

Jana Schuster

Grenzen des Himmels, Ende der Schau

All, Äther und Atmosphäre um 1800, bei Jean Paul und bei Stifter

Im Dunkeln sehen: Anschauung des Alls um 1800

Caelorum perrupit claustras, er hat die Schranken der Himmel durchbrochen – so lautet der Grabspruch des 1822 verstorbenen deutsch-britischen Astronomen Wilhelm/William Herschel, der 1781 mit einem selbstgefertigten Spiegelteleskop den Uranus entdeckt und das bekannte Sonnensystem damit um das Doppelte vergrößert hatte. Auch einige der seinerzeit vieldiskutierten Phänomene kosmischen Nebels konnte der von Herder als zweiter „Prometheus“ gefeierte Herschel¹ optisch zu Einzelsternen auflösen. Für die Schau der Himmelskörper auch im nachkopernikanischen All durfte demnach gelten, was Lukrez schon für den gleichfalls dezentralen, isotropen Weltraum der Vorsokratiker konstatiert hatte: „nulla est finis“.²

Für Alexander von Humboldt, der das Epitaph 1845 im ersten *Kosmos*-Band zitiert,³ verbindet sich mit dieser teleskopischen Erweiterung der „Weltanschauung“ – bei Humboldt konkretes Privileg und Gebot des Auges⁴ – das Versprechen, der menschliche Sehsinn könne sukzessive auch den unendlichen Weltraum durchmessen.⁵ In äußerster Spannung bleibt Humboldts Grenzerweiterungspathos dabei an die Rahmensetzung der antiken *theoría tou kosmou*, der Schau der

1 Johann Gottfried Herder: *Adrastea*. Dritter Band. Sechstes Stück. 1802. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Martin Bollacher u.a., Bd. 10: *Adrastea*, hg. v. Günter Arnold. Frankfurt a. M. 2000, S. 477–569, hier S. 511.

2 Titus Lucretius Carus: *De rerum natura*. Welt aus Atomen. Lateinisch/Deutsch, hg. v. Karl Büchner. Stuttgart 2015, S. 160.

3 Alexander von Humboldt: *Kosmos*. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Bd. 1. Stuttgart/Tübingen 1845, S. 91.

4 „Das Auge ist das Organ der Weltanschauung. Die Erfindung des telescopischen Sehens hat seit dritthalb Jahrhunderten den späteren Generationen eine Macht verliehen, deren Grenze noch nicht erreicht ist.“ Humboldt: *Kosmos*, Bd. 1, S. 86.

5 Das Teleskop kompensiert somit den „Bruch“ der neuzeitlichen Kosmologie „mit dem Sichtbarkeitspostulat“ der traditionellen Astronomie, bestätigt aber mit jedem Vorstoß in zuvor unsichtbare Dimensionen nur den prinzipiell uneinholbaren „Rückstand der Sichtbarkeit gegenüber der Wirklichkeit“. Hans Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a. M. 1981 [1975], S. 722.

Natur als ein Ganzes,⁶ gebunden, die dem *Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* mit der „Würde des großartigen Wortes Kosmos“⁷ noch ein letztes Mal die alte Leitvorstellung einer schönen Wohlordnung des großen Ganzen vorgibt. Tatsächlich postuliert Humboldt mit dem Begriff des ‚Kosmos‘ genau die Anschaulichkeit und Begrenztheit einer ‚schönen Ordnung‘, die dem ins End- und Konturlose sich entziehenden neuzeitlichen All gerade fehlen. In der neuzeitlichen Kosmologie wie in den von dieser gespeisten Imaginarien kosmischer Räume geht es mithin um die Bedingungsmöglichkeiten einer nunmehr auch von *curiositas* getriebenen *contemplatio coeli stellati* in der Konfrontation mit einem Universum, dessen unermessliche Dimensionen nur zum allergeringsten Teil von Leuchtkörpern markiert werden.

Es war Giordano Bruno gewesen, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts das bei Kopernikus noch auf die eine Sonne zentrierte, geschlossene und endliche Universum radikal entgrenzt und dezentriert, im eigenen Selbstverständnis mithin „die Mauern des endlichen Kosmos aufgebrochen“ hatte.⁸ Theologisch hochproblematisch hatte er auf den Weltraum zugleich das Gottesattribut des Infiniten übertragen⁹ und mit der „Vergöttlichung des Raumes“ auch einer „Verräumlichung Gottes“¹⁰ Vor-schub geleistet. In der Konsequenz dehnte sich nicht nur der Anspruch der altehrwürdigen Himmelschau auf den unendlichen Raum aus; entlang der topischen Verortung des Transzendenten im Himmel wurde dem mit göttlichen Attributen investierten neuzeitlichen All zudem angetragen, auf der medialen Folie endlos ver-

6 Siehe hierzu Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. In: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163, hier S. 153.

7 Sein Unternehmen beschreibt Humboldt als den Versuch, „das All (τὸ πᾶν) zu umfassen und zu beschreiben, wie es die Würde des großartigen Wortes Kosmos, als Universum, als Weltordnung, als Schmuck des Geordneten, erheischt“. Humboldt: *Kosmos*, Bd. 1, S. 80.

8 Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, S. 448.

9 So programmatisch schon im Titel der Schrift *De l'infinito, universo e mondi* von 1584. Zur neuzeitlichen „Infinitisierung des Universums“ und der drohenden Absorption der Überweltlichkeit Gottes durch den unendlichen Raum siehe Alexandre Koyré: *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*. Übersetzt von Rolf Dornbacher. Frankfurt a. M. 32017 [engl. 1957], hier S. 8. Cusanus vor Bruno und Newton nach ihm hielten demgegenüber an dem Begriff des ‚unermesslichen‘ Raumes (*immensum*) fest, um das *infinitum* allein Gott vorzubehalten. Siehe ebd., S. 95–102. Als Gottesattribut hatte sich die Unendlichkeit unter dem Einfluss Plotins in der Negativen Theologie der Spätantike durchgesetzt. Zu den lastenden „Paradoxien“, die das Unendlichkeitsattribut in der Theologie schon des Mittelalters und, nach Brunos Transfer in die Kosmologie, noch für Newton und dessen Konzeption des absoluten Raumes verursachte, siehe Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausg. Frankfurt a. M. 1996, S. 87–98, hier S. 89.

10 Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a. M. 1990, S. 36.

vielfältiger Welten- und Sternenräume auch einen Vorschein der seligen Gotteschau, der *visio Dei beatifica*, aufleuchten zu lassen. In diesem Sinn erhebt Friedrich Schleiermacher 1799 im Kontext der Bruno- und Spinoza-Rezeption um 1800¹¹ und unter bewusstem Verzicht auf einen personalen Gottesbegriff das „Anschauen des Universums“ als der Gesamtheit gesetzmäßig wirkender Kräfte zur „allgemeinste[n] und höchste[n] Formel der Religion“: Zeichne diese sich durch „Sinn und Geschmack für das Unendliche“ aus, so ermögliche das All ein „staunendes Anschauen des Unendlichen“ aus dem „Innern des Gemüths“ heraus.¹² Die Aporien dieses Begehrens nach ästhetischer Vermittlung des Unendlichen fordern, mit der konsequenten Durchsetzung der kopernikanischen Wende im 18. Jahrhundert, auch die Dichtung neu heraus. Im Zentrum der kosmopoetischen Imaginationen steht dabei das unvermittelte Widerspiel von Licht und Dunkel bzw., physikalisch gewendet, die Unsichtbarkeit des Lichts im All: Während sich das Sternenlicht im Anschluss an lichtmetaphysische Vorstellungen als Abglanz transzendenter göttlicher Herrlichkeit begreifen lässt, wird das absolute Dunkel des Raums als anästhetische Leere erlebt, die nur im Absehen von der konkreten Anmutung des ‚Nichts‘, im dialektischen Umschlag zu einer gesteigerten mystischen Erfahrung von Präsenz umgedeutet werden kann.¹³ In unvermitteltem Kontrast stehen einander diese Extreme bei Novalis gegenüber, der 1799 im *Allgemeinen Brouillon* „Licht“ als „die Action des Weltalls“ und „das Auge“ (wie später Humboldt) als vorzüglichen „Sinn für das Weltall“ statuiert, dessen „Religion“ nun einmal der „Sonnendienst“ sei.¹⁴ In mystischer Verinnerli-

11 Die 1789 von Jacobi im Kontext seiner Spinoza-Kritik veröffentlichte Auswahl von Passagen aus Brunos Dialog *De la causa, principio et uno* (dt. *Von der Ursache, dem Anfang und dem Einen*) wurde, gegen Jacobis Absichten, „zu einem der einflussreichsten Texte des deutschen Idealismus“, der letztlich unter dem „Patronat Brunos“ stehen sollte. Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, S. 443, 450. 1802 erschien Schellings Dialog *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge*, der die Philosophie des Nolaners neuplatonisch interpretiert.

12 Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Hg. v. Günter Meckenstock. Berlin/New York 1999, S. 81, 80, 68, 101.

13 Namentlich der spätantike Kirchenvater Gregor von Nyssa hatte gegen die platonische Hochschätzung des Lichts und des Gesichtsinns für eine eigene, mystische Erfahrung der Dunkelheit als unsichtbarer göttlicher Präsenz plädiert. Im Sinne der schlechthinnigen Unerkennbarkeit Gottes verfocht er zugleich die Einführung des Unendlichkeitsattributs in die Theologie.

