

I Theodor Fontane als Kunstkritiker

Fontanes Kunstkritik erfolgt als Beurteilung von Kunstgegenständen anhand von Maßstäben, die es im Folgenden auszuloten gilt. Als Konstante erweisen sich ästhetische Fragestellungen, die Fontane an Einzelwerke heranträgt oder ausgehend von ihrer Betrachtung entwickelt. Außerdem greift er zeitgenössische Konzepte und kunsthistorische Debatten auf, wobei sich an seinen jeweiligen Stellungnahmen sein Verständnis der Abbildung von Wirklichkeit ausmachen lässt. Fontane verweist auf bekannte Kunsthistoriker, arbeitet aber keine eigentliche Kunsttheorie aus, sondern fällt dezidiert subjektive Urteile. Stellvertretend dafür kann Fontanes Aussage in einem Brief an Karl und Emilie Zöllner stehen: »Ich mache diese Aufzählungen, resp. Bemerkungen namentlich Heydens¹ wegen, der sie auf ihre Richtigkeit prüfen mag. Wobei ich aber gleich im Voraus bemerke, für mich persönlich *bleiben* sie auch richtig.«² Fontane kennt den Künstler und Professor an der Königlichen Hochschule für bildende Künste, August von Heyden, aus dem *Tunnel*, wobei seine Mitgliedschaft im genannten Verein gewiss seine Fähigkeit, Kritik zu üben schärft, zumal es bei den Vereinszusammenkünften die »Späne« anderer zu beurteilen gilt.³

Über die ästhetischen Fragestellungen hinaus und teilweise mit ihnen in Interaktion stehend, zeichnet sich Fontane als Kritiker durch die Beschreibung von Kunstwerken aus, die in Bezug auf ihre Metaphorik, die vorgenommenen Vergleiche sowie in ihrer Kopplung an Fontanes Poetik singulär sind. Zentrales Merkmal sind der Humor sowie narrative Passagen, die oftmals das Erzählen von Anekdoten beinhalten. Insbesondere Letzteres ist ein Aspekt, der verdeutlicht, dass es den publizistischen Kontext der Schriften miteinzubeziehen gilt. Fontanes Kunstkritiken sind als feuilletonistische Pressetexte leserorientiert und sollen der Leserschaft nicht zuletzt zur Unterhaltung dienen, was in Kapitel I.2 ausgeführt wird.

Um Fontanes Selbstverständnis als Kritiker herauszuarbeiten, lassen sich diverse Passagen aus Fontanes Romanwerk hinzuziehen, in denen er die Not-

1 Wie aus einer Fontane zugeschriebenen Rezension über Heydens Publikation *Die Tracht der Kulturvölker Europas* hervorgeht, schätzt Fontane Heydens Historienmalerei (vgl. [ungez.] *Die Tracht der Kulturvölker Europas von A. v. Heyden*, NFA XXIII/2, S. 480f.).

2 Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 10.10.1874, HFA IV/2, S. 479.

3 Vgl. Berbig, *Theodor Fontane im literarischen Leben*, S. 417.

wendigkeit von Kritik betont. In *Cécile* heißt es: »Nur keine Entschuldigungen. Nichts schrecklicher als todtes Lob; ein verständiger und liebevoller Tadel ist das Beste, was ein Künstlerohr vernehmen kann.«⁴ Ebenso tritt in *Der Stechlin* Professor Wrschowitz vehement für Kritik ein: »Frondeur ist Krittikk, und wo Guttes sein will, muß sein Krittikk. [...] Erst muß sein Kunst, gewiß, gewiß, aber gleich danach muß sein Krittikk. Krittikk ist wie große Revolution. Kopf ab aus Prinzip. Kunst muß haben ein Prinzip. Und wo Prinzip is, is Kopf ab.«⁵ So radikal wie bei Wrschowitz fällt Fontanes Urteil nicht aus, zutreffend ist jedoch, dass Fontane bisweilen harsche und polarisierende Kritik übt. Ein Exempel hierfür sind seine Äußerungen zu Werken des Künstlers Lawrence Alma-Tadema, die einen Briefwechsel mit Ludwig Pietsch nach sich ziehen, in dem Pietsch für den Künstler Partei ergreift.⁶ Fontane ist sich seiner scharfzüngigen Kritik bewusst,⁷ hält aber bezüglich der Theaterkritiken fest, dass es gerade deshalb stark auf die Sprache zu achten gelte:

Wir sind nicht dazu da, öffentliche Billets doux zu schreiben, sondern die Wahrheit zu sagen, oder doch *das*, was uns als Wahrheit *erscheint*. Denn die Anmaßung liegt uns fern, uns als eine letzte, unfehlbare Instanz anzusehn, von der aus kein Appell an Höheres denkbar ist. Wer aufmerksam liest, wird deshalb, in steter Wiederkehr, Äußerungen in diesen unseren Kritiken finden, wie etwa: »es will uns scheinen«, »wir hatten den Eindruck«, »wir geben anheim«. Das ist nicht die Sprache eines absoluten Besserwissers.⁸

Mit seiner Absichtserklärung, das schreiben zu wollen, was ihm als Wahrheit erscheint, macht Fontane sein Verständnis der Funktion von Kritik deutlich, relativiert aber sogleich, für sich nicht die alleingültige Wahrheit in Anspruch zu nehmen. Hierin deutet sich bereits der Gestus der Autorschaftsinszenierung an, ein Grundzug auch der kunstkritischen Schriften, wenn es um den Umgang mit Fachwissen geht. Der Hinweis, auf die konkreten Formulierungen zu achten, verdeutlicht, dass Fontane mit Sprache äußerst reflektiert umgeht, was es auch für die Kunstkritiken aufzuzeigen gilt. Zugleich belegen die Exempel aus den Romanen und aus den Theaterkritiken, dass Fontane nicht nur in den Kunstkritiken, sondern in sämtlichen Schriften den Standpunkt des kritischen Betrachters einnimmt und dies als gewinnbringend erachtet.

4 Fontane, *Cécile*, GBA I/9, S. 28.

5 Fontane, *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 155.

6 Vgl. Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 13.09.1874, HFA IV/2, S. 472f.

7 Vgl. »Man hat uns wissen lassen, ›wir hätten streng geurteilt. Mag sein; wir nehmen das ohne weiteres hin« (Fontane, *Berliner Kunstausstellung [1864]*, NFA XXIII/1, S. 318).

8 Fontane, Theaterkritik vom 30.09.1871, HFA III/2, S. 44.

Die Kunstkritiken im Speziellen sind zusätzlich ins Spannungsfeld der Künstler sowie der um 1900 wissenschaftliche Maßstäbe etablierenden Kunstgeschichte einzuordnen. Diesbezüglich ist ein Brief Fontanes an Karl Zöllner aufschlussreich:

Letzten Sonnabend ging ich, nach dem Rütli, eine gute halbe Stunde mit ihm [Menzel, CA] spatzieren [sic] und nach einigen Einleitungsworten über Blomberg, die nur kurz dahin gingen: »ein Unglücklicher weniger«, kamen wir durch Blombergs Namen darauf hingeführt, auf Kunstkritik und Kunstschriftstellerei zu sprechen. Es war unglaublich interessant. Seine innerste Stellung zu diesen Dingen decouvrte sich, Kugler, Eggers, v. Lützow und all die verschiedenen Kunstblätter der letzten 30 Jahre – alles unsagbar lächerlich! Ueber Lübke drückte er sich vorsichtig aus; es war ersichtlich, daß er vor dem *Gesammtwissen* desselben, vor seinen Erfolgen und seiner Lebenseinstellung Respekt hatte, aber – eigentliches Verständniß, tiefere Berechtigung des Urtheils, alles auch nur fraglich. Ich sprach später mit Lepel darüber; er war ganz und gar *gegen* Menzel; *Du* wirst es erst recht sein. Ich, für meine Person, bin immer wieder erschüttert. Er lehnte sich nämlich keineswegs gegen die Sentiments oder das Urtheil eines gebildeten Geschmackes auf, sondern nur gegen die 9 mal weise kritisierende Klugschmuserei. Daß nach dieser Seite hin durch die Kritik beständig gesündigt wird, daß sie nicht genau erkennt, wo sie sprechen darf und wo sie klüglich schweigen muß weil sie davon nichts versteht, *das* möchte ich doch annehmen. Es müßte ein Lessing kommen, der in Paragraphen feststellte, wie weit der gebildete Nicht-Künstler in seinem Urtheil gehen darf und welche andren Punkte umgekehrt eine Art *noli me tangere* bilden.⁹

Der Brief offenbart, dass Fontane und Menzel auch in privaten Gesprächen, außerhalb der Vereine, Kunstangelegenheiten besprechen. Fontane zeigt sich »erschüttert«, dass Menzel nicht Kunstkritik als solches für bedenklich hält, sondern lediglich »Klugschmuserei«, die suggeriert, dass ihre Meinung die einzige richtige sei. Fontane selbst bekennt sich bereits 13 Jahre zuvor in einem Brief an den befreundeten Schriftsteller Bernhard von Lepel dazu, »keine bequeme Klugschmuserei«¹⁰ zu lieben, um daran anschließend unumwunden seine kritische Haltung gegenüber Lepels literarischen Texten kundzutun. Damit ist auch zu erklären, weshalb Fontane seine Urteile regelmäßig revidiert oder sie explizit zuspitzt, um kenntlich zu machen, dass er sich der Streitbarkeit seiner Aussagen bewusst ist. Zugleich deckt seine Bemerkung zu Lessing auf, dass keine Regeln vorliegen, wie der Kunstkritiker sein Urteil zu fällen hat und wie weit er dieses zuspitzen darf. Das Gespräch zwischen Fontane und Menzel nennt mit Künstler, Kunstkritiker und Kunsthistoriker die verschie-

9 Theodor Fontane an Karl Zöllner, 30.06.1871, HFA IV/2, S. 381f.

10 Theodor Fontane an Bernhard von Lepel, 02.03.1858, abgedr. in: Gabriele Radecke (Hrsg.), *Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Der Briefwechsel*, Kritische Ausgabe, 2 Bde., Berlin 2006 (= Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 5/1), S. 490.

denen Instanzen, welche für sich in Anspruch nehmen, über Kunst urteilen zu können. Menzel als praktizierender Künstler erachtet dabei die Zugänge der kunsthistorisch ausgerichteten Forscher als »lächerlich«, wobei Lübke eine Sonderstellung einnimmt. Bemerkenswerterweise verfasst Fontane die größte Anzahl an Rezensionen über Werke Lübkes, was neben der freundschaftlichen Beziehung auf eine Übereinstimmung mit Menzels Meinung schliessen lässt.

