie die uns umgebende Atemluft. Ist dann aber eines Tages plötzlich *kein* Wasser mehr da, oder *zuviel* Wasser, das als große Flutwelle anbrandet oder mit langsamem Pegelanstieg auf die Fluren und in die Flußstädte strömt, dann passt für solche Extremzustände nur noch das eine Wort der »Katastrophe«.

II

Katastrophen vermelden den Ausfall oder das Versagen desjenigen, was bis anhin als selbstverständlich angenommen wurde. Auch für Wasserläufe gilt wohl, was Robert Musil einmal über Denkmäler spöttisch bemerkte; sie fallen einem erst auf, wenn sie eines Tages plötzlich fehlen. Wo es heute noch strömt, fließt, gurgelt und braust, könnte eines Tages urplötzlich einfach Schluss sein. Von der »Wasserfallkatastrophe« im noblen Badgastein kündigt eine Erzählung Hermann Burgers, pleno titulo: *Die Wasserfallfinsternis von Badgastein. Ein Hydrotestament in fünf Sätzen*. (Burger 1986) Mit diesem fulminanten, quasi-musikalisch durchgeformten Prosastück gewann der Aargauer Autor den Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb des Jahres 1985 – eine nicht nur ob

der Virtuosität des Textes richtige Entscheidung, sondern treffend auch insofern, als der Schweizer darin gleich dreifach ins Herz österreichischer Angelegenheiten zielt. Es geht dabei zuvörderst um Badgastein und seinen Wasserfall, soviel ist offensichtlich. Zweitens und drittens aber geht es um Künstler, die im Gasteiner Bad und an besagtem Wasserfall von ihrer *déformation professionnelle* zu genesen und aber doch zugleich auch in kreative Schübe versetzt zu werden hoffen: um Franz Grillparzer und Franz Schubert. Das Gesamtbild aus Kurbetrieb mit Wasserfall, Dichterwort und Orchesterklang gruppiert sich im Laufe dieses knappen und streng kalkulierten Textstückes zu einem ineinandergreifenden Inspirations-Aggregat, zu einem »Kraftwerk der Gefühle« (Alexander Kluge), in welchem, wie sich zeigt, Lebensenergie in sich selbst verzehrende Kunst transformiert wird. Am Fluss bzw. am Fall des Gasteiner Wassers logieren gedeihliche Schöpfungsakte, die einander das postume Echo geben und somit zu einem synästhetischen Geistergespräch geraten.

Der Held in Hermann Burgers *Wasserfallfinsternis* ist ein Schweizer Hotelportier, Carlo Schusterfleck mit Namen, ehemals Orchesterdiener an der Zürcher Tonhalle und seither mit einem unglücklichen Faible für Franz Schuberts verschollene Gasteiner Symphonie geschlagen, zugleich körperlich leidend am Morbus Bechterew, gegen den die Heilkräfte des Gasteiner Radonstollens Linderung versprechen. (Burger selbst hatte sich mehrfach, erstmals 1981, einer solchen »Stollenkur« unterzogen, vgl. Großpietsch 1994, S. 267). Besagter »Schusterfleck« also erzählt nun in ebenso gedrängter wie atemlos voranstürmender Suada, die auf ihren 24 Druckseiten zu in der Tat nicht mehr und nicht weniger als den im Titel angekündigten fünf Sätzen geformt ist, ebenjene Geschichte, die ihm nach seiner Versetzung ins Salzburger Land widerfahren war. Seine Wortmeldung erfolgt in einem, so will es die Textfiktion, quasi-testamentarischen Schreiben, das als Brief an den obersten Repräsentanten des Gasteiner Kurbetriebes gerichtet ist, an den sehr geehrten Herrn Kurdirektor persönlich. So beredt, ja eloquent die epistolarische Rhetorik Schusterflecks nun zwar einerseits auftrumpft (und dabei im Gewand der Rollenprosa ihren spiritus rector mehr enthüllt als verbirgt), so beflissen und subaltern kommt andererseits in der bestürmenden, bedrängenden Perseveranz des Schreibens eben doch die Sprechhaltung eines notorisch Unglücklichen und überpedantischen Faktotums zu ihrem Ausdruck. Angesichts der schon nach wenigen Seiten unverkennbar zutage tretenden misanthropischen Grundbefindlichkeit dieses Erzählers ist es kein Wunder, dass Schusterfleck einsam, gebückt und unverstanden durch die Gassen des Kurortes schleicht.

Er hatte sich für die laufende Saison als schlecht- oder sogar fast unbezahlter Nachtportier ins Hotel Gasteiner Hof versetzen lassen, um seinen tief empfundenen Neigungen zum Heilwasser und zu Schubert nachzugehen. Wie Schubert einst sich hatte anregen lassen durch die berausenden Wasser des Gasteiner Tales, so erhofft der Rheumapatient, in den radonhaltigen Quellen und Stollen Erleichterung für seine zunehmend verkrümmte Wirbelsäule zu fin-

den. Ein striktes Dienstreglement aber untersagt den Bediensteten jede balnearische Verbrüderung mit der betuchten Kundschaft, und so sieht sich der Rückenleidende ausgesperrt von all den Brunnen- und Quellwassern, die da heiß, strahlend und sprudelnd aus der Erde hervorbrechen: »die Fledermaus-, die Doktor-, die Chirurgenquelle, alles in allem 4,6 Millionen Liter 43 Grad warmes Radonwasser pro Tag, aber nicht für den Nachtportier Carlo«. Was dem armen Tropf inmitten der vielen Sprudler und Becken einzig bleibt, ist »der Trinkbrunnen im Wasserfall-Lesesaal des Austria-Hauses, wo Grillparzers Gedicht »Abschied von Gastein« an der Wand zu tönen schien«. (Burger 1986, S. 37) Nichts also wird es mit Schubert und den »himmlischen Längen« an Badeverweildauer, die poetischen Zeichen scheinen vielmehr ganz auf den entbehrungsreich kränkelnden Grillparzer gestellt, dessen elegisches Poem für Schusterfleck zum Menetekel des eigenen Ausgeschlossenseins von den Freuden des Heilwassers zu werden droht. Das entsagungsvolle Los des armen Spielmannes hatte Schusterfleck gewissermaßen schon als Zürcher Orchesterdiener zu kosten bekommen. Wie er damals ausgeschlossen war von den leibhaftigen Beglückungen eigenen Musizierens, so nun vom vollumfänglichen Körperkontakt mit dem erquickenden Lebensquell des hochenergetischen Radonwassers.

Was aber bleibt nun dem leidenschaftlichen Schweizer Schubert-Verehrer und verhinderten Badegast? Immerhin der Wasserfall selbst, seinerseits im Bilde des freien und selbtherrlichen Herabströmens eine emblematische Verkörperung all dessen, was dem Faktotum Schusterfleck allewege versagt geblieben war.