14 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. v. Hans-Joachim Mähl. Darmstadt 1999, S. 698, 408. In dem „Leben der Planeten“ „in abwechselnder Erleuchtung und Verdunklung“ durch die Sonne in deren Zentrum sieht Novalis den „Sonnendienst“ modelliert, den die „uralte Kindliche Religion der Parsen“ als wahre „Religion des Weltalls“ entwickelt habe. Ebd., S. 408.

chung rühmt dagegen die erste der *Hymnen an die Nacht* von 1800 die „unendlichen Augen“, welche „die Nacht“, das Dunkel, „in uns geöffnet“. ¹⁵

Klopstock hatte sich zur Nobilitierung des Dunkels auf die paulinische Eschatologie berufen: Seine Oden, die im Religiösen den „Schauplatz des Erhabnen“ ¹⁶ und dessen anschauliches Korrelat im bestirnten All finden, begreifen im Sinne von 1 Kor 13,12 die „Nacht der Welten“ ¹⁷ als dunklen Spiegel des Ewigen, der sich postmortal lichten und ein ungetrübtes „Anschau Gottes“ ¹⁸ eröffnen werde. Im Ersten Gesang des *Messias* kreist die sinnlich-abstrakte Darstellung der interplanetaren Räume, auf welche die christliche Heilsgeschichte von Klopstock hier ausgedehnt wird, um das zentrale Geheimnis göttlichen Lichts: Das grenzenlose All ist Schauplatz einer *visio Dei*, die den Seraphim (hebr. „die Glühenden“), den vom göttlichen Leuchten selbst Affizierten, vorbehalten bleibt – an der die ‚heilige Poesie‘ aber ihren konstruktiven Anteil hat.

Die frühauflärerischen Versuche, die Unendlichkeit des neuzeitlichen Welt-raums und die anikonische Unanschaulichkeit des entsprechenden Weltbilds in einen philosophisch-poetischen Diskurs menschlicher Selbstverständigung und -verortung zu integrieren, zeugen demgegenüber von ungleich höherer Verunsicherung: Extrem heikel setzt die physikotheologische Entzifferung des *mundus sensibilis* in Barthold Heinrich Brockes' *Irdischem Vergnügen in Gott* 1721 just mit dem Ausfall des menschlichen ‚Gesichts‘ im Dunkel des Alls ein. Während Titel und alttestamentliches Motto des gleichnamigen Gedichts das ‚Firmament‘, mithin den antiken Fixsternhimmel, als sinnliche Manifestation göttlicher „Herrlichkeit“ beschwören, sieht sich das Ich unter der niederschlagenden Gewalt des abgründigen dunklen Raums akut vom Selbstverlust bedroht; es muss sich mit den Paradoxa der Negativen Theologie und der cusanischen Koinzidenzlehre behelfen, um, gegen den Augenschein, in der „unmäÙig-tiefen Höle“ des Alls das ideelle „Bild“ göttlicher „Ewigkeiten“, in der „ungeheure[n] Gruft“ des leeren Raums die Fülle „unsichtbaren Lichts“ zu ent-

15 Novalis: *Hymnen an die Nacht*. In: ders.: *Werke*, Bd. 1: *Das dichterische Werk*, hg. v. Richard Samuel. Darmstadt 1999, S. 147–177, hier S. 151 (*Athenäum*). Vgl. die vielzitierte Passage aus dem von Hemsterhuis inspirierten 16. *Blüthenstaub*-Fragment: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg.“ Novalis: *Werke*, Bd. 2, S. 233.

16 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Von der heiligen Poesie*. In: ders.: *Der Messias*. Gesang I–III. Text des Erstdrucks von 1748. Studienausgabe. Hg. v. Elisabeth Höpker-Herberg. Bibliograph. erg. Ausg., Stuttgart 2000, S. 114–127, hier S. 117.

17 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ode über die Allgegenwart Gottes* (1758). In: ders.: *Oden*. Hg. v. Horst Gronemeyer/Klaus Hurlbusch. Berlin/New York 2010, Bd. 1, S. 144–157, hier S. 150 f.

18 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Das Anschauen Gottes* (1759). In: ders.: *Oden*, Bd. 1, S. 160–168, hier S. 162.

decken bzw. vielmehr zu postulieren und der behaupteten ‚Allgegenwart‘ Gottes auch die eigene Existenz anheimzustellen.¹⁹

Dieses Problem der Selbstverortung verschärft sich noch, wenn – wie in Hallers *Unvollkommenem Gedicht über die Ewigkeit* von 1743 – das All auch konsequent verzeitlicht wird: Insofern hier noch der „Sternen stille Majestät“ im Rauch kosmischer Vergänglichkeit aufgeht,²⁰ muss jede ästhetische Himmelsschau im Zeichen des Erhabenen und Schönen als nichtig erscheinen. Kants enthusiastisches Lob Hallers in der *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* von 1755 unterschlägt, dass dessen ‚unvollkommene‘, resignative Ode auch im Rekurs auf Mathematik und Theologie zu keinem „positiven Begriff der Unendlichkeit“²¹ gelangen kann. Diesseits von Schleiermachers religiöser Schau des Universums als ultimativer Folie des Göttlich-Unendlichen wird auch in der Romantik für den entgrenzten, verzeitlichten Weltraum um einen solchen positiven Unendlichkeitsbegriff und vor allem um dessen sinnliche Vermittlung in ästhetischer Anschaulichkeit gerungen. Wo die Imagination angesichts eines radikal unanschaulichen Unermesslichen an ihre Grenzen stößt, sieht sich auch romantische Unendlichkeitsempfase auf die Probe gestellt.

19 Hrn. B. H. Brockes, Lt. Com. Palat. Cæs. und Rahts-Herrn der Stadt Hamburg, Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralschen Gedichten Erster Theil [...]. Fünfte neu-übers. und verb. Aufl., Hamburg 1732, S. 3. In Problemstellung und Lösungsoption steht Brockes' *Firmament* damit in Kontinuität zum Nachvollzug der kopernikanischen Wende in der frühneuzeitlichen Mystik, so prominent in Jacob Böhmes *Morgen-Röte im Aufgangk* von 1612, deren 19. Kapitel den Durchbruch zur bedrohten Gottes- und Heilsgewissheit just über den Anfechtungen im Anschauen der „grosse[n] Tiefe“ des Alls schildert. Jacob Böhme: *Morgen-Röte im Aufgangk*. In: ders.: Werke, hg. v. Ferdinand van Ingen. Frankfurt a. M. 1997, S. 9–506, hier S. 335. Gerade die Unanschaulichkeit des neuzeitlichen Universums provoziert bei Böhme also die mystische Schau ‚im Geiste‘ als radikale „Inversion“. Siehe hierzu Michael Neumann: „Wunder und Werke des Herren“. Innovation und Vermittlung im mystischen Wissen vom Himmel. In: *Dynamische Figuren. Gestalten der Zeit im Barock*. Hg. v. Joel B. Lande/Rudolf Schlögl/Robert Suter. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013, S. 273–298, hier S. 285. Auf der „Durchschaulichkeit der sichtbaren Weltdt“ auch im All insistiert dagegen der frühe Böhme-Biograph und -Herausgeber Abraham von Franckenberg, der durch das teleskopische „Fern-gesicht“ (und auf Basis der referierten Schriften Brunos) auch die „bißanhero versiegelte Pforte zu der Gestirneten Tieffe“ neu „aufgeschlossen“ sieht und die Sternenschau – darin wegweisend für Brockes und die Physikotheologie – „zu höherem Erkändnuß Gottes“ neu legitimiert. Abraham von Franckenberg: *Aufmunterung an die Schauer in den Wundern des Allerhöchsten* [...]. In: ders.: *Oculus Sidereus Oder/ Neu-eröffnetes Stern-licht und Fern-gesicht* [...]. Danzig 1644, o.P. Siehe hierzu Neumann: *Wunder*, S. 287–298.

20 D. Albrechts von Haller, königl. Groß-Britannischen Hofraths [...] Versuch Schweizerischer Gedichte. Sechste, rechtm., verm. und veränd. Aufl., Göttingen 1751, S. 203–210, hier S. 206.