Im oben zitierten Briefabschnitt bemängelt Fontane das Fehlen eines Regelwerks, womit er sich mit dem Verweis auf Lessing auf die Tradition der Kunstgeschichte bezieht. Die Äußerung im Konjunktiv »[e]s müßte ein Lessing kommen« verdeutlicht, dass der »Wille[] zu kategorischen Grenzziehungen zwischen den Einzelkünsten«¹¹, welcher der Medienästhetik Lessings zu grunde liegt, überholt ist. Fontane zeigt stattdessen dem Kunstkritiker dessen Grenzen auf, dies auch vor dem Hintergrund, dass er stets um die Betonung der Gemeinsamkeiten bemüht ist. Zudem ist es gerade ein Spezifikum von Kunstkritik, aus der Laienperspektive eigene Schwerpunkte zu setzen, was das Interesse am jeweiligen Kunstwerk ausmacht. Fontane äußert das Bedürfnis nach unmissverständlichen Paragrafen dann auch 1871 und damit erst, nachdem ein großer Teil seiner kunstkritischen Schriften bereits publiziert ist. Signifikant ist, dass Fontane mit »noli me tangere« eine Bibelstelle zitiert, die in der Kunst eine lange ikonografische Tradition besitzt. Er argumentiert folglich gegenstandsimmmanent, was implizit als Forderung gewertet werden kann, dass entsprechende Vorschriften ausgehend von der konkreten Anschauung bildender Kunst entwickelt werden müssten. Hiermit scheint Fontane indirekt die Unzulänglichkeit anzusprechen, dass ein Regelwerk nur auf der Metaebene funktionieren kann. Gleichzeitig legt er mit seiner Argumentationsweise offen, für sich nicht in Anspruch zu nehmen, die Parameter bestimmen zu können und enthebt sich selbst dadurch dem Vorwurf der »9 mal weise kritisierenden Klugschmuserei«. Fontanes Kunstkritiken enthalten zwar keine Paragrafen, er steht allerdings sehr wohl für bestimmte ästhetische Grundsätze ein, die im Verzeichnis der kunstkritischen Schriften herausgearbeitet und in den nachfolgenden Kapiteln vertieft werden.

1 Verzeichnis der kunstkritischen Schriften Fontanes

Für die summarische Beschreibung sämtlicher Texte, die als Kunstkritiken erscheinen oder in engem Bezug dazu stehen, werden auch die Tage- und Notizbücher, Briefe und Erzählwerke hinzugezogen. Um die große Bandbreite des

11 Schneider, *Die Laokoon-Debatte*, S. 72.

Materials vollumfänglich berücksichtigen zu können, ist die Zusammenstellung in thematische Gruppen gegliedert. Ausgenommen sind Fontanes Artikel zu den Kunstvereinen sowie die Berichte zu den Feierlichkeiten zu Ehren Karl Friedrich Schinkels, die im zweiten Kapitel detaillierter berücksichtigt sind.¹² Zudem ist der Zeitungsbericht zum *Krönungsbild* Adolph Menzels – der einzige Atelierbericht, den Fontane verfasst – im dritten Kapitel in der Passage zum *Krönungsbild* untergebracht.¹³

Da die Kunstkritiken Ähnlichkeiten zur Reiseberichterstattung Fontanes aufweisen und Texte wie *Herrn Marcus' Bilderladen* in Sammlungen von Reiseberichten – an dieser Stelle *Ein Sommer in London* – aufgenommen werden, sind Fontanes Reiseberichte, darunter auch die *Italienischen Aufzeichnungen*, nachfolgend partiell ebenfalls mitberücksichtigt. Es drängt sich zusätzlich auf, diese Texte einzubeziehen, weil Fontane an fremden Orten stets Kunstaustellungen, Museen und Kunstobjekte besucht und beschreibt, beispielsweise das Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen. In Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Journalist reist Fontane außerdem mehrmals nach London und ist von 1855 bis 1859 dort wohnhaft als Korrespondent tätig, weshalb sich mehrere Artikel mit Ausstellungen von Werken englischer Künstler befassen. In diese Zeitspanne fällt auch die große Zahl unechter Korrespondenzen, die nicht eigens in einem Unterkapitel berücksichtigt sind.¹⁴ Dennoch sind die unechten Korrespondenzen ein Beispiel dafür, dass Fontanes kunstkritische Tätig-

12 Vgl. Kapitel II.1 und II.3.

13 Abb. 25.

14 Aufschlussreich in Bezug auf die Kunstkritiken sind hauptsächlich die folgenden Texte: *Der Sommer und die Themse. Das London der Zukunft* (UK I, S. 76–78), *Die Reise der französischen Kaiserin. Hamilton-Palace* (UK I, S. 88–90), *Gegensätze und Inconsequenzen. Die William-Turner-Gallerie* (UK I, S. 145–147), *Sir Edwin Landseer. Ein Maler und ein Schneider. Enger Rock und hoher Preis* (UK I, S. 197–199), *Die Ausstellung [Zollvereins-Ausstellung]* (UK I, S. 217–219), *Kein Regiment und streng Regiment. Germanicus. Die Puppenschau. Das Orchestrion. [Zollvereins-Ausstellung]* (UK I, S. 219–222), *Kunst und Künstler. Palgraves Catalogue raisonné. [...] Godiva und Venus. [Zollvereins-Ausstellung]* (UK I, S. 222–225), *Die Zollvereins-Ausstellung* (UK I, S. 225–227), *Fuller und Gibson. Godiva und Venus* (UK I, S. 227–229), *Noch einmal die Sculptur. Dänemark à la tête. Thorvaldsen hier. Thorvaldsen dort. Kunst und Handwerk. Thorvaldsen und Schinkel [Zollvereins-Ausstellung]* (UK I, S. 229–231), *Nach Golde drängt, am Golde hängt u.s.w. Perlen wie Kirschen. Kunstwert und Metallwert. Der Tafelaufzatz des Herrn Haussmann [Zollvereins-Ausstellung]* (UK I, S. 233–236), *Deutsche Goldschmiede. Der rheinische Schild [...] [Zollvereins-Ausstellung]* (UK I, S. 236–239), *Vom Gold zum Eisen. Kruppscher Gussstahl und Ilsenburger Klingen [Zollvereins-Ausstellung]* (UK I, S. 239–241), *Alhambra-Court und Türkischer Hof. [...] Die Macht der Farbe [...] (UK I, S. 248f.)*, *Deutsche Kunst und Englische Kritik* (UK I, S. 263–266) und *Pariser Ausstellung [...] (UK II, S. 781–784)*. Vgl. das Verzeichnis der Kunstkritiken im Anhang.

keit seine gesamte journalistische Arbeit beeinflusst und seine Art, Dinge zu beschreiben und zu gewichten, prägt. Aus der Zeit in London stammen auch die Beiträge für das *Deutsche Kunstblatt*, in denen er über die Verlegung der *Royal Academy*,¹⁵ die Kunstausstellung in Manchester,¹⁶ Turners Landschaften in *Marlborough House*¹⁷ und die Ausstellung der Monamente zum Grabmal des Herzogs von Wellington¹⁸ berichtet. Die Berichterstattung zur Kunstausstellung in Manchester im *Deutschen Kunstblatt* bezieht sich lediglich auf die Ankündigung sowie die Vorbereitungen zur Kunstausstellung, während Gustav Friedrich Waagen für die Besprechung der Exponate zuständig ist. Fontanes Artikel im *Deutschen Kunstblatt* sind auf Anfrage Friedrich Eggers' hin entstanden, wobei sich Fontane wohl hierfür qualifiziert, weil er sich damals als einziger Deutscher aus dem Freundeskreis Eggers' in London aufhält. Das *Deutsche Kunstblatt* bildet als renommiertes, bis heute von der Forschung jedoch noch unzureichend beachtetes Publikationsorgan führender Kunsthistoriker insofern eine Ausnahme, als Fontanes Artikel ansonsten vornehmlich in Tageszeitungen erscheinen.¹⁹ Darüber hinaus ist Fontane an Publikationen wie dem Lexikon *Männer der Zeit* und einer Publikation zum Denkmal Albrecht Thaers beteiligt. Für Wilhelm Camphausens *Vaterländische Reiterbilder aus drei Jahrhunderten* sowie die *Argo* zeichnet er als Herausgeber.²⁰

Miteinbezogen werden zudem die *Wanderungen*, weil einzelne Künstlerbiografien, wie diejenige Wilhelm Gentz' oder Johann Gottfried Schadows im Rahmen der *Wanderungen* zustande gekommen sind. Außerdem enthalten die *Wanderungen* Berichte zu Auslandsreisen, Beschreibungen von Schlössern und Herrensitzen und deren entsprechende Kunstsammlungen, was hinsichtlich der Frage, welche Kunst Fontane sieht, aufschlussreich ist. Neben inhaltlichen Überschneidungen lassen sich auf formaler Ebene für Passagen der *Wanderun-*

15 Fontane, *London*. [Die Verlegung der Royal Academy]. In: *DKB* 31 (13.07.1856), S. 274–275.

16 Ders., *London*. [Zur Kunstausstellung in Manchester]. In: *DKB* 34 (21.08.1856), S. 299–300.

17 Ders., *Zwanzig Turner'sche Landschaften in Marlborough-House*. In: *DKB* 3 (15.01.1857), S. 25–26, wiederaabgedr. in: *NFA* XXIII/1, S. 25–29.

18 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal. London, 29. August*. In: *DKB* 38 (17.09.1857), S. 329–331, wiederaabgedr. in: *NFA* XXIII/1, S. 39–46.

19 Neben der *Kreuzzeitung* und der *Vossischen Zeitung* gehören hierzu folgende Presseorgane: *Preußische Adler-Zeitung*, die *Gegenwart*, das *Morgenblatt für gebildete Leser*, die *Zeit*, *Deutsche Illustrirte Zeitung*, *Deutschland*, *Wochenblatt der Johanniter-Ordens-Ballei Brandenburg* sowie *Deutsche Reform*; vgl. dazu Kapitel I.2.

