



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Aurora - kein Aufbruch in die Idylle (Goethe; Stifter)

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Aurora - kein Aufbruch in die Idylle (Goethe; Stifter) / R. SVANDRLIK. - STAMPA. - (2007), pp. 251-262.

Availability:

This version is available at: 2158/347012 since:

Publisher:

Winter

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

ohne die Erde zu verlassen: nur von der Erde aus kann man die Morgenröte mit ihrem Farbenspiel bewundern.¹⁷

¹⁷ Am Anfang der Geschichte der Raumfahrt zieht dieser Text also keine begeisterten Folgen, am Höhepunkt der Raumfahrt in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts stehen die phantastisch grotesken Erzählungen von Calvino's *Cosmicomiche*; im zweiten Kapitel *Sul far del giorno* wird der Anbruch des ersten Tages im Weltraum von den kosmischen Geschöpfen wie folgend beschrieben: „Stavamo scrutando questo buio attraversato da voci, quando avvenne il cambiamento: il solo vero grande cambiamento cui mi sia capitato di assistere, e in confronto al quale il resto è niente. Insomma: questa cosa che incominciò all'orizzonte, questa vibrazione che non somigliava a quelle che allora chiamavamo suoni, né a quelle dette adesso del „si tocca“, né ad altre; una specie di ebollizione certamente lontana e che nello stesso tempo avvicinava ciò che era vicino; insomma: a un tratto tutto il buio fu buio in contrasto con qualcosaltro che non era buio, cioè la luce. Appena si poté fare un'analisi più attenta di come stavano le cose, risultò che c'erano: primo, il cielo buio come sempre ma che cominciava a non essere più tale, secondo, la superficie su cui stavamo, tutta gibbosa e incrostata, d'un ghiaccio sporco da far schifo che s'andava sciogliendo rapido perché la temperatura cresceva a tutt'andare; e, terzo, quella che poi avremmo chiamato una sorgente di luce, cioè una massa che stava diventando incandescente, separata da noi da un enorme spazio vuoto, e che sembrava provasse a uno a uno tutti i colori con susulti cangianti.“ (Italo Calvino: *Cosmicomiche*, Milano 1988 (Erstausgabe Torino 1965), S. 34-35.

Sonderdruck aus

AURORA – Indikator kultureller Transformationen

Herausgegeben von

ELISABETH TILLER

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2007

Inhalt

Vorbemerkung 5

Elisabeth Tiller
Auroras Unsterblichkeit. Eine Einleitung 13

[Metamorphosen]

Michael Glasmeier
Monoblock, barock 43

Sibylle Hoftler
Das Aurora-Projekt 51

Sabine Golde
Assoziation Aurora 63

Karl-Siegbert Rehberg
*Aurora – Anmerkungen zu einigen antikisch-höfischen
Motivverflechtungen* 83

[Bilder]

Ralph Ubl
Aurora Far West 97

Manuela Vergoossen
*Aurora alias Mona Lisa. Was hat Aurora mit nulla und
varietà bei Leonardo zu tun?* 101

Axel Christoph Gampp
Aurora oder: Päpstliches Morgenrot 121

Eva Krems
*Die „schnelle“ Aurora: Zu Guercinos Version im Casino
Ludovisi in Rom* 145

[Texte]

Beate Kellner
*„Poetik des Schauens“. Der anbrechende Tag, das Licht
und die Blickordnungen im deutschen Minnesang* 181

Alexandra-Kathrin Stanislaw-Kemenah
*„C'est l'estoille trasmontaine, Aurora, la désirée“. Einige
Überlegungen zu Eustache Deschamps' Lai de departement* 203

Christoph Oliver Mayer
*Aurora als Analogon der petrarkistischen Dame in der
Liebeslyrik Ronsards* 223

Bodo Guthmüller
*„La bella Dea da le rosate dita“. Aurora in Marinos
Galeria* 241

Rita Svandrlík
Aurora – kein Aufbruch in die Idylle (Goethe; Stifter) 251

Sabine Schrader
*„Col capo all'ombra – e colle gambe al sole!“ – Penombre
von Emilio Praga* 263

Kerstin Stüssel
*„Dem Morgenrot entgegen“? oder „...dass die Sonne schön
wie nie über Deutschland scheint“? Aurora in der DDR-
Kultur, nach ihrem Ende* 277

Klaus Schumacher
Botho Strauss und der Morgen nach dem Fest 305

Anhang

aurora : panorama 318

Bildquellen 323

AutorInnen 325

Index 327

Rita Svandrik

Aurora – kein Aufbruch in die Idylle (Goethe; Stifter)

In der griechischen Mythologie heißt die Göttin der Morgenröte Eos, sie hat zwei Geschwister, die Schwester Selene und den Bruder Helios; die Sonne wird also als männliches göttliches Wesen dargestellt, was nicht weiter verwunderlich ist, in vielen Kulturen ist die Sonne aufgrund ihrer Macht (Potenz) und ihrer Kraft männlich semantisiert. Die Morgenröte ist delikater, symbolisiert erst die Ankündigung des männlichen Triumphs, deshalb ist sie weiblich.

