

# **Intra- und intermediale Bezugnahme auf die Malerei in Adalbert Stifters *Der Condor* (1840)**

Claudia Spiridon  
Babeş Bolyai University, Romania

Die Verschmelzung von Literatur und bildender Kunst hat sich im letzten Jahrhundert zu einer hermetischen Konsistenz verschärft, sodass man die beiden Medien oft nur schwer voneinander unterscheiden kann. Mischformen von Malerei und Literatur bestimmen heutzutage den Trend, *Hybridisierung* oder *crossover* sind alltägliche Termini in der Literaturforschung. Auch wenn sich der Begriff *Intermedialität* erst Mitte der 1960er-Jahre herangebildet hat, findet man Schnittpunkte der zwei Elemente schon in der Spätantike. Der Medientransfer ist ein „Must“ des 21. Jahrhunderts, dennoch bekunden Texte der deutschen Literatur dessen Existenz bereits Jahrhunderte zuvor.

In der von F. Witthauer herausgegebenen *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* erschien vom 2. bis zum 9. April 1840 Adalbert Stifters erste literarische Veröffentlichung, *Der Condor*. In einer Zeit, in der Lessing auf eine strikte Trennung der Schwerkünste in seinem *Laokoon* (1766) drängte –

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird (Lessing, S. 245) [...] Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers (Lessing, S. 258) –

wurden in Stifters *Condor* die Grenzen des Literarischen überschritten. Lessing forderte die Vereinheitlichung der künstlerischen Ebene, Stifter dagegen baute die Trennung zwischen Erzählraum und bildende Kunst ab. Auch wenn es sich nicht um eine unmittelbare Interferenz von malerischer und literarischer Ausdrucksweise im Sinne der modernen Ansätze des 21. Jahrhundert handelte, war das Einbetten des malerischen Blicks in einem übergreifenden Zusammenhang von Erzähltechniken unverkennbar.

Ich möchte zunächst einige theoretische und methodologische Überlegungen anstellen, um dann die intermedialen Bezüge in Adalbert Stifters *Der Condor* konkret zu behandeln. In der Forschung hat sich kein einheitliches Intermedialitätskonzept durchgesetzt, dennoch verstehen alle Theoretiker *Intermedialität* im weitesten Sinne als Interferenz zwischen zwei als distinkt wahrgenommenen Medien, die die Mediengrenze überschreiten. Irina O. Rajewsky grenzt drei Formen der Intermedialität ab und bezeichnet diese als *Medienkombination*, *Medienwechsel* oder

*intermediale Bezüge* (Rajewsky, S. 16-17). Rajewsky versteht unter *Medienkombination* die Herausbildung einer eigenständigen Kunst oder Mediengattungen durch die Kombination unterschiedlicher Medien. Die Spannweite dieser Kategorie bestimmt ein bloßes Nebeneinander, bei dem keines von den beiden Medien privilegiert wird. Als *Medienwechsel* erklärt die Literaturwissenschaftlerin die Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes in ein anderes Medium und zuletzt beschreibt sie mit *intermedial* ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums herstellt (Rajewsky, S. 16-17). Rajewskys Darstellung wird durch ein Essay von Holländer, *Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen*, erweitert, der den Blick auf die Funktionsmechanismen intermedialer Verfahren lenkt. Der Autor behandelt Intermedialität nicht nur als Wechselwirkung verschiedener Medien, sondern als Zusammenführung der Funktion von ungleichartigen medialen Systemen (Holländer, S. 135). Holländer wirft somit die Frage nach der Unzulänglichkeit eines einzigen Mediums auf; sollte ein Medium nicht genügend Aussagekraft haben, so bedarf es eines zweiten, um sich gänzlich zu offenbaren. Eine noch interessantere Perspektive eröffnet der Aufsatz von Heller, *Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ‚Technifizierung der literarischen Produktion‘ und ‚filmische‘ Literatur*. Hier wird die *indirekte* Weise betont, in der ein Medium auf ein anderes Bezug nimmt. Als Beispiel führt Heller die Instrumente der Malerei an, die für den Betrachter eine Illusion, ein *Als ob des Fotografischen* aufstellen (Heller, S. 277-285).

Rajewsky, Heller und Holländer greifen die wichtigsten Aspekte der Intermedialität auf, jedoch orientieren sich ihre theoretischen Ansätze zumeist an der Literatur des 21. Jahrhunderts. In der Literaturforschung fehlt eine Problematisierung der Wechselwirkungen von bildender Kunst und Literatur im Zeitalter des Realismus oder des Biedermeier. Es gibt jedoch einzelne Essays, wie den von Dominik Müller, *Vom Malen erzählen*, oder Monika Ehlers' *Lackerhäuserschneeflirren. Transformationen visueller Codes in Stifters Erzählung „Aus dem bairischen Walde“*, in denen die textuellen Signale der Malerei bei Adalbert Stifter dargelegt werden. Die mit literarischen Elementen angereicherte optische Aufarbeitung der Bilder am Beispiel von Adalbert Stifter wurde bis jetzt dennoch unzureichend problematisiert. Somit ist Ziel dieses Essays, Stifters *Der Condor* mit den Instrumenten der Postmoderne zu analysieren und ihn dadurch in ein breiteres medienanalytisches Spektrum einzubetten.