21 Hartmut Böhme, Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a. M. 1985, S. 202 (Herv. i. O.).

In Auseinandersetzung mit dem physikalischen Wissen von der Ausbreitung des Lichts wird hier nun die Vorstellung eines unsichtbaren raumfüllenden Mediums relevant, wie es die zeitgenössische Astronomie für die Fortpflanzung des Lichts im Weltraum veranschlagt: Ein derart umfassendes Medium stiftet Kontinuität und Kontiguität, eröffnet Bezüge, impliziert Alleinheit.²² Die poetische Einbildung empfiehlt sich, dieses latente Schlüsselmedium zu versichtbaren und damit sowohl die ansonsten unsichtbare energetische Fülle des vermeintlich leeren Raums als auch die Aufgehobenheit der kreatürlichen Existenz im unübersehbaren kosmischen Ganzen fiktional zu erweisen. Hier setzt Jean Pauls spätes Prosastück *Traum über das All* aus dem letzten, unvollendeten Roman *Der Komet* an, der 1822, im Sterbejahr Herschels drei Jahre vor Jean Pauls eigenem Tod, vorliegt. In dieser Traumerzählung, die von aktuellen Größenberechnungen der interstellaren Räume ihren Ausgang nimmt, zeigt sich das im All unsichtbare Licht dem Träumer in einer überwältigenden Vision, die unter anderem an Vorstellungen der spätantiken Gnosis anschließt. Von der Dynamik der progressiven Grenzerweiterung verlagert sich das Kernproblem kosmologischer Imagination damit auf das Medium, das den vermeintlich leeren Zwischenraum der Sterne erfüllen soll und unter dem Namen ‚Äther‘ (griech. „der Leuchtende, Brennende“) als feinstoffliches Trägerelement schon bei Bruno Grundbedingung der Philobatie, der Lust an der Weite im heimlichen „Gefühl des Getragenseins“, gewesen war.²³ Im Sinne des *Horror vacui*-Postulats rettete der spekulative Äther, den auch die Physik bis Einstein als hypothetisches Hintergrundmedium zur Ausbreitung des Lichts unterstellte, noch für die augenscheinliche Leere zwischen den Welten das neuplatonische Prinzip göttlicher Fülle²⁴ – und eben darum ist es auch Jean Paul zu tun: Der späte All-Traum im *Komet* trotz den unermesslichen Räumen die visionäre Erscheinung des göttlichen Lichtäthers geradezu ab, nimmt diese ultimative Überspannung des visuellen Begehrens zuletzt aber in das kindliche Wonnegefühl liebevollen Angeblicktseins zurück und legt damit als Motivation noch der ekstatischen Vision das menschliche Bedürfnis nach dem bestätigenden Wechselblick frei.

Adalbert Stifter radikalisiert diesen Rückzug ins beschränkte menschliche Maß zu einer abgründigen Verunsicherung der All-Schau von deren physikalisch-optischen Möglichkeitsbedingungen her: Die Luftschifferin, die in seiner Erstlingsnovelle *Der Condor* von 1840 ohnmächtig aus der Schwellenzone zum All unter die dichte irdische Lufthülle zurückgebracht werden muss, hat – im Sinne

22 Vgl. Stefan Börnchen: „Alles ist eins“. Romantische Metaphorologie des Mediums. Paderborn 2021.

23 Böhme/Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 185.

24 Zu Äther und Licht siehe Gernot Böhme, Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. 2. Aufl., München 2010, S. 143–163.

von Jean Pauls Giannozzo – den „Rausch des Äthers“ endgültig „ausgeschlafen“.²⁵ Macht Jean Paul das Infinitum des neuzeitlichen Weltenraums im spekulativen Medium des Äthers zum visionären Schauplatz einer göttlichen Lichtfülle, die den Schauenden heillos überfordert, so schreibt Stifter den in anderen Traum-dichtungen Jean Pauls konzidierten kosmischen Nihilismus fort und definiert die Grenzen der sichtbaren Lichtausbreitung als unwiderrufliches Ende der *aisthesis* und des Ästhetischen. Die romantische Unendlichkeitssuggestion sieht sich damit nun auch optisch-konkret auf die tellurische Zone des Atmosphärischen verwiesen, deren Schleier tatsächlich nichts (mehr) hinter sich zu verbergen hat.

Allmedium Äther: Jean Pauls *Traum über das All*

Sowohl das Romantische wie das Erhabene sind bei Jean Paul jeweils durch ihr Verhältnis zur Unendlichkeit charakterisiert. Der 1812 in die zweite Auflage der *Vorschule der Ästhetik* neu eingefügte § 22 vom „Wesen der romantischen Dichtkunst“ definiert das „Romantische“ als „das Schöne ohne Begrenzung, oder das *schöne Unendliche*“.²⁶ Fließend sind damit die Grenzen zum Erhabenen, welches § 27 als das „*angewandte Unendliche*“,²⁷ der Aufsatz *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* im Anhang zum *Leben des Quintus Fixlein* von 1795 als das „ange-schauete[] Unendliche“²⁸ bestimmt.

Der „wahrhaft romantisch-unendliche[] Stoff“ besteht für die *Vorschule* in dem „Verhältnis unserer dürftigen Endlichkeit zum Glanzsaale und Sternenhimmel der Unendlichkeit“.²⁹ Wie bei Brockes, Klopstock und Schleiermacher dient das Universum als äußerster Vorwurf zur Vorstellung göttlicher Unendlichkeit; die Metapher degradiert es hier aber zum Bildspender, an dem nun die romantische Sehnsucht in ihrer Eigendynamik profiliert wird: Als das „Ungeheure und Unermeßliche“ – das *immensum* des kopernikanischen Weltraums ist hier semantisch zum *horrendum* eingefärbt – hat der „Himmel“ nach der christlichen ‚Vertil-

25 Jean Paul: Komischer Anhang zum Titan. II. Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. In: *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller. Darmstadt 2000, Abt. I, Bd. 3: Titan. Komischer Anhang. Clavis Fichtiana, S. 925–1010, hier S. 961.

26 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. 5: *Vorschule der Ästhetik*. Levana. Politische Schriften, S. 7–456, hier S. 88 (Herv. i. O.).

27 Jean Paul: *Vorschule*, S. 106 (Herv. i. O.).

28 Jean Paul: *Leben des Quintus Fixlein*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. 4: *Kleinere Erzählungen*. Schriften, S. 7–260, hier S. 201.

29 Jean Paul: *Vorschule*, S. 88.

gung‘ der Sinnenwelt „seine Tiefe“ für eine „unendliche Sehnsucht“ geöffnet,³⁰ welche sich das gottgleiche *infinito* des Bruno’schen Alls selbst zum dynamischen Seinsmodus angeeignet hat. Sofern nun als zugleich anthropologisches wie kosmologisches Grundprinzip „eine Harmonie zwischen Leib und Seele, Erden und Geistern zugelassen“ sei, müsse „der geistige Gesetzgeber ebenso am Weltall sich offenbaren, als der Leib die Seele und sich zugleich ausspricht“. Dem Universum darf demnach eine eigene „geistige Mimik“³¹ unterstellt werden – und just um diese mimische Offenbarung dessen, was Jean Paul apersonal und abstrakt die „dynamische[] Fülle der Gottheit“ nennt,³² ist es dem späten *Traum über das All* zu tun.

Das Prosastück, das die *komische Geschichte* von Nikolaus Marggraf auf das kosmische Erhabene öffnet, findet sich als letzte der *ernsten Ausschweifung für Leserinnen* im Anhang des 1820 veröffentlichten ersten von drei Bändchen. Nachdem sich „Dr. Jean Paul Fr. Richter“³³ in der Vorrede des Romans als ein Himmelskundler vorgestellt hat, tritt in dem *Traum über das All* ein diegetisches Ich auf, das nach der Lektüre eines geognostischen Aufsatzes über die Frage der Leere oder Fülle des Alls sinniert: „Himmel! dacht’ ich, welche Leerheit ertränkte das All, wenn nichts voll wäre als einige schimmernde verstäubte Stäubchen, die wir ein Planetensystem nennen.“³⁴ Jean Pauls wortspielerische Ironie um das Paradox ertränkender (nicht etwa erstickender) Leere und ein längst nicht mehr nur als Himmel über der Erde apostrophierbares All³⁵ zielt auf die ‚ernste‘ kosmologisch-theologische Frage nach der Möglichkeit eines Vakuums, wie es gegen den vorsokratischen Atomismus schon die aristotelische Naturphilosophie und später das scholastische *horror vacui*-Postulat als gottesunwürdige Nichtigkeit des Raums verworfen hatten. Auf der ironisch ausgestellten Absurdität unermesslicher Leere beharrt auch der Ich-Erzähler bei Jean Paul noch für ein Universum, in dem „nach Herschel“³⁶ räumliche Distanzen zugleich zeitliche Differenzen für

30 Jean Paul: Vorschule, S. 93.

31 Jean Paul: Vorschule, S. 97.

32 Jean Paul: Vorschule, S. 106.

33 Jean Paul: Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte. In: ders.: Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. 6: Späte Erzählungen. Schriften, S. 563–1036, hier S. 573.

34 Jean Paul: Der Komet, S. 682.

35 Nach dem *Deutschen Wörterbuch* ist „himmel von der wurzel *ham* decken ausgehend [...] und hat die eigentliche bedeutung einer decke oder eines daches der erde“. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 10, Sp. 1332. Zit. nach der digitalisierten Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (letzter Zugriff: 01.06.2024).

36 Jean Paul: Der Komet, S. 682.

den Beobachter sind.³⁷ Die physikalische Ätherhypothese schließt er zu diesem Zweck mit der spekulativen zeitgenössischen Seelenlehre kurz: Wie das Licht die „ungeheuern Räume zwischen der Erde und dem fernsten Nebelfleck“ „durchströme“, so könne der interstellare Äther – analog zu dem im menschlichen Körper gebundenen Ätherleib der Seele – schließlich auch das All beseelen und vergeistigen: „[K]ann in diesen Lichtströmen nicht ebensogut eine Geisterwelt wohnen als im Äthertropfen des Gehirns dein Geist?“³⁸ Das anthropologische „Simultaneum“³⁹ von Körper und Geist steht damit für ein ebensolches von sichtbaren Weltkörpern und unsichtbaren ätherischen Kräften ein.