An jedem Morgen erhebt sich Eos, die Göttin mit den rosigen Fingern, vom Lager des Tithonos und fährt mit ihren Rossen Lampos und Phaeton aus der Tiefe des Meers herauf, um den Menschen das Licht zu bringen. Sie bahnt ihrem Bruder den Weg; eine Variante davon hat Guido Reni in seinem berühmten Bild *Aurora vor dem Wagen des Sonnengottes Blumen streuend* dargestellt. Während ihr Bruder mit dem Feuer in Verbindung gebracht wird, wird Eos in der Ikonographie häufig mit dem Flüssigen assoziiert und mit einem Krug in jeder Hand, da sie ja den Tau spendet.

Auf die Gefahr hin, mit einer Banalität zu beginnen, kann nicht unerwähnt bleiben, dass in der Lyrik aller Zeiten und aller Sprachen der Anbruch des Tages als Neubeginn, als Aufbruch, als Beginn des Tageswerks und damit auch der Mühen und Leiden besungen wird, oder sogar als Wiedergeburt, und der Text der deutschen Literatur, der sich in diesem Zusammenhang sofort aufdrängt, ist die erste Szene aus Faust II, „Anmuthige Gegend“

(Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne)

ARIEL

Horchet! Horcht! Dem Sturm der Horen,

Tönend wird für Geistes-Ohren

Schon der neue Tag geboren,

Felsenthore knarren rasselnd,

Phöbus Räder rollen prasselnd,

Welch Getöse bringt das Licht!

Es trommetet, es posaunet,

Auge blinzelt und Ohr erstaunet,

Unerhörtes hört sich nicht.

Schlüpfet zu den Blumenkronen,

Tiefer tiefer, still zu wohnen,
In die Felsen unters Laub;
Trifft es euch so seydt ihr taub.

FAUST

Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
Aetherische Dämmerung milde zu begrüßen;
Du Erde warst auch diese Nacht beständig
Und athmest neu erquickt zu meinen Füßen,
Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Daseyn immerfort zu streben.¹

Mit den ersten Worten, die Faust im zweiten Teil, also nach dem tragischen Ende des ersten Teils, spricht, findet er in der Morgenröte wieder zu neuem Leben² und zu seinem Streben „nach dem höchsten Daseyn“.

Auffallend ist an Ariels Beschreibung des Sonnenaufgangs, dass zwar von einer Geburt die Rede ist, dass aber der betont akustische und wenig optische Vorgang männliche und sehr aggressive Züge annimmt, so dass Ariel die anmutigen kleinen Geistergestalten in ihrer Begleitung auffordert, sich tief unters Laub zurückzuziehen, um nicht taub zu werden: eine merkwürdige Abwandlung des Topos der Blendung durch die Sonne.³ Faust selbst läuft keine Gefahr, taub zu werden, er beobachtet, wie auf die Berggipfel die ersten Sonnenstrahlen fallen, aber als die Sonne hervortritt, muss er sich abwenden, um nicht geblendet zu werden. „Des Lebens Fackel wollten wir entzünden, / ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!“ Hier kann ich nicht auf die komplexe und viel diskutierte Interpretation von Fausts Schlussfolgerung eingehen, die er aus der Gefahr der Überwältigung durch das gleißende Licht der aufgehenden Sonne zieht: „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken! [...] Am

¹ Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 18.1, München 1997, S. 107.

² Wogegen sich Faust im ersten Teil der Tragödie am Morgen, am Ostermorgen, vergiften wollte: „Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele, / Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht“, V. 735-6.

³ Bei Hölderlin dagegen werden die Flammen des Sonnenaufgangs – in seinem Gedicht *Des Morgens*, zusammen mit *Abendphantasie* veröffentlicht in „Brittischer Damenkalender für das Jahr Achtzehnhundert“ – ausdrücklich „geräuschlos“ genannt: „Vom Thau glänzt der Rasen; beweglicher / Eilt schon die wache Quelle; die Buche neigt / Ihr schwankes Haupt und im Geblättern / Rauscht es und schimmert; und um die grauen // Gewölke streifen röthliche Flammen dort, / Verkündende, sie wallen Geräuschlos auf; / wie Fluthen am Gestade, woogen / Höher und höher die Wandelbaren“.

farbigen Abglanz haben wir das Leben“: Festhalten möchte ich hier, dass der Neuanfang von bedrohlichen Zeichen unterlaufen ist.

