

**Gegen den Strom schwimmen.
Die frühe Prosa Adalbert Stifters als Vorläuferin eines
kombinierten künstlerisch-naturwissenschaftlichen
Schreibens, dargestellt an seinem Erstwerk, „Der Condor“
逆向的潮流。Stifter 最早的作品, „Der Condor“ 中
以創新的手法結合藝術與自然科學所寫的散文**

SUITBERT OBERREITER (歐博遠)

摘要

公元 2005 年 11 月文學界的一些人聚在一起慶祝詩人 Adalbert Stifter (1805 - 1878) 的兩百歲誕辰。這些人中不乏非德文的讀者。Stifter 因他的創作手法而成為德文文學中一位很重要的詩人。雖然他在 19 世紀末期仍然不太被承認，甚至幾乎被遺忘，今日卻有廣大的讀者讚賞他的創作，嘗試客觀地評價他的作品。

Stifter 比他同時代的任何 Biedermeier 的作家更想盡力去創作一種理想的古典風格，並藉此來對抗當時日漸盛行的新聞寫作方式——在今日這點也正是他所代表的重要價值之一，但這點卻到 20 世紀才受到注意。

Stifter 另外還有的一種才能是繪畫。他透過畫家敏銳的眼睛觀看週遭的世界，並把畫家的眼光帶進他的敘述創作中。他還有另外一個特點——這個特點在一般的文獻中常被忽略——即他對自然學科的認知與興趣，他這一方面的知識充斥在他呈現這個世界時所用的寫作風格上。可以說，Stifter 透過他對物理科學的認知而呈現出來的世界表象足以震撼他的讀者。

本篇論文主要探討 Stifter 的成名作 “Condor” 所包含的風格以及這作品所表現的修辭與詮釋方面的意圖。

關鍵詞：奧地利詩人、小說、古典的、理想、修辭學、詮釋學、自然科學

Abstract

Im November 2005 beging man in literarisch interessierten Kreisen — nicht nur der deutschen Leser — den 200. Geburtstag des Dichters Adalbert Stifter. Dieser hatte sich auf grund seines besonderen Schreibstils sowie seiner heute wie damals ungewöhnlichen Weltsicht zu einem ganz bedeutenden Autor innerhalb der deutschsprachigen Literatur erhoben. Nach einer Zeit der Verkantheit und sogar beinahe der Vergessenheit im späteren 19. Jahrhundert, liest man ihn heute wiederum sehr viel und bemüht sich in der hohen Wertschätzung seiner Werke um größere Objektivität.

Stifter — aus der Welt des Biedermeier kommend — hat sich in seinen Texten wie beinahe niemand zu seiner Zeit um ein klassisches Stilideal bemüht und hat damit versucht, gegen die Tendenz der Literatur seiner späteren Lebenszeit, sich dem Journalismus anzunähern, konsequent anzukämpfen. Darin liegt einesteils für uns heute der Wert seiner Schriften. Diesen hat man allerdings erst im 20. Jahrhundert richtig erkannt. Eine andere Eigenschaft geht auf sein künstlerisches Talent als Maler zurück: Er hat die Welt um sich herum mit dem scharfen Auge des Landschaftsmalers gesehen und es verstanden, diesen Blick sowohl in seinen Schreibstil als auch in die Perspektive seiner Erzählungen einzubringen. Eine weitere außergewöhnliche Eigenschaft, die man allerdings in der Sekundärliteratur zuwenig beachtet, kommt aus Stifters Kenntnissen und seinem Interesse an der Naturwissenschaft. Diese fließen sowohl in seinen Schreibstil ein als auch in die Art seiner Darstellung der Welt: Stifter schafft mit Hilfe des physikalischen Wissens teilweise eine furchtbare, schaurige Weltsicht, die sich vom Schein seiner Gegenwart abwenden muß.

Der vorliegende Artikel untersucht an Stifters erstem bekannt gewordenen Werk, dem "*Condor*", Stil und Art der Darstellung in rhetorischer und hermeneutischer Absicht.

Leitbegriffe: Österreichischer Dichter, Erzählliteratur, Biedermeier, Klassisches, Stilideal Rhetorik, Hermeneutik, Naturwissenschaften



I.

Unter Lesern und besonders Beurteilern der Werke Adalbert Stifters (1805-1868) gibt es, grob gesehen, zwei entgegengesetzte Gruppen, die sich in der Vergangenheit – seit der Zeit nach 1850 –hervorgetan haben: diejenigen, welche ihn kritisch beurteilten und in ihrer Haltung bis hin zur schroffen Ablehnung gingen und die anderen, welche ihn entweder unnatürlich verherrlichten oder in ihrer Vorstellung sentimental verkitschten: Extreme, die im Grund beide unbrauchbar und verbohrt sind, aber umso lauter sich gebärdend, seiner Kunst gegenüber kein annähernd richtiges Urteil trafen, woraus in erster Linie ein entweder charakterbedingtes Verkennen des Werkinhalts oder eine als notorisch zu bezeichnende Unkenntnis besonders der Tiefenstruktur seiner Erzählungen und Romane erkennbar wird. Es wurde dadurch auch viel solchen Unverständnisses in die freilich nicht immer stabile Handhabe zur Urteilsfähigkeit entweder tatsächlicher oder potentieller Leser hineingetragen, da man hierdurch ein falsches Bewußtsein in Bezug auf den Dichter und sein Werk vermittelte¹. Noch vor dreißig und mehr Jahren war das *Stereotyp* der überschwänglichen Stifter-Verehrung (häufig durch Frauen, deren Nachtkästchen ein Band der Erzählungen oder Novellen des Dichters zierte) eine Realität; zur selben Zeit aber wettete eine andere Gruppe gegen das Abzulehnende in der Weitschwei-

1 Daß diese An gaben nicht nur beiläufig sind, sondern einem öffentlich geäußerten Bedürfnis entsprechen, zeigt der Film DER SCHNITT DURCH DIE KEHLE oder Die Auferstehung des Adalbert Stifter, Regie und Drehbuch: Kurt Palm. Kamera: Hermann Dunzendorfer. Schnitt: Karina Ressler. Musik: Chrono Popp. Ton: Roland Freinschlag. Produktion: Fischer Film. Produzent: Markus Fischer. Mit: Kurt Palm, Karl Ferdinand Kratzl, Hermes Phettberg, u. a. Österreich 2003, 80 Minuten, Farbe. An diesem Film haben bekanntlich auch Wissenschaftler anderer Fächer als der Germanistik mitgearbeitet. In einem Statement zur Erscheinung des Films (Webseite zum Film) kommt der Gedanke nach der Korrektur des falschen Leserbewußtseins sehr gut zum Ausdruck:

„DER SCHNITT DURCH DIE KEHLE ist ein sehr persönlicher Film von Kurt Palm über einen Schriftsteller, der immer noch maßlos unterschätzt wird. Das weit verbreitete Bild, das bis heute von Adalbert Stifter gezeichnet wird, ist das eines langweiligen, spießigen, biedermeierlichen Blumen- und Käferpoeten, dessen Bücher mit der Welt von heute nichts mehr zu tun haben. In Wirklichkeit war Stifter ein Autor, dessen Leben und Werk von einem Hang zum Exzessiven, Pathologischen und Abgründigen bestimmt war. Gerade diese Eigenschaften machen Stifters Literatur auch für heutige Leserinnen und Leser spannend und aktuell. In seinem Film versucht Kurt Palm, die Spinnweben, die sich im Laufe der Jahrzehnte über Stifters Bücher und Denkmäler gelegt haben, zu zerreißen und diesen Giganten in einem neuen Licht zu zeigen.“

figkeit und Handlungsarmut in den Sätzen des Dichters sowie auch gegen das darin zur Schau getragene gesellschaftliche Sonderlings-Dasein dieser Literatur, so daß es für einen nüchtern abwägenden Universitätsprofessor, noch der sechziger und siebziger Jahre, nicht immer leicht war, Stifters Prosa vor Angriffen von allen Seiten (nicht selten vor gesellschaftstheoretischen Ansätzen) zu verteidigen². Eine lange Strecke im 20. Jahrhundert haben sich diese beiden gegenseitigen Lager – je nach Bildungssituation und ideologischer Ausrichtung zwar schon stark abgeschwächt – aber doch noch erhalten, bis man, ziemlich unmerklich sogar für den Zeitgenossen, einmal (so ganz für sich selbst) zurecht feststellen konnte, daß sich die Frage nach der Akzeptanz eigentlich erübrigte. Die einmal so harten Differenzen hatten sich allmählich verflüchtigt: In schriftlicher Form einmal festgehaltene Kontroversen gehören nunmehr den Archiven an und haben für unser *Verständnis* Stifter gegenüber eigentlich keine Relevanz mehr. Ich bin mir dennoch nicht ganz sicher, ob dieses tatsächlich um so vieles besser geworden ist, oder ob die stille Sanktionierung, die ich ab einer gewissen Zeit feststellen kann, nicht auch ein wenig auf die Entfernung unserer eigenen Zeit von Stifters Lebenszeit zurückzuführen ist, oder ob es an der jetzt allgemein festzustellenden „Verwässerung“ des literarischen Sinns unter vielen liegt, denen die Literatur und ihre Aussagen nicht sonderlich Großes bedeuten und die sie (die Werke Stifters) auf diese Weise in den Vorteil eines billigen „Vorbeipassierens“ am kritischen Urteil bringen.

Wer immer in ein bibliographisches Verzeichnis zu Stifter oder in den einschlägigen Katalog einer größeren Bibliothek blickt, bekommt sogleich den Eindruck, daß über diesen ausnehmend viel geschrieben wurde; der ja – von einer einseitigen Literaturgeschichtsschreibung in eine ungünstige Optik gebracht und fälschlicherweise gern an Goethe gemessen, was wiederum nicht ganz ohne Grund geschieht – neben diesem freilich „nicht so leicht bestehen“ kann, wie ein weit verbreitetes Urteil lautet. Dafür „wundert“ man sich, warum dann über Stifter dennoch verhältnismäßig viel

² Ich erinnere mich noch genau einer Vorlesung meines damaligen Lehrers Herbert Seidler, welche dieser im Wintersemester 1967/68 in Wien über Stifter gehalten hat, und in der er – der mit seiner Zeit immer sparsam umging – einmal über eine ganze Stunde gegen den Literaturwissenschaftler Horst Albert Glaser polemisierte, da dieser in einem Buch über den *Nachsommer* hergefallen war und dabei zu Schlüssen kam, die das von der Wissenschaft bislang etablierte Bild der Stifterschen Kunst zu gefährden schienen.

geschrieben wurde und weiterhin geschrieben und daß „es um ihn nicht ruhig werden kann“. Bei der Kritik an Stifter verhält es sich bisweilen so, daß man zwar sagen kann, sie ginge an der Sache völlig vorbei (wie etwa bei Friedrich Hebbel, der die Sammlung „*Feldblumen*“ zu einer heute nichts weniger als peinlich wirkenden Mißdeutung des gesamten damals vorliegenden Werks Stifters gebrauchte); dann aber, so muß man zugeben, trifft sie wiederum in einem bestimmten Punkt überraschend zu. Und das gibt zu denken. Es darf deshalb hier um der Vollständigkeit willen betont werden, daß auch die Verfechter der einen oder der anderen Richtung, von der oben die Rede war, in sämtlichen ihrer Beobachtungen nicht etwa nur unrecht haben, sondern darin auch oft originelle und brauchbare Gedanken verraten, wenn gleich ihr zur Schau getragenes Problem an der Sache sich später als ein Scheinproblem herausstellten und oft nur der eigenen verengten Perspektive der Schreiber zuzurechnen sind, aus der heraus sie beispielsweise jene oft zitierte „ungebührliche Breite“ der Darstellung beziehen; oder gar das durchgehende Vermissen des (allzeit) „gängigen“ und in das Stereotyp unserer Leseerwartungen passenden und in Aufbau und Fortschreiten der Erzählungen ankreiden – was aber in Wirklichkeit eher auf die Anlage der Tiefendimension(en) der Texte zurückzuführen ist und die jene sich zur scharfen Kritik berufen fühlenden Schreiber nur schlecht interpretieren konnten.