20 Die Mitarbeit an den drei Letztgenannten ist nicht eigens in einem Kapitel aufgeführt.

gen sowie der Reiseberichte fotografieähnliche Wahrnehmungsweisen geltend machen, ebenso wie panoramatische Blicke und Landschaftsbeschreibungen.²¹

Nicht nur die Kunstkritiken selbst, die Kriegsbücher, die Romane, die Tage- und Notizbücher, sondern darüber hinaus die häufige Nennung von Kunst und Künstlern in den Briefen und die Korrespondenzen mit zahlreichen Künstlern und Kunsthistorikern belegen, welchen großen Stellenwert bildende Kunst für Fontane hat. So divers die Themen, Publikationsorgane und der Entstehungskontext, so unterschiedlich ist auch der Aufbau der kunstkritischen Schriften. Die Artikel differieren in der Länge – von kurzen Buchrezensionen bis zu umfangreichen Artikelfolgen über die Berliner Kunstausstellungen – sowie im Grad der Eigenständigkeit des Urteils. Bezüglich der Gliederung ließe sich am ehesten bei den Künstlerbiografien, die für das Lexikon *Männer der Zeit* erschienen sind, ein Schema ausmachen, was im entsprechenden Unterkapitel detaillierter ausgeführt ist. Im Folgenden wird neben den thematischen Zusammenhängen jeweils summarisch auf zentrale Fragestellungen der spezifischen Textgruppen hingewiesen.

1.1 Ausstellungsberichte

Ein umfangreiches Konvolut innerhalb der kunstkritischen Schriften Fontanes bilden Zeitungsartikel zu verschiedenen Kunstausstellungen im In- und Ausland. Diese sind besonders informativ in Bezug auf die Publikumsorientierung von Fontanes Texten, zumal er Kunstgespräche in die Beschreibungen einfügt oder suggeriert, mit dem Besucher durch die Ausstellung zu schreiten. Er bietet damit seinen Lesern gewissermaßen eine Schule des Sehens an. Der erste Ausstellungsbericht entsteht 1852 anlässlich des Besuchs des *Crystal Palace*, dem ehemaligen Ausstellungsgebäude der ersten Weltausstellung in London. Am umfassendsten sind Fontanes Berichte zur *Art Treasures Exhibition* in Manchester 1857 sowie die Artikel zu den biennalen Berliner Kunstausstellungen aus den Jahren 1860 – mit Unterbrechungen – bis 1874.

Die Breite der Auswahl lässt gleichzeitig die große Anzahl an Ausstellungen in Berlin erahnen. Zu umfangreichen Präsentationen wie den biennalen Berliner Kunstausstellungen kommen kleinere Schauen im Sachse'schen Salon oder in Kunstvereinen hinzu. Die Ausstellungen haben innerhalb der Berliner Gesellschaft einen hohen Stellenwert, wofür auch die Tatsache bürgt, dass Fontanes Ausstellungsberichte von 1862 in der unteren Hälfte der Frontseite

21 Vgl. Hoffmann, *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung*.

der Morgenausgabe der *Allgemeinen Preussischen Zeitung* abgedruckt werden.²² Die Zeitungsartikel spiegeln außerdem die Diversität der Kunstausstellungen wider; nicht nur Gruppen-, sondern auch Einzel- und Vereinsausstellungen finden statt.

Vorbild für die verschiedenen Kunstausstellungen sind die *Salons* in Paris, die ebenso für die Entstehung der Kunstkritik konstitutiv sind.²³ Kunst ist fortan nicht mehr einem beschränkten Kreis von Künstlern, königlichen und adligen Auftraggebern sowie Sammlern vorbehalten, sondern einem breiten Publikum zugänglich.²⁴ Ein Beweggrund dafür ist es, die Besucher zum ästhetischen Urteil anzuleiten. In diesem Kontext sind auch Fontanes Reiseberichte – die oftmals Ausstellungsberichte beinhalten – zu verorten. Die Gattung des Reiseberichts steht ebenfalls in Zusammenhang mit der Herausbildung eines individuellen Sehens und damit der Wandlung vom Reisebericht zu einer Schule der Ästhetik.²⁵ Individualität und gesellschaftliche Bedingtheit des Sehens rücken im 18. Jahrhundert erstmals in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Erst weil das Individuum als solches anerkannt wird, kann Sehen als subjektiver Verarbeitungs- und Deutungsvorgang gefasst werden.²⁶

Bei Kunstausstellungen im Ausland, insbesondere bei Weltausstellungen, ist Fontane stets darum bemüht, die Kunstwerke deutscher Künstler zu denjenigen des Gastlandes in Relation zu stellen. Dabei scheint ihm nicht primär daran gelegen zu sein, die Vorzüge der eigenen Kunst stark zu machen, sondern vielmehr der deutschen Leserschaft ein Bild der ausgestellten Kunst zu verschaffen. In diesen Kontext sind die unzähligen Gegenüberstellungen zu setzen, die Fontane zwischen englischen sowie deutschen Künstlern und Kunstwerken vornimmt und damit die kunsthistorische Methodik des verglei-

-
- 22 Die Artikel, die in der *Kreuzzeitung* sowie der *Vossischen Zeitung* erscheinen, werden jeweils in den Beilagen abgedruckt (vgl. Kapitel I.2).
- 23 Vgl. Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. Mit einem Nachwort von Lothar Müller*, Dresden [1968] 2001, S. 210ff.
- 24 Als »erster wirklicher ›Salon‹« gilt die Ausstellung von 1667 in Paris (Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, S. 212).
- 25 Erdmut Jost, *Das poetische Auge. Visuelle Programmatik in Theodor Fontanes Landschaftsbildern aus Schottland und der Mark Brandenburg*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.), *Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg im Kontext der europäischen Reiseliteratur* (= Fontaneana, Bd. 1), Würzburg 2003, S. 64.
- 26 Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts tritt eine Kehrtwende ein; die »Licht- und Augenideologie der Aufklärung« wird nun kritisch hinterfragt (Volker Mergenthaler, *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002 (= Hermaea, Bd. 96), S. 69).

chenden Sehens praktiziert.²⁷ Er bespricht im Allgemeinen vor allem Ausstellungen über Malerei. Selbst bei Weltausstellungen, wo auch Kunsthhandwerk zu sehen ist, legt er seinen Fokus auf die Malerei, genauer die zeitgenössische Malerei. Ob diesbezüglich Vorgaben von Seiten der Redaktion bestanden haben, muss infolge fehlender Hinweise offenbleiben. Es ist zu vermuten, dass Fontane jeweils eine subjektive Auswahl an zu besprechenden Werken trifft. Ebenso wird er bezüglich der Länge der Artikel ziemlich freie Hand gehabt haben, was der unterschiedliche Aufbau sowie differierende Artikellängen suggerieren. Bei umfangreichen Ausstellungen verfasst Fontane nicht nur Einzelartikel, sondern Artikelserien, in denen er neben der Besprechung der Exponate weitere Themen aufgreift, die mit der jeweiligen Ausstellung in Zusammenhang stehen. So geht er in den Berichten je nachdem auf die Beweggründe für Ausstellungen,²⁸ Zusammenstellung,²⁹ Lokalitäten,³⁰ Hängung,³¹ das Verhäl-

-
- 27 Z. B. »Ich will versuchen, Ihnen durch eine kurze Parallele ein ziemlich klares Bild der diesjährigen Ausstellung zu geben; das bloße Nennen Ihnen wohlbekannter Namen wird jedem Ihrer Leser deutlich machen, worin diese englischen Expositionen [...] exzellieren und worin sie die bescheidensten Ansprüche unerfüllt lassen. Denken Sie sich eine gute Berliner Ausstellung mit Porträts von Richter, Magnus und Otto« (Fontane, *Die Londoner Kunst-Ausstellung*, NFA XXIII/1, S. 29f.); Turners Werk *Decline of the Carthaginian Empire* beschreibt Fontane als »Claude Lorrain mit einer Hildebrandtschen Beleuchtung« (Fontane, *Zwanzig Turner'sche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/1, S. 27). Vgl. auch ders., *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 20.
- 28 Vgl. z. B. die Menzel'sche Ausstellung in der Kunstabakademie, »deren nächster Zweck darin besteht, zweien noch lebenden Veteranen aus der Zeit des Großen Königs [...] eine Unterstützung zuzuwenden« (Fontane, *Die Menzel'sche Ausstellung in der Kunstabakademie*, NFA XXIII/1, S. 251) oder die Ausstellungen im Sachse'schen Salon, deren Wechsel jeweils in einem neuen Bericht kommentiert wird (vgl. z. B. ders., *Vier Porträts bei Sachse*, NFA XXIII/1, S. 344f.).
- 29 Vgl. z. B. »Reichlich ist sie [die Kunstausstellung, CA] durch etwa sechshundert Künstler beschickt worden« (ders., *Kunstausstellung [1874]*, NFA XXIII/1, S. 399).
- 30 Vgl. z. B. »Seit etwa acht Tagen erfreut sich, im Konzertsaale des Königlichen Schauspielhauses, Berlin einer Ausstellung, die von jedem besucht werden sollte, der ein Interesse nimmt an vaterländischer Geschichte« (ders., *Die Ausstellung zur Erinnerung an Friedrich den Großen*, NFA XXIII/1, S. 253).
- 31 Vgl. z. B. »Der Katalog zählt über 900 Nummern auf, die Säle sind gefüllt, kaum hier und dort macht sich räumlich eine Lücke bemerkbar. Räumlich keine Lücke, Rahmen drängt sich an Rahmen, und doch begegnen wir einzelnen Wänden, die, auf ihren Inhalt befragt, kaum etwas anderes sind als – eine einzige große Lücke« (ders., *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 346).

nis Berliner und auswärtiger Künstler,³² Publikum³³ sowie Verkaufsorientierung³⁴ der Ausstellungen ein. Für die Berliner Kunstausstellungen ist belegt, dass Fontane sie mehrmals besucht und Werkverzeichnisse nutzt, um sich einen Überblick zu verschaffen.³⁵

Die Kataloge zu den biennalen Berliner Kunstausstellungen geben einen Eindruck von der Überfülle an Kunstwerken; für die Ausstellung von 1860 sind insgesamt 1569 Nummern verzeichnet; neben Gemälden und Zeichnungen finden sich Münzen, Glasschneidekunst, Architektur, Kupfer- und Stahlstiche, Holzschnitte, Lithografien sowie Farbendrucke. Der Bereich der Gemälde und Zeichnungen ist stets am umfangreichsten, was einer der Gründe dafür sein könnte, dass sich Fontanes Berichterstattung größtenteils auf diese Kategorie bezieht. Die Ausführungen in den Ausstellungskatalogen beschränken sich jedoch weitgehend auf ein basales Verzeichnis der Kunstwerke, es sind keinerlei weiterführende Erläuterungen zu den einzelnen Werken abgedruckt. Als Ausnahme sind einige Bilder zu nennen, unter anderem Darstellungen historischer Ereignisse, die jeweils mit Erläuterungen versehen sind.³⁶ Fontane äussert sich zu diesen Texten jedoch oftmals kritisch.³⁷ Die rudimentären Verzeichnisse verdeutlichen, dass er Anhaltspunkte für eine Wertung der jeweiligen Kunstwerke allenfalls in Artikeln anderer Kunstschriftsteller, aber nicht in den Katalogen findet, was die Eigenständigkeit seines Urteils bekräftigt.