*Der Condor* geht über die bloße Handlungsebene hinaus und lässt sich in Relation zu zwei unterschiedlichen Bezugssystemen rezipieren. Stifters Wiedergabe der Bilder mit literarischen Mitteln gilt als Narrativisierung der Malerei. Die Übertragung des malerischen Blicks auf die poetische Darstellungsweise sprengt den Rahmen des Gattungsspezifischen. Damit weicht der Autor von Lessings Postulat des Gattungsgemäßen ab und schafft eine alternative Dichtung, die die Epik abmalt. Die intermedialen Bezüge auf die Malerei, die sich aus der Erzählung herauskristallisieren, lassen sich vor allem auf Stifters eigene Lebenserfahrungen zurückführen.

Adalbert Stifter wurde 1805 in Oberplan im südlichen Teil des Böhmerwaldes als ältester Sohn einer nicht wohlhabenden Familie geboren. Mit zwölf verlor er durch einen Unfall seinen Vater, was als Kind die Gebundenheit an seine Mutter verstärkte. Zunächst besuchte er das Benediktinergymnasium in Kremsmünster, danach die Wiener Universität, wo er Jura,

Mathematik und Naturwissenschaften studierte. Nach der hoffnungslosen Liebe zu Fanny Greipl, heiratete er 1837 Amalie Mohaupt, mit der er bis zu seinem Tode zusammenlebte. Im Jahr 1848 zog Stifter nach Linz und wurde Redakteur der *Linzer Zeitung* und zeitweise des *Wiener Boten*. Er starb am 28. Januar 1868, nachdem er sich mit einem Rasiermesser die Halsschlagader geöffnet hatte.

Stifters Affinität für die bildende Kunst trat in den ersten Jahrzehnten seines Lebens hervor, als er sich der Malerei zuwandte und zum Vorläufer impressionistischer Techniken wurde. Erst 1840 schuf er mit *Der Condor* den Durchbruch in den literarischen Bereich und wurde auch als Prosaautor bekannt. Seine wichtigsten Inspirationsquellen waren das oberösterreichische Gebiet und das Salzkammergut. *Der Condor* erregte großes Aufsehen, danach entstanden noch *Das Heidedorf*, *Der Hochwald* und *Feldblumen*, in denen die Alpenlandschaft im Mittelpunkt steht, wie schon die Titelangaben vermuten lassen. Sporadisch bettete Stifter Liebesgeschichten in die Naturschilderungen ein und gab dadurch seine Empfänglichkeit für die Schwärmerei preis. Adalbert Stifters bedeutendstes Werk bleibt jedoch der Roman *Der Nachsommer* (1857), einer der umfangreichsten Bildungsromane des 19. Jahrhunderts, in dem der Drang nach Wissen und Erkenntnis mittels ausschweifender großartiger Beschreibungen thematisiert wird.

### **Thematische Bezüge auf die Malerei**

Als Meister der biedermeiertypischen Naturdarstellungen erregt Stifters Narrativisierung der Malerei ein Grundgefühl zwischen den Sinnen.

Das erste war eine große Stadt von oben gesehen, mit einem Gewimmel von Häusern, Thürmen, Kathedralen, im Mondlichte schwimmend – das zweite eine Flußpartie in einer schwülen, elektrischen, wolkigen Sommermondnacht (Stifter, S. 24).

Der Leser bekommt die Erfahrung von Sehen, Hören und Fühlen parallel zu spüren. In jener Verkettung der Empfindungen entlarvt sich die unermessliche Weite kosmischer Räume, wobei Sittlichkeit und Naturverbundenheit zugleich vermittelt werden.

Wie schon erwähnt, sind Stifters intermediale Ansätze mit seinen Erfahrungen als Maler eng verbunden: „Das Malen ist mir lieber als die ganze Welt; es gibt gar nichts auf der Erde, was mich tiefer ergreifen könnte als das Malen“ (Stifter zit. in Baumer, S. 12), sagt der Autor selbst und hebt damit hervor, dass er sich vorwiegend als Maler und nicht als Schriftsteller begreift.