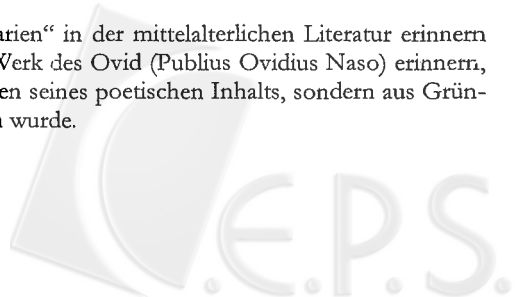
Aber wie es nun einmal in kunstorientierten Auseinandersetzungen und sogenannten wissenschaftlichen Disputationen über Literatur der Fall ist: Eine schwerwiegende Kritik zieht gern eine ebenso gewichtige Verteidigung nach sich, besonders wenn sich jemand in seinem eigenen Standpunkt angegriffen sieht. Auf diese Weise deckte man im Gleichziehen von übermäßiger Kritik und Befürwortung nach und nach alle möglich erscheinenden Bereiche des Werks ab. Deshalb schien es mir nicht nur einmal so, als wäre alles Wichtige über Stifter bereits gesagt worden und man könne also nur mehr bereits Bekanntes wieder anführen und fortan bloß weiter sich darin wiederholen. Diese Gefahr der Saturierung steht selbstverständlich immer im Hintergrund einer Arbeit, die man über Stifter schreiben möchte. Besonders, wenn man sich nur an die „allgemeinen und unbedingt nötigen Anhaltspunkte“ der verschiedenen Verfasser von Artikeln und Fachbüchern hält: Ich meine hiermit das, was sie für sich selbst als wichtig ansehen: die Wege der Raffungen und Abkürzungen, zu denen sie sich entscheiden, sowie *Auslassungen*, die sie in ihren Arbeiten tref-

fen *müssen*, damit diese lesbar werden. (Wodurch selbstverständlich anderes ungesagt bleiben muß.)

Als Friedrich Hebbel im 19. Jahrhundert seine vernichtenden Kritiken über Stifter schrieb, auf die hinauf man sich letztlich von Stifters Werken mehr und mehr abwandte (falls es sich tatsächlich so verhalten hat, was allerdings nicht der einzig ausschlaggebende Grund gewesen ist), so daß dieser schon bei seinem Tod als Schriftsteller beinahe vergessen gewesen sein soll, wie eine Anekdote erzählt, so mußte ein Mißverständnis sonder Art vorgelegen haben oder eben in die Welt gesetzt worden sein, worauf es vielleicht sogar – vorsichtig ausgedrückt – weiterer, sogar gegeneinander kämpferisch ausgetragener Mißverständnisse bedurfte, um alle jene Widerstände wieder auszuräumen, welche diese Texte einmal unter ihren Lesern umstritten oder einfach uninteressant machten und damit sie in der Zukunft (wieder) anerkannt werden konnten.

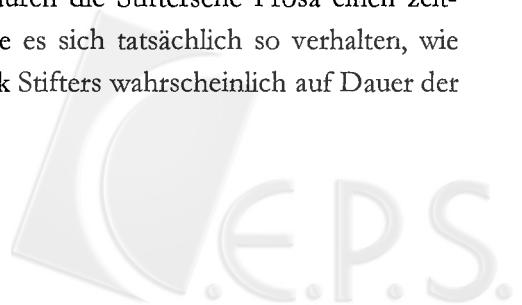
Eben an solchen Mißverständnissen vorbei möchte ich meine kurze Untersuchung anstellen, die sich von dem einmal plötzlich gewonnenen Eindruck herleitet, Stifter hätte über weite Strecken seiner Erzählungen *Naturwissenschaft* getrieben... Diese Idee ist keineswegs neu, auch entbehrt sie nicht einer Begründung durch die Literaturwissenschaft³. Nur wird mir ein jeder zurecht einwenden, das sei eine übertriebene Ansicht, die wissenschaftlich nicht haltbar sein könne, wenngleich man auch zugeben müsse, daß Stifter eine „besondere Beziehung“ oder Neigung zur Naturwissenschaft nicht abgesprochen werden könne. Doch genüge dies wahrscheinlich nicht, um meine Behauptung zu stützen, denn schließlich habe Stifter die Dichterlaufbahn eingeschlagen, jedoch die sich ihm einmal gebotene Möglichkeit einer Anstellung als Physiklehrer in Prag nicht weiter verfolgt; er habe dichterische Texte verfaßt, jedoch keine wissenschaftlichen Traktate erstellt; nirgendwo gehe es dabei um die Klärung wissenschaftlicher Fragen, viel eher seien die Ziele seiner Schriften, so wird man mir entgegenhalten, in der ästhetischen Bildung und moralischen Erbauung seiner Leser zu suchen, wenngleich nur an zwei Beispielen genannt. Die

³ So möchte ich nur an die verschiedenen „Bestiarien“ in der mittelalterlichen Literatur erinnern oder an das als „*Metamorphosen*“ weithin bekannte Werk des Ovid (Publius Ovidius Naso) erinnern, welches – ebenfalls im Mittelalter – nicht etwa wegen seines poetischen Inhalts, sondern aus Gründen seines „*naturwissenschaftlichen*“ (!) Gehalts gelesen wurde.



Verwendung naturwissenschaftlicher Beschreibungselemente könne bestenfalls als ein sekundäres Stil- und Kompositionsmerkmal gelten, das dazu eingesetzt würde, der vordergründigen Handlung oder Schilderung einen plausiblen, als intellektuell zu verstehenden „Halt“ innerhalb des Textganzen zu geben und dessen stilistische Wirkung dergestalt ins Gewicht falle, daß durch solche „poesiefremden Elemente“, die Stifter in seinen Diskurs einbringt, ein Kontrast entstehe, der schließlich sinnstiftend würde, sobald man das *Gesamtbild* erfäßt, das durch die Wortwahl vor unseren Augen entsteht. Nicht umsonst bemüht man sich immer wieder einzubringen – und das mit Recht –, daß Stifter auch *Maler* war und sich selbst als solchen *auch* sah, nur als solcher von seinen Zeitgenossen eben zuwenig wahrgenommen werde. Aber gerade durch das Malerische, oder besser: dessen Grundlage, werden ihm auch die Wesenszüge dessen bewußt, was bei ihm in der Literatur als Beschreibungsobjekt dient, und da sei allemal das Physikalische ein nicht zu übergehender Bestandteil. Verbindung von Kunst und Natur *in einer höheren Bewußtseinsphäre* des Genialen und Magischen, aber auch auf dem Boden einer *Menschlichkeit höherer Ordnung* und eines *universellen Zutreffens* sowie einer *umfassenden Geltung* gewisser Lebensprinzipien ist das eigentliche Ziel seiner Schriften, das bereits in frühester Zeit – also von seiner ersten bekannt gewordenen Erzählung („*Der Condor*“) an – *unvergleichlich* vorhanden ist, wie etwa bei großen musikalischen Genies, die in ihren ersten Werken bereits *sie selbst* sind, da sie die auf intellektuellem Weg letztlich unauflösbare *Form* beherrschen.

Wo man jedoch über die pflichtgemäße Nennung des sicher vorbildlichen Schulunterrichts im Stiftsgymnasium von Kremsmünster hinausgehen will – denn Stifter hat sich von daher weiterentwickelt (wenn sich das auch erst zu einem späteren Zeitpunkt in seiner Biographie feststellen läßt) – da muß man seinen vielfältigen Interessen nachspüren. Die Naturwissenschaften, auf die er als Gymnasiast in dieser Schule gestoßen ist, haben in ihm offensichtlich weiter gewirkt – und zwar in einem weit über dem Durchschnitt liegenden Ausmaß. Sie sind mit seiner dichterischen Ausdrucksweise eine *Symbiose* eingegangen, welche nicht nur die Leser seiner Gegenwart zu faszinieren imstande waren, sondern wodurch die Stiftersche Prosa einen zeitüberdauernden Sinn erhalten hat. Denn hätte es sich tatsächlich so verhalten, wie Hebbel behauptete, so wäre das gesamte Werk Stifters wahrscheinlich auf Dauer der Vergessenheit anheimgefallen.



Stifters dichterisch-schriftstellerischem Werdegang macht es schwer zu schaffen, daß „mit der Aufkündigung der idealistischen Ästhetik der Kunstperiode im 19. Jahrhundert ... das Poetisierungspotential der Prosa in Mißkredit [gerät], so daß sich diesbezügliche Ambitionen wie die der Vertreter des ‚Poetischen Realismus‘ [dem ja Stifter später auch angehört, Anm. d. Verf.] nur im Schwimmen gegen den Strom behaupten können oder als Epigonen abgestempelt werden“ (HWRh Bd.7, 346). Stifter wendet sich – darin Nietzsche ähnlich – gegen Gelehrtenprosa und Journalismus, „die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr verselbständigen“ (344), ohne sich aber Nietzsches Steigerung des Oralitätsprinzips schon anzunähern oder gar ein solches vorwegzunehmen. Seine Rhetorik ist einem – speziell in der Frühzeit des Dichters – noch weithin offenen Blick auf eine alte, überkommene Welt angepaßt, die gewagtermaßen *überzeitlich* (oder nicht-zeitlich) wahrgenommen wird und die in den sachlichen „Egoismen“ der späteren Zeit verblaßt und schließlich nahezu verlorengeht. Nur wenn das, was sich zeitweilig als ein Großes und Wichtiges hervortut und das Alte verdrängt, zusammenbricht und seine notwendige gesellschaftliche Basis verliert – wie etwa durch die Einwirkungen von Kriegen, Vernichtung, Epidemien udgl. Geschehen – dann ist die Chance gegeben, daß eine Ahnung von dieser ursprünglichen Welt in der Phantasie der Leser wieder aufsteigt. Daher kann man auch einsehen, daß sich die Werke Adalbert Stifters bei seinem 200. Geburtstag eines ungebrochenen Interesses erfreuen können, was nicht etwa auf dieses Jubiläum zurückzuführen sein dürfte.

Bei seinem Tod war Stifter als Dichter unter seinen Linzer Zeitgenossen eigentlich kaum mehr richtig wahrgenommen worden, höchstens als „der Schulrat“; auch auf seinem Grabstein stand nichts davon, obwohl seine Witwe Amalie hätte sich dessen bewußt sein müssen, dies wenigstens aus der Korrespondenz mit Gustav Heckenast, dem Verleger, heraus. Über ihre Grabinschrift (1883) hat man sich hernach anekdotenhaft lustig gemacht. Aber es wirft ein scharfes Licht auf das Zurücktreten der Bedeutung auch eines solchen Autors, dessen Fall in der Literaturgeschichte ja nicht einzeln dasteht. Im verbleibenden 19. Jahrhundert hat es bis zu Friedrich Nietzsches lobender Bemerkung über den *Nachsommer* gebraucht, daß man den Dichter ernst zu nehmen begann – was sich aller Wahrscheinlichkeit nach eher auf sein Spätwerk bezog als auf die früheren Schriften. Im 20. Jahrhundert war Thomas Mann ein

prominenter Leser ebendesselben Romans, dessen Urteil sehr günstig für die Rezeption Stifters ausfiel.

II.

„Um zwey Uhr einer schönen Julimondnacht ging ein Kater längs des Dachfensters, und schaute in den Mond“ (StE, 9). Was besonders die Anfänge von Stifters Prosa betrifft, wird gern von Bezügen zu – wenn nicht gar Anlehnungen an – Jean Paul und E.T.A. Hoffmann und anderen gesprochen, was wohl zu einem Teil seine Berechtigung hat, so gesagt zu werden. Man sollte allerdings diese Ähnlichkeiten nicht zu sehr betonen, sondern sie eher als ein allgemein übliches Zeitzeichen in dessen Funktionalität sehen⁴. In der ersten Erzählung, durch die man überhaupt erst auf Stifters schriftstellerisches Talent aufmerksam wurde, „*Der Condor*“, erscheint im allerersten Satz jener Kater – sehr im Stil der Zeit und vor allem durch Hoffmann und Ludwig Tieck schon literarisch stilisiert und als literarische Person wohl eingeführt – und tut das, was er täglich zu tun pflegt: er schleicht über die Dächer und hilft somit dem Erzähler, sich die Zeit des Wartens zu verkürzen. Der Kater ist aber hier weniger absichtlich als „Individuum“ zur Person stilisiert, wie das etwa bei den Romantikern der Fall ist, sondern als ein Rest von Natur, den sich die Nachbarin des Malers Gustav hält. Er repräsentiert (zumindest unter dem Dach des Mietshauses) einerseits das ständig objektiv Daseiende dieser Natur, der wir uns zuwenig bewußt sind, und zugleich die Perspektive, die uns fremd ist und die sich der Maler erst selbst zueigen machen muß, so er in seiner Kunst etwas zu leisten imstande sein will. Das drückt der Erzähler durch die Zwiesprache und das (noch an Hoffmann erinnernde) gegenseitige Verständnis der beiden aus:

So sagte ich ungefähr zu dem Kater, er aber drehte seine Augen, als verstände er meine Rede, noch einmal so groß und noch einmal so freundlich gegen mich, daß sie wie Glimmerscheiben leuchteten, und die Seite seines weichen Felles gegen meine Hand krümmend und stemmend, hob er sofort sein traulich Spinnen an, während ich fortfuhr, mit ihm zu kosen: „*Man sieht viel in einer langen Mondnacht*, das wirst du wissen, Lieber, wenn du sonst Beobachtungsgeist besitzt; aber siehe, *ich wußte es*

⁴ Selbstverständlich sollte man dabei eine gewisse Affinität zu Jean Pauls *Des Luftschiffers Gianoxxos Seebuch* feststellen dürfen, jedoch gehen die Darstellungsweisen und die Intentionen bei Stifter und Jean Paul völlig andere Wege.

nicht, da ich nie Zeit hatte, eine so recht von Herzen anzuschauen, allein in diesem Harren und Schauen nach dem Himmel, namentlich da der gehoffte Weltkörper immer nicht kam, hatte ich Muße genug, den Lebenslauf einer Frühlingsnacht zu studieren.“

(StGW Bd. 1, S. 12; Hervorhebungen durch d. Verf.) In der ersten Fassung heißt es „die Biographie einer Frühlingsnacht“ (StE. Das wirkt künstlicher, weil noch uneingedeutscht, und es gibt den Konversationston der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts wieder.