Evidenz für die schon in Brockes' *Firmament* – wider den Augenschein – unterstellte Fülle unsichtbaren Lichts im All liefert bei Jean Paul prompt ein Traum,⁴⁰ in dem sich der schimmernde Ätherleib des Ichs aus der Körperhülle befreit, um auf Geheiß einer blitzenden zweiten Gestalt, seines Seelenführers, allein kraft seiner Gedanken mit Lichtgeschwindigkeit durch das All zu fliegen.⁴¹ Dem rasanten Flug, der dem durch die Räume Rasenden ein Werden und Vergehen von Welten im Zeitraffer suggeriert, eröffnet sich die privative Unendlichkeit einer gestaffelten Reihe von Welten, wie sie sich von der Erde aus nur teleskopisch durch fortwährend potenzierte Fernrohre andeutet. Gegenläufig zu dem Grenzüberschreitungspathos je-

37 Wie das Ich eingangs referiert, liegen die „fernsten Milchstraßen in einer Weite von uns“, dass „ihr Licht, das heute in unser Auge kommt, schon vor zwei Millionen Jahren ausgegangen, so daß ganze Sternenhimmel schon erloschen sein könnten, die wir noch fortschimmern sehen“. Jean Paul: *Der Komet*, S. 682.

38 Jean Paul: *Der Komet*, S. 682.

39 Jean Paul: *Das Kampaner Tal*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. 4, S. 561–716, hier S. 563.

40 Es ist der Kunstgriff von Johannes Keplers 1634 postum veröffentlichtem *Somnium seu astronomia lunae* (*Der Traum*), eine empirisch (noch) nicht beweisbare wissenschaftliche Hypothese oder Theorie – bei Kepler die Erdrotation, hier das ätherische Plenum des Weltraums – in der Traumfiktion anschaulich und damit plausibel werden zu lassen.

41 Aufgegriffen wird damit eine Spekulation von Charles Bonnet: *Essai analytique sur les facultés de l'ame*. Copenhague 1782, p. 484: „Nous pourrons donc nous transporter au gré de la nôtre Volonté, dans différens points de l'Espace, & peut-être avec une vitesse égale à celle de la Lumière.“ Poetische Prätexte für den Allflug bei Jean Paul finden sich erneut bei Brockes: In dem Gedicht *Die Bewegung der Sternen* aus dem Vierten Teil des *Irdischen Vergnügens* von 1732 befreit sich der Geist des Ichs „aus seines Cörpers Schrancken, / Und wagt es, sich [...] Ins tiefen Himmels tiefste Tiefe, / [...] einzusencken“. Die Fülle der himmlischen Lichter, die sich dort eröffnet, ist überwältigend. Brockes: *Irdisches Vergnügen* in Gott, Bd. 4, 2. Aufl., Hamburg 1735, S. 6–8, hier S. 7. In dem Gedicht *Der Wolken- und Lufthimmel* fliegt der Geist des Ichs wiederum „wie ein Strahl“ durch das „Boden-lose Meer“ des „nie begriffnen Raums“, um Aussicht zu gewinnen auf das am Ende angebetete „allgegenwärtig[] Licht“, das – „ob gleich unsers Cörpers Augen“ unsichtbar – „der Ewigkeit Unendlichkeit erfülle[]t“. Barthold Heinrich Brockes: *Der Wolken- und Lufthimmel*. In: ders.: *Irdisches Vergnügen* in Gott, Bd. 2, Hamburg 1727, S. 3–13, hier S. 7, 9, 13.

doch, das Herschel nachgerühmt werden sollte, „ermattet[]“ Jean Pauls Traum-Ich an der Überfülle des Alls, das, wie der Begleiter erklärt, „kein Ende“ und „keinen Anfang“ hat.⁴²

Kants *Naturgeschichte des Himmels* hatte das All von einem definiten Anfang an zu einer gesetzmäßigen Entwicklung gebildeter Welten aus dem Chaos verzeitlicht und mit dieser Zielrichtung die Rationalität und Schönheit des antiken Kosmos zu retten versucht.⁴³ Die Schönheit des Himmels blieb dabei Garant der göttlichen Wohlordnung: „Wenn in der Verfassung der Welt, Ordnung und Schönheit hervorleuchten; so ist ein Gott.“⁴⁴ Was Kant postuliert, erschließt sich Jean Pauls Traum-Ich in der unübersichtlichen Flucht von Galaxien und schier endlosen dunklen Zwischenräumen gerade nicht. Als der haltlose Allflug auch noch die Lichtgeschwindigkeit übertrifft, droht der „Edelstein des lichten All“ vielmehr in ein „tote[s] Meer des Nichts“⁴⁵ zu versinken, da Sehen und Sichtbarkeit völlig ausfallen. An diesem negativen Höhepunkt beschwichtigt der Begleiter den „Kleinglaubige[n]“ und enthüllt ihm die ganze Wahrheit, die genau der Eingangshypothese des wachen Ichs entspricht:

„Vor Gott besteht keine Leere; um die Sterne, zwischen den Sternen wohnt das rechte All. Aber dein Geist verträgt nur irdische Bilder des Überirdischen; schau die Bilder! Siehe! da wurden meine Augen aufgetan, und ich sah ein unermeßliches Lichtmeer stehen, worin die Sonnen und Erden nur als schwarze Felseninseln verstreut waren [...].“⁴⁶

In der Vision erschließt sich das *infinitum* des neuzeitlichen Alls als ozeanisch unbegrenzter Hort göttlichen, meta-physischen Lichts, dessen Fülle auch dort noch Kontinuität stiftet, wo die begrenzte Geschwindigkeit des empirischen Lichts Abgründe eines vermeintlichen ‚Nichts‘ und nur im fortgesetzten Flug des Träumen-

⁴² Jean Paul: *Der Komet*, S. 683. Überwältigung und dialogische Feststellung raum-zeitlicher Endlosigkeit haben ihr Vorbild in Schillers (von Klopstock beeinflusst) *Ode Die Größe der Welt* von 1782, in dem zwei Wanderer im Weltall aufeinandertreffen: „Steh! du seegest umsonst – vor dir Unendlichkeit!“ / „Steh! du seegest umsonst – Pilger auch hinter mir! – [...]“ Friedrich Schiller: *Die Größe der Welt*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, hg. v. Norbert Oellers. Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens (1776–1799)*, hg. v. Julius Petersen/Friedrich Beißner. Weimar/Stuttgart 1992, S. 102.

⁴³ Zu dieser „Verlegung der kosmischen Rationalität in die Zeit“ siehe Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, S. 73.

⁴⁴ Immanuel Kant: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*. Königsberg/Leipzig 1755, S. 168.

⁴⁵ Jean Paul: *Der Komet*, S. 684.

⁴⁶ Jean Paul: *Der Komet*, S. 685.

den, in fortlaufender Narration überbrückte Lücken im Gefüge von Raum und Zeit aufgerissen hat.⁴⁷ Was dem Visionär hier sichtbar wird, ist der ‚Leuchtende‘ selbst, der in der Naturphilosophie eines Lorenz Oken vergöttlichte Äther.⁴⁸ Dem Träumenden wird hier einsichtig, dass es sich mit Licht und Dunkel, Leben und Tod genau umgekehrt verhält als gedacht:

[D]ie Unsterblichkeit wohnte in den Räumen, der Tod nur auf den Welten. – Auf den Sonnen gingen aufrechte Schatten in Menschengestalt, aber sie verklärten sich, wenn sie von ihnen zogen und im Lichtmeer untergingen [...].⁴⁹

Dieses ‚Lichtmeer‘ bzw. „Licht-All“,⁵⁰ das den eingangs vom wachen Ich kritisierten „Irrtum“⁵¹ von der Leere zwischen den Welten Lügen straft, korrespondiert Vergöttlichungen des Lichts, wie sie Jean Paul in Vermittlung Herders aus der Religion des Zoroaster sowie aus der frühchristlichen Gnosis bekannt gewesen sein können.⁵² Der *Traum* syn-ästhetisiert diese Vorstellungen zu einer energetischen

47 Die Fiktion des Allflugs, dessen Eigenzeit und Verlauf auch durch Räume jenseits des Lichts, über die Lichtgeschwindigkeit hinaus, narrative Einheit und Kohärenz schaffen, *schließt* auch „neue Lücken in der kosmologischen Ordnung“, die Herschels leistungsstarke Riesenteleskope eröffnet hatten. Reto Rössler: *Weltgebäude. Poetologie kosmologischen Wissens der Aufklärung*. Göttingen 2019, S. 505. Nur entlang der fiktionalen Erlebniskurve des Ichs, im Prozess des eigenbewegten Beobachtens im Wechsel von Licht, Dunkel und ‚Nichts‘, konstituieren sich Raum und Zeit, ist das All als einheitlicher Zusammenhang darstellbar.

48 „Der Aether ist die erste Realwerdung Gottes, die ewige Position desselben. Gott und Aether sind identisch.“ Lorenz Oken: *Lehrbuch der Naturphilosophie*. Bd. 1. Jena 1809, S. 44.