Bei Stifters Malerei handelt es sich primär um Landschaften, die auf eine präzise Wiedergabe der Wirklichkeit abzielen. Ab der Romantik wird Landschaft zum Gegenstand der Malerei, denn innere Stimmungen können dadurch am besten artikuliert werden. Was der romantische Beobachter sieht, ist weniger konkret und anschaulich, vielmehr geahnt und gedacht. Der romantische Dichter überträgt seine Gefühle und Emotionen auf die Natur und erhebt diese zum Indikator des Ästhetischen. (Tuxhorn, S.52). In Stifters Gemälden *Die Ruine Wittigenhausen*, *Der Königssee mit dem Watzmann*, *Blick in die Beatrixgasse* und *Mondlandschaft mit bewölktem Himmel* laden sich die Naturvorgänge symbolisch auf und spiegeln die Gemüts- und Stimmungslage des Beobachters wider. Die Landschaften stellen die erhabene Natur dar und fungieren als Zufluchtsort der menschlichen Existenz.

Stifters malerischer Weg führt von ortsbezogenen Landschaftsansichten zu Landschaftsgemälden, die einen Seelenlandschaftscharakter aufweisen. In seinen Bildern verknüpft er die romantische Landschaftsmalerei mit der Welt der symbolistischen Motivik und schafft somit den Übergang von der vor- zur nachrealistischen Kunst (Müller, S.184). Dadurch, dass der Autor selbst Maler ist, besteht für ihn ein erster Anlass, davon zu erzählen. Die Malerfigur prägt sein gesamtes literarisches Schaffen; sie tritt sowohl in seinen früheren Erzählungen wie auch in seinem Spätwerk *Nachsommer* auf.

Stifters Maler Gustav Rottberg kennzeichnet ein dualistischer Charakter. Er befindet sich in einem Zustand zwischen Kindheit und Erwachsensein, zwischen Natur und Stadt, zwischen Liebe und Kompromiss. Am Anfang der Erzählung erscheint Gustav als durchschnittlicher Maler, der seine Empfindungen mittels seiner Bilder offenbart. Zunächst versucht er, seine Gefühle zu unterdrücken und stürzt seine gesamte Konzentration in die Kunst. Er verlegt die Liebe zu Cornelia auf das Malen, welches zum Spiegel seines Inneren wird. Die Erfahrung der Liebe und der Durchbruch seines Künstlertums schaffen die Voraussetzung für seine Entwicklung vom Jüngling zum Erwachsenen. Sobald er berühmt wird, kommt dem Malen eine neue Funktion zu. Gustav malt nicht mehr, um seine Gefühle zu manifestieren, sondern um vom Publikum anerkannt zu werden. Sucht man analoge Bezüge zu dem Maler Adalbert Stifter, so erkennt man unverzüglich Gustavs Affinität für die Naturlandschaft, vor allem, weil er als Ziel für seine letzte Reise das *Urgebirge* auswählt. Seine Zuneigung zur Natur und zum Kosmos deuten auf das Einfühlen des Malers in das Universum hin.

Die inhaltliche Thematisierung des künstlerischen Werdegangs des Malers Gustav wird in *Der Condor* mit der Liebesgeschichte zwischen Gustav und seiner vertrauten Schülerin Cornelia auf eine romantische Darstellungsweise gekoppelt, die an den Stil Jean Pauls und E.T.A Hoffmanns erinnert. Die junge Wienerin Cornelia ist eine Anhängerin der Frauenemanzipation und fliegt als Passagierin in der Gondel des Forschungsballons *Condor* zusammen mit zwei englischen Wissenschaftlern mit. Die Ballonfahrt bildet den Höhepunkt der Erzählung und wird im zweiten der insgesamt vier Kapitel präsentiert. Der Maler, der Cornelias „den Männern nachgebildetes Leben“ (Stifter, S. 19) missbilligt, nimmt an der Luftfahrt nicht teil, aber verfolgt den Aufstieg mit dem Fernrohr vom Fenster aus. Die Expedition wird abgebrochen, weil Cornelia „den Himmel nicht erträgt“ (Stifter, S. 14), was symbolisch die Emanzipierte in ihre Schranken verweist. Im Endeffekt scheitert Cornelias Wunsch, die Grenzen ihres Geschlechts zu überschreiten.

Die nicht chronologische Zeitstruktur enthält anfangs nur wirre Anspielungen auf eine Beziehung zwischen Gustav und Cornelia. Erst nachträglich werden die Leerstellen der ersten zwei Kapitel besetzt. Zur erotischen Begegnung der beiden kommt es erst in der dritten Szene beim Unterricht. Die Leidenschaft und das Gefühl der Verbundenheit entfesseln den künstlerischen Durchbruch des Malers. Cornelia erwidert Gustavs Liebe, hat dennoch keinen Mut, ihre Ideale aufzugeben und ihrem Geliebten zu folgen. Das Liebesleid fördert Gustavs Entwicklung zu einem großen Maler, der schließlich seine Bilder in der Kunstmetropole Paris ausstellt. Auch wenn Gustav verspricht, dass er zu Cornelia zurückkehrt, bleibt seine Rückfahrt aus. Die letzte Anspielung auf Cornelia macht Stifter durch das letzte Bild, das eine einsame Frau in einer Pariser Ausstellung zeigt. Malererzählungen und Liebesgeschichten verschränken

sich bei Stifter wie bei allen Romantikern, dennoch kann der Protagonist nicht gleichzeitig als Künstler und Liebendervollkommen sein.