In dem letzten Satz ist ein abgeschwächter Vorwurf Stifters an die Künstler (eigentlich an uns alle) enthalten – „ich wußte es nicht, da ich nie Zeit hatte, eine [Frühlingsnacht] von Herzen anzuschauen“ – denn infolge unserer Betriebsamkeit entgeht uns das, was uns eigentlich das Nächste und Schönste sein sollte: der unbeeinträchtigte Bezug zur Natur, während der Anlaß zu dem ersten Erweckungserlebnis Gustavs (oder besser: zu dessen erster Stufe) nur durch die Erwartung des Ballonaufstiegs zustande kommt, den er von seinem Zimmerfenster aus beobachtet. Die Menschen der Großstadt selbst umgibt freilich eine „sekundäre“ Natur, die aus ihren Gewohnheiten und Lebenszwängen erstet, und diese ist auch räumlich recht sinnfällig tiefer unten angesiedelt, zusammen mit jenen Leuten, die gewohnterweise in den vornehmeren, tiefer gelegenen Stockwerken der Häuser sowie in den Gassen und Kellern anzutreffen sind – „das leidige Abendgetümmel der Menschen“, das sich „durch die Gassen schleppt“ und zu dem Mond „eine wunderliche Dissonanz“ bildet, der vornehmlich von jenen Bewohnern gesehen wird, die gleich Gustav unter dem Dach wohnen. Überhaupt kommt auch jenes zeittypische Detail zur Sprache – „Allmählig puppte sich denn doch alles, was Mensch heißt, in seine Nachthüllen ein“ – da man sich doch im 19. Jahrhundert vom Kopf bis zum Fuß für die Nacht neu anzog und sich auch in der Nacht den Zwängen einer unnatürlichen Haltung aussetzte. Das allabendliche Verkriechen in den Wohnungen war wegen der ungünstigen Lichtverhältnisse häufiger anzutreffen als heute, die Straßen ohne den uns heute gewohnten Lärmpegel muß man sich ungleich ruhiger vorstellen, daher kann der Autor kontrastreiche Sätze anbringen, wie etwa: „nur die Rufe der Schlemmer tönten hie und da herauf, wie sie ihren späten Nachtweg nach Hause suchten“, selbstverständlich als eine Art Kolorit gebraucht, aber auch formal sich einfügend, indem hier eine Art der unmittelbaren Menschlichkeit angesprochen wird, die aber gleich einer astronomischen Bilderuhr in den Tagesablauf integriert ist,

während dann die Zeit anhebt, „die die Philosophen, Dichter und Kater lieben, die *Nachtstille*; mein [=des Erzählers] vierpfotiger Freund hat eben nicht den übelsten Geschmack für die Zeit seiner Spaziergänge“. Aber auch die ganze Stadt wird in dem höhersteigenden Mondlicht auf eine phantastische Weise eingehüllt, die der Vorstellung der Zeit entspricht: „Ein feiner Silberrauch ging über die Dächer der weiten Stadt, wie ein Schleier, der auf den hunderttausend schlummernden Herzen liegt.“ Nicht gerade zufällig, weil er ja einen Gegensatz von Verdeckung (durch den Schleier) sowie Offenbarung des nahen Todes oder der Todesgefahr bringt (der Schlaf wurde ästhetisch lange als ein dem Tod ähnlicher Zustand begriffen), steht der nächste Satz, der in seiner Ausstattung ein wenig an die „Nachtwachen des Bonaventura“ erinnert: „Der einzige Goldpunkt in dem Meere von Silber war die brennende Lampe drüben in dem Dachstübchen der armen Waschfrau, deren Kind auf den Tod liegt.“ Das hier nur als kleines Detail auftretende Motiv des sterbenden Kindes, das in dem gesellschaftlichen Gefüge der Entstehungszeit – aber wahrscheinlich auch in Stifters eigener Biographie, in seiner Ehe – sein gängiges Modell sucht und deshalb nicht etwa als Stereotyp gelten kann, wird sich bekanntlich später zu einem weit größeren Motiv- und Themenkomplex ausweiten bzw. wandeln.

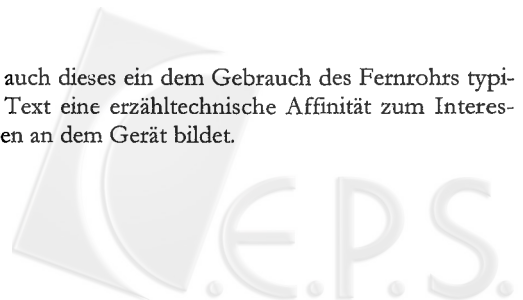
Die angedeutete nächtliche Szene der Stadt, welche sich daneben auch mit den Geräuschen befaßt, wird so geschildert, wie wir sie heutzutage höchstens noch während einer Sonnenfinsternis in waldiger Umgebung zu erleben vermögen: „Es war, als würde es mit jeder Minute lautloser“ (StGW 13). Dem Menschen der Zeit ist noch eine Wahrnehmung eigen, die uns in dem gewohnten großstädtischen Lärmpegel späterer Zeiten verlorengegangen ist und die uns deshalb schon unnatürlich, weil unmöglich und übertrieben erscheint: „...auch die Luft, bisher so warm und todesruhig, machte sich auf; denn ich fühlte es schon zweimal kühl aus Morgen her an mein Gesicht wehen, und das Rauschen der Frühlingsgewässer wurde deutlich von den Bergen herübergetragen“ (StGW Bd. 1, S. 14). Man muß sich vorstellen, daß solche Berge in Wien, das sicherlich nicht ausdrücklich als der Ort der Erzählung genannt ist, bestenfalls über fünf bis zehn Kilometer von der Stadtmitte entfernt liegen. Doch darf man es als eine durchaus gängige Vorstellung eines Publikums ansehen, welches Jahr für Jahr sich den Luxus einer Vorstadt- oder Landwoh-



nung leistete, um dort seine Sommerfrische mit idyllischen Annehmlichkeiten zu verbringen.

Das ganze Kapitel über ist auf ein einziges Warten konzentriert, das nur durch das Verschwinden und Erscheinen des Katers aufgelockert erscheint. Der Erzähler, bereits das später in der Erzählung „*Der Hochwald*“ erzähltechnisch so bedeutsam gewordene Requisit des in der Literatur der Zeit populären Fernrohrs benutzend, wartet auf ein Ereignis, auf das zwar der Mondaufgang und „von der Sonne Amerikas“ beschienene hohe Wolkenschichten thematisch vorbereiten, das aber erst zu Ende des Kapitels klar ausgesprochen wird: Gustav ist der Beobachter eines Ballonaufstiegs, eines für sich genommen naturwissenschaftlich bedeutsamen Ereignisses, einer Experimentierfahrt, durch deren Darstellung uns Stifter durchaus auf der Höhe seiner Zeit erscheinen muß. Die Benutzung des Fernrohrs ist dem Autor aus seiner Schulzeit im Stiftsgymnasium Kremsmünster geläufig, welches in einer uns heute erstaunlichen Fortschrittlichkeit im 18. Jahrhundert eine Sternwarte errichten ließ, die man übrigens heute noch besichtigen kann. Die astronomischen und meteorologisch relevanten Vorgänge werden durchaus im Stil eines fast bukolischen, jedenfalls metaphernreichen Tableaus dargeboten: Nachdem „eine Herde Lämmerwolken, die tief gegen Süden auf der blauen Weide gingen ... leise angezündet [wird]“, wobei nichts anderes gemeint ist, als daß schon der Morgen graut; ein Umstand, der den Erzähler beklommen macht; nachdem es „selbst ferne Wolkenbänke ... gegen jene Stelle des Firmaments [schwingt]“, an der er den Aufstieg beobachten will; zwischendurch findet sich der Eindruck eines barocken Kirchengewölbes: „Sterne, Wolken, Himmelsglanz flatterten durch das Objektiv“; und nachdem er uns noch versichert: „...ich achtete ihrer nicht, sondern suchte angstvoll mit dem Glase“ – diese Technik der Darstellung würden wir heute in einem ganz anderen Wissensbereich als ein *zooming-in* bezeichnen – stellt er schließlich den Interessensgegenstand in den Raum: „...bis ich plötzlich eine große, schwarze Kugel erfaßte und festhielt“⁵ Nach Verhaltenheit und Häufung retardierender Erzählelemente, wird dieser letzte

⁵ Ich nenne das *zooming-in* hier nur deshalb, weil auch dieses ein dem Gebrauch des Fernrohrs typischer Handgriff bzw. eine Funktion ist, die im Text eine erzähltechnische Affinität zum Interessensvorgang oder auch nur dem simplen Hantieren an dem Gerät bildet.



Satz durchaus im Stil eines naturwissenschaftlichen Protokolls oder Tagebuchs niedergelegt.

Im nächstfolgenden Textabschnitt wird diese Montgolfière – etwas ähnlich den zeitgenössischen malerischen Darstellungen – als ein rein ästhetischer Gegenstand gesehen, und es bleibt dahingestellt, ob sich Stifter offensichtlich das Phänomen hatte im vorhinein erklären lassen oder darüber etwas aus dem ihm gegenwärtigen Physikunterricht wußte: „...so schwach rot erst wie eine Pfirsichblüte, zeichnete sich eine bedeutend große, dunkle Kugel, unmerklich emporschwebend [ab]“; das nie vorher Beobachtete kennt man nur aus der Gewähr der „Voraussage“, die nun plötzlich „eintrifft“, nämlich daß vor dem Hintergrund dieses poetisch gesehenen „zarten, weißen Frühlhimmel[s]“ jedoch – und hier setzt der Stifter eigene Gedanken des Schaurigen ein, der ihn bis zu seinem Ende verfolgt – an der Unterseite des Ballons, wie „an unsichtbaren Fäden hängend, im Glase des Rohres zitternd und schwankend, klein wie ein Gedankenstrich am Himmel – das Schiffchen, ein gebogenes Kartenblatt, das drei Menschenleben trägt und sie noch vor dem Frühhrote herabschütteln kann, so naturgemäß, wie aus der Wolke daneben ein Morgentropfen fällt“ [StGW 14f]. Um sich auf die Seite des zeitgenössischen Lesers zu begeben, muß der Autor die Befürchtung des Todessturzes gleich in Form einer warnenden Bemerkung äußern, die wenigstens in der Konversation den Charakter eines in den Naturwissenschaften Kundigen trägt, da ja sofort das analoge Beispiel der „aus der Wolke daneben“ fallenden Morgentropfen wie zum Beweis angeführt wird. Es mag ja auch auffallen, daß ein beträchtlicher Teil der Angst, die sich hier sowohl im Betrachter als auch im Leser/Hörer aufzubauen beginnt, aus der Entfernung vom Objekt, der subjektiv zur Wirkung kommenden Perspektive wie auch aus mechanischen Reflexen und der Beschaffenheit des Fernrohrs stammen und nicht etwa mit dem tatsächlichen Objekt, dem aufsteigenden Ballon und dessen senkrecht in die Höhe fahrenden Wucht zu tun haben (siehe das Zitat oben). Nicht von ungefähr schließt sich an diese „Vision“ ein Schreckensruf – „Cornelia, armes, verblendetes Kind! möge dich Gott retten und schirmen!“ –, der freilich im Angesicht solcher waghalsiger Unternehmungen, wie sie eine Ballonfahrt darstellt, auch noch durch eine Frau(!), von naturwissenschaftlich naiv zu nennenden Personen nicht oft genug in ähnlicher oder vergleichbarer Weise ausgestoßen worden ist. Der Subtext zeigt zwar