Nicht nur als Neuanfang, sondern als zweite Phase der Welterschöpfung und als Liebesprinzip hatte die Morgenröte im Gedicht *Wiederfinden* aus dem *West-östlichen Diwan* (*Buch Suleika*) geprangt; in der Verbindung von Kosmogonie und Liebesthematik (das „Wiederfinden“ der Liebenden), fällt der Morgenröte die Rolle zu, als Lichtbringende nicht nur die Finsternis der Nacht zu überwinden, sondern auch für die Entstehung der Liebe als gegenseitige Anziehung aller Wesen zu sorgen: da das Licht allein nur Trennung der Elemente herbeiführt, und Gott selbst sich nach der Schöpfung des Lichtes einsam fühlt, erschafft er die Morgenröte, die als besonderer Lichtquell, als Vermittlung von Licht und Finsternis, ein „Farbenspiel“ hervorbringt, in dem sich die gegensätzlichen Elemente anziehen und in einer polaren Dynamik immer wieder versuchen, die Trennung zu überwinden:

Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum erstmal!
Da erschuf er Morgenröthe,
Die erbarmte sich der Quaal;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel
Und nun konnte wieder lieben
Was erst auseinander fiel.⁴

Mit der Morgenröte kommt also die Liebe in die Welt, eine so mächtige kreative Kraft, dass es keines Schöpfers mehr bedarf:

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich was sich angehört,
Und zu ungemäßigtem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sey's Ergreifen, sey es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt.⁵

Freude und Qualen der Liebe gehören beide zum Farbenspiel der Aurora, im Zusammenspiel der Elemente werden die Polaritäten überbrückt, auch Morgenröte und Nacht bilden keinen Gegensatz mehr: „So, mit

⁴ Zitiert nach Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 11.1.2, München 1998, S. 89.

⁵ Goethe 1998.

morgenrothen Flügeln / Reiß es mich an deinem Mund, / Und die Nacht mit tausend Siegeln / Kräftigt sternenhell den Bund“.⁶

Unter den zahlreichen Schriftstellern, die sich situationsbedingt, aber auch aus rein chronologischen Gründen mit dem Erbe der klassisch-romantischen Epoche auseinandersetzen mussten, hat Adalbert Stifter von sich selbst gesagt, er sei „zwar kein Göthe, aber einer aus seiner Verwandtschaft“;⁷ Stifiers Leser können diese Verwandtschaft vielerorts feststellen, ausgehend von den Texten seiner ersten Sammlung *Studien*: die erste Erzählung, *Der Condor*, lässt sich als Thematisierung der Grenzen des Wissens, der Wahrnehmung und der Erkenntnis, mit Faustschen Anklängen, lesen; zeitlich liegen der goethesche Text und Stifiers Erzählung weniger als ein Jahrzehnt auseinander, aber selbstverständlich muss man hinzufügen, dass es sich bei Goethe um sein letztes und sein Lebenswerk handelt, während *Der Condor* einen der ersten Versuche des dreißigjährigen Stifiers darstellt; ein paar Jahre später, 1840, gab dieser Text die erste Veröffentlichung Stifiers ab. Darin wird eine Morgenröte aus einer sehr sonderbaren Perspektive beschrieben, und auf überraschende Weise mit dem Geschlechter- und Liebesdiskurs verschränkt, deshalb werde ich dieser Erzählung den Hauptteil meiner Ausführungen widmen, zuerst aber einen Blick auf zwei weitere Texte aus den *Studien* werfen, als Beispiele, in denen eher traditionell anmutende Beschreibungen der Morgenröte vorkommen, wie in der *Narrenburg* (1841) mit der vordergründig idyllischen Szene eines Sonntagmorgens in der grünen Fichtau, einem abgelegenen Tale:

Es war ein Klingeln und Läuten und ein freudiges Brüllen und Meckern durcheinander, als am andern Tage die Morgensonne aufging, die Bergtäler rauchten, und die Herde wieder zu den Triften hinaufstieg. [...] Die warme Sonntagssonne stand bereits am Himmel und warf eine freudenreiche Strahlenmenge in das Tal. An den Bergen blitzte der Tau, und die Pernitz rollte lauter Gold und Silber durch die Felsen. In allen Häusern rührte und rüstete es sich sonntäglich, und die Waldhöhen standen in einem wahren Lauffeuer von Singen und Schreien der Vögel. (S. 307)⁸

⁶ Goethe 1998. Im Kommentar der Ausgabe (S. 645) wird zu „morgenrothen Flügeln“ auf Psalm 139 und auf Jacob Böhmes mystische Schrift *Aurora oder die Morgenröte im Aufgang* (1612) verwiesen; Goethe kannte den Text gut.

⁷ In einem Brief an Gustav Heckenast am 13. Mai 1854, in Adalbert Stifter: *Sämtliche Werke*, Bd. XVIII, Briefwechsel Bd. 2, hg. v. Gustav Wilhelm, Reichenberg 1941, S. 225.

⁸ Die Zitate aus Stifiers Erzählungen folgen der Ausgabe Albert Stifter: *Studien*, München 1979.