-
- 32 Z. B. im Artikel zur Berliner Kunstausstellung von 1866: »Die Zeitverhältnisse haben Österreich und Süddeutschland (wenige Nummern abgerechnet) an einer diesmaligen Beschickung gehindert« (ders., *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 345).
- 33 Vgl. z. B. »[...] tagaus tagein, zwischen 12 und 3, drängt und wogt es in den drei Ausstellungssälen vom letzten Jahre, als gäb' es keine Konkurrenz oder als läge Manchester bei den Antipoden« (ders., *Die Londoner Kunst-Ausstellung*, NFA XXIII/1, S. 29).
- 34 Ders., *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*. In: NPZ 272 (23.11.1867), wiederaabgedr. in: Bernhard Zand (Hrsg.), *Journalistische Gefälligkeiten. Sieben unbekannte Artikel aus Fontanes 'Kreuzzeitungs'-Jahren*. In: *Fontane Blätter* 55 (1993), S. 16.
- 35 Vgl. Claude Keisch, *Aus der Werkstatt des Kunstkritikers. Fontanes Notizen aus Berliner Kunstausstellungen*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 279–291.
- 36 Äußerst umfangreiche Beschreibungen werden beispielsweise zu Gustav Königs *Davids Leben in 12 Blättern* geliefert (vgl. *Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche für die Kunstausstellung in den Sälen des Königl. Akademie-Gebäudes zu Berlin 1860 angemeldet worden* [Katalog der Ausstellung: XLII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 01.09.–31.10.1860], Berlin 1860, S. 131–140).
- 37 Vgl. z. B. Fontane, *Die Berliner Kunstausstellung [1860]*, HFA III/5, S. 460f.

Um mit der Fülle von Ausstellungsgegenständen zurechtzukommen, hält Fontane seine Eindrücke in Notizbüchern fest. Das Notizbuch B 9 weist unter anderem eine Kategorisierung der Kunstwerke nach dem Kriterium ihrer Grösse auf.³⁸ Die Notizbücher E 2 und E 3 enthalten hingegen ausführlichere Texte zu einzelnen Werken. Claude Keisch hat für den Aufsatz *Aus der Werkstatt des Kunstkritikers. Fontanes Notizen aus Berliner Kunstausstellungen* die Notizbücher E 2 und E 3 ediert.³⁹ Es handelt sich dabei um Taschenbücher im Klein-Oktavformat, die mit Bleistift beschrieben wurden. Die Schrift ist groß und fahrig, was Keisch als Hinweis auf »unbequemes Schreiben an Ort und Stelle; im Stehen, mitten in der Menge – oder auf einem der wackeligen Rohrstühle«,⁴⁰ die man dort aufgestellt habe, interpretiert.

Zum Vorgehen Fontanes kann festgehalten werden, dass er primär Namen, Titel und Gedächtnisstützen erstellt. Als Grundlage dafür dient ihm der Ausstellungskatalog, was daran erkennbar ist, dass einzelne Bilder mit der entsprechenden Katalognummer festgehalten sind.⁴¹ Detailliertere Vermerke beinhalten konkrete Bildgegenstände wie Kleidungsstücke, Verhaltensweisen von Figuren, Farben oder Lichtverhältnisse, oftmals finden sich auch wertende Kommentare. Einzelne Stellen umfassen eine Aneinanderreihung von Stichworten,⁴² während in anderen Abschnitten ausformulierte Sätze zu finden sind, woraus Keisch schließt, dass sich Fontane in den Notizen bereits der Druckfassung annähert. Dies wird besonders dann deutlich, »wenn er sich im Öffentlichkeitston der ersten Person pluralis ins Spiel bringt«⁴³. Einen Beleg für die Bedeutung der Notizbücher liefert ein Zitat aus *Die diesjährige Kunstausstellung 1862*: »Seit unserem letzten Bericht [...] haben sich die Säle der Akademie geschlossen, und die Ausstellung von 1862 liegt als historisches Ereignis hinter uns«⁴⁴ – trotzdem folgen zwei weitere ausführliche Berichte Fontanes über die Ausstellung, für die er sich demnach der Notate bedient.⁴⁵ Allerdings verwendet er bei Weitem nicht alle Notizen für die spätere Druck-

38 »Größte Bilder«, »Mittelgroße Bilder« (ders., Notizbuch B 9, Blatt 61 verso).

39 Vgl. Keisch, *Aus der Werkstatt des Kunstkritikers*, S. 279–291.

40 Max Schasler, *Die akademische Ausstellung in Berlin*. In: *Die Diokuren* 9 (1864), S. 334.

41 Z. B. »281 ist nichts. ordinair« (Fontane, Notizbuch E 2, Blatt 14 recto; abgedr. in: Keisch, *Aus der Werkstatt des Kunstkritikers*, S. 285).

42 Vgl. z. B. »Rothseiden Tricot Rothe Atlas-Beinkleid« (ders., Notizbuch E 2, abgedr. in: Keisch, *Aus der Werkstatt des Kunstkritikers*, S. 284) sowie »v. Mellenthien / 2 Bilder. Engel / und Tobias = Mutter / lächerlich« (ebd.).

43 Ebd., S. 281.

44 Fontane, *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 223.

45 »Wir lassen indes diesen Zwischenfall, dies *untoward event*, wie wir es nennen möchten, auf die Art unserer Darstellung keinen Einfluß gewinnen und unter Verschmä-

fassung; insbesondere Künstler, zu denen im Notizbuch lediglich der Name vermerkt ist, sind in den publizierten Texten nicht mehr berücksichtigt.

Hinsichtlich der Frage nach dem Einfluss der jeweiligen Redaktion finden sich im kurzen Text zur Ausstellung von 1872 in der *Vossischen Zeitung* Angaben dazu, wie Fontanes Auftrag lautet:

Nur summarisch verfahren, nur rubrizieren und den Katalog als Grundlage nehmen, nur *so* viel war uns gestattet, *nicht* Urteile fällen, die den »Mann der Zukunft«, den Erwarteten, vor dem, mit Platen zu sprechen, »unser Gesang herumwandelt« – bloß zu vinkulieren oder in Unheil und Verlegenheit zu stürzen vermögen.⁴⁶

Der Ausdruck »Mann der Zukunft« spielt auf Ludwig Pietsch an, den Kunstkritiker der *Vossischen Zeitung*, für den Fontane stellvertretend den entsprechenden Artikel verfasst. Seine Berichterstattung folgt allerdings keinem festen Schema, wie das Zitat suggerieren könnte. Allen Ausstellungsberichten zu den biennalen Berliner Akademie-Ausstellungen ist jedoch gemein, dass zu Beginn jeweils ein einführender Abschnitt oder der ganze erste Bericht allgemeinen Bemerkungen zur Ausstellung gewidmet ist.⁴⁷ Die Ausstellungsberichte von 1872 und 1874 bilden insofern eine Ausnahme, als Fontane dort, wie das obenstehende Zitat offenlegt, die Aufgabe hat, einleitende Artikel zu schreiben, und Ludwig Pietsch anschliessend die ausführlichere Besprechung einzelner Werke übernimmt. Daher unterscheiden sich die Berichte von 1872 und 1874 auch hinsichtlich des Umfangs maßgeblich von den früheren breit angelegten Texten. Während konservativ gesinnte Kunstkritiker, wie beispielsweise Max Schasler, ihre Artikelfolgen nach der Gattungshierarchie gliedern,⁴⁸ ist dies für Fontane nur teilweise ein Kriterium.⁴⁹ Das seit Alberti bestehende Prinzip der Historienmalerei wird bereits seit Längerem infrage gestellt, traditi-

hung des historischen Stils fahren wir fort, von der Ausstellung als von etwas Gegenwärtigem zu sprechen« (ebd.).

46 Ebd., S. 398.

47 Dies wird auch von anderen Rezessenten so gehandhabt. Vgl. z. B. Schasler, *Die akademische Ausstellung in Berlin*. In: *Die Diöskuren* 9 (1864), S. 334. Adolf Rosenberg geht selbst 1889 in seiner Publikation zur Düsseldorfer Malerschule noch nach diesem Schema vor: »Wir werden [...] in der folgenden Uebersicht die hervorragendsten Künstler [...] nach den einzelnen Fächern der Malerei gruppieren, die immer noch ihre Geltung haben« (Adolf Rosenberg, *Aus der Düsseldorfer Malerschule*, Leipzig 1889, S. 3).