Der Titel der Novelle ist mit einer doppelten Symbolik verbunden. Er bezieht sich einerseits auf den Freiluftballon, der für wissenschaftliche Zwecke in den Weltraum aufsteigt, andererseits wird in der Geschichte auf den gleichnamigen Vogel angespielt: „Der Condor wiegte sich in seinem Bade, und wie mit den prächtigen Schwingen seines Namensvetters hob er sich feierlich in den äußersten Äther“ (Stifter, S.12). Die Parallele zu Gustav ist offenbar. „Als König des Himmels“ kommt er am Ende der Erzählung in die Anden, um dort seine schönsten Bilder zu malen. Allerdings ist bei Stifter der Künstlerberuf nicht der Garant von Ungebundenheit und Nonkonformismus. Die Künstlerexistenz ist nicht von grenzenloser Bewegungsfreiheit determiniert, sondern der Maler lebt in klar umrissenen gesellschaftlichen Kontexten (Schoenborn, S. 71).

Ein wichtiges Argument für den intermedialen Diskurs wäre hiermit vorgebracht; *Der Condor* erzählt vom Tun des Malers. Malerfiguren treten jedoch in vielen Werken auch anderer Schriftsteller auf, somit wäre die Frage gerechtfertigt, inwieweit sich Stifter von den anderen abgrenzt. Stifter schreibt seiner Malerfigur eine sekundäre Rolle zu. Sein Maler ist nicht nur eine handelnde Gestalt, sondern wird auch stellenweise zum Erzähler. Dadurch schafft der Autor einen Perspektivenwechsel, der einerseits den Leser an die unterschiedlichen Blickwinkel einer Zeichnung erinnert, andererseits Stifters Geschichtean Glaubwürdigkeit gewinnen lässt.

Im Anfangskapitel stimmen narrative Instanz und Maler überein. Im weiteren Verlauf aber wird der Blickwinkel auf den Ich-Erzähler übertragen. Dieser macht zwar den Eindruck, er sei mit den Gedanken der Figuren vertraut, spielt aber trotzdem den unbeteiligten Beobachter. In der Eingangsszene setzt Stifter einen Kater als Perspektivträger ein – eine Anspielung auf E.T.A. Hoffmann –, um sich Gustav anzunähern, der hier nur als Verliebter und nicht auch als Maler erscheint:

Um zwei Uhr einer schönen Junimondnacht ging ein Kater längs des Dachfirstes und schaute in den Mond [...] so glotzte er [...] bei einem Fenster hinein- und ich heraus. Die großen freundlichen Räder seiner Augen auf mich heftend, schien er befremdlich fragen zu wollen. (Stifter, S. 3)

Die fast geometrische Betonung beim Zusammentreffen von Blick und Gegenblick führt eine gewisse „Blickregie“ ein, durch die der Maler eine doppelte Position gewinnt. Er ist „Betrachtender“, wie es ihm schon sein Beruf verlangt, und „Betrachteter“ zugleich (Müller, S.191). Er übernimmt eine Position des Vermittlers von der aus er sieht und gesehen wird.

Das Spiel von beobachten und beobachtet werden wird aber kurz danach unterbrochen, wenn Gustav die Rolle des Erzählers antritt. Gustav kommt zu Wort und spricht seine Trauer aus.

«Ei, Trauter» erwiderte ich ihm auf die stumme Frage, «die Zeiten haben sich nun einmal sehr geändert, das siehst du; - die weißen Kissen liegen unzerknittert dort auf dem Bett gestelle und der Vollmond malt die lieblich flirrenden Fensterscheiben darauf, statt, daß er in mein schlummerndes Angesicht schiene» (Stifter, S. 3).

Der Kater Hinze wird zum Vertrauten in der Nacht, in der Gustav auf seine Geliebte wartet. Hinze erweckt Gustavs Bedürfnis, seine Liebesgeschichte zu enthüllen, und macht damit auch den Leser zum Zeugen seines Kummers.

Da aber alles wahr ist, was ich hier meinem lieben Freunde Hinze eröffnete, so sehe ich nicht ab, warum ich es nicht auch einem noch lieberem Menschenauge eröffnen, dem einst dieses Blatt vorkommen könnte (Stifter, S.10).

Bemerkenswert ist bei Stifter, dass seine Malererzählungen zugleich auch Liebesgeschichten sind, in denen das Schicksal des Liebhabers das Schicksal des Malers bestimmt. Der Maler verliebt sich in seine Schülerin, lautet die Voraussetzung der von Stifter geschilderten Liebe. Auch wenn Gustav seine Gefühle anfangs unterdrückt, indem er sich mittels seiner Bilder abzulenken versucht, verhilft die Kunst zur Offenbarung der wahren Emotionen. Malen bringt die beiden Geliebten zusammen, und von diesem „Zusammenmalen“ wird auch erzählt.