Optische Elemente (die Strahlenmenge, der blitzende Tau, lauter Gold und Silber) und akustische Eindrücke (das freudige Brüllen und Meckern der Herden, das Lauffeuer von Singen und Schreien der Vögel) beschreiben einen völlig harmonischen Sonntagmorgen auf dem Lande mit allem nötigen Zubehör. Bei der Hauptfigur handelt es sich um einen jungen naturwissenschaftlich interessierten Sonderling, der in der Folge der Erzählung entdeckt, dass er der letzte Nachkomme eines reichen aber eben verrückten adligen Geschlechts ist; er tritt das Erbe an und heiratet das Mädchen, in das er von Anfang an verliebt war, die Tochter des Wirtes aus eben jener idyllischen Gegend, der grünen Fichtau. Die Beschreibung des idyllischen abgeschirmten Tals nimmt den ersten Teil der Erzählung ein; diese Landschaft wird explizit der „Welt draußen“ entgegengesetzt; sie weist alle klassischen Merkmale der Gattung „Idyll“ auf, eben auch den feierlichen Sonnenaufgang, kann aber als Idyll nur bestehen, weil es sich eigentlich allein um den Rahmen einer viel düstren Geschichte handelt, in der übrigens die Anklänge an Goethe nicht zu übersehen sind,⁹ wenn auch das Faustsche Streben bei der Hauptfigur der Binnengeschichte, Jodokus, ganz unmythische Züge annimmt. In der Binnengeschichte wird das Schloss der Vorfahren des Helden nicht als idyllisch sondern mit negativen Vorzeichen präsentiert, und in die düsteren Lebensgeschichten der verrückten Vorfahren wird das negativ Zerstörerische abgespalten, damit am Ende, in der Rahmenerzählung, eine vollendet patriarchalische und paternalistische Idylle triumphieren kann.¹⁰ Idyll und Anti-Idyll sind hier verschränkt; dass es sich bei Stifter immer um gestörte Idyllen handelt, darüber gibt es eigentlich allgemeinen Konsens; andererseits operiert Stifter oft mit einer regelrechten Dekonstruktion der Gattung.

Um bei der Themenstellung „Morgenröte“ zu bleiben, und bei besonders konnotierten Textstellen, in denen die Morgenröte nicht nur den zeitlichen Rahmen abgibt, sondern einen besonderen Stellenwert einnimmt, möchte ich kurz auf eine weitere Erzählung eingehen, deren Handlung mit der tragischen Zerstörung des artifiziell konstruierten Idylls endet.

Auch im *Hochwald*, wie in der *Narrenburg*, haben wir es mit einer Gegenübersetzung von zwei Räumen zu tun, dem Schloss, in dem der Schlossherr mit seinen drei Kindern residiert, und das Haus in einer sehr abgeschiedenen Gegend des Hochwaldes („so einsam, so abseits alles

⁹ So erinnert Pia sehr stark an Mignon.

¹⁰ Vgl. Rita Svandrlík: „La „Narrenburg“ di Stifter come idillio di formazione“, in: Dies (Hg.): *Idillio e anti-idillio nella letteratura tedesca moderna. Con un saggio di Renate Böschstein*, Bari 2002, S. 165-188.

menschlichen Verkehrs", S. 198): dahin schickt der Vater die beiden Töchter, um sie vor den herannahenden Kriegswirren des Dreißigjährigen Krieges in Sicherheit zu bringen.

Am Ende werden die beiden Mädchen zwar mit heiler Haut davorkommen, das Schloss wird aber zerstört, Vater, Bruder und Geliebter der älteren Tochter verlieren dabei ihr Leben. Die eigentliche Textachse dreht sich um den Konflikt zwischen Natur und menschlicher Geschichte, hier eine besondere Ausprägung des stifterschen Themas der Entfremdung des Ich gegenüber der Außenwelt. Der Hochwald wird mit der für Stifter üblichen Detailfreudigkeit beschrieben, die Integration zwischen der Natur und den Menschen ist aber problematisch:

Seitlich und beklemmend mußte es ihnen freilich sein, wenn sie die ersten Tage aufwachten, und die Morgenröte ihre frühesten Lichtströme hereingieß, über lauter Wald und lauter Wald – erbrausend von der Musik des Morgens, darunter nicht ein Ton, wie wir sie von Kindheit an gewohnt sind unter Menschenwohnungen zu hören, sondern ein Getöse und Gepränge, ein Rufen, ein Heischen, ein Erzählen und Jauchzen – und darein oft plötzlich von dem nächsten Tannenaste wie ein gesprochenes Wort herabfallend, daß man erschrocken hinsah, aber nur ein fremdartiger Vogel schritt auf seinem Aste mit dem Kopfe blödsinnig nickend wie zum Einverständnis mit dem Hinaufschauenden. – Aus den Tälern nahe und ferne stiegen indessen wie Rauchsäulen die Opfer der Morgennebel empor, und zerschnitten die schwarzen breitgelagerten Massen. (S. 220)