49 Jean Paul: *Der Komet*, S. 685. Variiert ist hier die Vorstellung der interplanetaren Palingenesie, die es etwa Herders ‚Gesprächen‘ *Über die Seelenwanderung* von 1785 erlaubte, die von Kant im All betrachtete „Charte der Unendlichkeit“ (Kant: *Allgemeine Naturgeschichte*, S. 116) als „glänzende Charte unsrer weitem Wallfahrt“ zu begrüßen. Johann Gottfried Herder: *Über die Seelenwanderung*. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 4: *Schriften zur Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum*, hg. v. Jürgen Brummack. Frankfurt a. M. 1994, S. 425–476, hier S. 447. In der Unsterblichkeitsdiskussion des *Kampaner Tals* von 1797 war die „voyage pittoresque durch Planeten“ von Jean Pauls Alter Ego-Figur noch verworfen worden. Jean Paul: *Das Kampaner Tal*, S. 611.

50 Jean Paul: *Der Komet*, S. 685.

51 Jean Paul: *Der Komet*, S. 682.

52 In seiner vielfach kritisierten, von Jean Paul verteidigten Genesis-Interpretation liest Herder die Schöpfung des Lichts in Gen 1,3 als Kernvorstellung auch der zoroastrischen Lichtreligion, die „Alles nach unendlichen Stufen der Läuterung in [...] dem grossen Lichtmeere, woraus alles ward, zusammenfließ[e]n“ lasse. Johann Gottfried Herder: *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 5: *Schriften zum Alten Testament*, hg. v. Rudolf Smend. Frankfurt a. M. 1993, S. 179–660, hier S. 471). Ähnlich nimmt die frühchristliche Gnosis ein überströmen-

Szenographie der Kräfte und Intensitäten im neuzeitlichen All, mithin zu einem ‚dynamisch-qualitativ Erhabenen‘ im Sinne der *Vorschule* (§ 27):

In den Räumen glänzte, tönte, wehte, hauchte nur Leben und Schaffen im Freien des All; die Sonnen waren nur gedrehte Spinnräder, die Erden nur geschoßne Weberschiffchen zu dem unendlichen Gewebe des Isis-Schleiers, der über die Schöpfung hing und der sich verlängerte, wenn ihn ein Endlicher hob.⁵³

Anschaulich wird damit eine zwar „lebendige[] Unermeßlichkeit“, die das Traum-Ich aber „allein“⁵⁴ und bedürftig zurücklässt, da sein seraphischer Begleiter im Glanz aufgegangen ist. Es bedarf eines An-Halts, der die göttliche Lichtfülle in den personalen Blick, in das vertraute Gegenüber einer Menschengestalt zurücknimmt:

Da schiffte und drang aus der Tiefe durch alle Sterne ein dunkler Weltkörper fliegend das hohe Lichtmeer herauf, und eine Menschengestalt wie ein Kind stand auf ihm [...]. Endlich stand unsere Erde vor mir, und auf ihr ein Jesuskind; und das Kind blickte mich so hell und mild und liebevoll an, daß ich erwachte vor Liebe und Wonne. – ⁵⁵

Nicht die visionäre Schau des Unendlichen im Medium energetischer Potenzen des Lichts gewährt hier für einen Augenblick die „Unsterblichkeit der Religion“ wie nach Schleiermacher,⁵⁶ sondern der Liebesblick des personalen Mittlers, in dem christologisch der absolute Gegensatz von Endlichkeit und Unendlichkeit

des Glanz- und Lichtmeer als Reservoir göttlicher Fülle und eigentliche Heimat der in die Körperwelt versprengten Lichtseelen an: das Pleroma (griech. „die Fülle“). Kongenial bieten sich solche in Licht und Dunkelheit symbolisierten dualistischen Konzepte für Jean Pauls Vorstellung von einem ätherischen „Geisterreich“ als „Träger und Meer“ des „Körper- oder Welten-Reich[s]“ an. Jean Paul: *Vorschule*, S. 97. Der geträumte Flug durch das All setzt nicht nur die von Herschel neu bemessenen Dimensionen von Raum und Zeit in Szene; die erflogene Staffel immer entfernterer Galaxien bis hin zur ultimativen Erleuchtung des Reisenden entspricht, in gleichsam umgekehrter Folge, zudem einer Vorstellung des Gnostikers Basilides, der eine Flucht von 365 angelischen Geisterreichen bei abnehmender Klarheit vom göttlichen Ursprung fort annahm. Jean Paul hat diese Idee des Basilides, den die *Levana* als „alte[n] Irrlehrer“ anführt, im Rahmen seiner Recherchen zur Angelik exzerpiert. Jean Paul: *Levana*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. 5, S. 515–874, hier S. 601. Siehe Monika Schmitz-Emans: *Engel in der Krise. Zum Engelsmotiv in der romantischen Ästhetik und in Jean Pauls Roman Der Komet*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 38 (2013), S. 111–138, hier S. 134, die auf den *Traum über das All* allerdings nicht eingeht.

⁵³ Jean Paul: *Der Komet*, S. 685 f.

⁵⁴ Jean Paul: *Der Komet*, S. 686.

⁵⁵ Jean Paul: *Der Komet*, S. 686.

⁵⁶ Schleiermacher: *Über die Religion*, S. 115.

aufgehoben und dem All ein menschliches Sinnzentrum (zurück-)gegeben ist⁵⁷ – aber in Gestalt des Kindes, nicht des stellvertretend leidenden Erlösers.⁵⁸

Der liebende Gegenblick des Jesuskindes⁵⁹ hebt den Blick jenes ‚toten‘ Christus auf, welcher in dem nihilistischen Traumbild des *Ersten* in den *Siebenkäs* eingelagerten *Blumenstücks* die Höhle des göttlichen Sonnenauges im All leer gefunden hat. In dem heilbringenden Blick schon des Christ-Kindes beschneidet der *Traum über das All* das Christentum – laut der *Vorschule* die „Mutter“ der romantischen Poesie⁶⁰ – um genau jene endzeitlich-eschatologischen Dimensionen, welche die *Rede des toten Christus* ins Materialistisch-Sinnlose treibt, um den Alpträumer auto-suggestiv vom Atheismus abzuhalten. Der barocken Abschreckungsästhetik der *Rede*, die schauerliche Untote in der heillosen Ewigkeit eines rein materiellen neuzeitlichen Weltraums zeigt, steht hier im *Traum über das All* die Überforderung des Sehers gerade durch die ästhetische Abundanz der Seinsfülle im göttlichen Licht gegenüber.

Die sprachliche Evokations- und Bildkraft versagt dagegen *nicht* in ihrer anschaulichen Vermittlung des abstrakten energetischen Geschehens im ‚Lichtall‘. In dem „Isis-Schleier“, der hier nicht den Schöpfergott, sondern die „Schöpfung“ „zeigt und verhüllt“, ⁶¹ spiegelt sich vielmehr die sprachliche Textur als ein „unendliche[s] Gewebe“⁶² um das ultimative Signifikat göttlicher Liebe, das sich zuletzt

57 Gemäß dem Prolog des Johannes-Evangeliums und dem Glaubensbekenntnis von Nicäa rühmt etwa Klopstocks Ode *Das Anschauen Gottes* die Schau von „Des Vaters Klarheit / In Jesu Christi Antlitz“: „Hosianna! Hosianna! / Die Fülle der Gottheit / Wohnt in dem Menschen / Jesu Christo!“ Klopstock: *Das Anschauen Gottes*, S. 164, 166.

58 Zu Jean Pauls ambivalenter Haltung gegenüber Christus als heilsgeschichtlich notwendiger Erlöserfigur siehe Götz Müller: Jean Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“. In: ders.: *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Wolfgang Riedel. Würzburg 1996, S. 104–124.

59 Nach § 24 der *Vorschule* speist sich der Anthropozentrismus kosmischer Weltanschauung aus der Erfahrung familialer Liebesblicke, sodass „wir diese geistige Mimik des Universums, wie ein Kind die elterliche, erstlich ganz zu verstehen wännen und zweitens ganz auf uns allein beziehen wollen“. Jean Paul: *Vorschule*, S. 97 f. Der späte *Traum über das All* rehabilitiert dieses Blick- und Sinnbegehren.

60 Jean Paul: *Vorschule*, S. 89.

61 Im synkretistischen Weltraum von Klopstocks *Messias* im Erstdruck von 1748 verbirgt ein „vom Lichte gewebte[r] ätherische[r] Vorhang“ das „Allerheiligste Gottes“. Klopstock: *Der Messias*, I. Gesang, S. 14, 20, V. 188, 329. Die angelische Lichtgestalt, die das träumende Ich bei Jean Paul begleitet, kündigt anfangs an, diesem in der Tradition der Gottesschau das „wahre All zeige[n] und verhülle[n]“ zu wollen. Jean Paul: *Der Komet*, S. 683.

62 Jean Paul: *Der Komet*, S. 686.

fokussiert im Blick des göttlichen Kindes zu erkennen gibt.⁶³ Auch die romantische Sehnsucht kehrt an diesem Extrem um: nicht das göttliche Unendliche im Endlichen ist mehr ihr Ziel, sondern das vertraute Endliche im Unendlichen, in dessen Schranken der erschöpfte Geist ein- und heimkehren kann.⁶⁴

Archemedium Atmosphäre im anästhetischen All: Stifters *Condor*

Stifters 1840 in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater, Literatur und Mode* veröffentlichte Erstlingsnovelle *Der Condor* nimmt nicht nur die bei Jean Paul als Traumgesicht lizenzierte Versichtbarung des über-irdischen Lichts zurück; sie dementiert vielmehr jede ästhetische Qualität des Lichts *jenseits* der atmosphärischen Diffusion – um im Gegenzug die irdische Lufthülle selbst als Archemedium des Ästhetischen zu profilieren.