Der Wasserfall ist treibende Kraft nicht nur des Kurbetriebs, sondern auch des Burgerschen Textwerkes und seiner Vorwärts-Dynamik; der Wasserfall ist erhebende und rächende Instanz in einem, er allein hat anscheinend die Vollmacht inne, durch seine schiere Existenz alles Unrecht wieder gutzumachen. Bedingungslos preist Schusterfleck dem Herrn Kurdirektor die Vorzüge dieses Naturschauspiels. Gewiss hat die Wasserkaskade keine rekordverdächtige Fallhöhe – doch was waren und sind schon all die Viktoria- und Niagarafälle gegen den Sturz, den »unsere, ich sage meine Ache« ins Gasteiner Tal tat, indem sie »in drei Kaskaden von der Pyrker-Höhe durch die tief ausgefräste Schlucht unter der Straubinger Brücke hinweg nach Badbruck hinunterdonnerte« (ebd., S. 37f.), so dass selbst die wortgewaltige Syntax der Wasserwucht kaum zu folgen vermag:

Vom Wasserboden oberhalb der Franzmeierschen Säge schäumten die Garben über den Bärentritt und um den Christuskopf ins erste Gletschermilchbecken, die naßglänzenden Klammwände verengten sich zur Port, gepreßt schoß der Stieber hervor und sprühte als tanzende Schleierhose über den senkrechten Felsabbruch, umtoste das Straubinger, dann wechselte man das Gelände und ließ sich mit den glitzernden Gischtbärten und Geisirwolken in den Abgrund und den Strudelkolk von Grabenstätt spülen. (ebd., S. 38)

Die Lust am Abgrund paart sich in solchen Satzkaskaden mit jener an der poetischen Nachstellung der sich im Wassersturz entladenden Fallgewalt. Ein beben-

des Spektakel, das pausenlos die Verwandlung potentieller in kinetische Energie vollzieht und verkündet, findet sein Echo in einer Sprache, die unter Aufbietung ihres lautmalerischen Repertoires dem Elementargeschehen im Text einen klangästhetisch herausragenden Auftritt zu verschaffen sucht. Das Schäumen, das Pressen und Hervorschießen, das Sprühen und Schleiern sind Taten des Wassers und Taten der Sprache zugleich, denn es ist die phonetische Materialität der Konsonanten und Vokale selbst, deren spannungsreiches Aufeinandertreffen die Dynamik des Wassersturzes und seiner Felshindernisse abermals in Szene setzt und vom Natur- ins Sprachphänomen überführt. Worte wie »Gischtbärte« oder »Strudelkolk«, herausragende lautmalerische Ereignisse der zitierten Passage, gewinnen über ihre referentielle Funktion hinaus eine performative Qualität eigener Art, indem sie klanglich wahr werden lassen, wovon sie thematisch handeln. Der Sprachstrom muss hierbei in der verschlossenen Mundhöhle angehalten und zurückgestaut werden, um dann desto explosiver und brausender zur Entladung zu kommen. Ein herrliches Exempel für die *eine*, gemeinsame *Natur*, der Wasserfall und Sprachmaterial unterliegen.

Die Klang- und Sprachwerdung des strömenden Wassers, die zu ihrem gestalthaften (und doch nur vorläufigen) Abschluss erst kommt in den Kaskadengebilden des Textes selbst, geht zurück auf gemeinsame Elementar-Eigenschaften beider Phänomene, auf Vergleichbares in ihrer materiellen Beschaffenheit. Beides, das fließende Wasser und die artikulierte Sprache, breiten sich in linearer Sukzession aus und sind Träger von Schwingungen und Rhythmen, die sie fortpflanzen und an Resonanzkörper weiterliefern. Noch bevor sie Bedeutung transportieren (auch das können beide gleichermaßen), sind sie bedeutend in sich selbst; ihr eigener Klang ist das Rauschen eines Trägermediums vor aller Kommunikation, ein deutscher und deutlicher Grundton, den Burgers Text hervorhebt und auszeichnet gegenüber all den anderen Wasserfallssprachen dieser Welt. Er ist enthalten im Namen dieses Quell- und Fließgewässers, den es mit so vielen anderen teilt und der sich möglicherweise einer Entlehnung aus dem Lateinischen verdankt, vielleicht aber auch in noch tiefere Tiefen der Wort- und Lautgeschichte zurückreicht: Es ist also die »Ache« mit ihrer so unscheinbaren Ursilbe »ach«, um die es sich bei der Gasteiner Wasserfallssprache handelt.

*Ach*, *Aach* und *Ache* sind im mitteleuropäischen Raume Wassernamen par excellence, ihr phonetischer Nukleus aus offenem Vokalklang *a* und dem nachfolgendem Fauch- und Gischtlaut (das *ch* ist ein stimmloser Velar aus der Klasse der frikativen Obstruenten) scheint onomatopoetischer Natur zu sein. Die Goethezeit hatte im »ach«, wie Friedrich Kittlers *Aufschreibesysteme* wissen, ihren Urlaut gefunden, einen »autonomen Signifikanten der Seele« (Kittler 1987, S. 47), an dem Sinn und Unsinn einander durchkreuzen und zur Beteuerung unauslotbarer Tiefe komplementieren. Das »ach« der Seele entquillt der nämlichen Grundlosigkeit wie dasjenige des Wassers selbst.

Die Wahrheit dieses Urlauts kann allein durch innere physische Affizierung, mithin durch eigenes Sprechen, empfunden werden; schriftliche Notate geben

lediglich einen matten, trockenen Abglanz. Dass frei strömendes Wasser Sprache sei und die Sprache ein freies Strömen, wird von staatlich-pädagogischen Alphabetisierungsoffensiven in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts desto beharrlicher verfochten, je mehr sich die Transferstelle zwischen Oralität und Literalität als ein weder historisch noch systematisch lösbares Dilemma erweist, für welches Begründungen oder Regeln nicht angebar sind. Indem das »ach« und damit die Mündlichkeit und Klanglichkeit *sans phrase* in Sprache und Schrift »einfließt«, wächst dem zuvor rein negativ differentiellen Spiel der Lettern ein urgründiges Signifikat zu; jedenfalls erwecken diesen Eindruck jene Ursprungskonzepte, die philosophisch und pädagogisch alles Sprechen und Schreiben auf den Anfangslaut *a* zurückführen. Ableitbar werden die Notationsformen des Schriftsystems aus dem Munde dieses Urklanges, indem etwa in den Lese- und Schreibübungen durch scheinbar ziellose Augmentation des ersten *a* das komplexe »Natursprachereignis« (Kittler) *ach*, durch dessen Augmentation sodann wiederum scheinbar zwanglos das zu begründende Zeichensystem *in toto*, die *Sprache*, gebildet wird – ein Akt gelenkter Evolution hat dem *a* und dem *ach* seine folgenschwersten Mutationen angedichtet.

Lektüre als Rückverwandlung des Textes in Klangereignisse ist der Sinn allen Interpretierens. Wie die musikalische Aufführungssituation drängt auch die hermeneutische darauf, Notationen zum Klingen bzw. den im Schriftmedium notwendig abwesenden Autor zum Sprechen zu bringen. Die Remodulation von Textur in Klang ist ein *Rückweg* in poetische Anfangsgründe, weil und sofern allem Schreiben ein vorgängiges Sprechen unterstellt wird, diesem wiederum ein geformter, durch Artikulation und Rhythmik kanalisierter Luftstrom. Die Klang- oder Tonspur von Texten führt zurück zur Schöpfung als dem Geheimnis der Kreation, das darin liegt, im »Schöpfen« die Gabe der Natur und die Begabung durch Natur mitzudenken. Was geschöpft wird, ist schlichtweg dem Wasser entnommen. Auf diese Pointe jedenfalls scheint die *Wasserfallfinsternis von Badgastein* es abgesehen zu haben, indem sie das Sprechen und Schreiben über das Wasser zurückführt an die klangbildenden Wurzeln des Fließgewässers in seinem Extremzustand, im Stande des fast freien Falles, eingefasst lediglich durch das mittönende Gefäß der Felsenklamm. Wie einst der *poeta vates*, der sich vom einwohnenden Gott beseelt glaubte, so beugt sich der Wasserchronist der Moderne, der es als Bechterewscher Kurgast allenfalls noch zum Prothesengott im Freudschen Sinne bringt, einer offenbaren Gewalt, die von oben kommt.