den Zusammenprall zweier miteinander nicht kommensurablen Denkweisen und Lebenswelten auf – hier die traditionellen, jahrtausendealten Auffassungen bewahrende und mit gesellschaftlichen Schranken vorgehende, dort die mit meteorostatischen Berechnungen in diese *veraltete Zeit* förmlich einbrechende neue Verstandesart; die überkommene, alte Auffassung von der Welt jedoch behält auf Grund ihrer gesellschaftlichen Verankerung sowie den damit verbundenen Verzögerungsmomenten, denen sich die naturwissenschaftliche Aufklärung des Volks gegenüberstellt, noch eine Weile die Oberhand. Das muß Stifter, der zu der Zeit als Pädagoge in Wien bekannt und begehrt war, bereits tief bewußt gewesen sein. Denn er hat ja noch eine Weile lang *scheinbar*(!) wie ein Biedermeier-Dichter, als welcher er zunächst berühmt geworden ist, weitergeschrieben. Auch heute noch findet sich in literaturwissenschaftlich gemeinten Artikeln noch diese Bezeichnung, die ja nicht ganz falsch ist, weil sie sich auf jene acht oder neun Erzählungen stützt, die tatsächlich vor der Revolution 1848 entstanden sind und die seinen Ruhm begründeten. Doch engt man mit dieser Bezeichnung den Geist und die und die Weite des Schaffens des Autors auf verhältnismäßig Geringes ein. Man muß sich auch davor hüten, besonders den späten Biedermeier als eine nur schwammige, faulige, selbstgenügsame und dem Sinnengenuß ergebene Geschichts- und Kunstperiode zu sehen. Denn dadurch bekommt man, auch auf Stifter bezogen, ein völlig falsches Bild von den relevanten Tatsachen, die uns überkommen sind. Zwar hat es sein Wahres um die fortwährende Bespitzelung aller durch die allgegenwärtige Metternichsche Polizei sowie um den Ausschluß des Bürgertums von jeglicher höherer politischer Entscheidung, die Menschen der höheren und mittleren Stände in oft banale Kunstausbübung und in Wien etwa in eine Art Phäakentum treibend. Doch ist das durchaus nicht alles, was man über diese Zeit in Erfahrung bringen kann. Kurz gefaßt: Sie war eine oft unter der gesellschaftlichen Oberfläche gärende Epoche, in der man in großem Stil bereits umwälzende Erfindungen in die Praxis umsetzte – man denke nur an die Verkürzung der Reisezeiten durch den Bau der Eisenbahnen, die auf dem Kontinent freilich erst später einsetzende Industrialisierungswelle, wie etwa die damals einsetzende Revolutionierung des Eisen- und Hüttenwesens. Eichendorff⁶ be-

⁶ Eichendorff, Joseph von, Autobiographische Dichtungen, in: ders., Werke in sechs Bänden, hg. v. Wolfgang Frühwald u.a., Band 5, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 349ff.

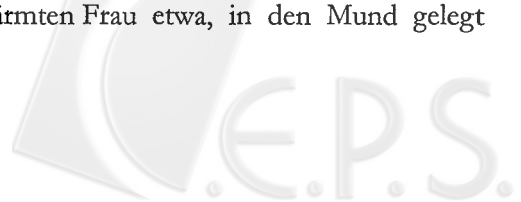
klagt bereits so eindrücklich das fortschreitende Zurückdrängen des adligen Landlebens sowie der dieses garantierenden Familienstrukturen und der dazugehörigen Landgüter, die zugunsten der neu entstehenden Industrie in andere Hände kommen. Die Zeit war die letzte Epoche einer noch intakten Gesamtkultur, mit einem Design, das vom kleinsten Gebrauchsgegenstand bis über die Möbel zur Hausgestaltung und Architektur reichte, ja selbstverständlich auch die Lebensgestaltung mit einbezog; eine Leistung, die spätere Zeiten auch mit Anstrengung nicht mehr annähernd erreichten.

Stifter greift sozusagen das Wesentliche der Erzählung nur in punkthafter Darstellung heraus. Selbst die vier Kapitel, aus denen sie besteht, liegen in verschiedenen Hinsichten weit auseinander, so daß die möglichen und logischen Verbindungen zueinander mitunter weit gezogen werden müssen. Das auch noch im Titel an E.T.A. Hoffmann – und in nichts weniger an Robert Schumann – erinnernde „[Ein] Nachtstück“ gibt vor, nach dem Tagebuch des Malers Gustav von der Beobachtung des Ballonaufstiegs zu berichten. Dies wird aber erst im zweiten Kapitel explizit erklärt. Die emphatischen Passagen von den „Vorhersagen“, die zutreffen sollen, haben somit ihren stilistischen Boden in den seltsam erregten schriftlichen Aufzeichnungen. Nicht nur ersehen wir daraus, daß es sich um eine noch nicht ganz eingestandene Liebesbeziehung zu einer jungen Frau namens Cornelia handelt, es geht auch daraus hervor, daß jemand (eben Cornelia) eine gefährliche Unternehmung, eine Justament-Handlung, eingegangen ist und daß Gustav um ihr Leben bangt, denn er muß aus Angst das Fernrohr weglegen, *um nicht hinsehen zu müssen* – die Reaktion vieler Menschen der damaligen Zeit auf Unerhörtes: „Ich mußte das Rohr weglegen; denn es wurde mir immer grausiger, daß ich durchaus die Stricke nicht sehen konnte, mit denen das Schiff am Ballon hing“ (StGW I, 15) Das genaue Hinsehen – im naturwissenschaftlichen Sinn – fördert eine ganz anders geartete, oft beängstigende Realität zutage, die hier noch mit einer kindischen Angstphantasie zugedeckt ist. Und da er diese Stricke im Fernglas nicht zu sehen vermag, ist er versucht zu glauben, Cornelia müsse im Luftfahrzeug vom Himmel herabfallen. Abwechselnd legt er das Glas beiseite und nimmt es wieder auf, ohne des Ballons wieder ansichtig zu werden. („Mit seltsamen Gefühlen des Unwillens und der Angst legte ich das Fernrohr weg und starrte in die Lüfte, bis endlich eine andere, aber

glühende Kugel emporstieg und ihr strahlendes Licht über die große, heitere Stadt ausgoß, und auf meine Fenster, und auf einen ungeheuren, klaren, heitern, leeren Himmel.“ [StGW I,15]). Durch den Sonnenaufgang wird die Nachtwache beendet, und hier brechen auch die Tagebuchangaben ab.

Man ist selbstverständlich ein wenig überrascht, daß der Erzähler nun selbst erst im 2.Kapitel, folgerichtig mit „Tagstück“ überschrieben, auftritt. Den jungen Mann Gustav in seiner Statur beschreibend, aber auch nicht den Kater von gestern nacht vergessend, zeichnet er auf den beiden ersten Seiten eine Art problemlos erscheinende Fortsetzung der Geschichte – so jedenfalls möchte man annehmen. Den Mäler läßt er allerdings vor einer leeren Leinwand sitzen, scheinbar untätig, weil er einen inneren Kampf auszustehen hat, der ihn aus dem Sonnenlicht des Morgens in eine Art innerer Dunkelheit führt: „in ihrem [d.i. seiner Augen, Anm. d. Verfs.] tiefen, schwermütigen Feuer stand der Anfang einer Leidenschaft, die düsterselig in dem Herzen anbrannte und trotzig-schön in das kindliche Antlitz trat“ (STGW I, 16). Es liegt hier das Bewußtwerden der Leidenschaft für Cornelia, das den noch sehr jungen Mann erwachsen werden läßt, wie sich zeigen wird. Und die Eigenschaften sind durchaus zweideutig: düster-selig, trotzig-schön; solche jedenfalls, die einander von vornherein nicht leicht assoziieren. Man darf nicht vergessen, daß dies alles vorgebracht wird, während langsam runde Gestirne und künstliche Körper unter- und aufgehen, erscheinen und wieder verschwinden, nachdem sie ihre Bahn gezogen sind: die bereits untergegangene „Sonne Amerikas“, die sich noch an den höchsten Wolkenbänken im rötlichen Widerschein zeigt, der aufgehende und später langsam verblassende Mond, der kurz im Fernrohr erscheinende Ballon, die bei der Witwe erlöschende Lampe und die wieder aufgehende Sonne, die Gustavs Zimmer mit Glanz erfüllt; alles in allem beinahe einen vollen Tageskreislauf beschreiben: ein Pendant zu dem, was später aus der Sicht der drei Ballonfahrer erzählt wird.

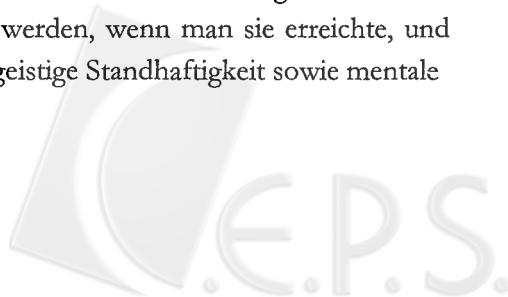
Dann plötzlich – fast *wie aus heiterem Himmel*, so würden wir am liebsten sagen wollen (das Bild ist nicht willkürlich, sondern hat hier seine Berechtigung in der Metaphorik der Erzählung), finden wir einen durch und durch *befremdlichen Satz* (derer es allerdings in der Folge mehrere gibt!) eingestreut, der eigentlich einem in der Liebe schwer enttäuschten Menschen, einer verhärmten Frau etwa, in den Mund gelegt



werden könnte, jedoch hier eine dunkle Ahnung über die Fortsetzung der Geschichte wie auf den Tisch legt: „Die Liebe ist ein schöner Engel, aber oft ein schöner Todesengel für das gläubige, betrogne Herz!“ (StGW I,16). Spätestens ab hier müßte man den Text wenigstens in zwei Richtungen ihrer Bedeutung, wenn nicht gar nach zwei ganz getrennten Lesarten durchzulesen beginnen. Denn die Handlung läuft nicht allein auf eine Ballonreise hinaus. Während – wie um dem vorigen Gedanken eine gegenständliche Form anzupassen und eine Abrundung zu geben – das Fernglas, auf der Zeichnung eines Cherubs liegend, erwähnt wird und das Treiben und

Lärmen in der Stadt, für „Hunger“ und „Üppigkeit“ sorgend, seinen Lauf nimmt, bereitet sich erzähltechnisch schon eine Zäsur vor.

Wir befinden uns nun bei dem Vorgang des Ballonaufstiegs, von dem Gustav nur wenige Augenblicke und die nur aus der Ferne hat miterleben können und von dem in der Erzählung gesagt wird, der Moment des Aufstiegs und das atmosphärische Raumerlebnis hätten genau zu dem Zeitpunkt stattgefunden oder ihren Höhepunkt gefunden, als der Maler des Ballons ansichtig wurde – insofern nur ein punktaktiger Bezug, der aber den jungen Mann umso härter trifft, als ihm die Mittel zur Bewältigung dieses unerhörten Erlebnisses (noch) nicht zur Verfügung stehen. Nun kann er zu diesem Zeitpunkt sich den Beweggrund dieses haarsträubenden Unternehmens seiner Malschülerin (daß sie seine Malschülerin ist, wissen wir erst ab dem dritten Kapitel) auch nicht hinreichend erklären, d.h. er faßt die Angelegenheit sogar falsch auf – dies erfährt man aber auch erst im dritten Kapitel. Vom heutigen Standpunkt des Wissens aus vermutet man sofort, daß in seinem Gedächtnis und in seiner Psyche ungewöhnliche Ballungen zum Teil unbewußter Vorgänge stattfinden müssen, die sich in Richtung sowohl einer Liebeserfahrung als auch des Schöpfungstums hin bewegen. Auf solches mußte der Leser im früheren 19. Jahrhundert auf anderem Weg hingeführt werden. Aber ich nehme hier schon etwas vorweg, was erst später deutlich wird. Was nun vorerst folgt, ist die Darstellung eines dem Menschen völlig fremden Raums, obwohl noch immer verhältnismäßig nahe der Erdoberfläche und dem natürlichen Habitat der Leute. Jedoch konnten diese Entfernungen für die damalige Zeit bereits als sensationell betrachtet werden, wenn man sie erreichte, und ihre Erkundung setzte einige körperliche und geistige Standhaftigkeit sowie mentale



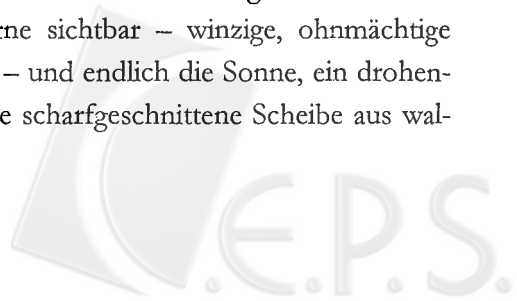
Eignung als auch Erfahrung voraus. Um diese geht es auch hier. Und nicht etwa als eine Nebensache, wie wir noch genauer sehen werden.