In der Morgenröte erscheint die Natur in ihrer absoluten Fremdheit gegenüber der Welt der Menschen, was hier Distanz zur Welt der Geschichte und des Krieges bedeutet; andererseits feiert die Natur religiöse Rhythmen („wie Rauchsäulen die Opfer der Morgennebel“), die Natur ist also auch Kultur, d. h. erst durch Kulturation wird die Natur zum Orientierungsraum für den Menschen; dies erklärt die ständigen Anthropomorphismen. Die Darstellung der Natur erfolgt aus der Perspektive der Figuren, sie dient der indirekten Wiedergabe des Innenlebens der erzählten Figuren,¹¹ wie z.B. in der darauffolgenden Szene einer Begegnung zwischen Mensch und Tier, zwischen Johanna und einem schönen großen Hirschen, den sie im Tagesgrauen aus erschreckender Nähe sieht:

Verwundert, betroffen, und wohlgefällig sah sie auf das edle Tier, das seinerseits auch mit den unbeweglichen neugierigen Augen herüberglotzte auf das

¹¹ Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart / Weimar 1995, S. 164 f.; und Roland Schneider: *Naturgestalten. Zum Problem von Natur, Kultur und Subjekt in den Erzählungen Joseph von Eichendorffs und Adalbert Stifters*, Marburg 2002.

neue Wunderwerk der Wildnis, auf die weiße in der Morgenluft schwebenden Gestalt und ihre bannenden Augen (S. 221)

In einer typischen Umkehrung werden dem Hirschen die Gefühle des Menschen zugeschrieben, das Mädchen wird vom Tier als fremdartige, wilde Gestalt wahrgenommen. Diese jüngere Schwester, Johanna, war im Text schon öfters mit einem Tier verglichen worden, so von ihrem Vater („du liebes furchtsames Reh“, S. 197; ihre Hand hatte „sich wie eine Taube“ geduckt, S. 208); im Wald, auf dem Weg zum Zufluchtsort im Hochwald, war sie als übernatürliches Wesen („wie einst Libussas Mutter“, S. 203) beschrieben worden. Auch der Hirsch scheint sie als solche zu betrachten, als „schwebende Gestalt mit bannenden Augen“, ihre Blicke treffen sich, es kann aber keine Kommunikation der Blicke geben. Immer wieder kommt diese Doppelbödigkeit zum Vorschein: einerseits entzieht sich die Natur, andererseits wird die Zusammengehörigkeit und Verwandtschaft aller Kreaturen und der Menschen mit der Natur dank dieser Anthropomorphismen in der Tradition der Romantik immer wieder evoziert, manchmal auch als geglückte Kommunikation zwischen Menschen und Natur geschildert, wie z. B. in der Beschreibung der Wirkung von Clarissens Harfenspiel auf den nächtlichen Wald, einer Szene, die wiederum mit dem Tagesanbruch schließt:

so war es nicht anders, als ginge sachte ein neues Fühlen durch den ganzen Wald, und die Töne waren, als rühre er hie und da ein klingend Glied, -das Reh trat heraus, die schlummernden Vögel nickten auf ihren Zweigen und träumten von neuen Himmelsmelodien, die sie morgen nicht werden singen können, - und das Echo versuchte sogleich das goldne Rätsel nachzulallen. - - Und als die Harfe längst schwieg, das schöne Haupt schon auf seinem Kissen ruhte - - horchte noch die Nacht; [...] und so immer fort, bis endlich mitten unter ihnen am Waldrande ein blasser milchiger Lichtstreifen aufblühte – ein frisches Lüftchen an die Wipfel stieß – und der erste Morgenschrei aus der Kehle eines Vogels drang! (S. 226/227)

Die gelungene Integration steht hier im Zeichen der Musik, also der nichtverbalen Kunst. An einer vielzitierten Stelle wird aber die Korrespondenz von Mensch und Natur auch als subjektive, sentimentalische Perspektive entlarvt („und doch ist es zuletzt wieder die Seele allein, die all ihre innere Größe hinaus in das Gleichnis der Natur legt“, S. 210) und mit einer realistischeren Sicht der Wirklichkeit kontrastiert.¹²

¹² An einer weiteren Stelle des Textes fällt zweimal das Wort „Morgenröte“ in einem eher konventionellen Zusammenhang, um den Ausbruch der Leidenschaft bei der älteren Schwester Clarissa zu suggerieren „um ihre Stirne irrt es wie dunkle Wonne, wie Morgenröte des Gefühls“ (S. 249), und ihre Schwester sieht