Erzählt wird die doppelte Sozialisationsgeschichte des jungen Malers Gustav und seiner emanzipatorisch gesinnten Schülerin Cornelia, die „erhaben“⁶⁵ sein will über die patriarchalischen Bande ihres Geschlechts und zu diesem Zweck an einer Ballonfahrt teilnimmt. Das Luftschiff ist nach dem von Humboldt beschriebenen amerikanischen Kondor benannt, der sich von allen Vögeln am höchsten in die Luft erheben könne;⁶⁶ entsprechend gerät der Flug in extreme, von der

63 Auch das ‚Sprachgitter‘ des Textes – im *Hesperus*-Roman gilt der ‚Sternenhimmel‘ als ‚Sprachgitter‘ der Stille, hinter dem ein ‚Geist‘ oder ‚Gott‘ erwartet wird (Jean Paul: *Hesperus* oder 45 Hundposttage. Eine Lebensbeschreibung. In: ders.: *Sämtliche Werke*. I. Abt., Bd. 1: *Die unsichtbare Loge*, *Hesperus*, S. 471–1236, hier S. 1135) – ist in dieser Allegorie des Lesens auf ein Auge jenseits des Gitters verwiesen. Kritischer sieht Barbara Hunfeld die „kosmische Textur“ des Lichtalls im *Traum über das All* in einer „dematerialisierten Sprache überirdischer Fülle“ zu „Partikeln“ ‚zerfallen‘, die am Ende „nichts bezeichnen[] als sich selbst“. Barbara Hunfeld: *Der Blick ins All. Reflexionen des Kosmos der Zeichen bei Brockes, Jean Paul, Goethe und Stifter*. Tübingen 2004, S. 111.

64 Zu fragen wäre, ob Jean Paul in der Erschöpfung des träumenden Ichs angesichts der energetischen Überfülle des visionären Raums mit der Textmetapher des ‚unendlichen‘, bei jedem Lüftungsversuch sich noch ‚verlängernden‘ Gewebes nicht auch eine Erschöpfung durch das eigene Produktionsprinzip, die Überfülle sprachlicher Bildkreationen, figuriere.

65 Adalbert Stifter: *Der Condor*. In: ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hg. v. Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald. Bd. 1,1: *Studien*. Journalfassungen, hg. v. Ulrich Dittmann. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1978, S. 11–31, hier S. 16.

66 Breiter rezipiert als Humboldts französischsprachige Naturgeschichte des Kondor wurde sicherlich eine ausführliche Anmerkung zum andinen Kondor in den *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* schon seit der ersten Ausgabe von Alexander von Humboldt: *Ansichten der Natur*. Tübingen 1808, S. 157–278, hier S. 212–218. Stifter setzt den von Humboldt bezogenen Titel seiner

zeitgenössischen Luftfahrt noch unerreichte Höhen zum fiktionalen Experiment auf die physikalisch-physiologischen Wahrnehmungsbedingungen am äußersten Rand der schiffbaren Luft bzw. des optischen Filters der dichteren Atmosphäre.

Die vier Prosastücke, die nach dem Vorbild des *Siebenkäs* als *Nachtstück*, *Tagstück*, *Blumenstück* und *Fruchtstück* betitelt und über Zeitsprünge und Perspektivwechsel hinweg zu einem novellistischen „Bilder-Kabinett[]“⁶⁷ arrangiert sind, treiben ein um dramatische Augen-Blicke kreisendes intermediales Spiel zwischen Malerei und Text, um besonders beider Vermögen in der Darstellung von Lichteffekten engzuführen.

Im Kernstück der Novelle, dem in die kosmische Nacht führenden *Tagstück*, steigt Cornelia in Begleitung wissenschaftlich-technisch versierter männlicher Luftschiffer in den „äußersten Äther“⁶⁸ auf, wie hier nun aber nicht das spekulative Allmedium der Kosmologie, sondern die höheren, dünneren Luftschichten genannt werden. Aus dieser von unbemannten Ballons erst um 1900 erreichten Grenzzone des irdischen Milieus wird der Heldin nach der vogelperspektivischen Verfremdung der Erdoberfläche zu einem Muster von Farbflecken und Lichtreflexen zuletzt auch ein proto-astronautischer Blick ins All jenseits der Atmosphäre zugemutet. Annotiert durch erläuternde Fußnoten, die im Erstdruck ikonisch durch Asteriske bezeichnet werden,⁶⁹ heißt es in Übernahme von Cornelias Erlebnisperspektive durch die auktoriale Erzählinstanz:

[A]ber das Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein ganz schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend** – das Labsal, das wir so gedankenlos genießen, war hier oben ganz verschwunden, die Fülle und Flut des Lichtes auf der schönen Erde. 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 scharf geschnittene Scheibe, aus wallendem, blähenden, weißgeschmolzenen Metalle glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde – und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen [...].⁷⁰

Erstlingsnovelle strukturanalog zu jenem von Jean Pauls letztem Roman: ‚Der Condor‘ / ‚Der Komet‘. In der Differenz der Flugobjekte und -sphären ist auch die Wende vom All zur Erdatmosphäre markiert.

67 Jean Paul: Vorschule, S. 198.

68 Stifter: Der Condor, S. 20.

69 Ironisch reflektieren die Asteriske im Verweis auf Fußnoten auf derselben Druckseite zudem das mit der Heldin geteilte optische Orientierungsbedürfnis im Raum, hier das der Augen beim Lesen. Die Buchfassung der Novelle im ersten Band von Stifters *Studien* aus dem Jahr 1844 reduziert die fünf Fußnoten zum *Tagstück* auf drei ausgelagerte Endnoten und nimmt damit auch die Reflexion auf die Ikonizität des Druckbilds und die synchrone Zweistimmigkeit eines in Narration und Erläuterungen gespaltenen Textes zurück.

70 Stifter: Der Condor, S. 21.

Der ent-täuschende Blick auf die Sonne jenseits der irdischen Lufthülle raubt dem Zentralgestirn jede ästhetische Anmutung von Erhabenheit oder Herrlichkeit, wie sie – etwa im Strahlenkranz – erst die Diffusion des Lichts im atmosphärischen Medium erzeugt.⁷¹ Abgeleitet aus den physikalischen Gesetzmäßigkeiten, die in den Fußnoten mitgeliefert werden, setzt Stifters Science Fiction hier astronautische Sichtbedingungen jenseits optischer Interferenzen des Lichts mit der Luft in Szene: Die strahlen-, geist- und seelenlos ‚glotzende‘ Metallscheibe, die Cornelia im luftleeren Raum erblickt,⁷² demontiert den Kern der „solaren Ordnung“⁷³ in der lichtmetaphysischen Tradition der abendländischen Philosophie wie in jedem emphatischen Heliozentrismus nach Kopernikus.⁷⁴

Invertiert ist hier auch das platonische Höhlengleichnis: Hatte der Neuplatonismus die trügerische Höhlenoptik auf die Grenzen des gesamten weltlichen Kosmos ausgedehnt, *jenseits* dessen erst das wahre Licht vorherrsche,⁷⁵ so liegt in

71 Siehe hierzu auch Jana Schuster: „Lichtschleier“. Zu Stifters Ästhetik der Atmosphäre. In: Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter. Hg. v. Thomas Gann/Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 35–60.

72 Als Hauptbedeutung für das Verb ‚glotzen‘ aus der indogermanischen Wurzel *ghel- für ‚glänzen, schimmern‘ führt das *Deutsche Wörterbuch* „starr blicken“ an; verwandt ist altnordisch *glotta* für ‚höhnisch lachen, so dasz man die zähne zeigt‘. Art. ‚Glotzen‘. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 8, Sp. 221. Zit. nach der digitalisierten Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (letzter Zugriff: 01.06.2024). Wie zu Beginn der Novelle, als ein leuchtendes Katzenauge zu Gustavs Dachfenster herein-„glotzt[]“ (Stifter: *Der Condor*, S. 11), markiert das Verb gerade in der anthropomorphisierenden Verlebendigung das nicht-intentionale Glänzen von selbstleuchtender oder Licht reflektierender Materie; das Glotzen des Gestirns wie des Tiers steht damit im äußersten Gegensatz zu jenem souveränen Gottesblick, den die christliche Ikonographie analog zum Strahlenkranz der Sonne als allsehendes Auge im trinitätssymbolischen Dreieck darstellt.

73 Bettine Menke: Rahmen und Desintegrationen. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters *Der Kondor*. In: Weimarer Beiträge 44.3 (1998), S. 325–363, hier S. 331.

74 Kopernikus sieht seine Theorie gerade durch die buchstäblich kosmische ‚Schön-Ordnung‘ einer zentral gesetzten Sonne bestätigt, wie Humboldt im zweiten *Kosmos*-Band zitiert: „Durch keine andere Anordnung“, sagt er [Kopernikus; Anm. J.S.] begeistert, ‚habe ich eine so bewundernswürdige Symmetrie des Universums, eine so harmonische Verbindung der Bahnen finden können, als da ich die Weltleuchte (lucernam mundi), die Sonne, die ganze Familie kreisender Gestirne lenkend (circumagentem gubernans astrorum familiam) wie in die Mitte des schönen Naturtempels auf einen königlichen Thron gesetzt.“ Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. 2. Stuttgart/Tübingen 1847, S. 347.