### III

Hermann Burgers stimmführender Erzähler, durch sein Rückenleiden längst schon um den aufrechten Gang gebracht, bringt dem Herrn Kurdirektor in einer langen Rechtfertigungsrede zur Kenntnis, wie es um seine höchstpersönliche Affinität zu diesem Naturspektakel bestellt ist. Im Wasser »hört« Schusterfleck, von jenem genialischen Trotz beseelt, wie er Autodidakten eigen ist, Klänge,

Melodien und ganze Musikwerke. Er seinerseits sieht sich als auserkorenes Medium, mit dessen Hilfe dieser Text ›sein‹ Wasser zum Klingen bringt – wobei die spiritistische Bedeutung des Begriffes »Medium« sich, medientechnisch plausibel, aus der synästhetischen Transmitter-Funktion des mit höchster Sinneskraft Wahrnehmenden ergibt:

[...] und wenn ich bei Kräften war, mir ein Geselchtes in der Prälatur geleistet hatte, erklimm ich den Wasserfallsteig hinter dem Kaisergelben Badeschloß, [...] hielt inne beim Mittereck-Wehr, später auf der Schreckbrücke, wo ich dem Gesang der Geister in den Wassern lauschte, dann stieg ich von der Pyrker-Höhe zum sogenannten Echofelsen hinunter, unweit von Waggerls Geburtshaus Bergfriede, hier wurde das Rauschen des Bärenriegels an den konkaven Findling geworfen, und wenn man sich, etwa zwei Schritte vom Kandelaber entfernt, in den Brennpunkt des akustischen Spiegels stellte, hörte man das Tosen im Stein drin, auf dem in Antiqua-Lettern stand: »Gastuna tantum una«, es gibt nur ein Gastein.

(Burger 1986, S. 39f.)

Es sei, so deklariert die Inschrift, *ein Gastein, Gastuna una*: Die engste klangliche Verwandtschaft beider Teile der Formel verbürgt mit sprachmagischer Beschwörungsgeste die behauptete Identität des Ortes. Fraglich aber war und ist diese Einheit aufgrund der siedlungsgeschichtlichen und topographischen Zergliederung des vom Talgrund in mehreren Terrassenebenen bergwärts kletternden Gemeindeareals, das in die Ortsteile Dorfgastein, Hofgastein, Badgastein und schließlich die spätmoderne Hinzuerfindung des alpinen Skiessorts Sportgastein zerfällt. Dass nur *ein Gastein* sei, *Gastuna una*, diese Formel erklärt die Gastein-Ingredienzien von Wasserfällen und Quellen, Bergwänden und Talgründen, letztlich also die Spannung von kurtherapeutischer Linderung und elementarer Steigerung zu einer raumbildnerischen Gesamtanlage, deren synästhetische Komplexion erst die besondere Wirkung und den heilenden Zauber des Ortes ausmacht.

Und noch etwas ist am wasserdurchtosten Klangraum der Gasteiner Echofelswand bemerkenswert: Sie ist ein Hybrid-Gebilde aus Ton und Schrift, besetzt von Zeichen der Natur und der Kultur gleichermaßen. Die ausgehöhlte Felswand wirkt als Resonanzkörper und gibt dem Wasserfall Verstärkung und Widerhall. Wenn hieraus unter Zutun des menschlichen Mediums Echo, Spiegel und Reim hervorgehen, erweist sich der Gasteiner Echofelsen als eine Geburtszene der literarischen Poesis.

Widerhall, Reim und Akkord, Resonanz und Konsonanz bilden die klangliche Materialbasis jener poetischen Gebilde, die von sich sagen dürfen, am oder aus dem fließenden Strom gezeugt worden zu sein. Die vom verkrüppelten Nachportier Schusterfleck eher aufgespurte als geschaffene Versuchsanordnung macht deutlich, dass im energetischen Entladungsprozess der herabstürzenden Wasserkraft ein Kraftwerk auch des literarischen Ton- und Klangmaterials entbunden ist, jedenfalls der Möglichkeit nach. Zwar bewerkstelligt die Natur in ihren Elementar-Aggregaten Wasser und Stein dieses Werk tönender Resonanz gleichsam wie von selbst – und für sich alleine –, aber zu einem buchenswerten

Ereignis wird die Klanglichkeit des Wasserfalls erst durch jenen menschlichen Rezeptor, der sich in das hydroalpine Arrangement wachen Sinnes hineinbegibt, um darin alsbald selbst zum Organon der Berausung zu werden. Und wer immer davon wiederum liest, wird der strömenden Wirkung ebenfalls teilhaftig; angestiftet durch eine Sprache, die man rauschen hören kann, glauben wir auch ihr kaskadenhaft herabstürzendes Wasserband vor Augen zu haben.

Die Belebung und Beseelung dichterischer Rede durch das fließende Wasser, wie sie Hermann Burgers Text suggestiv inszeniert, gehört zum ältesten Motivbestand literarischer Inspirationslehren. Bereits in der Antike hatte der kraftvolle Wassersturz als Sinnbild poetischer Urgewalt gedient. Stolz reihte sich Horaz in die Tradition rauschender Odendichtung ein, indem er die Gesänge seines Vorläufers Pindar als gewaltigen Bergstrom pries:

Wie vom Gebirge der Strom stürzt, den Regengüsse über sein Bett anschwellten,  
so brauset, so stürmet des unerreichbaren Pindars  
vollströmender Gesang.

(Horatius Flaccus 1981, IV/2)

Als spontaner Ausfluss genialischer Schöpferkraft soll Dichtung entstehen – in ihr Flussbett findet sie dann schon von allein. Zum Erfahrungsmedium exaltierter Stimulation eignen sich in Mitteleuropa vorzugsweise die im 18. Jahrhundert in ihrer landschaftlichen Dramatik neu entdeckten hohen Berge, weiten Seen und großen Ströme, die das Mediterrane der Antike als Imaginationsraum zunehmend ablösen. Mit dem Geniekult der Stürmer und Dränger gewinnt die heroische Version an Anziehungskraft, der ungestüme Wasserlauf wird zum Vorbild einer sich Bahn brechenden freien Persönlichkeit.

Nicht von ungefähr zitiert Burgers Schusterfleck den »Gesang der Geister« über bzw. nun »in den Wassern« und damit ein in Goethes einschlägigem Gedicht paradigmatisch ausgeformtes Modell der heroischen Isomorphie von Lebenslauf und Wasserstrom. Schon in dem theosophisch inspirierten *Mahomets Gesang* (1773) fungierte der Flusslauf als Protagonist eines naturzyklisch vorgegebenen Laufes: »Jünglingsfrisch / Tanzt er aus der Wolke / Auf die Marmorfelsen nieder / Jauchzet wieder / Nach dem Himmel«. (Goethe 1987, S. 316f., v. 8-12) Im *Gesang der Geister über den Wassern* ist das Fluidum die ideale Aggregatform einer schwebenden Geisteshaltung, die sich gerade nicht an die Begrenztheit eines unumkehrbar befristeten Erdendaseins ausliefert:

Des Menschen Seele  
Gleicht dem Wasser:  
Vom Himmel kommt es,  
Zum Himmel steigt es,  
Und wieder nieder  
Zur Erde muß es,  
Ewig wechselnd.