Die frühere Erzählung *Der Condor* hat mit dem *Hochwald* das Motiv des Fernrohres gemeinsam, sie spielt aber fast zwei Jahrhunderte später, und so überrascht es nicht, dass wir hier den beiden miteinander verschränkten Haltungen in äußerst prägnanter Weise begegnen: der romantisch anthropomorphisierenden, naturphilosophischen, steht die nüchterne Sichtweise der modernen Wissenschaft gegenüber; diese wird gleich zu Beginn durch das Fernrohr, später durch den Ballon und verschiedene Messinstrumente in Szene gesetzt. Die Erzählung stellt am frappierendsten und modernsten den Bruch zwischen Individuum und Außenwelt dar, wobei es sich beim *Condor* nicht um einen „fremdartigen“ Vogel handelt, sondern um einen Ballon: das Thema war sehr in Mode, und weibliche Luftfahrerinnen gab es sowohl in der Wirklichkeit wie auch in der Literatur vor Stifter.¹³ Dem Gehalt nach kann man von einer Künstler- und Liebeserzählung sprechen. Es geht um eine gescheiterte Liebesbeziehung zwischen einem jungen Maler und einer jungen Frau, die bei ihm Malunterricht nimmt: der Hauptgrund, der zur Trennung führt, liegt in der Unfähigkeit des Mannes, die Frau als Individuum zu akzeptieren, sich zu lösen von einem stereotypischen und vollkommen passiven Weiblichkeitsideal. Die junge Frau hatte es durchgesetzt, zwei Männer, einen jungen Lord und einen alten „ergrauten, wissenschaftlichen Famulus“ (S. 19), in ihrer Ballonfahrt zu begleiten, währenddessen der Maler versucht, vom Dach seiner Wohnung aus den Flug mit dem Fernrohr zu verfolgen; aber Cornelia wird die Probe nicht bestehen, die Fahrt muss sehr zum Verdruss des älteren, naturwissenschaftlich höchst interessierten und an die Kosten der Expedition denkenden Mannes unterbrochen werden, „weil das Weib den Himmel nicht erträgt“ (S. 23). Cornelia wird Zeit brauchen, das schreckliche Erlebnis vergessen zu können, der junge Maler kann aber ihre Verwegenheit, ihre Grenzüberschreitung selbst im Moment der Besiegelung einer möglichen Liebesbeziehung durch einen Kuss nicht vergessen; die beiden trennen sich sofort, er wird zum anerkannten Künstler und geht später zu den echten Condors, nämlich in die Kordilleren, Cornelia wird zur Salon-dame in Paris.

Verschiedentlich ist in der Sekundärliteratur, die vor allem die Künstlerproblematik untersucht, auf die literarischen Vorgänger Jean

ihre blassen Wangen ein feines Rot bekommen, das „darinnen sanft bis zur schönsten Morgenröte anschwellt“.

¹³ Vgl. Sabine Schmidt: „Wenn Frauen in die Luft gehen. Aspekte eines Kollektivsymbols bei Jean Paul, August Lafontaine und Adalbert Stifter“, in: *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Storck aus Anlaß seines 75. Geburtstages*, hg. v. Rudi Schweikert in Zusammenarbeit mit Sabine Schmidt, St. Ingbert 1999, S. 175-200.

Paul und E. T. A. Hoffmann verwiesen worden. An beide erinnern schon die Kapitelüberschriften, das erste heißt „Nachtstück“, wird in Ich-Form vom Maler erzählt und beginnt mit der Wiedergabe seines Dialogs mit dem Kater Hinze: der Maler vertreibt sich mit diesem Gespräch die Wartezeit, am nächtlichen Himmel soll „das seltenste und tollste Gestirn emporsteigen“ (S. 13), so wird nämlich der Ballon bezeichnet. Als er ihn dann erblickt, kann er trotz des Fernrohres die Personen nicht ausnehmen, und, was ihn am meisten erschreckt, nicht einmal die Stricke, „mit denen das Schiff am Ballon hing“ (S. 16), er kann „das schönste, großherzigste, leichtsinnigste Weib“, das ihm so sehr am Herzen liegt, nur imaginieren. Mit dieser Szene führt der Text eine Distanz zur geliebten Frau vor, wie sie größer nicht sein könnte, die räumliche Entfernung versinnbildlicht die emotionelle Entfernung, die zur Idealisierung des geliebten Objektes notwendig ist.