75 Siehe Hans Blumenberg: Licht als Metapher der Wahrheit. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl u. Nachwort von Anselm Haverkamp. 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2017, S. 139–171, hier S. 144.

Stifters *Tagstück* jenseits der atmosphärischen Höhle keine Wahrheit, weil dort keine Schönheit mehr ist: Wie eine Anmerkung erläutert, wird das von der Sonne ausgehende Licht „in den gegenstandlosen Räumen“⁷⁶ des Alls nicht mehr sichtbar, weil ein vermittelndes Medium fehlt. Den defizitären Ausgangspunkt für Jean Pauls metaphysisch grundierte Äthervision, die Unsichtbarkeit des Lichts in der materiellen Leere des Alls, schreibt Stifter damit unwiderruflich fest.

Zugleich wird die Atmosphäre als vitales Milieu akzentuiert: Die Protagonistin kollabiert in der extrem dünnen Höhenluft, die mangels Schallübertragung auch ihren Hilferuf erstickt, und muss ohnmächtig zur Erde zurückgebracht werden. Die metaphysischen Implikationen ihres Blicks ins Jenseits der atmosphärischen Hülle – eines um die Licht empfangende Erde, nicht, wie in der Metaphysik des Lichts, um die Lichtquelle gelegten Schleiers – indiziert ein Zitat aus der *Rede des toten Christus*: Die heimgekehrte Luftschifferin, die am ‚unerträglichen‘ „Himmel“ erst zum wahren, demütigen „Weib“ geworden⁷⁷ und nunmehr einsichtig die Funktion der Künstlermuse zu übernehmen bereit ist, betet zu Maria als „Mutter der Waisen“⁷⁸ – eine Selbstbeschreibung, die unmotiviert bleibt, solange sie nicht im Anklang an Jean Pauls toten Christus als existentielle Deutung der *conditio humana* im neuzeitlichen All gelesen wird.⁷⁹ Die intertextuelle Referenz lädt Cornelias traumatischen Sonnenblick mit derselben buchstäblich apokalyptischen Offenbarungsqualität auf, die der Schreckensblick ins leere Weltenauge für den toten Gottessucher Christus hat:

76 Stifter: Der Condor, S. 21.

77 Das quasi-gottväterliche Verdikt des alten Luftschiffers lautet: „[D]as Weib erträgt den Himmel nicht – [...]“. Stifter: Der Condor, S. 22.

78 Stifter: Der Condor, S. 29.

79 Als Randfigur tritt bei Gustavs Besuch im Hause der wohlstuierten Familie Cornelias eine „ältliche Frau“ auf, die als Cornelias „Amme“ vorgestellt wird; dass eine solche Kinderfrau die noch unverheiratete Tochter des Hauses hier umsorgt, betont den sozialen Status der Familie und impliziert nicht zwingend den Tod von Cornelias Mutter, der auch sonst nicht nahegelegt wird. Stifter: Der Condor, S. 24, 28. Die gerade „vor dem Marienbilde“ von Stifter ausgestellte Geschlechterpolitik – „ein demüthig Blümchen“ am Revers des Künstlers will Cornelia nach ihrem Fall aus stolzer Höhe künftig sein (Stifter: Der Condor, S. 29) – bemäntelt nur den nihilistischen Unruheherd, der sich in der fiktionalen Antizipation des astronautischen Blicks jenseits der Erdatmosphäre auftut. Als Adressatin eines Gebets der Gottvaterlosen empfiehlt sich die menschlich-irdische Mutter des Gottessohnes in ihrer traditionellen theologischen Rolle der Brückenbauerin zwischen Himmel und Erde; als solche verfolgt sie auch in dem auf die *Rede* folgenden *Zweiten Blumenstück* von Jean Pauls *Siebenkäs*, dem *Traum im Traum*, neben Christus vom seligen „Ufer der zweiten Welt“ aus voll Mitgefühl die Leiden der Sterblichen als Traumgesicht. Jean Paul: *Siebenkäs*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. 2: *Siebenkäs*. Flegeljahre, S. 7–566, hier S. 277.

„Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. [...] Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen *Auge*, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen *Augenhöhle* an [...] Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater.“⁸⁰

„Starrende“ Höhle, „glotzende“ Scheibe – es ist der Nullpunkt der Schau, der Ausfall des ersehnten ultimativen Gegenblicks, der die unerwidert Schauenden zu vaterlosen Waisen im kontingenten All macht.⁸¹ Anders als Jean Pauls *Rede* nimmt Stifter sein an die Frau delegiertes Nihilismus-Experiment nicht in die Fiktion eines Alptraums zurück, verleiht diesem aber eine konstruktive Pointe, insofern sich *ex negativo* die Erdatmosphäre als Reservat und Refugium nicht nur des Lebendigen, sondern auch des Ästhetischen im All konturiert. Denn der Landschaftsmaler Stifter, dessen eigene Gemälde vor Erscheinen der Novelle in Wien ausgestellt waren,⁸² führt den scharfen Kontrast von atmosphärischem Lichtspiel und kosmischer Ödnis auch mit der zeitgenössischen Konkurrenz von Malerei und photographischer „Lichtzeichnung“ eng und verleiht seiner Wissenspoetik des Lichts und der Atmosphäre damit eine medienpolitische Volte: Das „starrende“ „gelbe[] Licht“ nämlich, das an der Grenze zum All die Gesichter der Luftschiffer „scharf zeichnet[]“, lässt diese in Cornelias Wahrnehmung so „gespenstig“ erscheinen „wie in einer laterna magica“.⁸³

Während aber die auf Wände oder wallende Schleier projizierten Phantasmagorien der Zauberlaterne durch optische Diffusion unheimlich wirkten, erschrecken die Gesichter auf Stifters Ballonfahrt durch äußerste Scharfzeichnung, die ebenso mortifizierend wirkt, wie man es den Daguerreotypen nachsagte, für deren Aufnahmen die Porträtierten zehn Minuten lang absolut reglos verharren mussten. Der extreme Hell-Dunkel-Kontrast im All jenseits des atmosphärischen Spiels von Lichtern, Farben und Schatten alludiert insofern die zeitgenössisch auch in der *Wiener Zeitschrift* vieldiskutierte Medienkonkurrenz von Malerei und

⁸⁰ Jean Paul: Siebenkäs, S. 273 (Herv. i. O.).

⁸¹ Emanuels Allvision im *Hesperus* vor dem blinden Julius ist dagegen vom imaginären gottväterlichen Liebesblick getragen: „[W]enn das ewige Grab nie voll wird und der ewige Sternenhimmel nie leer: [...] wer erblickt und erhält denn uns kleine Menschen aus Staub? – Du, Allgütiger, erhältst uns, du, Unendlicher, [...] du siehest uns, du liebest uns –“. In solcher Heilsgewissheit kann noch „das brausende schlagende Welten- und Sonnenmeer“ als „ein einziges Kind in seinem [Gottes; Anm. J.S.] Arm“ anthropomorphisiert werden. Jean Paul: *Hesperus*, S. 891.

⁸² Siehe Volker Mergenthaler: ‚Stücke‘, ‚Bilder‘ und ‚Daguerreotype‘. Stifters „Condor“ und die Künste. In: *Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts*. Hg. v. Thomas Althaus. Bielefeld 2018, S. 183–199, hier S. 183–185.

⁸³ Stifter: *Der Condor*, S. 21.

Daguerreotypie.⁸⁴ Der schwarze Weltraum, aus dessen monströs zum ‚Schlund‘ animierter Tiefe der ‚vernichtende‘ Metallganz der Sonne geistlos ‚glotzt‘, liest sich damit auch als invertiertes allegorisches Zerrbild einer zu riesigen Dimensionen entgrenzten *camera obscura*, einer photographischen Dunkelkammer hinter einem – hier nach innen – ‚glotzenden‘ Objektiv, unter dessen Belichtung die Gesichter der Luftschiffer so haltlos und ontisch fragwürdig erscheinen wie substanzlose Geister einer Zauberlaterne oder die an Platos Höhlenwände geworfenen Scheinbilder.⁸⁵ Kein göttliches Auge hinter der Blende steht hier für eine jenseitige Sphäre des Wahren – was in Stifters Inversion des Höhlengleichnisses allein ästhetisch maßgeblich bleibt, ist ein Medieneffekt: der farbige Schein unter- und innerhalb der Erdatmosphäre.⁸⁶

Der An-Ästhetik des Weltraums, in dem sich nichts zu sehen gibt als geisterhafter Hyperrealismus, kontrastiert Stifter mit Malerei und Sprache zwei mediale Gegenmodelle, die ihre Potentiale gerade an dem entfalten, wozu die Daguerreotypie nach allgemeinem Urteil nicht fähig war: an der Darstellung atmosphärischer Reize.