48 Schasler, *Die akademische Ausstellung in Berlin*. In: *Die Diöskuren* 9 (1864), S. 340ff.

49 Die Kataloge sind alphabethisch geordnet, worüber sich Fontane allerdings mokiert und selbst nicht danach vorgeht: »Wir hatten das Heilige der Tradition über die Rangordnung des Alphabets gesetzt, um so mehr, als auch *diese* Rangordnung, wie jede andere, ihre fraglichen Seiten hat. Victoria Aberg schreibt sich nämlich mit einem schw-

onell gesinnte Kunstkritiker ebenso wie Kunsthistoriker halten jedoch weiterhin daran fest.⁵⁰ Fontane führt im Bericht zur Kunstausstellung von 1866 die ausgestellten Kunstwerke schließlich Saal für Saal auf:

Nach einigen einleitenden Worten, die dem Gesamteindruck der diesjährigen Ausstellung galten, schreiten wir heute zur Besprechung einzelner Bilder, dabei uns ausschließlich auf diejenigen beschränkend, die uns entweder voll befriedigten oder aber allgemeinere Fragen in uns anregten. Wir leisten dabei auf jede Gruppeneinteilung wie Historie, Genre, Landschaft Verzicht, und einfach von Raum zu Raum schreitend, beginnen wir mit dem ersten Saal.⁵¹

Gemäß Claude Keisch ist Fontane dieses Verfahren, dem Leser über jeden Schritt durch den Raum zu berichten, bereits aus den *Wanderungen* vertraut.⁵² Fontane ruft dem Rezipienten seine Vorgehensweise zu Beginn eines neuen Berichtes wieder in Erinnerung. So heißt es beispielsweise eingangs des vierten Artikels: »Wir treten nun vom Oberlichtsaale aus in den großen Seitenflügel ein«⁵³.

Neben den voranstehend angesprochenen Themen sowie Reflexionen zu kunsthistorischen Debatten wie der Gattungshierarchie stellt Fontane in einem Ausstellungsbericht aus London zudem unter Beweis, dass er die Entwicklungen des Kunstmarkts aufmerksam verfolgt. So bemängelt er, dass ökonomische Aspekte die Malerei stark beeinflussten, und stellt dabei einen Zusammenhang zwischen den Gattungen und dem Kunstmarkt her.⁵⁴ Er warnt davor, dass Kunstausstellungen infolge finanzieller Voraussetzungen »zu bloßen Portrait-Galerien«⁵⁵ zu werden drohten. Zur Illustration dieses Umstands flieht er als

dischen Ao, dessen Vorrang vor dem Ach unseres Achenbach mindestens zweifelhaft bleibt« (Fontane, *Die diesjährige Kunstausstellung [1872]*, NFA XXIII/1, S. 397).

50 Vgl. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, S. 131, 191f.

51 Fontane, *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 348. Im weiteren Verlauf des Artikels fährt Fontane fort, auf die Art und Weise zu beschreiben, als würde er mit dem Ausstellungsbesucher durch die Räume schreiten: »Wir treten nun in den Oberlichtsaal ein« (ebd., S. 360). Vgl. auch ebd., S. 380.

52 Vgl. Keisch, *Aus der Werkstatt des Kunstkritikers*, S. 280. Fontanes *Wanderungen* erscheinen zwischen 1862 und 1889.

53 Fontane, *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 369.

54 Zu Beginn des Artikels geht Fontane zudem auf die Masse an Exponaten ein: Die besprochene Ausstellung präsentierte in drei kleinen Zimmern die neueste englische Kunst, wobei »ein Zimmer statt drei immer noch ausreichend für das vorhandene Gute gewesen wäre« (ders., *Die Kunst-Ausstellung*, HFA III/3/1, S. 64). Fontane kritisiert, dass Quantität vor Qualität gestellt werde; denselben Aspekt macht er im Artikel zur Manufaktur in der Kunst geltend (vgl. ders., *Ein Sommer in London. Die Manufaktur in der Kunst*, HFA III/3/1, S. 50–52).

55 Ders., *Die Kunst-Ausstellung*, HFA III/3/1, S. 64.

Literaturzitat den Ausspruch »Die Kunst geht nach Brot«⁵⁶ des Malers Conti aus Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* ein. Als weitere Gattung führt Fontane das Genre, das besonders durch das Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage geprägt sei, an: »Alles flüchtet in das Klein- und Familienleben, weil das Große und Allgemeine ihn verhungern lässt.«⁵⁷ Bemerkenswert ist, dass Fontane aus der Perspektive der Künstler und nicht der Käufer argumentiert, was nahelegt, dass er sich stärker mit ersteren identifiziert. Am Bericht lässt sich außerdem die typische Vorgehensweise Fontanes aufzeigen, aus den vorgefundenen Exponaten allgemeine Grundsätze abzuleiten, die er an Einzelobjekten plausibilisiert oder mittels einer Anekdote veranschaulicht. So behauptet er im zitierten Bericht, dass England im Vergleich die schöneren Originale vorzuweisen habe und illustriert dies anhand der Geschichte eines Mannes, der vor Gram gestorben sei, weil er sich in eine porträtierte Dame verliebt habe, die bereits das Zeitliche gesegnet hatte.⁵⁸

Dem letzten Bericht der Artikelfolge zur Kunstausstellung von 1864 stellt Fontane eine Einleitung voran, welche die Zielsetzung seiner Ausstellungskritiken verdeutlicht:

Wir haben uns bis zuletzt eine Anzahl von Bildern aufgespart, in betreff deren wir »allerlei Fragen« zu stellen haben; Fragen, deren Beantwortung wir in der Mehrzahl von Fällen versuchen, in einzelnen aber vermeiden werden, weil uns – die Begrenztheit eigener Kräfte sehr wohl fühlend – mehr daran liegt, Denkenden eine *Anregung* als Nichtdenkenden eine bequeme Sentenz an die Hand zu geben.⁵⁹

Demzufolge ist Fontane bestrebt, nach der ausführlichen Besprechung einzelner Bilder, wie dies in den voranstehenden Kapiteln geschehen ist, übergreifende Fragen zu stellen, wobei sogleich als Einschub die Betonung folgt, dass die eigenen Kräfte begrenzt seien, um keine hohen Erwartungen zu erwecken. Ziel dieser abschließenden Fragen sei es vielmehr, »Denkenden eine *Anregung*« zu geben, womit Fontane im Gestus der Autorschaftsinszenierung kenntlich macht, durchaus den Anspruch zu haben, übergreifende Darstellungsfragen erkannt zu haben. Wie er es im oben zitierten Abschnitt positiv wertet, dass ihn Bilder zu Fragen anregen, so bezweckt er mit seinen Texten dasselbe. Statt »Nichtdenkenden eine bequeme Sentenz an die Hand zu geben«, beabsichtigt

56 Ebd.

57 Ebd., S. 64f.

58 Vgl. ders., *Die Kunst-Ausstellung*, HFA III/3/1, S. 65.

59 Ders., *Berliner Kunstausstellung [1864]*, NFA XXIII/1, S. 305f. Eine ähnliche Aussage findet sich bereits im Bericht zur Kunstausstellung von 1860: »Es [das große Publikum, CA] lässt andere denken und plappert nach mit der Miene des Eingeweihtseins« (ders., *Die Berliner Kunstausstellung [1860]*, HFA III/5, S. 460).

er, den Leser zum eigenständigen Denken zu animieren. Inwiefern die Zeitungsartikel die Rezipienten aber tatsächlich durch die Ausstellung begleitet haben, wie es Fontanes Artikelfolgen ab 1866 suggerieren,⁶⁰ kann aufgrund dieses einzelnen Textbelegs nicht beantwortet werden.⁶¹ Die Ausstellungsberichte zeigen jedoch sowohl in einzelnen Formulierungen als auch den eingeflochtenen Anekdoten und Anweisungen eine deutliche Publikumsorientierung, wie es Zielsetzung der Ausstellungen selbst ist.

Eine Kunstausstellung in Gent (PAZ 1852), Die Kunstausstellung (PAZ 1852), Die Kunstausstellung [London] (VZ 1856), Die Verlegung der Royal Academy (DKB 1856), Zur Kunstausstellung in Manchester (DKB 1857), Die Londoner Kunst-Ausstellung (NPZ 1857), Das kunstvolle Manchester und die Abschlagszahlung Horace Vernets (NPZ 1857), Aus Manchester (Die Zeit 1857), Zwei Gemälde über den Sündenfall (NPZ 1857), Zwanzig Turner'sche Landschaften in Marlborough House (DKB 1857), Die Berliner Kunstausstellung (Vaterland 1860), Die diesjährige Kunst-Ausstellung (APZ 1862), Bilder-Altäre (NPZ 1863), Die Menzelsche Ausstellung in der Kunst-Akademie (NPZ 1863), Die Ausstellung zur Erinnerung an Friedrich den Großen (NPZ 1863), Im Locale des Kunstvereins. Spangenberg: Jungfrauen von Köln. – A. v. Heyden: ›Heilige Barbara.‹ (NPZ 1864), Berliner Kunstausstellung (NPZ 1864), Eduard Hildebrandt (NPZ 1864), In Sachses Salon (NPZ 1864), Sachses permanente Gemälde Ausstellung (NPZ 1865), In Sachses Salon (NPZ 1865), In Sachses Salon (NPZ 1865), Aiwassowsky (NPZ 1865), Drei Bilder von Knaus (NPZ 1865), Camphausens ›Erstürmung von Schanze II.‹ (NPZ 1865), Historische Bilder (NPZ 1865), Das Krönungsbild (NPZ 1866), A. v. Heyden: ›Vor dem Reichstage.‹ (NPZ 1866), Zwei Hildebrandts im Locale des Kunstvereins (NPZ 1866), Vier Porträts bei Sachse (NPZ 1866), Die Kunst-Ausstellung (NPZ 1866), Die diesjährige Kunstausstellung (NPZ 1866), In Sachses Salon (NPZ 1867), Aus dem Sachseschen Salon (NPZ 1867), Die Kunstausstellung der Königl. Akademie [Verf. unges.] (NPZ 1868), Hildebrandt-Ausstellung (NPZ 1869), Die Ausstellung von Aquarellen. Im Königlichen Schloss, zum Besten der Königin Elisabeth-Vereins-Stiftung (NPZ 1869), Die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen im Raczinskyschen Palais (NPZ 1869), Die diesjährige Kunstausstellung (VZ 1872), Kunstausstellung (VZ 1874), L. Pietsch's Handzeichnungen im Lokal des Berliner Künstlervereins (VZ 1875), Zwei Bilder in der Commandantenstrasse (GW 1876), Ein neues Bild Carl Gussows (GW 1877), Fünfte Ausstellung der National-Gallerie. I.-II. (VZ 1878)

60 Vgl. z. B. ders., *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 348, 360.

61 Bekannt ist allerdings eine spöttische Zeichnung auf einer Festkarte von Adolph Menzel für Ludwig Pietsch aus dem Jahre 1889. Die Karte ist anlässlich von Pietschs 25-jähriger Mitarbeiterschaft bei der *Vossischen Zeitung* entstanden. In ironischem Tonfall kommentiert Menzel das Dargestellte wie folgt: »Sie zeigt die Verkörperung der ›Tante Voss‹ in der Gestalt einer... Jubelbraut, die am Arm des Berliner Bären eine Kunstausstellung durchwandert. Statt die Gemälde selbst... zu betrachten, vertieft sich der Bär, die Verkörperung von ›Ganz Berlin‹, in die Lektüre des Ausstellungsberichtes von L. P. in der ›Vossischen Zeitung‹, die er in seiner Pranke hält« (zitiert nach: Manuela Lintl, *Ludwig Pietsch und Adolph Menzel*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), Beiheft, S. 282, Abb. 6: Festkarte von Adolph Menzel für Ludwig Pietsch, Bleistift auf Papier, 1889, Sotheby's).