Das nächste Kapitel, „Tagstück“, bricht mit der Ich-Form und führt das Abenteuer und die Perspektive der Luftfahrer vor:

Während nun der Künstler so saß in seiner engen Dachstube, die ihm der Himmel ganz mit Sonnengold angefüllt hatte, begab sich anderswo eine andere Szene: hoch am Firmamente in der Einöde unbegrenzter Lüfte schwebte der Ballon, und führte sein Schiffchen, und die kühnen Menschen darinnen in dem wesenlosen Ozeane mit einem sanften Luftstrom westwärts. (S. 18)

Im ersten Teil hatte der junge Maler den Himmel und den Ballon durch das Fernrohr betrachtet, bei der hier zitierten Stelle wird nun der Leser direkt an den Ort des Geschehens, hoch oben in den Lüften mitgenommen; die Fahrt hatte im Morgengrauen begonnen, die enorme Kugel steigt in den Himmel, als die Tau gelöst werden; das Schiffchen, in dem Cornelia mit den beiden Männern sitzt, steigt direkt in Richtung Morgensonne auf; so wird die Bewegung des „Riesenbau[s] der Kugel“ beschrieben:

dann sachte aufsteigend zog er das Schiffchen los vom mütterlichen Grund der Erde, und mit jedem Atemzuge an Schnelligkeit gewinnend, schoß er endlich pfeilschnell, senkrecht in den Morgenstrom des Lichts empor, und im Momente flogen auch auf seine Wölbung und in das Tauwerk die Flammen der Morgensonne, daß Cornelia erschrak und meinte, der ganze Ballon brenne; denn wie glühende Stäbe schnitten sich die Linien der Schnüre aus dem indigoblauen Himmel, und seine Rundung flammte wie eine riesenhafte Sonne. (S. 19)

Hier ist also der Ballon zu einer riesenhaften Sonne geworden, einer zu nahen Sonne, während die Sonne selbst nur von der Erde aus zu genießen ist: zurecht verweist die Sekundärliteratur auf den Ikarus-

Mythos,¹⁴ aber es stellt sich die Frage, warum man nur das Unterfangen der Frau als Hochmut deuten könnte, während der Text eine Interpretation in diese Richtung für die beiden männlichen Luftfahrer ausschließt. Die Entfernung von der Erde weg nimmt aus der Sicht Cornelias sehr bedrohliche Züge an,¹⁵ die vorerst mit dem überkonnotierten Terminus „Erhabenheit“ eingeführt werden:

Die Erhabenheit begann nun allgemach ihre Pergamente auseinanderzurollen – und der Begriff des Raumes fing an mit seiner Urgewalt zu wirken. Die Schiffenden stiegen eben einem Archipel von Wolken entgegen, die der Erde in demselben Augenblicke ihre Morgenrosen sandten, hier oben aber weiß schimmernde Eisländer waren, in den furchtbar blauen Bächen der Luft schwimmend, und mit Schlünden und Spalten dem Schiffe entgegen starrend. Und wie sie näher kamen, regten und rührten sich die Eisländer als weiße, wallende Nebel. In diesem Augenblick ging auf der Erde die Sonne auf, und diese Erde wurde wieder weithin sichtbar. Es war noch das gewohnte Mutterantlitz, wie wir es von hohen Bergen sehen, nur lieblich schön errötend unter dem Strahlennetze der Morgensonne, welche eben auch das Fenster des Dachstübchens vergoldete, in dem der arme junge Meister saß. (S. 20)

„In diesem Augenblick ging auf der Erde die Sonne auf“: die Beziehung zwischen Sonne und Erde ist intakt, d. h. die Ordnung der physischen Außenwelt geht ihren gewohnten Gang, in dem die aufgehende Sonne Licht und Wärme bedeutet, und die Landschaft rot und golden färbt. Warum aber ist der junge Maler arm, weil er das Abenteuer der Cornelia nicht gutheißen kann, oder weil er an diesen großartigen Erlebnissen nicht teilnimmt? Oder vielleicht weil er sie nicht für seine Kunst verwenden könnte, da ja gerade „die Fülle und Flut des Lichtes“ oben im Weltraum verschwindet? Der Text suggeriert, dass er arm ist, weil ihn nur das Scheitern der Liebe zur Vollendung seiner Kunst treiben wird. Liebe und Kunst stehen also in einem polaren Gegensatz. Und die eigensinnige junge Frau, die er sich ausgesucht hat, wird ihm trotz ihrer späteren Bekehrung zur Demut noch Grund genug zur Flucht vor der Vollendung der Liebe geben.

Cornelia wollte sich über die ihrem Geschlecht gesetzten Grenzen „erheben“, dafür hebt sie sogar von der Erde ab, ist aber nicht in der Lage, das kosmische Grauen, die Angst vor der Unendlichkeit des kopernikanischen Raumes in das Gefühl des Erhabenen zu verarbeiten, wie es

¹⁴ Martina Wedekind: *Wiederholen. Beharren. Auslöschen. Zur Prosa Adalbert Stifters*, Heidelberg 2005, S. 100.