(Goethe 1987, S. 318, v. 1-7)

Dieses Gedicht hat Goethe von der Schweizreise im Herbst 1779 mitgebracht. Zwar geht die Konzeption vermutlich schon auf die Zeit des *Mahomets-Gesan-*

ges zurück, zur Ausformung regte den Autor aber das grandiose Erlebnis des Staubbach-Falles bei Lauterbrunnen an, dessen Wasser aus einer lichten Höhe von dreihundert Metern in die Tiefe stürzen oder eben unterwegs schon zu Gischt und Dampf zerstäuben, ein ebenso beeindruckendes wie beständiges Naturschauspiel, das dem Wasserfall seinen Namen gab.

Strömt von der hohen,  
Steilen Felswand  
Der reine Strahl,  
Dann stäubt er lieblich  
[...]  
Ragen Klippen  
Dem Sturze entgegen,  
Schäumt er unmutig  
Stufenweise  
Zum Abgrund.

(Goethe 1987, S. 318, v. 8-11, 18-22)

Goethes Blick spaltet das Phänomen in mehrere ästhetische Aspekte auf. Der filigrane Schleier des Falles spielt einer ätherischen Lesart in die Hände, der Klippensturz einer heroisch-tragischen. Der Fall des Wassers ist unumkehrbar und endgültig, er gleicht insofern dem irdischen Lauf des Menschenlebens.

Was hinab ist, ist vorbei und geschehen; ein unerbittliches Exempel, statuiert vom Newtonschen Gravitationsgesetz. Wenn Wittgenstein die beschreibbare Welt subsumiert unter der Formel dessen, »was der Fall ist«, so schwingt hier durchaus die Konnotation des Fallens mit als eines unerschöpflichen Bildspenders der Faktizität. Der kataraktische Niedersturz fallenden Wassers steht zwar nicht außerhalb des hydrographischen Gesamtsystems und der globalen Zirkulation aller Süßwasservorräte, als Schauspiel aber erzählt er im Gegenteil die Geschichte eines singulären und unumkehrbaren Geschehens – auf menschliche Handlungslogik übertragen: einer Selbstabschaffung im freien Fall. Die Unererschöpflichkeit natürlicher Ressourcen im Bilde des nie versiegenden Stromes enthält, wie die Genie-Ästhetik vor 1800 deutlicher sieht als das Sublimierungsmodell des Erhabenen, das implizite Gegenbild eines letalen Sturzes und damit der bevorstehenden Endlichkeit im dramatischsten Sinne. Der Fall nährt, indem er aus unversieglichen Quellen hydrologischer Erneuerung sich speist, zugleich das suizidale Musterbild des Sturzes in schwindelnde Tiefen. Und das kann am Ende und in letzter Konsequenz, wie Hermann Burgers Text sie realisiert, sogar zu einem Dementi des zyklologischen Wassermodells führen.

#### IV

Eines frühen und noch dunklen Morgens nämlich, beim wie schon öfter und vorschriftswidrig unternommenen Rundgang in die Schlucht hinter dem Hotel, widerfährt Nachtportier Schusterfleck just das, was die Poetik der Novelle klassischerweise als »unerhörte Begebenheit« zu bezeichnen pflegt. »An diesem besagten 31. August stieg ich zunächst zum Echofelsen hinauf, um den Ton im Stein

abzunehmen für meine notturnale Rekonstruktion, doch mir fiel auf, als erstes, daß es für den Hochsommer zu dunkel war, [...] zweitens vermißte ich zunehmend das Wasserfallrauschen, [...] dieses wunderbar gleichförmig traumlösende Crescendo«. (Burger 1986, S. 43) Es dauert noch eine Weile, bis dem fassungslosen nächtlichen Schluchtgänger klar wird, was geschehen ist: nichts Geringeres als der komplette Ausfall jenes perpetuellen Wasserfall-Spektakels, das er und alle anderen Kurgäste verlässlich anzutreffen gewohnt waren. »Ich schlug mit dem Krückstock dreimal an die Wölbung, Gastuna tantum una, das Urgeräusch blieb aus.« Was ist Moses ohne gelobtes Land oder eben dieses ohne die es belebende Quellkraft? Soll der Zauber Wirkung haben und der Reim der Gasteiner Identitäts-Formel aufgehen, so braucht es dazu eben die Kraft des rauschenden Wassers. Fehlt das Tosen des Katarakts, so versagen auch Reim, Akkord und Resonanz. Tonlos geworden, fehlt dann der Literatur ihre Existenzgrundlage, sie wird hinfällig im Wortsinne: »die Messinglettern des Werbespruchs fielen wie schlecht befestigte Beileidsbuchstaben auf Kranzschleifen zu Boden, ein Haufen Zwiebelische«. (ebd., S. 44)

Der phonetisch garantierte Zusammenhalt des einen und einigen Gastein ist – und zwar nicht durch Erosionskraft, sondern durch ein Versiegen der brausenden Klanggewalt – auseinandergebrochen in einer nahezu kosmischen Katastrophe, einem ›Aus-Fall‹ der Natur selbst: »ein Georiß mitten durch Gastein, als hätte sich die Erde aufgetan, [...] ich sah nackt wie nie zuvor die Strudeltöpfe, Schmirgelkolke und Felsenschliffe im Zentralgneis, der hier besonders schroffzackig hervortritt, sah den blanken Christuskopf als schwarzgoldbleckenden Pyritschädel, spätige Sturzrinnen und zinkblendende Fräswunden«. (ebd., S. 44f.) Nur mehr die leeren Gerinne künden noch vom Wasserereignis, das nicht mehr ist, vom Fall des Falles: dem einmaligen, endgültigen und letalen Sturz des scheinbar unerschöpflich sich erneuernden Katarakts.

Was geschehen ist, scheint eher menschlicher als natürlicher Regung entsprungen: »kein Zweifel, der Wasserfall hatte sich umgebracht, zurückgenommen die Bären-, die Schleier-, die Kesselkaskade«. (ebd., S. 45) Burgers Gasteiner »Ache« macht ernst mit dem Klageseufzer der Seele; mit demselben Urlaut, dem sie ihr Leben verdankt, haucht sie selbiges aus. Ergriffen scheint sie von jenem unbändigen »Sehnen dem Abgrund zu«, wie es Hölderlins Ode *Stimme des Volkes* (Hölderlin 1992, Bd. I, S. 332, v. 17) als Todes- und Rückkehrmotiv zur talwärts gerichteten Eskalation brachte; eine Denkfigur der Katabasis, die bei Hölderlin auch den Motivkern für das Drama um den *Tod des Empedokles* bildet. Für den Sturz die Klippen hinab, den als tödliche Lebensbahn Flüsse und Philosophen nehmen, gibt es bei Hölderlin einen einzigen Grund: die Sehnsucht nach der Rückkehr in die Natur im Sinne Rousseaus. »O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt!« (Hölderlin 1992, Bd. I, S. 821, v. 1407), predigt Empedokles am Ätna seinen sizilianischen Landsleuten.