1.2 Museumsbeschreibungen

Fontanes Museumsbeschreibungen weisen insofern Parallelen zu den Ausstellungsberichten auf, als sie Reflexionen darüber enthalten, wie Kunstwerke einem Publikum angemessen präsentiert werden können und sollen. Museumsbeschreibungen sind allerdings keine Rubrik in der Tagespresse, sodass sich lediglich wenige Aussagen Fontanes dazu finden, obgleich er insbesondere auf Reisen zahlreiche Museen besucht.⁶² Auffällig an seinen Museumsbeschreibungen ist, dass die Merkmale von Museen als Institution oder Ort des Erinnerns nicht im Zentrum stehen. Ebenso nimmt Fontane lediglich am Rande Stellung zu Museumskonzeptionen, wie sie damals in Bezug auf das Neue Museum in Berlin aktuell sind. Fontanes ausbleibende Kommentare hierzu sowie zum Erinnerungskult können als symptomatisch für seine Abneigung gegen die große Historie und die stattdessen erfolgende Hinwendung zum »Raritätenkram«⁶³ gewertet werden. Beispiele, die dies auf die Spitze treiben, sind Dubslav von Stechlins Museum in *Der Stechlin* sowie die im weiteren Lauftext zitierte Bemerkung Fontanes zum *Sir John Soane Museum*. Die ausführlichste Auseinandersetzung mit Museen betrifft das Thorvaldsen-Museum sowie das Museum der nordischen Altertümer, über die er im Reisebericht aus Kopenhagen schreibt.⁶⁴ Unter anderem nimmt Fontane darin Stellung zur Ausgestaltung von Museumsräumen: Er wendet sich gegen zu starken Schmuck der Räumlichkeiten, um zu verhindern, dass diese mit den Ausstellungsobjekten wettstreiten. Als Negativbeispiel dient ihm das Neue Museum in Berlin, bei dem man der »Putzsucht«⁶⁵ verfallen sei. Auch beim Thorvaldsen-Museum erklärt er – in Form eines fiktiven Zitats des Baumeisters,⁶⁶ dass die Fresken, die den Museumsbau zieren, nicht mit den Exponaten in Konkurrenz treten sollten. Dasselbe Argument dient ihm als Erklärung für das schlicht gehaltene Grab

62 Vgl. z. B. den Tagebucheintrag vom 24.06.1856 zum Besuch des *Sir John Soane Museum* (vgl. Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 24.06.1856, GBA XI/1, S. 132f.) oder den Zeitungsartikel *Zwanzig Turner'sche Landschaften in Marlborough-House* (vgl. Fontane, *Zwanzig Turner'sche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/1, S. 25–29).

63 Ders., Tagebucheintrag vom 24.06.1856, GBA XI/1, S. 132.

64 Fontane behauptet zu Beginn des Abschnittes zum Thorvaldsen-Museum – in Form eines wohl fiktiven Zitats, dass ihm ein Freund den Besuch desselben sowie des Museums der nordischen Altertümer empfohlen habe (vgl. ders., *Kopenhagen. II. Das Thorvaldsen-Museum*, HFA III/3/1, S. 686; vgl. Kapitel III.4.2).

65 Ders., *Kopenhagen. III. Das Museum der nordischen Altertümer*, HFA III/3/1, S. 691. Eine ausführlichere Stellungnahme Fontanes zu Wilhelm von Kaulbachs Fresken im Neuen Museum Berlin fehlt jedoch.

66 Vgl. ders., *Kopenhagen. II. Das Thorvaldsen-Museum*, HFA III/3/1, S. 687.

Thorwaldsens im Innenhof des Museums. Dieses deute, »mehr noch als jene einfachen Wandmalereien, ganz bestimmt darauf hin, daß man in allem und jedem gewillt war, die eigene kleine Kunst nicht neben die große des Meisters zu stellen«.⁶⁷ Fontane reflektiert außerdem über das Besucherverhalten, wobei er vermerkt, dass er für die Besichtigung des Thorwaldsen-Museums nur über wenig Zeit verfügt habe, was er jedoch als Vorzug erachtet: »Dieses flüchtige Sehen hat mir einen Eindruck geschaffen, den mir ein *Studium* nicht hätte geben können. Meine Kenntnis wäre gewachsen, die Wirkung auf mein Gemüt aber, die einem völligen Rausche glich, würde bei häufigerem Sehen sich allgemach vermindert haben.«⁶⁸ Fontane kehrt folglich die Problematik der Zeitknappheit, die keine fundierte Auseinandersetzung mit den Kunstwerken im Sinne eines »Studiums« zulässt, ins Positive.⁶⁹ Eine an wissenschaftlichen Kriterien orientierte Betrachtungsweise ließe gemäß seiner Behauptung keinen »völligen Rausch« zu. Mit dieser Aussage greift er die unterschiedlichen Gewichtungen von Wissensvermehrung und subjektivem Kunstgenuss auf, zwischen denen er in seinen Kunstkritiken operiert.

Auf die verschiedenen Ausrichtungen von Museen geht Fontane zudem im Abschnitt zum Museum der nordischen Altertümer ein, in dem er Museen nach ihren unterschiedlichen Zwecken ausdifferenziert.⁷⁰ Er vermerkt, dass das Thorwaldsen-Museum der Kunst, das Museum der nordischen Altertümer hingegen der Wissenschaft diene.⁷¹ Dieses Argument stützt er durch sein Vorgehen ab, im Folgenden ausführlich darauf einzugehen, dass die Ordnung der Exponate dem System der drei Zeitalter folge. Die Auseinandersetzung

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Eine weitere Bemerkung zum Verhalten des Publikums findet sich in der Schilderung der Gemäldeausstellung im Christiansburger Schloss. Fontane schreibt dort, dass die Schlachtstücke im Katalog nicht nur mit Titulierung versehen, sondern am ausführlichsten beschrieben würden: »Ganz im Einklang damit ist die Haltung des Publikums. Alles strömt diesen Bildern zu und verweilt vor denselben, am liebsten vor solchen, wo sich die Preußen zurückziehen« (ders., *Kopenhagen. V. Die dänische Malerschule*, HFA III/3/1, S. 707, FN).

70 Weitere Präzisierungen nimmt er an einzelnen Ausstellungsstücken vor, indem er zwischen deren »kulturhistorischer Bedeutung« (ders., *Das Museum der nordischen Altertümer*, HFA III/3/1, S. 694) sowie »archäologische[m] Wert« (ebd., S. 696) unterscheidet.

71 Als Argument für diese Unterscheidung dient ihm der Umstand, dass das Museum der nordischen Altertümer eine Sammlung von Unikaten sei, während er Thorwaldsens Gemälde eher für ersetzbar hält: »Ein Thorwaldsen war da, und ein Thorwaldsen wird wieder kommen« (ebd., S. 690). Fontane scheint sich allerdings bewusst zu sein, dass diese Begründung zu kurz greift, und relativiert sie anschließend ausführlich (vgl. ebd.).

mit dieser Klassifizierung fördert zu Tage, dass Fontane zeitgenössische wissenschaftliche Debatten aufmerksam verfolgt; er weist nämlich darauf hin, dass dieses System in Deutschland »mannigfach angezweifelt worden«⁷² sei. Fontane schliesst sich dieser Kritik insofern an, als er bemängelt, dass die Termini Stein-, Bronze- und Eisenzeitalter nicht mit den zugehörigen Ausstellungsstücken in Übereinstimmung zu bringen seien.⁷³ Andere Bemerkungen deuten ebenfalls darauf hin, dass seine Betrachtungen durch diese und ähnliche Diskussionen geprägt sind. So bemängelt er das Fehlen von Datierungen sowie Provenienzen und betont außerdem die Bedeutung der Kontexte, in welche die Objekte einzuordnen sind.⁷⁴ In detaillierteren Ausführungen zum Dagmarkkreuz geht Fontane indes selbst in Analogie zu einer kunstwissenschaftlichen Gegenstandssicherung vor, indem er eine Beschreibung, Ausführungen zur Provenienz, Form, Symbolik, Materialität und Datierung vornimmt.⁷⁵

Ein weiterer Text mit aufschlussreichen Anmerkungen zu Eigenschaften von Museen ist der Zeitungsartikel zur Kunstausstellung in Gent. Fontane beginnt den Artikel mit einer Retrospektive auf seinen Besuch im Antwerpener Kunstmuseum, um anschließend über die Kunstausstellung in Gent zu berichten, von der er sich begeistert zeigt:

Sei's, daß hier kein Wettstreit mit dem gefährlichen Nachbar »Rubens« zu bestehen war, sei's, daß mir das Wort »Kunstausstellung« unbewußt einen andern Maßstab in die Hand gab als das schwererwiegende »Museum«, sei's, daß ich von ungefähr unsrer »Todtenkammern« daheim gedachte und guten Grund zur Milde fand, oder endlich – war es nicht relativer, sondern absoluter Wert, was mich befriedigte, kurzum ich war's.⁷⁶

Fontane empfindet den Besuch des Antwerpener Museums aus verschiedenen Gründen als »niederdrückend«⁷⁷: Einerseits beanstandet er die Hängung im Museum dahingehend, dass neben dem Genie Rubens Bilder neueren Datums von Ignaz von Brée und Ferdinand de Braeckeleer verblassen würden. Andererseits dient ihm der Vergleich des Museums mit der Kunstausstellung dazu, die kanonisierte Kunst der zeitgenössischen gegenüberzustellen, um damit die Vorzüge der letzteren, die seine Stimmung wieder aufmuntert, herausarbeiten zu können. Er weist darauf hin, dass für die verschiedenen Epochen unterschiedliche Maßstäbe gelten würden, wobei er das Museum mit der etablierten Kunst als »schwererwiegend« klassifiziert. Die Auseinandersetzung mit der

72 Ders., *Das Museum der nordischen Altertümer*, HFA III/3/1, S. 691.

73 Vgl. ebd., S. 692f.

74 Vgl. ebd.

75 Vgl. ders., *Das Dagmarkkreuz*, HFA III/3/1, S. 699f.

76 Ders., *Eine Kunstausstellung in Gent*, NFA XXIII/1, S. 10.

77 Ebd., S. 9.

zeitgenössischen Kunst ermöglicht folglich einen ungezwungeneren Umgang, wobei die anekdotische und erzählerische Form von Fontanes Ausstellungsberichten als Umsetzung dieser Überzeugung gelesen werden kann. Darüber hinaus konstatiert Fontane, dass die Ausstellungsräumlichkeiten entscheidenden Einfluss darauf hätten, wie Kunst wahrgenommen werde. Die »Todtenkammern« erachtet er daher nicht als der wohlgesinnten Kunstbetrachtung zuträglich.