Im *Blumenstück* präsentiert der Schriftsteller Cornelias und Gustavs erste Begegnung. Erzählt wird in diesem Kapitel von einer Malstunde. Die Darstellung der beiden Figuren, während sie konzentriert an ihren Gemälden arbeiten, ist in den Malererzählungen nur selten zu finden.

das Malen begann und das Zimmer war todtentill; nur, wie eine Grotte durch fallende Tropfen, so ward es durch die gelegentlichen Worte unterbrochen: „gut – wärmer – tiefer“ (Stifter, S. 17).

Die von Stifter ausgewählten Vokabeln scheinen hier auf eine metatextuelle Ebene der Sexualität anzuspielen: „gut – wärmer – tiefer“. Letztlich wird auch die Sprache durch das Malen ausgelöst, und das Paar fließt in einen einheitlichen Zustand zusammen: „Nach und nach tönte auch dies nicht mehr; mit dem langen Stiele des Pinsels zeigte er, was zu verbinden war, was zu trennen“ (Stifter, S. 17). Stifters Konzept der Sexualität ist nicht wild und berauscht, sondern harmonisch und ruhig. Der Autor entdämonisiert die sinnliche Liebe der beiden und unterstellt sie dem Gebote eines höheren, edlen Ideals (Mayer, S. 205).

Die realistische Konzeption liegt mit dem „Erfinden“ eng verbunden. Die Art, in der Stifter seine Künstler ihre Werke schaffen lässt, wie er sie auf ihrer Suche nach passenden Motiven und Darstellungsmitteln schildert, ist ein wichtiger Aspekt seines Werkes: nicht die Einbildungskraft diktiert die Wahrnehmung, sondern umgekehrt (Müller, S.185).

Der junge Mann, als Lehrer, begann mit klarer Stimme kühl und ruhig die Beurteilung des bereits auf der Leinwand vorhandenen [...] dann gab er den Plan für das, was nun

dem Bilde zunächst not sei; er nannte die erforderlichen Töne und die Farben, aus denen sie zu mischen seien. [...] Die Töne wurden nun in einem Bogen auf der Palette nebeneinander aufgestellt (Stifter, S. 17).

Die Arbeit wird durch Gustavs Liebesgeständnis unterbrochen: „Da pressten seine Lippen das heiße Wort heraus: Liebe, theure Cornelia!“ Schnell danach verkündet der Maler seine geplante Studienreise und wehrt dadurch Cornelias leidenschaftliche Erwidern ab: „Wohl es ist das Schönste, was mir Gott in meinem Leben vorgezeichnet [...] aber hinter der großen Seligkeit ist mir jetzt, als stände ein großer langer Schmerz“ (Stifter, S. 20). Gustavs Wunsch, seine künstlerische Kreativität zu steigern, führt zur Zerstörung der Liebe: „Seele kann nur Seele lieben, und Genie nur Genie entzünden“ (Stifter, S. 21). Cornelias Liebe bedeutet Gustavs endgültige Anerkennung als Künstler, wobei der Maler die Steigerung seiner künstlerischen Kreativität durch den Verzicht auf die Verwirklichung dieser Liebe auszubalancieren versucht. Hiermit stellt sich jedem Blick auch der Gegen-Blick entgegen.

So trennten sich zum erstenmal zwei Menschen, die sich gefunden. Wer weiß es, was die Zukunft bringen wird? Beide sind sie unschuldige, überraschte Herzen, beider glühendster, einzigster Entschluß ist es, das Äußerste zu wagen, um nur einander wert zu sein, um nur sich zu besitzen, immerfort in Ewigkeit und Ewigkeit. (Stifter, S. 23)

### **Strategien des Erzählens**

#### *Die Blickregie*

Auf der Basis des Zusammenspiels von Blick und Gegenblick scheint Stifter seinen ganzen Text zu konstruieren. Schon in der Eingangsszene führt der Schriftsteller seine Blickregie durch Gustavs Zusammentreffen mit dem Kater ein. Diese Blickregie findet sich im Laufe der Geschichte immer wieder, bis sich im Endkapitel die Blicke der beiden Geliebten zum letzten Mal begegnen. Dieses Verfahren, das auf einen Blick den Gegenblick folgen lässt, ein Bild durch ein anderes ablöst, das den Punkt zeigt, von dem aus sich das Vorgehende präsentiert hat, erinnert an die Technik von ‹Schuss› und ‹Gegenschuss›, die für das Kino üblich ist. Der Abschnitt, der Gustav beider Arbeit zeigt, erweckt den Eindruck, das entstandene Gemälde ginge aus dem Blick des Malers hervor (Müller, S.191).