Warum die vor Vitalität nur so brausende Gasteiner Ache den Weg des Freitodes eingeschlagen haben mag, bleibt nicht lange im Dunkeln. Noch ehe

das entscheidende Plausibilitätsproblem der Erzählung überhaupt recht zu greifen vermag – die Frage nämlich, wie eine solche Selbsttötung des Wassers durch bloßen Hinabsturz eigentlich vorstellbar sei –, hat der stimmführende Erzähler die Zügel des Diskurses spürbar straffer gefasst und sich als den notariell legitimen Testamentsvollstrecker der Verblichenen zu erkennen gegeben. Leiden und Neigung zeichnen ihn als denjenigen aus, welcher Ohren hat, zu hören. »[...] mir, Carlo Schusterfleck, eröffnete sich die Kluft eines Nottestaments, eigenhändige Schriftlichkeit genügt, also die Signatur einer reziproken Überflutung, Missingwater [...], für Orohydrographie hatte ich schon immer ein Sensorium, als Bechterew für entzündliche Revolutionen des Skeletts dazu, wer ein solches Kreuz trägt, wird hellhörig für Umweltkatastrophen«. (Burger 1986, S. 45) Was Schusterfleck am ausbleibenden Wasserfallrauschen zu vernehmen glaubt, ist das Klagelied einer Leidensgefährtin, tausendfach geschunden durch all jene Gestelle und Zurichtungen, die *ihr* den aufrechten Gang – sprich: den ungehemmten Geradeauslauf – erschwerten oder gar blockierten. Die Gasteiner Ache rebelliert aus ökopolitischen Motiven und in eigener Sache gegen die Ausbeutung der Natur; das ist die gesellschaftskritische Spitze ihres Hinscheidens, zum Ausdruck gebracht in dem von Schusterfleck protokollierten Vermächtnis.

Der restlichen Menschheit zur Warnung, dem seiner Lebensgrundlage beraubten Gasteiner Kurbetrieb zum mahnenden Eingedenken, eröffnet der Wasserfall feierlich seinen letzten Willen: »die Flüsse gehen den Völkern voran, die Wüsten folgen ihnen, Herr Kurdirektor, zu Ihren Händen diktierte mir die Ache folgendes Testament.« (ebd., S. 46) Diese testamentarische Verfügung, deren Wiedergabe in wörtlicher Rede der verstorbenen bzw. versickerten Gasteiner Ache erfolgt, ist die *raison d'être* der gesamten Erzählung, sie ist der eigentliche Anlass, um dessentwillen Schusterfleck überhaupt das Wort ergreift:

Erstens, aus Protest gegen die hirnwütige Ausbeutung der Gasteiner Therme eines unter vielen Beispielen für den Raubbau der Menschheit an ihren Ressourcen, habe ich mich, die Gischtende, was mit Hilfe aller in mein Bett geleiteten Abwässer ein leichtes war, vergiftet und, wörtlich, aus dem Staub gemacht, und ich verfüge letztwillig, daß alle achtundvierzig Heilquellen mit nachfolgen und versiegen werden; zweitens, die Radium-Emanation, das eigentliche Wunder des Wildbads, wird rückgängig gemacht, die Tochttersubstanz, das Edelgas Radon, baut sich in den übriggebliebenen Tümpeln und Tankvorräten zur vollen Radioaktivität und unverminderten Strahlenschädlichkeit auf [...]; drittens, meine, die Missingwater-Finsternis oder Hydronox und -noxe wird andauern über die neunte Stunde hinaus, so daß unter den erwachenden Gästen eine Panik ausbricht. (ebd.)

Wenn dann ferner noch der Bechterew-Zug im erkalteten Stollen steckenbleibt und damit kollektive Klaustrophobie-Attacken auslöst, verwandelt sich das »ganze Tal [...] von Dorfgastein über Hofgastein und Badgastein bis hinauf nach Sportgastein« in »eine einzige Hochgebirgsangströhre« (ebd., S. 47), deren Angst und Enge dann endlich den Menschen jene Tortur bereitet, die sie dem in Leitungen, Gefäße und Röhrensysteme gepressten Wasser gedankenlos angetan hatten.

Durch die Zurichtung ihres Laufs hatte die Ache allerhand Deformationen und Krümmungen zu erdulden gehabt; sie nahm dabei gleichsam jene Schmerzen auf sich, von denen die Bechterew-Patienten im Gegenzug für die Dauer ihres Aufenthaltes erleichtert wurden. Solche Umstände prädestinieren das Gasteiner Wasser zum Stellvertreter oder Wiedergänger des großen Schmerzmannes, mit dem sogar die Patienten über die gemeinsamen Kreuzschmerzen in einer blasphemischen Metonymie verwandt sind. Wenn die Gasteiner Ache nun allerdings dem Martyrium Christi bis in den Tod nachfolgt und den Sinn ihrer Leiden zu einem nochmals neuen Testament verklärt, so wird daraus, wie der Misanthrop Schusterfleck klarstellt, beileibe keine Frohbotschaft entspringen. Nein, wenn das Testament der Ache erst einmal geschrieben, zugestellt und verkündet ist, dann wird herrschen im Gasteiner Tal ein ewiger Karfreitag. Seit Brechts Ballade von der *Seeräuber-Jenny* ist das Lied der Rache lange nicht mehr so lustvoll, gehässig und präzise angestimmt worden wie in Burgers Wasserfall-Testament, das dem ganzen Kur- und Bäderbetrieb den Garaus macht, indem es ihm einfach den Wasserhahn an der – »Ach!« – Gurgel zudreht. Weil am Talausgang zudem ein Erdbeben den Abfluss versperrt – auch dies maliziös von der Bergklamm der Ache verfügt –, läuft bis zum Exitus der Gasteiner Trog voll wie eine Badewanne, in der die Wasserflut endlich sämtliche Gäste und Bediensteten gleich behandelt.

Das alles klingt höchst unfreundlich und wäre überdies auch für alle am Wasser nach Genesung suchenden Künstler ein schlimmer Befund, weil er die Poetik des Strömens, kaum entfaltet, gleich wieder einzöge und zunichte machte. Bei Lichte betrachtet (mit Abstand also zur Wasserfallfinsternis selbst) ist freilich gerade das Burgersche Wasserfall-Testament die beste Probe aufs Exempel dieser hydrographischen Poetik, denn als Vermächtnis und Schriftstück stellt das Testament seinerseits eine zu Literatur geronnene Fortexistenz des vergangenen Wasserlaufs dar. Am Zusammenspiel von testamentarischer Verfügung (also der Schriftwerdung des Falles) und deren wiederum diskursiver Entfaltung im narrativen Prozeß (dem als Fallgeschichte erzählten Schriftstück) bündelt und reflektiert die Rede- und Textstruktur das duale System seiner von Ton und Schrift wechselweise gestützten Darbietungsform. Für den Fluss heißt, ein Testament zu machen, das eigene fließende Leben ins Trockene zu bringen. Für die kunstsinnigen Besucher Gasteins, und mehr noch für die am Badebetrieb ihre Schöpfungskraft wiederherstellenden Dichter und Komponisten, kann die Rechnung allerdings zu Lebzeiten niemals aufgehen. Denn die Verwandlung des lebendigen Stromes in dauernde Schrift erheischt zwingend den Tod ihres jeweiligen Trägermediums – das und nichts anderes besagt die suizidale Konsequenz, mit der das Wasser seinem Fall entgegenstürzt.