¹⁵ Sie sind von Begemann aus tiefenpsychologischer Sicht als Loslösung des Ich von der Mutter im frühkindlichen Alter interpretiert worden (Begemann 1995, S. 113 f.).

der junge Lord tut.¹⁶ Als Frau hat sie nicht die nötige wissenschaftliche Vorbereitung, sie kann das Gesehene nicht „enträtseln“, wie dies die beiden Männer mit ihren Kenntnissen und ihren Instrumenten erledigen. Das Ende von Cornelias Erlebnis in den Lüften ist dramatisch:

Wie zum Hohne, wurden alle Sterne sichtbar – winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch das Öde gestreut – und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharfgeschnittene Scheibe aus wallendem, blühendem Glanze aus dem Schlunde. (S. 23)

Ihren Hilferuf: „Mir schwindelt“ hören ihre Abenteuergefährten nicht: „Die Männer arbeiteten noch Dinge, die sie gar nicht verstand“, später sieht der jüngere doch nach ihr; Cornelia schaut mit „stillen, wahn-sinnigen Augen um sich, und auf ihren Lippen stand ein Tropfen Blut“ (S. 23); auf das mit ihren Sinnen Unfassbare reagiert sie mit körperlichen Symptomen, am Ende fällt sie in Ohnmacht, eine typisch weibliche Reaktion; der Kommentar des zornentbrannten älteren Coloman, an dem dagegen „nicht ein einzig Zeichen eines Affektes bemerkbar“ war, proklamiert jene vielzitierte Unfähigkeit der Frau, den Himmel auszuhalten.

Warum kann also das Weib den Himmel nicht ertragen? Um das im 19. Jahrhundert gängige Weiblichkeitsbild, gegen das sich Cornelia aufgelehnt hatte, wieder zu bestätigen? Sie bezahlt einen hohen Preis dafür und fällt später in die dubiose Rolle der Salondame, nicht aber in die der domestizierten engelhaften Ehefrau zurück. Sie strebte einem „den Männern nachgebildeten Leben nach“, ihr Raumschock verhilft ihr aber zur Erkenntnis, dass sie mit der technischen Eroberung der Welt kein inneres Erleben verbinden kann: „Von ihrem Herzen gab sie sich keine Rechenschaft“ (S. 21). Nach ihrer Rückkehr zieht sie aber die falschen Konsequenzen, sie gibt sich geschlagen und verinnerlicht den Spruch des alten Coloman: „ach, ich bin doch nur ein armes, schwaches Weib, wie schwach, wie arm selbst gegen jenen greisen hilfälligen Mann [...] sie erträgt den Himmel nicht!“ (S. 28).

Sie hätte zwar den Himmel ertragen können, aber nicht die Entzau-berung der Welt: um dies darzustellen, hat Stifter eine weibliche Figur verwendet, eine Ikara, die mit geschädigten Flügeln zurückkehrt, sich zwar erholt, aber trotz Selbstverleugnung in der Liebe unglücklich wird. Der Maler Gustav dagegen erobert in den Kordillern „neue Himmel für sein wallendes, schaffendes, dürstendes, schuldlos gebliebenes Herz“; um schuldlos zu bleiben muss man also den Himmel zwar suchen, aber

¹⁶ Vgl. Begemann 1995, S. 117 f.; und Bettine Menke: „Rahmen und Desintegrationen. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters *Der Condor*“, in *Weimarer Beiträge* 44 (1998), S. 323-363.

ohne die Erde zu verlassen: nur von der Erde aus kann man die Morgenröte mit ihrem Farbenspiel bewundern.¹⁷

¹⁷ Am Anfang der Geschichte der Raumfahrt zieht dieser Text also keine begeisterten Folgen, am Höhepunkt der Raumfahrt in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts stehen die phantastisch grotesken Erzählungen von Calvino's *Cosmicomiche*; im zweiten Kapitel *Sul far del giorno* wird der Anbruch des ersten Tages im Weltraum von den kosmischen Geschöpfen wie folgend beschrieben: „Stavamo scrutando questo buio attraversato da voci, quando avvenne il cambiamento: il solo vero grande cambiamento cui mi sia capitato di assistere, e in confronto al quale il resto è niente. Insomma: questa cosa che incominciò all'orizzonte, questa vibrazione che non somigliava a quelle che allora chiamavamo suoni, né a quelle dette adesso del „si tocca“, né ad altre; una specie di ebollizione certamente lontana e che nello stesso tempo avvicinava ciò che era vicino; insomma: a un tratto tutto il buio fu buio in contrasto con qualcosaltro che non era buio, cioè la luce. Appena si poté fare un'analisi più attenta di come stavano le cose, risultò che c'erano: primo, il cielo buio come sempre ma che cominciava a non essere più tale, secondo, la superficie su cui stavamo, tutta gibbosa e incrostata, d'un ghiaccio sporco da far schifo che s'andava sciogliendo rapido perché la temperatura cresceva a tutt'andare; e, terzo, quella che poi avremmo chiamato una sorgente di luce, cioè una massa che stava diventando incandescente, separata da noi da un enorme spazio vuoto, e che sembrava provasse a uno a uno tutti i colori con susulti cangianti.” (Italo Calvino: *Cosmicomiche*, Milano 1988 (Erstausgabe Torino 1965), S. 34-35.