Wie Einer, der heißhungrig nach Taten ist, arbeitete er an dem Bilde, und wer ihn so gesehen hätte, wie er in Selbstvergessenheit die Augen über die gemalte Landschaft strömen ließ, der hätte gemeint, aus ihnen müsse die Wärme und Zärtlichkeit in das Bild geflossen sein, die so unverkennbar und reizend aus demselben traten. Oft ging er einen Schritt zurück, mit klugem Blicke das Ganze prüfend und wägend (Stifter, S. 15).

Auch im Übergang vom Erzähler Gustav zum auktorialen Ich-Erzähler findet ein Blickwechsel statt. Gustav, das Objekt der Beschreibung, wird zum Subjekt, während seine Gedanken in den Inhalt des Textes einschmelzen.

Aus einer Fülle blonder Haare, die er noch fast knabenhaft in Locken trug, sah ein unbeschreiblich treuherziges Gesicht heraus, weiß und rot, voll Gesundheit, geziert mit den Erstlingen eines Bartes, den er sehr liebte, und der kindisch trotzig auf der Oberlippe saß. (Stifter, S. 7)

Die Abfolge von Blick und Gegenblick spielt außerdem eine zentrale Rolle in der Darstellung der Luftfahrt. Indem Cornelia auf die Erde hinblickt, beobachtet sie Gustav durch das Fernglas. Die Blickregie lässt sich jedoch in diesem Fall nicht innerhalb von einer einzelnen Passage beobachten, sondern bestimmt die Beziehung zwischen den ersten zwei Kapiteln. *Ein Nachtstück* schildert, wie Gustav den Himmel nach dem Ballon absucht: „Ich griff rasch um das Fernrohr, und schwang es gegen jene Stelle des Firmaments – Sterne, Wolken, Himmelsglanz flatterten durch das Objectiv“ (Stifter, S.6). *Tagesstück* präsentiert, was in diesem Ballon vorgeht und wie Cornelia ihren Blick auf die Erde richtet: „Cornelia sah [...] behutsam über Bord des Schiffes, und tauchte ihre Blicke senkrecht nieder durch den luftigen Abgrund auf die liebe verlassene, nunmehr schimmernde Erde“ (Stifter, S. 11).

Die Schilderung dessen, was Cornelia von weit oben herab sieht, bzw. nicht sieht, erweckt den Eindruck eines avantgardistischen Gemäldes. Sie sieht Farben, Formen, Bewegungen, aber nichts, was sie identifizieren könnte. Damit kann Cornelias Blick nicht zum Gegenblick des Blicks Gustavs werden (Müller, S. 194).

[die Erde] war nicht mehr das wohlbekannte Vaterhaus: in einem fremden goldnen Rauche lodernnd, taumelte sie gleichsam zurück, an ihrer äußersten Stirn das Mittelmeer, wie ein schmales, gleißendes Goldband tragend, überschwimmend in unbekannte phantastische Massen (Stifter, S. 12).

Die Fahrt im Luftballon offeriert eine panoramische Übersicht über das All. Die Erde tritt nicht als fertiges Bild hervor, sondern sie wird nur fragmentiert sichtbar. Die Undifferenziertheit der Konturen schafft einen Effekt der Grenzüberschreitung, des Ineinanderfließens von Form und Struktur. Die Blickregie erlaubt Stifter, unterschiedliche Perspektiven einzuführen, und gewährt ihm das Erschaffen eines Panoramablicks, den er im weiteren Verlauf der Novelle beibehält. Wie es seine Bilder zeigen, bieten seine Landschaften eine weite Sicht dar. Einengung und Fernblick sollen ein aufklärerisches Denken vermitteln (Tuxhorn, S. 49). Das Fernrohr erweitert Gustavs Sichtfeld, sodass er entfernte Objekte erreicht, die er ansonsten nicht hätte wahrnehmen können. Die Linsen ermöglichen die Überschreitung der Distanz des menschlichen Auges, so wie die Zentralperspektive eines Rundgemäldes die 360°-Fläche eines Panoramas geometrisch berechenbar macht.

Im Ballon erkennt man wieder eine Folge von Blicken und Gegenblicken. Wenngleich diese am Anfang beruhigend wirken: „Wie sie [Cornelia] ihre Blicke wieder zurückzog, begegnete sie dem ruhigen Auge des Lords, an dem sie sich erholte“ (Stifter, S. 11), werden sie am Ende zu strengen und ermahnenden Blicken: „Der alte Mann [...] stand auf von seinen Instrumenten und sah hin, es war ein Blick voll strahlenden Zornes, und ein tief entrüstetes Antlitz.“ (Stifter, S. 14).