Dem Schreiber Schusterfleck werden die Augen geöffnet, als er es wagt, seinen Ohren zu trauen. Er spürt das Geheimnis zweier Künstler auf, die am Wasserfall von Badgastein ein inniges Zwiegespräch miteinander pflegten. Also spricht die Gasteiner Ache mit den letzten beiden ihrer testamentarischen Ver-

fügungen: »viertens, dir, Carlo Schusterfleck, der du mit untergehen wirst, erfülle ich einen, den letzten Wunsch, indem ich das Geheimnis der Verschollenen lüfte, Schubert hat die richtigerweise neunte Symphonie aus Gmunden mitgebracht und im Hotel Straubinger binnen drei Wochen vollendet, e-moll, Andante non troppo, Scherzo und Allegro di molto, aber bei seiner wie immer überstürzten Abreise die Partitur im Zimmer vergessen«. (ebd., S. 48) Der Wirt des Straubinger habe sodann die Noten gefunden; entsetzt darüber, dass Schubert das Finale mit einer »für die Romantik noch unvorstellbaren Dissonanz, einem Reiß durch das Gebäude abbrechen ließ«, habe der brave Mann die Blätter zerrissen und in den Kesselfall gestreut, also dem Wasser zurückvermacht, von welchem das Werk auch genommen war. Fünftens und letztens aber vertraut die Ache ihrem Erbeverwalter an, dass »dort unten auf dem Gneisgrund von Grabenstätt« die »komplette Gasteiner Symphonie« in natürlicher Stenogrammschrift »in den Felsen geschliffen« sei, »freilich von keinem Geologen, Hydrologen oder Musikologen zu entziffern, weshalb ich dir rate, dich zur Beurkundung dieses Nottestaments [...] in den Wasserfallsaal zu setzen und Grillparzers Stanzenfresko ›Abschied von Gastein‹ auf dich wirken zu lassen, du wirst sie hören, die verschollen Geglaubte, wenigstens die ersten Takte«. (ebd.)

## V

Das ist nun, inmitten und nach der Wasserfallkatastrophe, die zweite Sensation, mit der dieser Bericht an den Kurdirektor aufzuwarten vermag. Der Genius loci, gleich zweifach verkörpert in den romantischen Künstlergestalten Schubert und Grillparzer, hat das Geheimnis seiner Schöpfungsgewalt wieder an sich gerissen und es wohlverborgen bewahrt bis auf die heutige Zeit. Burgers Erzähler folgt dem musikwissenschaftlichen state of the art insofern, als seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts die sagenumwobene, weil verschollene Gasteiner Symphonie tatsächlich als die große und in üblicher Zählung neunte Symphonie identifiziert werden konnte, die Schubert aus taktischen Gründen später auf 1828 nachdatierte, jedoch schon während des Gasteiner Aufenthalts von 1825 vollendet hatte. Die Eingebung Schusterflecks geht dann freilich in romantischer Übersteigerung über diesen gesicherten Faktenstand hinaus, indem sie das verschollene Werk *zwischen* die Unvollendete (die achte) und die in C-Dur gehaltene neunte Symphonie (mit dem Beinamen »die Große«) plaziert. Damit öffnet Burger den Spielraum der Fiktion für eine neue, die nun »richtigerweise« neunte und eigentliche ›Gasteiner‹ Symphonie, deren Entstehung sich, wie dann ebenfalls in Korrektur aller verbrieft Schubertdeutung vom Autodidakten Schusterfleck in einer plötzlichen Eingebung erkannt wird, noch einer ganz anderen Anregung verdankt als nur dem Rauschen des Gasteiner Wassers.

Als Schusterfleck der letztwilligen Aufforderung ›seines‹ Wasserfalls Folge leistet und sich in den marmornen Wasserfallsaal begibt, um daselbst das Testament ins Reine zu schreiben, beginnt das Grillparzer-Gedicht an der Wand

»menetekelhaft aufzuflammen«. Es leuchtet auf wie neu im Jetzt seiner erstmaligen Erkennbarkeit, und mit ihm zusammen die verschollene Gasteiner Musik Franz Schuberts. Ineinander verschränkt, entrollen sich wie fallendes Wasser nun zwei Schriftbänder vor dem Leser zugleich, die Zeilen des Grillparzerschen Abschiedsgedichtes und die plötzlichen Erkenntnisschübe des lesenden Erzählers:

»Denn wie der Baum, auf den der Blitz gefallen, / Mit einem Male strahlend sich verklärt« – natürlich, wie hatte ich das nur übersehen können – »Und was euch so entzückt mit seinen Strahlen, / Es ward erzeugt in Todesnot und Qualen« – Schubert hatte nicht, wie der Laie annehmen könnte, den Wasserfall, die drei Kaskaden vertont, sondern – »Die Klippen, die sich ihm entgegensetzen, / Verschönen ihn, indem sie ihn verletzen« – die Stanzen seines Freundes aus dem Sommer 1818 – »Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen / Gesprochen in ein freudenloses All« –, und erst als ich das begriffen hatte, Herr Kurdirektor – »Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben / Gelöste Teile sind's von meinem Leben« –, daß der Komponist von der Terrassendynamik, von der majestätischen Freitreppe des dreimal wiederholten Reimpaars AB ausgegangen war, daß es die Künste sind, welche die Künste beflügeln. (ebd.)

Erst dann, so bekennt der ehemalige Orchesterdiener und Krummbuckel, »hörte ich das Eingangsmotiv der Wasserfall-Symphonie«, und er entbirgt dieses Mysterium, indem er, wie weiland Schubert auch, in den Versen Grillparzers und in den Kaskaden des Wasserfalls sich selbst als gemeint erkennt, ganz besonders aber in der kompositorischen Technik der von ihm divinatorisch rekonstruierten melodischen Transponierungen in Schuberts Gasteiner Symphonie:

Es begann als tiefe Cello-Kantilene, verstärkt durch die Oktave der Bässe, und wurde zweimal hintereinander mit sämtlichen Begleitstimmen um eine Stufe höher transponiert, von der Kessel- auf die Schleier-, von der Schleier- auf die Bärenschwelle, vielmehr [...] von Doppelversteppe zu Doppelversteppe. (ebd., S. 50f.)

Das imaginierte und von Schusterfleck genau beschriebene Schubertsche Eingangsmotiv, anders als der mit einem Horn-Motiv einsetzende Beginn der tatsächlichen Neunten und doch diesem verwandt, ist ein »aufsteigender Typus«, die sequentielle Mehrfach-Wiederholung eines einfachen Grundschemas, das mit jeder Wiederholung zugleich höher gerückt wird. Musikologisch handelt es sich bei dieser Technik um ein Verfahren, das mit zwei irritierend volkstümlichen Namen bezeichnet wird, als »Rosalie« oder als – »Schusterfleck«.