Der Ballonaufstieg wird noch fast zur Nachtzeit durchgeführt – „in frühester Morgendämmerung, um jeder ungerufenen Beobachtung zu entgehen“ (17). Die eindringliche Frage an „die schöne Jungfrau“, welche mit „mit hochgehobenem Herzen [dabei]stand, als der Ballon gefüllt wurde, fast nicht bändigend den klopfenden Busen und die ahnungsreiche Erwartung der Dinge, die da kommen sollten“(17f.); – diese Frage wird offensichtlich wiederholtermaßen an sie gestellt, weil es sich um eine gefährliche und obendrein völlig der Sitte widersprechende Unternehmung dieser noch sehr jungen Frau handelt, und die beiden sie begleitenden Männer entschließen sich erst Minuten nach der ausgebliebenen Antwort Cornelias – was vielleicht ein Hinweis auf ihren später erwähnten Stolz sein kann –, das Fahrzeug in die Höhe zu lassen. Im weiteren gehen sie den Vorbereitungsarbeiten zu ihren atmosphärischen Messungen nach, während sich der Ballon samt der Gondel rasch aus dem vertrauten Bereich der Erdnähe entfernt und in kurzer Zeit bereits auf „über vierzehntausend Fuß“ hoch schwebt. Im Höhersteigen des Ballons steigert sich auch die Erwartung der phantastischen Rundschau. Das Erlebnis des Ungewohnten, etwa der Sonnenbestrahlung des Ballons und der Schnüre, erregt Cornelias Phantasie in Richtung Angst, die sich mit fortschreitender Reiseentfernung steigert. Recht beiläufig, jedoch nicht etwa gekünstelt, wird eine Beziehung zu Gustavs Aufenthaltsort mit Hilfe der Sonnenstrahlen hergestellt, genau in dem Augenblick, da auf der Erde ebenfalls die Sonne aufgeht. Ziemlich bald darauf erscheint ihr alles auf der Erde Wahrgenommene ganz fremd, besonders die Verfärbung der Erde wirkt irritierend. Stifter streift eine Reihe von praktischen Momenten. So erwähnt er die warme Kleidung der Insassen und Cornelias Verhüllung ihres Gesichts mit Hilfe zweier grünfarbener Schleier. Ferner – als das Luftschiff bereits „westwärts“ segelt – verabreicht der „Lord“ ein stärkendes Kaffeegetränk, das er in mit Wasser vermengtem ungelöschten Kalk erhitzt und das Cornelia vor einem Kälteschock bewahren soll. Stifter trifft hier bereits seinen ihm eigenen Ton, welcher Poetisches meint, aber in der wissenschaftlichen Darstellung nicht irrelevant bleibt, sondern seinen Gegenstand mit der Rhetorik von Fachgebildeten auszudrücken versteht. Dieser Zug,



den wir hier zum erstenmal begegnen, ist in allen seinen Erzählungen eine Konstante.

Die Erde – von dieser Höhe aus gesehen, etwa von der halben Höhe, in der heute ein Verkehrsflugzeug fliegt – verfremdet sich zusehends, so daß die Natur, der wir uns sonst in Freude und Naivität begeben, den Anblick des Schauerlichen bietet. Ich muß hier betonen, daß bei Stifter dieses hier hervorbrechende *Schauerliche* nicht etwa nur ein Stilmittel oder ein Typus der Darstellung ist, sondern es nimmt die Funktion einer Art der Weltsicht auf, eine Folge des genaueren Hinsehens, der Verlängerung unseres Blicks und unserer Sehfähigkeit in das Naturwissenschaftliche hinein, worin die Dinge der Welt eine völlig andere Gestalt gewinnen, als sie in unserer gewöhnlichen Umgebung eine finden. Haben wir von der Dachstubenidylle Gustavs und seiner unterhaltsamen Nachtwache aus gesehen das Erlebnis einer „Verzauberung“ der Welt, weil wir ständig eine an der Metaphysik und idealen Vorstellungen orientierte Interpretation unserer Wahrnehmungen anstellen und folglich die Erscheinungen der Erde *so sehen*, so bricht unsere Wahrnehmung aus der Höhe plötzlich radikal mit unserem Bild der Natur. Cornelia ist in ihren Eigenschaften, die der Erzähler von ihr in diesem Abschnitt nach und verlauten läßt, äußerst sparsam gezeichnet, ja fast nur skizziert. Ihren außerordentlichen Mut, mit dem Gefährt aufzusteigen, drückt sie nur durch beharrliches Schweigen aus, welches – wie oben schon bemerkt – in diesem Moment ihre Zustimmung zur Fahrt bedeutet. Später – mit der Abnahme des gewohnten Aussehens der Erde, macht ihre aus Neugierde und Unternehmungsgeist bestehende Haltung mehr und mehr einer gefährlichen Beklemmung Platz und endet in dem baren Entsetzen vor der Schrecklichkeit des schwarzen Alls. Hinzu kommt noch der Einfluß der rasanten Höhenüberwindung beim Aufstieg sowie der Einwirkung der Höhe auf den Blutkreislauf selbst, der Lufttemperatur, welche in solcher Höhe bereits tief unter Null sein muß. Als nach der Ankündigung der Aussicht auf das glänzende Mittelmeer in nichts mehr der ihr bekannten Welt gleicht und da also eine unerhörte physikalisch erklärbare Objektivierung der Natur eintritt und mit ihr eine ungekannte Ernüchterung und Erschütterung – „Wie zum Hohne, wurden alle Sterne sichtbar – winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch die Öde gestreut – und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharfgeschnittene Scheibe aus wal-



lendem, blähendem, weißgeschmolzenem Metalle: so glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde – und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen; nur auf dem Ballon und dem Schiffe starrte ein grelles Licht, die Maschine gespenstig von der umgebenden Nacht abhebend und die Gesichter totenartig zeichnend, wie in einer *laterna magica*“(21f) – ; da auch das – damals so genannte – „Höhenfieber“, möglicherweise auch die Atemnot zunehmen, jedenfalls die Kälte im dahintreibenden Luftschiff unerträglich sein dürfte, so scheint das Mädchen von ihren Kräften verlassen und sich nun selbst aufzugeben. Ihre Stimme ist wegen der geringen Tragfähigkeit der dünnen Luft für die beiden Forscher schon nicht mehr hörbar, und der jüngere unter ihnen muß erst einen Blick auf die höhenkranke Cornelia geworfen haben, so daß er weiß, wie es um sie steht.

Was nun folgt, ist die Einsicht, daß der Ballonaufstieg für die beiden Forscher ein Mißerfolg werden würde, denn sie müssen den Flug sofort abbrechen:

Der alte Mann stand auf von den Instrumenten und sah hin, es war ein Blick voll strahlenden Zornes und ein tief entrüstetes Antlitz. Mit überraschend starker Stimme rief er aus: »Ich habe es dir gesagt, Richard, *das Weib erträgt den Himmel nicht* – die Unternehmung, die so viel kostete, ist nun unvollendet; eine so schöne Fahrt, die einfachste und ruhigste in meinem ganzen Leben, geht umsonst verloren. Wir müssen freilich nieder, das Weib stirbt sonst hier. Lüfte nur die Klappen[23].

Wiederum muß man, um die Situation schärfer zu erfassen, plausible Konsequenzen von Cornelias Verhalten interpolieren. Es steht nichts davon im Text. Nur später kommt man zu Andeutungen, die ähnliches wie (verhaltene) Selbstvorwürfe – wegen der eigenen Überheblichkeit und des *sich*-Übernommenhabens – voraussetzen, da ja auch jene von Stifter durch das ganze Stück hindurch wie angepeilte „angeborene Schwäche“ durch dieses Erlebnis in der „wesenlosen“ Höhe offenbar wird und nun ein radikales Sich-Selbst-Sehen und Umdenken nach sich zieht. Es macht persönliche Grenzen sichtbar, die in der Vergangenheit wohl gern überschritten worden sein mögen, was zum wiederholten Mal zu einer Demütigung Gustavs geführt haben muß. Doch dies kommt erst später zur Sprache. Fest steht für den Erzähler, daß die Menschennatur sich gegen das zu riskante Abenteuer auflehnt und – sei es dann in drohender Todesgefahr – zu einer Umkehr zwingt. Vielleicht sollte man dazu noch bemerken, daß es nicht allein das Abenteuer einer Luftschiffahrt ist, wel-

ches nun Cornelia buchstäblich zu Boden schlägt, sondern damit ist ursächlich das Unwissen dieser Frau angesprochen und ihre damit einhergehende Überheblichkeit, mit der sie sich über die natürlichen Bedingungen ihres Körpers hinwegsetzen will⁷. Es ist gerade für diesen Punkt und natürlich auch für Stifters Auffassung recht aufschlußreich, jene beiden Stellen zu lesen, an denen von den Teilnehmern der Fahrt die Rede ist – dies ohnehin nur kurz und eher nebenbei. In der *älteren* Fassung erscheint es mir noch deutlicher als in der *Studien*-Fassung, in der eine Beobachtung abgeändert ist und den Eindruck, den Stifter zunächst noch offenbar als ein Relikt der alten Zeit bewahren will, ganz einfach nicht mehr aufkommen läßt. Es ist der alte Mann, den Cornelia in einer an ein Schauspiel erinnernden Szene (in welcher der Ballon aufgeblasen wird), sich noch auf dem Erdboden befindend, als einen „wissenschaftlichen Famulus“ des Lords ansieht. In dem Augenblick aber, in dem die Männer erkennen, daß Cornelia beinahe ohnmächtig ist und sofort zur Erde zurückkehren muß, heißt es aber von ihm, gleichsam korrigierend und emphatisch: „Der alte Mann, nicht ein Famulus, nein, der würdevolle Lehrer des jungen Mannes in den Naturwissenschaften, stand auf von seinen Instrumenten und zeigte ein strahlendes Antlitz, wie jene alten Magier...“ (E S.20). Das bedeutet: Cornelia, die – wie man aus den beiden folgenden Kapiteln ersieht – in die Konventionen der Zeit verstrickt ist, obwohl sie deren Ordnung als beengend erfährt und Schritte unternimmt, um diese Ordnung zu sprengen, erlebt die nächsten Menschen als eine Projektion dieser nicht arbeitenden Gesellschaftsklasse, mit deren Wertvorstellungen und Vorurteilen. Es zählt für sie vor allem der „Lord“, welcher jung ist, ihr die Fahrt im Ballon ermöglicht und sich in ihrer Vorstellung romanhaft gebärdet; ein alter Mann hingegen, der sich aus sich selbst nichts macht, sondern bloß seiner Wissenschaft lebt (vielleicht mit Cornelia nicht einmal Worte wechselt; sie scheint nur mit dem „Lord“ zu kommunizieren), bekommt unbesehen die Funktion des – unterge-

⁷ Hier erscheint die Protagonistin bereits niedergekämpft: „Aber wie sie hier schiffte, war in ihr nicht mehr jene kühne Cornelia zu erkennen, die gleich ihrer römischen Namensschwester erhaben sein wollte über ihr Geschlecht und gleich den heldenmütigen Söhnen derselben den Versuch wagen, ob man nicht die Bande der Unterdrückten sprengen möge, und die an sich wenigstens ein Beispiel aufstellen wollte, daß auch ein Weib sich frei erklären könne von den willkürlichen Grenzen, die der harte Mann seit Jahrtausenden um sie gezogen hatte - frei, ohne doch an Tugend und Weiblichkeit etwas zu verlieren. Sie war nicht mehr, was sie kaum noch vor einer halben Stunde gewesen; denn alles, alles war anders geworden, als sie sich gedacht hatte.“ (StGW Bd. I, S. 17)