Im initialen *Nachtstück* der Novelle, dem fiktiven Tagebuchauszug des Malers, der den Ballonaufstieg erwartet, wird im Medium ästhetischer Beschreibung nachvollziehbar, wie das Malerauge am Nachthimmel neu zu sehen lernt, wenn der Tagebuchschreiber die mit malerischer Sensibilität beobachteten atmosphärischen Lichtspiele einer irdischen Mondnacht sprachlich zu fassen sucht.⁸⁷ Das finale *Fruchtstück* präsentiert wiederum in der Sicht eines Ausstellungsbesuchers in Paris die malerische Umsetzung der eingangs im Tagebuch beschriebenen at-

⁸⁴ Siehe die Zitate bei Mergenthaler: ‚Stücke‘, der die Ausgestaltung dieser Konkurrenz in der Novelle selbst allerdings nicht berücksichtigt.

⁸⁵ Zur historischen Komplementarität von *laterna magica* und *camera obscura* siehe Friedrich A. Kittler: Die Laterna magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum 4 (1994), S. 219–237. Bezeichnenderweise lautet der Kurztitel, den Kittlers Aufsatz in der durchlaufenden Kopfzeile dieser Zeitschrift trägt, nicht „Die Laterna magica“, sondern – wesentlich oder programmatisch – „Die Camera obscura“.

⁸⁶ Hier unterscheidet sich Stifters physikalisch-optische Perspektive fundamental von Goethes neuplatonisch und kabbalistisch inspirierter Spekulation auf Transzendenz *hinter* dem „farbigen Abglanz“ des Lebens. Johann Wolfgang Goethe: Faust II. In: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Hendrik Birus u.a., Abt. I, Bd. 7.1: Faust. Texte, hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1999, S. 206, V. 4727. Bei Stifter ist vielmehr das im atmosphärischen Medium zu Farben gebrochene und gestreute Licht selbst vitales Urbild des gespenstisch-fahlen Lichtspiels am äußersten Rand der irdischen Lufthülle.

⁸⁷ „Der Mond hatte sich von den Dächern gelöst, und stand hoch im Blau, ein Glänzen und ein Flimmern und Leuchten durch den ganzen Himmel begann, durch alle Wolken schoß Silber, von allen Blechdächern rannen breite Ströme desselben nieder, und an die Blitzableiter, Dachspitzen, Turmkreuze waren Funken geschleudert.“ Stifter: Der Condor, S. 12.

mosphärischen Phänomene in zwei Mondgemälden Gustavs, die ein nunmehr personaler Erzähler aufgrund ihrer eindringlichen Lichtwirkung emphatisch als „wirkliche Mondnächte“⁸⁸ feiert: als ästhetische Potenzierung mimetischer Abbildung – oder mechanischer Photo-Graphie.⁸⁹

Mit gleichermaßen wissenschaftlich und malerisch geschultem Blick weist Stifter der menschlichen *aisthesis* generell und der auf Entgrenzung und Verschmelzung angelegten romantischen Ästhetik im Besonderen einen klar definierten Wirkungsraum zu – in einem Atmosphärischen, das so konkret zu verorten und so begrenzt ist wie die globale Lufthülle, die dessen physikalischen Bedingungsgrund bildet. Hatte Brentanos *Godwi* das Romantische als ein chromatisch tönendes „Perspectiv“ zur Durch-Sicht (*per-spicere*) auf eine andere, transzendente Dimension definiert,⁹⁰ hatte Goethe das Romantische mit den „Bilder[n] einer Zauberalaterne“, einem „prismatische[n] Farbenbild“ und den „atmosphärischen Farben“ verglichen,⁹¹ so deckt Stifter die physikalischen Bedingungen auf, welche die Erdatmosphäre zum eigentlichen Archemedium des Romantisch-Diffusen machen, in dem ein Unendliches aufscheinen kann, das jenseits seiner Brechung im Endlichen gar nicht scheint.

88 Stifter: Der Condor, S. 30.

89 Die optischen Nachbilder, die das lange Betrachten der ausgestellten Mondstücke auf der Netzhaut der Betrachterin hervorruft, werden ähnlich wie die Beobachtungen des Malers im *Nachtstück* als ein „Flimmern und Leuchten und Glitzern und Regen und Weben“ evoziert. Stifter: Der Condor, S. 31. Wie der ontische Status dieser visuellen Phänomene ist hier nun aber auch jener der Diegese fundamental verunsichert: Die nunmehr homodiegetische Erzählinstanz kann der unbekannten „Dame [...] vor den Gemälden“ eine Identität ausdrücklich nur *unterstellen*: „Cornelia, hätt' ich ihr nachrufen mögen – gerade so hätte sie aussehen müssen.“ Stifter: Der Condor, S. 30, 31. Obwohl der projektive Charakter dieser Identifikation einer Ausstellungsbesucherin mit der Heldin der vorangegangenen ‚Stücke‘ derart exponiert wird, gleitet die Erzählung unversehens in eine neuerlich souveräne Übersicht, wenn die Wirkung der Bilder bis ins Augeninnere der unbekannten Schönen verfolgt und auktorial mit dem Schaffen des (wie Humboldt) inzwischen „in den Anden“ tätigen Malers synchronisiert wird. Stifter: Der Condor, S. 31.

90 „Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt, ist romantisch. [...] das Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.“ Clemens Brentano: *Godwi* oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria. In: ders.: *Werke*, hg. v. Friedhelm Kemp/Wolfgang Frühwald. Bd. 2: *Godwi. Erzählungen. Nacherzähltes. Drei scherzhafte Abhandlungen. Beiträge aus Zeitungen und Zeitschriften*, hg. v. Friedhelm Kemp. 3. Aufl., München 1980, S. 7–459, hier S. 258 f., 262.

91 Johann Wolfgang von Goethe: Tagebucheintrag 28.8.1808, notiert durch Riemer [1808]. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. II, Bd. 6: *Napoleonische Zeit*, hg. v. Rose Unterberger. Frankfurt a. M. 1993, S. 362.

Auch jene „Unendlichkeit“, deren „Bild“ nach Carl Gustav Carus das Blau des irdischen Himmels „als Inbegriff von Luft und Licht“ vor Augen stellt,⁹² erweist sich demnach als optischer Effekt der Atmosphäre, die vor dem Dunkel des Alls aufleuchtet, sobald das Sonnenlicht auf sie trifft und beide aneinander erst sichtbar werden lässt.⁹³ Der physisch-konkrete Hinter- und Ab-Grund dieser Ästhetik, die *nicht mehr* visionär erfüllte Ödnis des unendlichen Raumes, die Stifter gegen Jean Paul und Brockes als *factum brutum* festhält, kappt auch die für die romantische Unendlichkeitssuggestion so zentrale Dimension einer dem Seeleninneren korrespondierenden Tiefe als Reservoir des Wahren, Eigentlichen.⁹⁴

Der Horizont des Unendlichen schließt sich, schließt sich als ästhetische Anmutung ins atmosphärische Medium selbst ein⁹⁵ – der blaue Himmel aber, der Licht und Dunkel des Alls optisch-chromatisch vermittelt, behält das Attribut des Nicht-mehr-Erhabenen, des von Jean Paul auf das kosmische *immensum* übertragenen ‚Ungeheuren‘: Noch bevor Cornelia ihren Schreckensblick auf eine ‚glotzende‘ Sonne in kosmischer Ödnis tut, der sie demütig unter den blauen Schutzmantel der Waisenmutter Maria zurückkehren lässt, schaut der Maler Gustav am morgendlichen Ende des initialen *Nachstücks* der Novelle schon auf „einen ungeheuren, klaren, heitern, *leeren* Himmel“.⁹⁶

92 Carl Gustav Carus: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824, 2. verm. Aufl., Leipzig 1835, S. 203–279, hier S. 222.

93 Eine der Fußnoten zu Stifters *Tagstück* erklärt das Himmelsblau – wissenschaftshistorisch vor der Integration des Lichts in die elektromagnetische Wellentheorie – noch im Sinne von Goethes *Farbenlehre* aus „dem von der Erde allseits emporgeworfenen Licht, wovon *blau* wieder gegen die Erde zurückfällt“. Stifter: Der Condor, S. 20 f. (Herv. i. O.). Hier schließt sich eine Vermutung an, weshalb die auf die Erde zurückblickende Cornelia keinen blauen Planeten, sondern eine goldene Erdoberfläche wahrnimmt: „[D]aher die Erde vom äußern Weltraum gesehen, goldig glänzend erscheinen muß, wie die anderen Planeten.“ Stifter: Der Condor, S. 21.

94 Siehe Inka Mülder-Bach: Tiefe: Zur Dimension der Romantik. In: Räume der Romantik. Hg. v. Inka Mülder-Bach/Gerhard Neumann. Würzburg 2007, S. 83–102. Dem Realismus kommt nach Abdrängung der Tiefe verstärkt die Einstellung auf die Fläche und Oberfläche zu.

95 Eine „Schließung des Horizonts“ mit „Wiederkehr der Grenze“ attestiert der nachromantischen Literatur Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 218. Stifters (Text-)Welten zeigen von hier aus zwar eine Tendenz zur planimetrischen „Einebnung“ (Koschorke: Die Geschichte des Horizonts, S. 302), die Dimension des Atmosphärischen – nicht nur des engeren Meteorologischen – wirkt aber als energetischer Unruheherd am medialen Bedingungsgrund der Sichtbarkeit fort.

96 Stifter: Der Condor, S. 15 (Herv. i. O.).