Ich, so der stimmführende Erzähler voller Stolz, nachdem ihm diese Rekonstruktion ansatzweise geglückt, »besaß als einziger den Schlüssel zur Verschollenen« – wer sonst als ein Nachtportier konnte den geheimen Zugang haben zu dem, was der Mystiker Jakob Böhme einst als den »Mund der Dinge« bezeichnet hatte, wer sonst als Schusterfleck konnte die mit seinem Namen belegte aufsteigende Kaskadenfigur als das grundeinfache und doch höchst elegante Kompositionsschema Franz Schuberts erahnen, jene Rosalie, die nach dem simplen Sequenz-Prinzip des italienischen Volksliedes *Rosalia mia cara* gemodelt ist

und im Deutschen manchmal als *Schusterfleck* oder auch als *Vetter Michel* titulierte wird: »ausgerechnet mir hatte Schubert, indem er einen Vetter Michel stehen ließ, ein, nein, Denkmal wäre zu hoch gegriffen, sagen wir uns, alle gebeutelten Nachtportiers der Welt hatte er in der neuen neunten Symphonie verewigt« (ebd., S. 51), so resümiert Schusterfleck, als Medium des Verwichenen und seiner Verschollenen am versiegenden Strom des Gasteiner Wasserfalls.

Hermann Burgers Virtuosenstück seinerseits löst (und stiftet erneut) das Rätsel um Schuberts Verschollene, indem er den Blick lenkt auf ein wenig beachtetes, weil dem Fremdenverkehrsamt anheimgefallenes Kleinod österreichischer Literatur, auf Grillparzers Abschiedsgedicht an diesen kurzzeitigen Schauplatz seines Schaffens und Leidens. Während Schuberts Gasteiner Symphonie über Grillparzer und den Wasserfall handelt, Burgers Prosa-Etüde über den Wasserfall, Grillparzer und Schubert, scheint Grillparzer in diversen metaphorischen Einkleidungen allein von sich selbst zu sprechen, vom verkannten Leiden eines mit schwersten Arbeitsstörungen geschlagenen Dichters.

Der textgenetische Hintergrund des Gedichts *Abschied von Gastein* (abgedruckt in diesem Buch, S. 266) gibt seinerseits auch eine Geschichte ab. (vgl. den Kommentar in Grillparzer 1932, S. 272f.) Bei einem knapp dreiwöchigen Aufenthalt in Gastein im Juli und August 1818 wurde Grillparzer zum Abschied das Gasteiner Ehrungsbuch vorgelegt mit der Bitte um Eintragung. Das zu diesem Zweck vermutlich am 14. August begonnene Gedicht wurde aber nicht ganz fertig und deshalb von Grillparzer unmittelbar nach der Rückkehr nach Wien am »22. Aug. oder einige Tage später« (ebd.) weiter bearbeitet. Erst bei einem anschließenden Italienaufenthalt reifte, angestoßen durch die Anfrage einer Zeitschrift, die Einsicht, den fünfstrophigen Torso in der vorliegenden Form zu belassen. Bei einem abermaligen Abstecher nach Gastein trug Grillparzer sich damit am 26. Juli 1819 in das Ehrungsbuch ein. Das Blatt ist in späterer Zeit verloren gegangen oder geraubt worden, statt dessen ziert das Gedicht, wie gehört, in Marmor gegraben die Wandelhalle am Wasserfall.

Eine flüchtige Impression, der die Rastlosigkeit eingeschrieben ist, gewinnt Halt im Fels. Ihre Form stützt sich, wie Burgers Nachtportier zu erhellen vermag, auf die als »Freitreppe« dienende, mithin quasi-topographische Ordnung des in jeder Strophe dreimal wiederholten Reimpaars AB. Diese je drei Doppelverse, so weiterhin Schusterflecks Interpretation, entsprechen den drei Kaskaden, in die sich auch der Gasteiner Wasserfall unterteilt: der Bären-, der Schleier- und der Kesselkaskade, in absteigender Reihe geordnet. Indem Grillparzers Dichter-Selbstporträt in diesen Versen wiederum zu sprechen kommt auf »die Klippen, die sich ihm entgegensetzen« (ihm, dem im Wasserfall selbstreferentiell adressierten Poeten des Gedichts), thematisieren sie zugleich ihre eigene Klippenform. Diese wiederum ist in der Verspoetik durch die Zäsuren der Zeilensprünge bedingt, an welchen der Sprachstrom quasi-kaskadenhafte Stau- und Fallstufen zu durchlaufen hat, deren Dazwischentreten ihn erst zum gegliederten lyrischen Gebilde werden lässt.

Er, der Wasserfall, so beteuert Grillparzer, wäre gerne wie viele Wiesenbächlein ohne großes Getöse flach durch die Landschaft gezogen. Doch Fallhöhe und Prallkanten verrichten gemeinsam ein gewaltsames Werk und »verschönen ihn, indem sie ihn verletzen«. Er, der Wasserfall, unterliegt demselben strafend-beglückenden Zwang einer Naturgewalt, wie sie auch den vom Blitz getroffenen Baum oder das mit Perlen gesegnete Muscheltier erleiden: Sie sind charismatische Kreaturen wider Willen, begabt und ausgezeichnet worden als Trägermedien höchster Schönheit, deren Empfang sie jedoch das Leben kostet. Den Baumstamm verzehrt die Lohe, der Muschelpanzer gibt nur im Tod seine Perle preis, und die Schönheit des Wasserfalls liegt in seinem unaufhaltsamen Sturz. Drei Bilder, in denen »der Dichter« sich selbst vorstellt, und seine charismatische Gabe als tödlichen Fluch. »Was Gott mir gab, worum sie mich beneiden«, ist die Fähigkeit, eigenes Leben in Worte zu fassen; sie ereilt den Dichter Grillparzer als gesellschaftliche Erwartung ausgerechnet dort, wo er sie mithilfe der Heilkraft Badgasteins hatte »vergessen« wollen. Indem er wortreich Klage führt über seine Krankheit, die vom Leiden anderer Badegäste so grundverschiedene, liefert der Dichter eben doch, was zu erbringen er sich explizit und durch Produktionsverschleppung andererseits weigert: Flammen, Perlen und Schmuck als herausgelöste Teile. Einer fragmentierenden, zerstückelnden Aneignung der Trümmer seines Lebens stemmt sich der Dichter zuletzt entgegen mit der fragmentarischen Form seiner Dichtung. Ungeglättete Brüche und stehengebliebene Wiederholungen belassen das lyrische Gebilde auf der Ebene eines gleichsam kompositorischen Naturzustandes, betonen das Ungefüge des von den Verskanten skandierten Laufs.