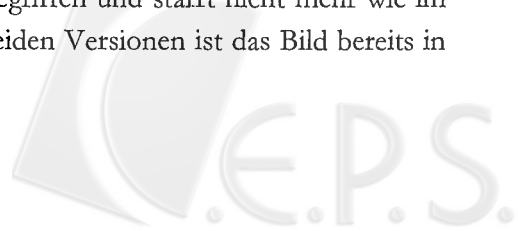
ordneten – „Famulus“ zugeteilt, obwohl sich das Wissen und die Erfahrung in ihm konzentrieren und folglich ohne ihn nichts ginge, er also die Hauptperson des Unternehmens ist. Daher auch das „strahlende Antlitz“, das in Anbetracht der abzubrechenden Fahrt in Wahrheit wiederum gar nicht strahlend sein kann, wie es uns aus der heute üblichen Wortverwendung erscheinen müßte, jedoch die Anspielung auf die „alten Magier“ (die in der *Studien*-Fassung fehlt) deckt plötzlich die wahren Tatsachenverhältnisse auf – als nämlich das Fahrzeug, abgehoben von der Erde, sich in einer Sphäre bewegt, in der die gesellschaftlichen Verhältnisse irrelevant geworden sind und wo nur naturwissenschaftliche Kenntnisse, Flugerfahrung und körperliche Eignung zählen. Auch der „Lord“ verliert unter solchen Bedingungen an seiner gewohnten Festigkeit, was man an dem Vorwurf des Lehrers an seinen Schüler erschen kann, indem jener die Gedanken stoßweise hervorbringt: „Ich sagte dir, *Richard*, das Weib erträgt den Himmel nicht – die Unternehmung, so gefährlich und kostbar, ist nun unvollendet, und es war doch die schönste und ruhigste meiner Fahrten...“ (E, S.20). Das ganze Ungemach einer Forscherwelt kommt darin zum Ausdruck, wenn nur einmal ein Mitspieler in seiner Kraft oder in seinem Durchhaltevermögen ausfällt. Wenn man diese verschiedenen Elemente einander gegenüberstellt und besonders auf den (bereits oben zitierten) doppelsinnigen Satz – „*das Weib erträgt den Himmel nicht*“, ein Satz, der auf uns heutige Menschen höchst eigenartig wirkt – bezieht, so muß man sich von einer *Bewußtseinsstufe* zumindest berührt finden, die nicht mehr dieselbe wie die uns heute vertraute ist, die aber doch zu einem gewissen Grad in uns noch enthalten ist. Nicht umsonst werden Referenzen auf die Magie gemacht, die anundfürsich in diesem Kontext einer naturwissenschaftlichen Berechnung nichts zu suchen hätten. Es wird vielmehr auf das „Machen“, „Hervorbringen“ in dieser Bewußtseinsmutation angespielt, was bekanntlich die Bedeutung einer solchen ist. Solange auf technischem Weg ermöglichte Unternehmungen noch nicht zur Routine gehören, sondern ein Novum der Wissenschaft sowie ein Hasardstück in ihrer Ausführung sind, muß deren Führung im Besitz eines Verfahrens sein, durch welches er die Macht über alle beteiligten Personen und Mittel erhält. Deshalb wirkt auch der Abbruch des Unternehmens über seine Plötzlichkeit, mit der dies zu geschehen hat, hinaus in die schwere Enttäuschung darüber, nur Fragmentarisches geleistet zu haben. In der *Studien*-Fassung ist schließlich von

dem „strahlenden Zorn“ des Alten die Rede, was zwar gegenständlicher als die erste Fassung wirken mag, allerdings die momenthafte Sicht auf den Zusammenhang des (Er-)Zeugens eines Werks vermissen läßt.

III.

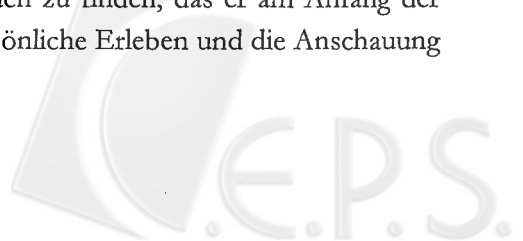
Das Kapitel „Blumenstück“ – mit einer deutlichen Referenz an Jean Pauls Auffassung vom Werden und der Entwicklung alles Menschlichen – erzählt von einer aufkeimenden, durch eine lange Zeit hindurch latent vorhandenen und sich mit überraschender Plötzlichkeit eröffnenden körperlichen, allerdings nur zum Teil vollzogenen Liebe. Doch wäre es einseitig, das Kapitel allein auf diese Weise sehen zu wollen. Schon die Anlage seiner einzelnen Teile zeigt ein anderes Bild. Zu Beginn steht ein *Akt der Kunst*, der für sich genommen so herausragend ist und für sich allein zu stehen scheint; dies trotz des uns bei Stifter bereits bekannten Erzählflusses, der auf subtile Weise Früheres mit Späterem verbindet, eigentlich eine Tatsache, die im künstlerischen Schreiben unabdingbar ist. Aber diese hervorragende Stellung drückt sich darin aus, daß Gustav nach Erhalt und Lesen des Billets, welches ihm Cornelia durch einen Boten überbringen läßt, am selben Tag nicht mehr weiterzuarbeiten entscheidet (St, 24). Die Mitte des Kapitels beschreibt ein Wiedersehen unter jenen, bereits durch die Einwirkung der Kunst sowie des jüngst Vergangenen veränderten, Umständen sowie die Annäherung in *Liebe* zueinander. Der letzte und sich etwas kürzer ausnehmende Teil bedeutet einen nicht völlig frei gewählten Abschied voneinander, welcher allerdings die Kunst allem Anschein nach als treibendes Motiv in sich trägt.

Es darf nebenbei als interessant gelten, gelegentlich die beiden Fassungen in diesem Abschnitt zu zitieren und einander gegenüberzustellen, um aus dieser Synopsis auf das knappe Reservoir an von Stifter verwendeten bildhaften Ausdrucksmöglichkeiten zu schließen, welche den künstlerischen Vorgang andeuten, und um die weitere Intention des Autors freilegen zu können, die nicht etwa an der Oberfläche liegt und dem raschen Leser auch nicht sofort einsichtig wäre. In beiden Fassungen befindet sich Gustav schon weit in der Arbeit begriffen und starrt nicht mehr wie im zweiten Kapitel auf eine leere Leinwand. In beiden Versionen ist das Bild bereits in



einen „schweren Goldrahmen“ eingespannt, was wohl im Fall des Erstdrucks nichts anderes als den (baldigen) formalen Abschluß des Werks zu bedeuten hat, der es reif für die Betrachtung durch die künstlerische Öffentlichkeit macht. Das Bild scheint jedenfalls nicht Cornelia zugeordnet zu sein. In der zweiten Fassung nimmt sich dieses Detail etwas sonderbar aus, da das Bild erst „skizziert“ ist; es sei denn, der Goldrahmen sollte nur Zeichen der Vorwegnahme einer später offenbar werdenden, unerhörten Meisterschaft sein, zu deren Annahme wir einigen Grund haben. In der ersten Fassung legt Gustav „eben die letzte Hand an das Gemälde“ (StE, 20) und der Schöpfungsvorgang ist auf nur Rudimentäres reduziert; in der Studien-Fassung erscheint der Maler mitten in seiner Arbeit begriffen und arbeitet, „wie einer, der heißhungrig nach Taten ist“, an dem Bild; in beiden Fassungen scheint die „Selbstvergessenheit“ bei seiner Arbeit auf, mit der er über das Bild „seine Augen strömen“ läßt; „wer ihn so gesehen hätte (...) der hätte gemeint, *aus ihnen müsse die Wärme und Zärtlichkeit in das Bild geflossen sein, die so unverkennbar und reizend aus demselben traten*“ (StGW, 24). Ebenso sind die folgenden Stellen in beiden Fassungen vorhanden: daß „er einen Schritt zurück [ging, ...] mit klugem Blicke das Ganze prüfend und wägend“; ein Moment, das darauf hinweist, daß es (wie wir aus späteren Zeugnissen wissen) Stifter auf die Ganzheit, das Kunstganze, die übergreifende Konstruktion eines Werks ankam, die man in Worten unserer perspektivisch angelegten modernen Sprache eigentlich gar nicht zu fassen imstande ist. Stifter erweist sich hier bereits als der genaue Beobachter, als welcher er in seinen sämtlichen späteren Dichtungen erscheint. Schon hier in seiner ersten veröffentlichten Erzählung ist der Dichter unverkennbar *er selbst*. Über die Eigenschaft des genauen Beobachtens hinausgehend, wird durch den gesamten Text offenbar, wie er erzähltechnisch verfährt, um ein Thema zu bewältigen, für welches es selbst in seiner literarischen Gegenwart nur schwerlich Mittel gibt, die eine genügende Anschaulichkeit der Sache zu vermitteln vermögen. Die vielen „Hinweise“, welche der Leser immer wieder bekommt; die verstreuten, wie isoliert dastehenden Sätze (siehe weiter oben), um deren Sinn man sich nicht sogleich im klaren ist; alles dies gehört zu den nötigen „Brechungen“ und Spiegelungen einer Wirklichkeit, die uns in einem konventionell aufgebauten Gedankenablauf ohne künstlerisches Ziel abhandeln kämen oder gar nicht erst berührt würden. Daher ist man bei der Lektüre des *Condor* immer wieder versucht, von vor-

ne nach hinten zu lesen und wiederum zu bereits gelesenen Stellen zurückzukehren, um dann wieder zu vergleichen und Schlüsse zu ziehen. Und wiederum verbindet der Satz „dann ward mit *leuchtenden Augen* die Arbeit fortgesetzt“ jene Stelle im voraufgehenden Kapitel, in der von dem alten Naturwissenschaftslehrer die Rede ist, mit der ganzen Kunstarbeit sinnfällig, da zwischen schöpferisch tätigen Menschen eine rätselhafte Affinität besteht, derer sich Stifter bewußt war. Während der alte Mann Züge eines *Magiers* annimmt und jenen (uns schon bekannten) *zornig leuchtenden Blick* an sich selbst sehen läßt, was zumindest teilweise auf ein Unbewußtes hinweist, solange es nur seine Erscheinung betrifft, die ein dahinter stehendes Größeres verrät, so verharret der junge Künstler an diesem Morgen mehr oder weniger ganz im unbewußten Schaffen, das sich ebenfalls ins Äußere wendet und jenen Gesichtsausdruck des höchsten Glücks hervorzubringen imstande ist, der ein Resultat der höchsten geistigen Konzentration ist, ausgedrückt in diesem Satz: „Es ist ein schöner Anblick, wenn der Engel der Kunst in ein unbewußtes, reizendes Jünglingsantlitz tritt, dasselbe verklärt und es ohne Ahnung des Besitzers so schön und so weit über den Ausdruck des Tages emporhebt“ (StGW, 24). Beide haben allerdings Einmaliges geleistet: der Luftschiffer, der „den schönsten und ruhigsten Ballonaufstieg [seines] Lebens“ nun – unglücklicherweise – abbrechen muß, um das Leben Cornelias nicht zu gefährden und der sich der Bedeutung seiner Unternehmung völlig bewußt ist, so weit sie rational faßbar und ihre auszuforschenden Einzelheiten mit Instrumenten feststellbar sind; und der junge Maler, welcher zum erstenmal in seinem Leben etwas Außerordentliches zuwegebringt, das ihn über die bisher alltäglich probierten Fähigkeiten, den Malunterricht in feinen Häusern und die gefällige Routine des Gelegenheits-Schaffens und erst recht über die von bereits einem jungen Menschen als demütigend empfundene, durch die Lebensumstände erzwungene Anbiederung an einen niederen Geschmack hinauswachsen läßt, so daß man später von diesem und anderen seiner Bilder öffentlich reden und seine Autorschaft trotz einer falschen Signatur erkennen wird, er aber nur mehr einmal, quasi wie zum Abschied, seiner leidigen Unterrichtstätigkeit nachkommt. Es fällt nicht schwer, von da eine Beziehung zu dem vor Wochen erwarteten Ballonaufstieg, der damaligen Bangigkeit des Künstlers, ja selbst zu dem Gespräch zu finden, das er am Anfang der Erzählung mit dem Kater Hinze führt: das persönliche Erleben und die Anschauung



der nächtlichen Natur, das Ausstehen von (ziemlich begründeten, wie sich im Lauf der Erzählung herausstellt) Ängsten um einen noch nicht völlig eingestandenerweise geliebten Menschen mitsamt der Mutprobe dieses Mädchens, das durch und durch dringende Erstaunen über eine unerhörte technische Leistung, welche bereits allein durch ihren Anblick zu der damaligen Zeit Angst einflößen konnte; dies alles sind Komponenten, die eine Erschütterung in dem Individuum hervorzurufen imstande und bei sensiblen Naturen nicht ohne Konsequenzen im Leben sind. Im Falle Gustavs bietet sich die Abfuhr dieser Aggression von außen und innen durch die zur Routine gewordene Kreativität an: Vom frühen Morgen an wird – in Analogie zum einstigen Heranwachen des angekündigten Ballonaufstiegs – an dem Bild gemalt. Die bloße Andeutung von Geschehenen und die bedeutenden Auslassungen, erzähltechnisch: *Leerstellen*, welche den kreativen Akt betreffen und derer wir uns hier ständig vergewissern können, nehmen eigentlich das später so oft zitierte Wort des Philosophen Ludwig Wittgenstein aus seinem *Tractatus* schon vorweg: „Worüber man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.“