Bei der Kunstaussstellung in Paris kommt es zu einer letzten Überkreuzung von Blick und Gegenblick. „[Die Dame] zögerte einen Moment, dann löste sie ihr Auge von den Gemälden und wandte sich zum Gehen – nie wurde ich von zwei schöneren getroffen. – Sie ließ den Schleier überfallen und ging davon“ (Stifter, S. 24).

Das Spiel von Blick und Gegenblick verknüpft die Liebe zwischen Cornelia und Gustav. Diese regt Gustav zum Malen an und zeigt ihm den Weg zum künstlerischen Schaffen. Die Liebeserfahrung kann sich aber nicht erfüllen, weil Stifter das Modell der romantischen *Fernliebe* aufgreift, es aber uminterpretiert. Das Verhältnis von Liebeserlebnis und Kunstwerk ist nicht eines von Verheißung und Erfüllung, sondern eines von Mislingen und Kompensation (Begemann, S.174).

#### *Das Erzählen von Bildern*

Das Erzählen von Bildern stellt einen weiteren entscheidenden Untersuchungsaspekt im Kontext des Medientransfers dar. An realistische Darstellungen wird der Anspruch gestellt, dass eine spezifische Sache ihr Gegenstand wird. Dementsprechend nehmen die Programme des Realismus ihren Ausgangspunkt bei der bildenden Kunst und verdrängen damit Musik und Poesie (Wild, S. 26).

Erzählte Bilder prägen den gesamten Erzählfluss des *Condors*, und die Blickwinkel alternieren vom Visuellen zum Akustischen. Stifter platziert isolierte Zeichen, die die Übertragung des malerischen Blicks auf die poetische Darstellungsweise signalisieren. Schon in der ersten Szene des *Nachtstücks* übernehmen die „weißen Kissen“ die Funktion einer Leinwand und fangen das projizierte Bild auf. Die Lichtreflexe des Vollmonds zeichnen sich künstlerisch ab, jedoch entsteht kein fertiges Bild, sondern nur verschwommene Konturen von Objekten.

Der Mond hatte sich endlich von den Dächern gelöst und stand hoch im Blau – ein Glänzen und ein Flimmern und ein Leuchten durch den ganzen Himmel begann, durch alle Wolken schoß Silber, von allen Blechdächern rannen breite Ströme desselben nieder, und an die Blitzableiter, Dachspitzen und Turmkreuze waren Funken geschleudert (Stifter, S. 4). Ähnlich einem Bilderrahmen beschränkt der Rand des Fensters den Blick auf den Himmel, und was jenseits des Randes bleibt, wird bloß imaginiert.

Später in der Erzählung werden zwei für Gustav bestimmende Lebensräume, „eine große Stadt von oben gesehen“ und eine „Flußpartie“, zum Gegenstand des Textes, wobei der Erzähler die beiden Gemälde auf die Sphäre der Kunst hebt: „Es waren zwei Mondbilder – nein, keine Mondbilder, sondern wirkliche Mondnächte, aber so dichterisch, so gehaucht, so trunken, wie ich nie solche gesehen“ (Stifter, S. 24). Der Künstler, der kurz davor die Stelle des Erzählers ausfüllte, hat die Bilder aus seinem Inneren geschaffen. Der Begriff „Seelenlandschaft“, wie er bei dem Romantiker Caspar David Friedrich vorzufinden ist, trifft damit auch hier zu (Müller, S.183). Die Bilder erreichen die Sinne, lösen eine gewisse Stimmung aus, dessen Auswirkungen man vom Gesicht der Besucher abliest: „Immer stand eine gedrängte Gruppe davor, und es war merkwürdig, wie selbst dem Munde der untersten Klassen ein Ruf des Entzückens entfuhr, wenn sie dieselben erblickten, und von dieser Natur getroffen wurde“ (Stifter, S. 24). Die zwei Bilder erzählen keine Geschichten, sondern werden ganz mit dem von ihnen abgebildeten Gegenstand

eins. Sie lassen den Betrachter vergessen, dass es sich hier nur um eine Reproduktion handelt und nicht um die Mondnacht selber. Die Realität wächst um sie heran und erweckt den Eindruck, die Landschaften würden leben. Damit erfüllen sie die höchste Anforderung der realistischen Malweise. Das Adjektiv „dichterisch“ deutet an, in der Dichtung sei der Weg vom Erfinden zum Formulieren direkter, weniger handwerksmäßig als in der Malerei (Müller, S. 200).

Die zwei Bilder dokumentieren, dass der Liebesverzicht fruchtbar gewesen ist, was auch durch den Titel des Kapitels, *Fruchstück* angedeutet wird. Der Maler hat die Erfahrung der Liebe hinter sich gebracht und ist damit auf die Treppe des Künstlertums gestiegen. Das ursprüngliche Liebesobjekt wird durch das Künstlerische verstoßen, dennoch versteht Cornelia die Bilder als Vorwurf an ihre Person.