Es erscheint demnach nicht unplausibel, in Grillparzers Gedicht die Terrassenordnung der Gasteiner Kaskaden wiederzuerkennen; sie zudem als »Echo« des von Fels und Fall veranstalteten Klangrausches zu lesen, würde dann Schuberts Kompositionsfigur des »Schusterflecks« mit seinen dreifach aufsteigenden Wendungen zum Doppel-Echo von Fall und Gedicht bestimmen. Genauer besehen folgt die fiktive symphonische Einleitung aber eher dem Schema der »reziproken Überflutung«, denn als Rückfluss der von Grillparzer talwärts geschickten Sprachkaskaden steigt Schuberts Rosalia auf, auf und nochmals auf, klimmt sie doch, wie wir von Schusterfleck hören, in umgekehrter Wasserfall-Folge »von der Kessel- auf die Schleier-, von der Schleier- auf die Bärenschwelle« (Burger 1986, S. 51) und damit »von Doppelverstreppe zu Doppelverstreppe« um ebenso vieles empor, wie der entsagungsvoll leidende Grillparzer sein Dichter-Medium hatte hinabstürzen lassen. Schöpfung nach der Natur? Eine Chimäre, wo jeder sich derart auf den Stufen seiner diversen Vorgängerschaften auf- und abwärtsbewegt. An früherer Stelle hatte Schusterfleck bemerkt: »der Laie borgt, das Genie stiehlt« (ebd., S. 41), auch das wiederum eine mehrfache Entlehnung. »Lesen heißt borgen, daraus erfinden abtragen«, so Lichtenberg in seinen *Sudelbüchern* (Lichtenberg 1968, S. 460); hingegen wird das Motto: »Ein Genie borgt nicht, es stiehlt« unter anderen Pablo Picasso zugeschrieben, aber auf zweifelsfreie Urheberchaften kann es hier sinngemäß gar nicht ankommen.

Grillparzer, Schubert, Burger – diese drei: Erst mit der dritten Stufe dieser Skala, die vom unfertig-ungeglätteten Strophengedicht über die symphonische Form mit dem ›Makel‹ des Schusterflecks zu der unglaublich eleganten Rollenprosa eines rückenverkrümmten Nachtportiers ansteigt, kommt ein wirklicher synästhetischer Dreiklang zustande, der es mit der gestaffelten Triade von Dorf-, Hof- und Badgastein, *Gastuna tantum una*, aufzunehmen vermag. Drei Klippen, fünf Sätze. Das Schubertsche Wasserfallmotiv aber muss den »kollabierenden Kurort« als eine »musikalische Flaschenpost verlassen« (Burger 1986, S. 51). In einer letzten Notmaßnahme öffnet der ehemalige Orchesterdiener weit die Hotelfenster und hämmert »ohn Unterlaß die Cello-Kantilene der Verschollenen in die Finsternis«, in der Hoffnung, dass der um sechs Uhr siebzehn die Engstelle des Tals passierende Hellas-Istanbul-Express die wasserfallartige Klanggestalt dieser unerhörten Begebenheit mit einem neuen Medium, vielleicht in der Inkarnation eines gedankenverloren vor sich hinpfeifenden Schlafwagenpassagiers, »aufschnappen« und in die andere Welt da draußen forttragen möge.

#### Verwendete Literatur

- Burger 1986 = Hermann Burger: Die Wasserfallfinsternis von Badgastein und andere Erzählungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Böhme 1988 = Hartmut Böhme (Hg.): Kulturgeschichte des Wassers. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Böhme 2000 = Hartmut Böhme: Anthropologie der vier Elemente. In: Wasser. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Redaktion Bernd Busch und Larissa Förster. Bonn 2000, S. 17-37.
- Goethe 1987 = Johann Wolfgang Goethe: Gedichte. Hg. von Karl Eibl. Sämtliche Werke, Bd. I. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987.
- Grillparzer 1932 = Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Erste Abteilung, zehnter Band. Gedichte. Erster Teil. Wien: Schroll 1932.
- Großpietsch 1994 = Monika Großpietsch: Zwischen Arena und Totenacker. Kunst und Selbstverlust im Leben und Werk Hermann Burgers. Würzburg: Königshausen + Neumann 1994.
- Hölderlin 1992 = Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Michael Knaupp. 3 Bde., München: Hanser 1992f.
- Horatius Flaccus 1981 = Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden. Übersetzt von Christian Friedrich Karl Herzlieb und Johann Peter Uz. Eingeleitet und bearbeitet von Walther Killy und Ernst H. Schmidt. Zürich und München 1981.
- Kittler 1987 = Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800 1900. München: Fink 1987.
- Lichtenberg 1968 = Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Bd. I: Sudelbücher. Hg. von Wolfgang Promies. München: Hanser 1968.
- Stähli/Groß 2003 = Fridolin Stähli und Peter Groß: Der Aargau liegt am Meer. Ein Streifzug durch seine Literaturlandschaften. Zürich: Ammann 2003.

ELISABETH BRONFEN

### FRAUEN KOMMEN AUS DEM WASSER UND GEHEN INS WASSER ZURÜCK. ÄSTHETIKEN DES WEIBLICHEN TODES

»Der Tod einer schönen Frau«, hatte Edgar Allan Poe 1846 in einem Aufsatz über seine Dichtkunst provokant proklamiert, »ist ohne jeden Zweifel das poetischste Thema auf der Erde.« Zwar könnte man die poetologische Koppelung von Weiblichkeit und Tod als Ausdruck nekrophiler Misogynie oder sadomasochistischer Fantasie abtun. Mit der Studie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* sollte hingegen von mir gezeigt werden, dass es sich lohnt, den schauerlichen Genuss, den eine solche Vorstellung bietet ernst zu nehmen, um zu fragen, welche Lüste, welche Ängste, welche Befriedigung und welche Sinnstiftung sich in dieser Todesfantasie manifestieren.

Denn wie nachhaltig das Bild einer schönen Toten auch mehr als ein Jahrhundert nach dem amerikanischen Meister der Horrorliteratur sein Publikum fesseln kann, zeigte sich an der Fernsehserie *Twin Peaks* (1990) von David Lynch. Jede Sequenz setzte bezeichnenderweise mit dem Bild der schönen verstorbenen Laura Palmer ein; kreisten doch sämtliche kuriosen Ereignisse dieses mittelamerikanischen Dorfes um Fragen, die von dieser Wasserleiche aufgeworfen worden waren. Wer hat die schöne junge Frau getötet und warum gerade sie? Hatte sie etwas mit dem Bereich des Bösen zu tun, oder war sie dessen unschuldiges Opfer? Könnte an der Lösung des Rätsels, das an jenem Tag plötzlich, unerwartet und katastrophal diese Kleinstadt dadurch überfallen hatte, dass eine junge Tote aus dem Fluss herausgefischt worden war, das Böse gebannt und eine neue Stabilität der Gemeinschaft wiederhergestellt werden?

So lässt sich aber grundsätzlich unser kulturelles Bildrepertoire danach befragen, warum die Wirkung und Ausstrahlung erhabener wie populärer Kunst gerade eine junge und eine schöne, verführerische Frau benötigt? Hätte eine ältere, eine hässliche, denselben Effekt gehabt? Verfolgte man diese Gedanken weiter, lässt sich festhalten: Laura Palmer ist ja bei weitem nicht die einzige Wasserleiche, um die viel ästhetischer und philosophischer Lärm in literarischen Texten (und um diese herum) gemacht wurde. Wie also lässt sich die Beliebtheit dieser Denkfigur erklären? Geht es hier um ganz bestimmte Vorstellungen von Tod, von Weiblichkeit, von ästhetischer Inszenierung, und somit um ganz bestimmte Verarbeitungsmechanismen? Welche Werte werden an einer Denkfigur wie der Wasserfrau verhandelt, die unwillkürlich zur Wasserleiche wird? Was wird womöglich abgewehrt? Vor allem aber worin liegt der Genuss?

In ihrer Streitschrift *Das andere Geschlecht* beharrt die Philosophin Simone de Beauvoir darauf, dass in unserer abendländischen Kultur das Selbst vor-