Eine – wenn auch nur kurze – Museumsbeschreibung findet sich überdies in einem Tagebucheintrag Fontanes zum Besuch im *Sir John Soane-Museum* in London:

Mit James Morris in's Soane-Museum. Viel Quackelei, überflüssiger Raritätenkram und jene Absichtlichkeit die verstimmt; nichtsdestoweniger *sehr* interessant. Es ist kaum alles aufzuzählen, was mit Recht die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. An der Spitze 12 Bilder von Hogarth (4 »the Election« und 8 the Progress of the Rake) zwei wunderschöne Canaletto's, ein berühmter Reynolds (Sir Joshua)* (the snake in the grass) ein riesiger ägyptischer Alabaster-Sarg, kostbare handschriftliche Bücher mit Titelbildern von der Hand großer Meister, mächtige Entwürfe Sir John Soane's** selbst etc. [...] [Am Rand:] Besonders interessirte mich noch ein *Steigbügel*, gefunden auf dem Schlachtfeld an der Boyne und eine große aus Trommel, Fahnen, Schwertern etc. bestehende Tuchnadel Karl's I, die nach der Schlacht von Naseby unter der Beute gefunden wurde.⁷⁸

Fontane äußert sich zwar abschätzig darüber, dass das Museum keine ersichtliche Sammlungsstrategie erkennen lasse und »überflüssigen Raritätenkram« beherberge, erachtet aber gerade dies als »*sehr* interessant«. Neben den Gemälden lehnt er besonders Gegenständen von Schlachtfeldern besondere Aufmerksamkeit, spezifisch einem Steigbügel, der ohne seine Musealisierung sowie ohne die Verbindung zu einem historischen Ereignis wohl kaum je Beachtung gefunden hätte. Signifikant, dass sich Fontane ausgerechnet für einen Steigbügel und eine Tuchnadel interessiert und damit für kleine Details innerhalb des großen historischen Geschehisses.

Eine Kunstausstellung in Gent (PA 1852), Das Thorvaldsen-Museum [Reisebericht Kopenhagen] (MB 1865), Das Museum der nordischen Alterthümer [Reisebericht Kopenhagen] (MB 1865)

78 Ders., Tagebucheintrag vom 24.06.1856, GBA XI/1, S. 132f. Zu Fontanes Begeisterung für die Gemälde Hogarths vgl. Kapitel III.2.

1.3 Künstlerbiografien

Denselben Gestus der Aufwertung des Details praktiziert Fontane in seinen Künstlerviten, mit denen er am Biografienkult des 19. Jahrhunderts partizipiert. Hierbei interessiert er sich nicht für die Helden, sondern seine Texte sind statt auf Heroisierung auf die Charakteristika vermeintlich unbedeutender Persönlichkeiten ausgerichtet. Dasselbe trifft auch auf seine Kunstvorlieben zu, wie er an Martha in Bezug auf die Werke von Wilhelm Gentz schreibt: »Die großen, mehr oder weniger berühmt gewordenen Sachen interessieren mich verhältnismäßig wenig, desto mehr das spezifisch Gentzische.⁷⁹ Als Beispiel hierfür dient Fontane Gentz' Darstellung einer Gasse in Algier mit Katzen, die er als Szene einschätzt, an der ein »gewöhnlicher Mensch«⁸⁰ vorbeigehen würde, Gentz aber male sie. Fontanes Auswahl veranschaulicht seine Vorliebe für das Nebensächliche, in dessen Selektion er das Charakteristische einer Persönlichkeit ausmacht. Dies kommt in sämtlichen Biografien zum Tragen, die Fontane in großer Anzahl für das 1862 – zeitgleich mit dem Beginn der *Wanderungen* – erscheinende Werk *Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart* verfasst. Auf Veranlassung Wilhelm Wolfsohns steuert er für diese Publikation literarische Porträts von zwanzig deutschen und englischen Künstlern bei.⁸¹ Des Weiteren schreibt Fontane eine Biografie über Ludwig

79 Theodor Fontane an Martha Fontane, 08.05.1889, abgedr. in: Regina Dieterle (Hrsg.), *Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz*, Berlin 2002 (= Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 4), S. 340.

80 Ebd.

81 Vgl. Theodor Fontane, *Kurzbiographien. Aufsätze und Aufzeichnungen über bildende Künstler. 1862–1895*, NFA XXIII/1, S. 429–519. Für das Lexikon *Männer der Zeit* schreibt Fontane Porträts von Adolf Menzel, Daniel Maclise, Edward Matthew Ward, Hermann Stilke, Alexander von Minutoli, Sir Edwin Landseer, Sir Charles Eastlake, George Cruikshank, William Mulready, Thomas Webster, Ludwig Wichmann, Friedrich Wilhelm Wolff, Sir Charles Barry, Teutwartz Schmitson, Hans Gude, Adolf Tidemand, Kaspar Scheuren, Theodor Hildebrandt, Andreas Achenbach, Oswald Achenbach, Wilhelm Camphausen, Gilbert Scott, Eduard Hildebrandt sowie David Roberts. Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn gibt indessen keinen Aufschluss darüber, wie es zur großen Anzahl Biografien englischer Künstler gekommen ist. Möglicherweise qualifiziert sich Fontane infolge seiner Aufenthalte in London und der Schriften über englische Kunst für diese Aufgabe (vgl. Christa Schultze (Hrsg.), *Theodor Fontanes Briefwechsel mit Wilhelm Wolfsohn*, Berlin/Weimar 1988, S. 158, 160–162). Hubertus Fischer vermutet, dass die Auswahl an Personen auf Fontanes Vorschlag hin entstanden sein dürfte (vgl. Hubertus Fischer, »Männer der Zeit. Fontanes biographische Artikel für Carl B. Lorck. In: Roland Berbig (Hrsg.), *Fontane als Biograph*, Berlin/New York 2010, S. 189).

Burger⁸² und Fragment gebliebene biografische Texte zu Karl Blechen sowie zu Ludwig Pietsch.⁸³ Die Biografien erscheinen sowohl in Zeitschriften als auch in den *Wanderungen*, da die Lebensbeschreibungen Wilhelm Gentz' und Karl Friedrich Schinkels im Rahmen derselben entstanden sind. Fontane hat indes nicht nur Biografien über Künstler geschrieben, sondern gerade im Rahmen der *Wanderungen* Lebensläufe zahlreicher weiterer Persönlichkeiten verfasst. Sein Hang zu Künstlerbiografien sowie zur Anekdoten lassen sich in die Tradition dieser Gattung seit Giorgio Vasaris *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori* einreihen.⁸⁴ Der Kult des Künstlers scheint ein »herausragendes und ganz eigenständiges Bedürfnis des 19. Jahrhunderts«⁸⁵ zu sein. Auch die in Fontanes Künstlerbiografien gehäuft vorkommenden Anekdoten weisen – nebst Fontanes eigener Vorliebe für Anekdoten – darauf hin, dass die Biografien in ihrem Schreibgestus auf eine breite Leserschaft ausgerichtet sind. Zugleich zeigt sich in Anekdoten das Individuelle, dessen Ausarbeitung ein Bestreben von Fontanes Geschichtsschreibung ist.⁸⁶

Allerdings ist Fontanes Künstlerbiografien auch ein wissenschaftlicher Anspruch inhärent, insofern, als er beim Verfassen derselben um originale Schriften und Augenzeugenberichte bemüht ist.⁸⁷ Spezifisch für Fontanes Biografien resultiert daraus ein Zusammenspiel von erzählerischer Konstruktion und historischer Quellenforschung, zwei Komponenten, die für sämtliche von ihm

82 Fontane, *Ludwig Burger*, NFA XXIII/1, S. 508–516.

83 Ders., *Karl Blechen [Fragment, 1861–1882]*, NFA XXIII/1, S. 520–547; ders., *L. P.-Novelle*, NFA XXIV, S. 301–305.

84 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue, insino atempi nostri: descritte in lingua Toscana*, 2 Bde., Florenz 1550.

85 Hermann Mildner, *Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie*. In: *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde* [Katalog der gleichnamigen Ausstellung: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 01.12.1991–01.03.1992; Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, 22.03.–21.06.1992], Nürnberg 1991, S. 189. Mildner vermutet einen Zusammenhang damit, dass Künstler von den im 19. Jahrhundert entstehenden Nationalstaaten in Beschlag genommen werden können (vgl. ebd.).