Erzähltechnisch und formal vollendet wird hier der Satz fixiert: „Heller und heller schien die Sonne in das Gemach“ (StGW I, 24), denn damit wird zum eigentlichen Liebesteil übergeleitet – das Thema scheint bis dahin nur höchst andeutungsweise auf. Die stärker werdende Sonne verbreitet eine hohe Stimmung rund um den Maler, in der er nach Wochen der Stille und Abwesenheit ein – offensichtlich hart erwartetes – Billet von Cornelia erhält, wobei er „*der Zeuge eines Gefühls* [wird], das er in der tiefsten Falte seines Herzens verborgen wähnte und in letzter Zeit gar unmutig und unwillig niedergekämpft hatte.“ (I, 24) Wieder wird der Leser nicht ins klare darüber gesetzt, was dieses scheu gehütete Gefühl wirklich ist, was alles es beinhaltet und warum es niedergekämpft werden sollte. Auch die sofortige Antwort, die Gustav dem Boten gibt, gleich am nächsten Tag ins Haus von Cornelia kommen zu wollen und die Malstunden wieder aufzunehmen, erscheint auch für den oftmaligen Leser als zuwenig aufschlußreich für eine eindeutige Festlegung der augenblicklichen Situation, sobald man sie mit dem Ausgang der Geschichte konfrontiert, sie ist allerdings der Realitätserfahrung nahe. Und auch hier scheint es, als wäre der Maler noch nicht bei sich selbst, denn er ist nur „Zeuge“, wenngleich *er* es ist, der das Ge-

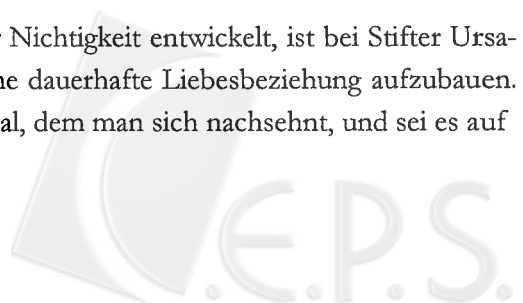
fühl verbirgt und sich dessen in der Folge genauer bewußt wird. Aber es muß noch hervorbrechen aus ihm, was dann bei seinem Besuch bei Cornelia geschehen soll.

Dieser Besuch hat – bei allem uns bisher vorgeführten Eifer, nach dem man eigentlich etwas anderes hätte erwarten mögen – etwas Rätselhaftes an sich, was den Verlauf und das zunächstliegende Ergebnis dieser Menschenbeziehung anbetrifft, denn die Wiederbegegnung beginnt und entwickelt sich durchaus nicht so, wie man sich eine *normale* Liebesgeschichte vorstellt, und von ihrer „konstruktiven“ Seite her gesehen, d.h. was zwei liebende Menschen einander zu geben vermögen und auch bereit sind, dies zu tun, ist sie eher frustrierend und sieht einem Mißerfolg ähnlich, der von beiden überdies einkalkuliert ist. Das wäre anundfürsich in der unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellung, der sie angehören, nicht weiter überraschend. Die Kluft zwischen den sozialen Ständen sowie die finanzielle Situation des jungen Mannes läßt eine nähere Verbindung in keine reale Nähe kommen – obwohl es nicht an Versuchen der Dame fehlt, diese Schranken etwa durch Tour-de-force-Unternehmungen zu durchbrechen, wobei die Fahrt mit dem *Condor* nur die letzterzählte Gelegenheit gewesen sein dürfte, solches zu tun, und welche auch offenbar dem jungen Maler gegolten hat. Auch an diesem Tag bringt die Dame in ihrer Konversation mit ihrem übrigens „gleichaltrigen“ Lehrer diesem größeres Interesse entgegen, als er zunächst wahrnimmt: „Er aber sah es nicht, daß ein leises Ding von Demütigung oder Krankheit in ihrem Wesen zitterte – sein Herz lag gebannt in der Vergangenheit, sein Auge war gedrückt und trotzend.“ (I,25) *Was* genau in der Vergangenheit vorgegangen sein mag, das nun so sehr die Kommunikation hemmt: darüber schweigt er sich aus; es kommt zu keinerlei Aussprache darüber, und es ist tatsächlich wie in einer peinlichen Konversation, wo man jene Worte zu vermeiden trachtet, vor denen man sich fürchtet, sie könnten einen selbst vor dem Anderen bloßstellen. Hört Gustav der Erzählung der Amme bei seinem Eintreten ins Haus mit „düsterer“ Miene zu, so ist er in Gegenwart von Cornelia zunächst wortkarg, fast sprachlos, und wirkt auf sie bereits unangenehm sachlich. Die Konversation bewegt sich nur im sehr konventionellen Rahmen, und wenn Cornelia zu einem Vorstoß ansetzt – „Dachten Sie wohl auch die Zeit her an uns?“ – so gibt Gustav ausweichende Antworten oder blockiert die Konversation völlig, so daß sie, die an diesem Tag „nicht in ihrem üblichen Malanzug“ sondern in einem weißen Atlaskleid

erscheint, keine andere Wahl hat, als sich unterrichten zu lassen, obwohl ihr etwas ganz anderes vorschwebt: „Ich dachte oft, sagte er mit unbefangener Stimme, „an Sie und an unsere Studien. Jetzt werden wohl die Farben auf dem Bilde gar zu sehr verdorrt sein.“ Nun aber wird sie purpurrot und stieß heiß heraus: „Malen wir.“ (I,26)

Man hat öfter von Stifter bemerkt, daß er keinerlei Zweideutigkeit in seinen Schriften zulasse, weil dies seiner skeletthaften – auf das Notwendigste reduzierten, klassischen – Sprache widerspreche. Aber eben die Rede von den verdorrtten Farben auf dem Bild ist eine solche Zweideutigkeit, die auch prompt von ihrem Adressaten verstanden wird. Sie weist auf einen Zustand in der Vergangenheit hin, der bedrückend, demütigend gewesen und unter dem der junge Mann gelitten haben muß – während er nun von der Amme erfährt, daß, „seit sie [Cornelia] genesen, [...] sie gut und sanft“ sei, was aber in dieser Situation auf ihn nicht mehr sonderlich viel Eindruck zu machen scheint. Ebenso die als kathartisch aufzufassende Wirkung von Cornelias Versagen und ihrer darauffolgenden Krankheit, von der die Rede ist. Man fragt sich als Leser der Erzählung, ob ihr langes Schweigen das ausschlaggebende Moment für sein etwas wunderliches Verhalten sei. Es könnte ja ohneweiters sein, daß er von der Gewißheit bzw. dem Vollzug der Ballonreise erst *hier* erfahren hat – („Ach, Gustav, was habe ich gelitten! – *Sie hat es wirklich ausgeführt*; dann war sie krank – sie muß fürchterliche Dinge gesehen haben, sie muß sehr weit, sehr weit gewesen sein; denn drei Tage und Nächte dauerte die Rückreise.“ [I,24f.]) was auf die Düsternis in seinem Anhören schließen läßt. Wenn jemand beim Betreten des Hauses mit den Worten begrüßt wird: „...gehen Sie hinein. Sie werden *fast mit Angst* erwartet“, so dürfte er nicht gerade in Ungewißheit über seine Stellung zu dem Mädchen befangen sein. Daher gibt sich Gustav diesmal *sachlich* und verfolgt dieses „Spiel“ seiner Äußerlichkeit bis ans Ende des Malkurses oder genauer: bis zu dem Augenblick, da er ans Fenster treten muß – da beide die Art ihres Schweigens, ihres Verhaftetseins in den Äußerlichkeiten gesellschaftlichen Umgangs nicht mehr ertragen können.

Der *Geist des Zwiespalts*, der sich aus einer Nichtigkeit entwickelt, ist bei Stifter Ursache der Unfähigkeit, im realen Leben eine dauerhafte Liebesbeziehung aufzubauen. Diese bleibt daher ein unerreichbares Ideal, dem man sich nachsehnt, und sei es auf



dem Weg der Kunstschöpfung oder -betrachtung. So geschieht es auch im *Condor*, und in diesem Kapitel zeichnet Stifter genau nach, wie – gar nicht zufällig – es zu dieser Unmöglichkeit kommt und wie sehr schon fast nicht mehr wahrnehmbare Kleinigkeiten, von uns als Nebensächlichkeiten gedeutete Elemente zumindest eine Entscheidung *herbeiführen* oder *untermauern* ; sie scheint allerdings schon vorher getroffen worden zu sein (in der Arbeit Gustavs), wird aber bei dieser Gelegenheit akut und infolgedessen von Gustav zum erstenmal verständlich vorgebracht und erweist sich in der Folge als radikal lebensverändernd. Die Liebe wird zwar von beiden, die sich darüber auch noch überrascht zeigen, einander eingestanden, doch zieht Gustav die Sinnhaftigkeit einer solchen mit der Behutsamkeit, wie sie eben Stifter entspricht, in Zweifel. Wobei dieser Zweifel in einer rhetorisch gemeinten Frage auftritt: „Cornelia, was soll nun dieser Augenblick bedeuten?“ (StGW Bd. I, 30). Cornelia, deren Gehabe sich in der Zwischenzeit merkbar gewandelt haben muß, sucht wohl dieses tiefe Gefühl, das sie freilich für ihn jetzt stärker empfindet, auch jetzt noch bei Gustav, wird jedoch durch ihn schon in jenem *Augenblick* in die Schranken gewiesen (wenn nicht gar eigentlich abgewiesen), in welchem sie den bisher jungenhaften Gustav, der an diesem Tag plötzlich ganz anders zu ihr spricht als sonst, *zum Mann erweckt* hat, ihn jedenfalls als einen solchen erlebt: „Cornelia war im höchsten Grade erstaunt über den Jüngling und seine Sprache.“ Mehrere nun als charakteristisch angesehene Eigenschaften sind es, die ihr nun an Gustav auffallen: sein plötzlich veränderter Sprachgebrauch, ein augenblicklich reifemäßiges Gleichziehen mit ihr – „Sie war mit ihm in gleichem Alter, aber sie war eine aufgeblühte, volle Blume, er konnte zu Zeiten fast noch ein Knabe heißen“ – ein mit einem Mal liebesfähiger Mann, jedenfalls einer, den man als solchen ernst nehmen muß – „Bewußt oder unbewußt hatte sie die Liebe vorzeitig aus ihm gelockt – in einer Minute war er ein Mann geworden“; ferner seine Fähigkeit zur *Profilierung*, an der es vielleicht bisher aus Gründen seiner noch fortwirkenden frühen Jugend in ihm gefehlt haben mag; jetzt aber reicht schon sein Anblick, um eine Entelechie, eine Möglichkeit in der Wirklichkeit in diesem Mann zu entdecken, und das höchste Künstlertum kündigt sich schon in diesem Augenblick der Erweckung an, die den Wert einer Initiation annimmt: „...er wurde vor ihren Augen immer schöner, wie Seele und Liebe in sein Gesicht trat, und sie sah ihn mit Entzücken an, wie er vor ihr stand, so schön,