### **Formale Bezüge auf die Malerei**

Bevor ich zum Schluss komme, will ich noch kurz die Bezüge zur Malerei auf formaler Ebene skizzieren. Im Vergleich zu anderen Texten Stifters, die sich durch einen breiten Erzählfluss beschreiben lassen, wird im Falle des *Condors* die Geschichte auf das Minimum reduziert. Die Kapitel schildern nur einzelne Szenen, die fragmentarische Darstellungsform schließt detaillierte Beschreibungen aus. Somit fällt die Erzählstrategie mit dem zentralperspektivischen Malerauge zusammen. Stifter reproduziert Malerei durch die Art des Erzählens und verzichtet absichtlich auf die Namen seiner Figuren, um die Konzentration auf Äußerlichkeiten zu markieren (Müller, S. 189-190).

Auf formaler Ebene wählt der Autor die Titel der vier Kapitel aus dem Gebiet der bildenden Kunst aus. Dabei fallen die auf „-stück“ endenden Komposita auf: *Ein Nachtstück*, *Tagstück*, *Blumenstück*, *Fruchstück*. Ursprünglich wurde dieses Wort für die Bezeichnung von Gemälden verwendet, jedoch führten es Jean Paul und E.T.A Hoffmann auch auf literarischer Ebene ein. *Nachtstück* bezeichnet eine Bildgattung, die mit dem Hell-Dunkel-Kontrast spielt, die anderen drei Überschriften greifen auf den Titel von Jean Pauls *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* zurück (Wild, S. 21). Aus der bildenden Kunst bezieht Stifter auch den Titel der Erzählsammlung, *Studien*, zu der *Der Condor* gehört. Diese Auswahl der Überschriften weist auf eine „tableauartige“ Darstellungsweise hin (Müller, S. 189).

Die Stifter'sche Erzählweise erweckt einen Eindruck von verschobener Zeit, die stellenweise von Pausen gebremst wird. Hiermit erreicht man einen Stillstand der Bewegung durch ein langsames Tempo. Stifter minimalisiert das Musikalische zugunsten des Plastischen. Die Verlangsamung des Tempos gelingt ihm durch die Absatzgliederung. Ein Absatz lässt keine Pause zu, wenn es um Schilderungen von Landschaften geht. Stifter reduziert die Idee auf kurze Absätze um den Zeitfluss zu unterbrechen, die Bewegung stocken zu lassen und so die statische Erzählung zu fördern, als Einspruch gegen das musikalische Nacheinander der Töne und als Orientierung der Literatur an der Ruhe von Plastiken (Mayer, S. 209-210).

Indem Stifter über Malerei schreibt, schafft er kein alternatives Medium, sondern möchte sich von malerischen Verfahren bestimmen lassen. Einerseits soll dies dadurch belegt werden, dass seine Werke vom Tun der Landschaftsmaler erzählen, andererseits indem das Erzählen auf

die Malerfiguren übertragen wird. Diese Technik erlaubt also thematische, formale und strategische Verknüpfungspunkte zwischen dem Erzählen und der Malerei. Die These, *Der Condor* gehöre zu den ersten deutschen Texten, in dem von einem Medienwechsel gesprochen werden kann, wäre damit bewiesen.

---

| Literaturverzeichnis |

- Begemann, Christian. *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.
- Heller, Heinz-B., *Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die Technifizierung der literarischen Produktion‘ und ‚filmische‘ Literatur*. In: *Kontroversen, alte und neue: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*. Hg. von Albrecht Schöne. Bd. X. Tübingen 1986. S. 277-285.
- Holländer, Hans. *Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen*. In: *Literatur intermedial*. Hg. v. Zima, Peter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. S. 129-171.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie*. in: *Lessings Werke in fünf Bänden. Rezensionen. Kritische Briefe. Vorreden. Briefe, die neuste Literatur betreffend. Laokoon. Briefe antiquarischen Inhalts*. Ausgewählt von Karl Balser und Heinz Stolpe. Berlin: Aufbau-Verlag, 8. Auflage 1978, Bd. 3. S. 163-329.
- Mayer, Mathias. *Die Angst vor der Musik oder Statisches Erzählen*. In: Alfred Doppler (Hg.): *Stifter und Stifterforschung im 21. Jh.*, Tübingen 2007, S. 201-212.
- Müller, Dominik. *Vom Malen erzählen*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke Verlag, 2002.
- Roedel, Urban. *Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965.
- Schoenborn, Petra. *Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk*. Bern: Francke Verlag, 1992.
- Stifter, Adalbert. *Der Condor*. in *Stifters Werke in vier Bänden*, ausgewählt von Joachim Müller. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. Erster Band, S. 1-27.
- Tuxhorn, Karin: *Grenzgänge bei Adalbert Stifter und Charles Sealsfield*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2007.
- Wild, Michael. *Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters*. Würzburg: Königshausen& Neumann, 2000. S. 21-34.