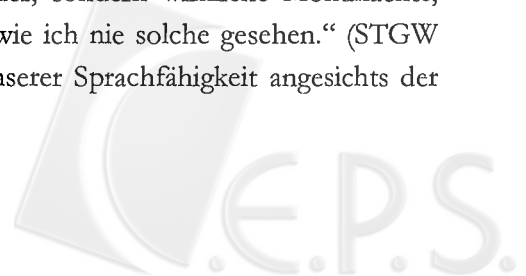
so kräftig, schimmernd schon von künftigem Geistesleben und künftiger Geistesgröße, und doch unschuldig wie ein Knabe und unbewußt der göttlichen Flamme Genie, die um seine Scheitel spielte.“ Daraufhin kommt wiederum ein Satz, der anscheinend isoliert dasteht, der allerdings in seinem Inhalt in all das vorige *eingebunden* gesehen werden muß. „Seele kann nur Seele lieben, und Genie nur Genie entzünden.“ (StGW Bd. I, 31) Dies ist ein zutiefst romantischer Gedanke, der beispielsweise bei Wackenroder, Tieck und besonders E.T.A. Hoffmann⁸ auftritt und dessen Grundkonstante die Gleichheit oder die Vergleichbarkeit ist, auf welcher Akte tieferen Verstehens und Schöpfens überhaupt möglich sind. Wenn also im Sinne der Romantiker hier zwei Seelen zueinanderfinden, die auf Grund ihrer Jugend und ihres Interesses so vieles gemeinsam haben, daß sie einander zu schöpferischen Taten drängen, dann ist in dem Ausdruck „Genie [kann] nur Genie entzünden“ jene sehr alte Auffassung vom Ur-Schöpferischen enthalten, daß es den gegenseitigen Geschlechtern vorbehalten ist, Außerordentliches zu ermöglichen. In diesem Zusammenhang bedeutet auch Gustavs Ausruf unter Tränen beim Abschied „Cornelia, werde ein Weib!“ – nur in der Erstfassung (StSE, 26) aufscheinend – nicht ausschließlich eine Zurechtweisung, durch welche sie wieder in jenen Bereich zurückgebracht werden sollte, welcher seit Menschengedenken der Frau zugestanden wurde, sondern dies ist auch eine Aufforderung an sie, das unbedingt weibliche Prinzip im (demiurgischen) Schöpfungsakt zu verkörpern.

IV.

Nun ist es wohl nicht ohne Interesse zu bemerken, daß in der Erzählung von den beiden Figuren nicht etwa so ganz offen von der Entsagung der Liebe gesprochen wird. Gustav sagt sich nicht pathetisch los von dieser Liebe, wie man es in dieser Situation vielleicht erwarten würde. Alles, was er in dieser Hinsicht unternimmt, ist eine Reise, eine „Horizonterweiterung“, wie die abgegriffene Vokabel seit einigen

⁸ Etwa in der Erzählung *Don Juan*, wobei der Autor nach der Methode der (mittelalterlichen) Mystiker verfährt und eine Art Kammer- oder Verschachtelungsprinzip aufstellt. In einer dieser „Kammern“ besteht die erforderliche Gleichheit oder Kompatibilität (bei Hoffmann zwischen Don Juan und Donna Anna), woraus sich ein unermeßliches Verstehen ergibt, das sich aber den anderen verschließen muß. Ebendieses Stadium des Aufeinandertreffens von Affinitäten in Menschen benutzt Stifter zu seiner Erklärung des Zusammenhangs der künstlerischen Tat.

Jahrzehnten heißt, vermutlich eine künstlerische Bildungsreise, wie sie seit Jahrhunderten unter Künstlern unabdingbar war und deren Plötzlichkeit uns unwillkürlich an Goethe erinnern läßt. Diese will der Maler ebenfalls – und das ist für den Verlauf der Erzählung ausschlaggebend – allerdings sofort antreten. Daß so eine Trennung, die letztendlich mit künstlerischen Rücksichten begründet wird und für Gustavs Entwicklung ebenso unverzichtlich ist, auch mit Leid unter den Zurückbleibenden und bei ihm selbst verbunden sein muß, kann schon als Selbstverständlichkeit gelten, und dieses Leid erscheint auch zu Ende des dritten und besonders im vierten Kapitel als Motiv. Dies wäre, für sich genommen, nicht weiter von großer thematischer Bedeutung, wenn hier nicht ein der gesamten Erzählung unterliegender Gedanke zum Vorschein käme, den wir gerade angesprochen haben: die Bedeutung des *Eros* für die Kunst und den Künstler. Denn indem der Maler seinen Abschied nimmt, versagt er sich ab sofort das – wenngleich widersprüchlich, wie aus dem „Blumenkapitel“ hervorgeht – geliebte Wesen für einen sogenannten „höheren“ Zweck: seine Kunst, in die er offensichtlich durch das Verhalten Cornelias auf eine unerhörte Weise buchstäblich hineingestoßen wurde. Cornelia hat an ihm, ohne sich dessen zunächst bewußt zu sein, nichts weniger als eine Art schöpferischen *Initiationsritus* vollzogen, durch den er erst recht eigentlich zum Künstler geformt, weil zu Werken befähigt wird, für deren Genese und Status der Vollkommenheit es in unserer Sprache keine vernünftige und befriedigende Erklärung gibt. Dem Resultat der Vorkommnisse und des darauffolgenden angestrengten Arbeitens gerade jener Wochen können wir in zwei ausgestellten Bildern einer Gemäldegalerie in Paris wiederbegegnen. Wobei zur näheren Beschreibung (die in Wahrheit gar keine ist) sogar mehrfach angesetzt wird, weil es eigentlich nicht möglich ist, etwas Gültiges darüber zu sagen. Zunächst sind es die Pariser, die in den „Fachkreisen“ (Stifter schreibt: „bei einem Restaurateur“) darüber streiten, wem man die Autorschaft der beiden Gemälde zuschreiben könnte – also Gespräche auf der untersten Stufe des möglich Zutreffenden. Dann, als der Erzähler selbst hingehet, die Gemälde zu sehen, unterläuft es ihm, ein Stereotyp – nämlich „Mondbilder“ – zu verwenden, wobei er sich aber sofort verbessert: „nein, keine Mondbilder, sondern wirkliche Mondnächte, aber so dichterisch, so gehaucht, so trunken, wie ich nie solche gesehen.“ (STGW I,37) Auch das zeigt nur die Lächerlichkeit unserer Sprachfähigkeit angesichts der



Kunst. Daß selbst unter Menschen geringerer Bildung das tatsächliche Können anspricht, daß es also etwas wie eine Objektivität des Schönen geben müsse, findet man in dem Satz beiläufig ausgedrückt: "... und es war merkwürdig, wie selbst dem Munde der untersten Klassen ein Ruf des Entzückens entfuhr" (I,37). Während dies selbstverständlich lauter Oberflächenerscheinungen sind, die Stifter bewußt in den Erzählvorgang einarbeitet, so verhält es sich mit der unerwarteten Rezeption durch die „Ungenannte Schöne“ – die niemand anderer als Cornelia sein kann – ganz anders, wenngleich es auch hier an Unbestimmtheiten nicht fehlt, die den Sachverhalt nicht ganz eindeutig werden lassen. Die deutlichste von diesen kann wohl in der Schlußbemerkung zu sehen sein, die im Erstdruck noch steht: daß man nicht zu sagen wußte, ob es sich dabei um die „Thränen der Reue oder Thränen der Sehnsucht, die über den Atlantischen Ozean gingen“ (S.28) handle, welche die unmittelbare Reaktion auf die Bilderbetrachtung sind. Die *Erschütterung*, eine gesteigerte Form der Ergriffenheit, ist der höchste Ausdruck in der sogenannt *naïven* Kunst(an)teilnahme oder -betrachtung. Doch ist insgesamt der Standpunkt des Ansehens und Beobachtens recht *wechselhaft*, er verharret nicht etwa bei der Erschütterung⁹. Der Erzähler bringt rasch noch seine eigenen Erfahrungen durch die Macht seiner Anschauung und (fingierten) Nähe zu den Umständen der genialen Schöpfung ein. Auch er bleibt sozusagen in einem Vorhof des Ereignisses selbst, nichts als ein nur partiell verstehendes – und immer nur Antichambrieren bei der Kunst. Im Grund ist es jedoch *sie*, *Cornelia*, die authentische, ideale Betrachterin, die – jetzt wohl durch das Dazwischentreten mehrerer Jahre und des nur vermeintlichen emotionalen Abstands vom Ursprung dieser zur künstlerischen Sensation aufgestiegenen Bilder getrennt – am Zustandekommen dieser Kunstwerke wie niemand sonst auf der Welt beteiligt war und die in diesen Stunden des Verharrens vor ihnen darin ihre Teilhabe wiedererkennt, während ihr Gegenpart in die Anden gezogen ist, um dort „neue Stoffe für sein arbeitendes Herz zu finden“ (I.28). Die mokante Bemerkung eines Philisters, auf allen seinen [des rätselhaften Malers] Bildern sei ein Kater hin-

⁹ Die immer wieder beschworene „Ruhe“ bei Stifter trägt. Ironischerweise verhält es sich ähnlich wie in den Naturansichten aus dem zum Himmel gestiegenen Ballon: Sobald man genauer auf die Sätze sieht, merkt man eine ungewohnte Unruhe, die – in vielen kleinen Elementen bestehend – ein Gleichgewicht schafft, das unserem Ansehen der Dinge, welches vordringlich in der Wahrnehmung von Oberflächen existiert (Wilhelm Wundt), dann eben als *Ruhe* ins Bewußtsein dringt.

gemalt, ist unter diesen Umständen ernst zu nehmen, und es ist daran zu erinnern, daß sich Gustav die „nächtliche Perspektive“ des Katers zu eigen gemacht hat¹⁰. Was wohl ein Hinweis dafür ist, wie sehr jedes kleinste Moment der beschreibbaren Umgebung seine natürliche Berechtigung in der Präsenz dieser Kunst bei Stifter gefunden hat.

LITERATURANGABEN

I.

- Eichendorff, Joseph von (1993f.): Werke in sechs Bänden, hg. von Wolfgang Frühwald u.a. Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (1993f.): Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Hartmut Steinecke u.a., Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag.
- Jean Paul (d.i. Johann Paul Richter) (1999): Sämtliche Werke in zehn Bänden, hg. von Norbert Miller, Nachwort von Walter Höllerer; in: Lizenzausgabe 2000 für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Darmstadt), 6. korrigierte Auflage. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Stifter, Adalbert, Gesammelte Werke (1997): In: Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur <http://www.digitale-bibliothek.de>, DIRECTMEDIA Publishing GmbH: Berlin. (Abgekürzt zitiert als: StGW).
- Stifter, Adalbert (2005): Sämtliche Erzählungen nach den Erstdrucken, hg. von Wolfgang Matz. München, dtv-Deutscher Taschenbuchverlag. (Abgekürzt zitiert als: StE).

II.

- Bergemann, Christian (2005): Erschriebene Ordnung. Adalbert Stifters „Nachsommer“, in: literaturkritik. de Nr. 11/November.
- Biti, Vladimir (2005): Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Deutsche Erstausgabe; in: rowohltts enzyklopädie 55631. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Hell, Cornelius/Brigitte (2005): Schwens-Harrant, Stifter?/Lebt. In: Die Furche, Wien, Nr.41/13.Oktober.

¹⁰ Siehe Anm. 1.



- Historisches Wörterbuch der Rhetorik in acht Bänden (2005). Hg. von Gert Ueding, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Matz, Wolfgang (2005): Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. Biographie, in: dtv 34220. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Polt-Heinzl (2005): Eveline Stifter, wie er lebte... In: Die Furche, Wien, Nr. 41/13. Oktober.
- Schlaffer, Hannelore (2005): Vom Sensationellwerden der Langeweile. Adalbert Stifter und die deutsche Gegenwartsliteratur. In: Neue Zürcher Zeitung, 22. Oktober.
- Schutting, Julian: Weltordnungswahn. Klassisches Humanitätsideal, Berührungsängste und Prosa von poetischer Dichte: Stifters „Nachsommer“.
- Süselbeck, Jan (2005): Peinliche Verwandtschaft. Über Adalbert Stifters Rolle im Werk Thomas Bernhards – mit einzelnen Seitenblicken auf Arnold Stadlers Annäherung „Mein Stifter“. In: literaturkritik.de Nr.11/November.
- Wagner, Karl (2005): Die Litanei der Phänomene. Adalbert Stifters andere Art zu erzählen. In: Neue Zürcher Zeitung, 22. Oktober.