86 Vgl. Kapitel III.3.

87 Zeugenschaft ist indes nicht nur in Bezug auf Biografien von Bedeutung, sondern allgemein als Beglaubigungsstrategie, was Fontanes Artikel *Plan der Verlegung der Royal Academy nach Kensington* zeigt, in dem er über das Vorhaben berichtet, die Royal Academy nach Kensington-Gore zu übersiedeln. Fontane bezieht sich für seine Stellungnahme auf einen Artikel im *Globe* und beruft sich »auf einen vorurteilsfreien Zeugen« (Fontane, *Plan der Verlegung der Royal Academy nach Kensington*, NFA XXIII/2, S. 141).

verfassten Biografien zentral sind.⁸⁸ Zur geplanten Lebensbeschreibung von Wilhelm Gentz schreibt Fontane an Friedrich Stephany, den Chefredakteur der *Vossischen Zeitung*:

W. Gentz ist gestorben. Könnten Sie sich entschließen, trotzdem L. P. bereits in 2 Spalten gesprochen hat, noch einen längeren Essay, fast eine richtige Biographie, über ihn zu bringen. Sonntagsblatt oder Hauptblatt ist mir schließlich gleichgültig, doch würde ich die eigentliche Zeitung vorziehn, weil es sonst ewig dauert (etwa 5 Sonntage) und dadurch prätensiös und pratschig wirkt. Hintereinanderweg gegeben, schluckt man's eher runter. [...] Was den Aufsatz selbst angeht, so ist er nicht blos sehr lang (gewiß 10 Spalten) sondern hat auch öde Stellen, trotzdem ist es was apart Gutes, was ich sagen darf, weil 3/4 – und zwar gerade das Gute – von Gentz selber herrührt; ich war nur metteur en page. Nach meiner Meinung müssen Biographien so sein, sachlich, unter Vermeidung aller Kunstschwägerei.⁸⁹

Fontane hat demnach für seinen Artikel Gentz' Briefe als originale Quelle benutzt und erachtete dieses Vorgehen als besonderen Vorzug.⁹⁰ Darüber hinaus gibt der Brief Aufschluss über Fontanes Selbstverständnis als Biograf: Er sieht sich als »metteur en page«, also Layouter, der für den Druck vorbereitet und damit die formale Gestaltung übernimmt. Den Inhalt scheint er zu großen Teilen Gentz überlassen zu wollen. Zugleich ist Fontane aber der Veranlasser, der die Biografie als wichtig und erzählenswert erachtet und sie auf eine solche Art und Weise gestaltet, dass sie dies auch wird. Was er gegenüber dem Verleger als besonderen Vorzug heraushebt, sollte sich später noch akzentuieren: Fontanes Aufzeichnungen sind die einzigen erhaltenen zeitgenössischen Informationen über Gentz' Leben. Sämtliche weiteren Dokumente sind bei einem Hausbrand dem Feuer zum Opfer gefallen.⁹¹ An Informationen für die Biografie zu Gentz gelangt Fontane durch Briefwechsel mit Wilhelm Gentz persönlich, aber auch mit dessen Söhnen. Fontanes Künstlerbiografien schwanken folglich zwischen

88 Vgl. Josefine Kitzbichler, *Die Macht des Stils. Beobachtungen zu Fontanes biographischen Lektüren*. In: Berbig (Hrsg.), *Fontane als Biograph*, S. 205.

89 Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 31.08.1890, HFA IV/4, S. 59.

90 Nachdruck verleiht diesem Sachverhalt, dass Fontane in einem Brief an Martha noch einmal hervorhebt: »Heute habe ich meinen W. Gentz-Aufsatz angefangen – es ist fast nur ein Zusammensetzespiel aus Stücken, die ich *ihm* verdanke; grade dadurch wird er gut werden« (Theodor und Emilie Fontane an Martha Fontane, 08.06.1889, abgedr. in: Dieterle (Hrsg.), *Theodor Fontane und Martha Fontane*, S. 351). Ein weiteres Mal greift Fontane diesen Aspekt im Vorwort zur Volksausgabe der *Wanderungen* auf: »Das Kapitel ›Wilhelm Gentz‹, in dem ich zu meiner Freude viel Autobiographisches mitteilen oder doch benutzen konnte, ist neu« (Fontane, *Wanderungen. Vorwort zur Volksausgabe*, GBA V/1, S. 9).

91 Regelind Heimann, *Wilhelm Gentz (1822–1890). Ein Protagonist der deutschen Orientmalerei zwischen realistischer Anschauung und poesievoller Erzählkunst. Mit einem Verzeichnis der Ölgemälde, -skizzen und -studien*, Berlin 2011, S. 17.

dem Bestreben um höchstmögliche Authentizität und gleichzeitiger schriftstellerischer Bearbeitung. Je nach Biografie sind die erzählerischen Elemente mehr oder weniger stark ausgeprägt, das Bemühen um Glaubwürdigkeit ist aber allgemein bei sämtlichen Kunstkritiken auszumachen. So auch bei Fontanes Blechen-Projekt, im Rahmen dessen er Recherchen in Form veritabler Quellenforschung betreibt,⁹² indem er Blechens Archivalien im Archiv der Akademie der Künste begutachtet, akribisch kopiert sowie Befragungen von Zeitgenossen vornimmt.⁹³ Das Blechen-Fragment erinnert in der Berücksichtigung biografischer Quellen, Briefe sowie dem Werkverzeichnis an Fontanes Gentz-Biografie. Fontanes fundierte Nachforschungen lassen sich damit erklären, dass Authentizität⁹⁴ als »die wichtigste Beglaubigungsform der Information«⁹⁵ fungiert. Wie Fontanes Künstlerbiografien zeigen, liegt sein Fokus jedoch nicht auf dem Inhalt als möglichst exakter Wiedergabe der jeweiligen Lebensgeschichte, sondern auf der thematischen Auswahl sowie der Art und Weise des Erzählens, was wiederum auf eine Poetik der Biografie verweist, die besonders auf quellenbasierte Aussagen sowie das Nacherzählen von Anekdoten ausgerichtet ist.

Tatsächlich ist es bei der Gentz-Biografie so, dass Fontane kurze Einleitungen schreibt, und darauf Zitate aus Gentz' Aufzeichnungen folgen lässt.

92 Kunstkritiker wie Charles Baudelaire, die Brüder Edmond oder Jules de Goncourt werten mit einem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit für das Erstellen von Künstlerporträts Dokumente wie Briefe aus (vgl. Dagmar Danko, *Kunstsoziologie*, Bielefeld 2012, S. 19).

93 In der Folge wird Fontanes *Blechen-Fragment* selbst zur Quelle, da die authentische Überlieferungslage über Blechen äußerst mager ist. Fontanes Aufzeichnungen liefern daher mit Hinweisen zur Sammlungsgeschichte und verschiedenen Kopien nach Blechen wichtiges Material für die Blechen-Forschung (vgl. Heide Streiter-Buscher, *Die nichtvollendete Biographie. Theodor Fontanes „Karl Blechen“-Fragment*. In: Berbig (Hrsg.), *Fontane als Biograph*, S. 138). Die Edition der Notizbücher Fontanes hat neue Funde zutage gefördert, die über Fontanes Blechen-Projekt weiteren Aufschluss ermöglichen werden (vgl. Gabriele Radecke, *Materialautopsie. Überlegungen zu einer notwendigen Methode bei der Herstellung von digitalen Editionen am Beispiel der Genetisch-kritischen und kommentierten Hybrid-Edition von Theodor Fontanes Notizbüchern*. In: Heike Neuroth, Andrea Rapp et al. (Hrsg.), *TextGrid: Von der Community – für die Community. Eine Virtuelle Forschungsumgebung für die Geisteswissenschaften*, Glückstadt 2015, S. 39–56).

94 Schnaase hält im Vorwort der *Niederländischen Briefe* fest: »Diese Briefe sind das Resultat einer wirklichen, nicht fingirten Reise durch Holland und Belgien, und zwar in den Sommermonaten des Jahrs 1830 [...]« (Karl Schnaase, *Niederländische Briefe. Vorrede*, Stuttgart/Tübingen 1834, S. III).

95 Manuela Günter, *Realismus in Medien. Zu Fontanes Frauenromanen*. In: Gretz (Hrsg.), *Medialer Realismus*, S. 184.

Darüber hinaus erstellt Fontane ein Verzeichnis der Hauptwerke Gentz' und druckt Briefe des Künstlers an dessen Frau ab.⁹⁶ Im letzten Kapitel, in dem es um Gentz als Erzähler geht, schreibt Fontane, dass es eine Qualität Gentz' sei, als Fazit auf einen langen Monolog seines Gesprächspartners »ein *figurenreiches* Bild einzuschieben. Er ist dann holländischer Maler mit dem Wort und malt heitere Genreszenen, die mich, in ihrer farbenreichen Anschaulichkeit, immer an humoristische Schilderungen aus Achim von Arnim erinnert haben«⁹⁷. In dieser Äußerung klingt Fontanes Verbindung von Genremalerei und Narrativ sowie Genre und Humor an, die in zahlreichen seiner Texte zur Genremalerei zum Ausdruck kommt.⁹⁸ Mit der Erwähnung der »*figurenreiche[n] Bilder[]*« überträgt Fontane außerdem eine Spezifik, die er Gentz' Bildern zuschreibt⁹⁹ auf dessen Erzählgestus. Der Überlagerung von Malerei und Erzählung wird zudem durch die Wortwahl »malen« und »farbenreiche[] Anschaulichkeit« Nachdruck verliehen. Symptomatisch, dass Fontane im letzten Kapitel, in dem er eine Charakterisierung von Gentz vornimmt, zwei ausführliche Anekdoten abdruckt.¹⁰⁰

Als Beleg für die Bedeutung von Anekdoten in Zusammenhang mit dem Verfassen von Biografien dient ein Brief Fontanes an die Schauspielerin Lina Fuhr, in dem er sie um Informationen zu ihrem Leben ersucht, die er anschließend für einen biografischen Artikel verwendet, der im Lexikon *Frauen der Zeit* erscheint, dem Supplementband zu *Männer der Zeit*. Fontane bittet in seinem Schreiben um eine »biographische Skizze« und notiert, auf welche »Dinge« es ihm »vorzugsweise ankommt[e]«: »nämlich Anekdotisches, Jugend-Erlebnisse, frappante Scenen aus der Zeit der Entwicklung, wo das junge Gemüth noch schwankt und die äußren Anstöße oft entscheidender eingreifen als das innre Wollen.«¹⁰¹ Im darauffolgenden Brief kündigt Fontane an, die erhaltenen Materialien »zu einem kleinen Bilde aus der Kinderzeit zusammenzustellen«¹⁰². Auf der Ebene der Wortwahl nähert er damit die Biografie als literarischen Text dem gemalten Porträt an, indem er – wie auch bei anderen Künstlerbiografien – die Begriffe »biographische Skizze« sowie »Bild« verwendet. Die inhaltlichen Forderungen verdeutlichen die Zuspitzung auf das Anekdotische und Individuelle. Ersichtlich wird dies insbesondere in der Biografie von Johann

96 Zum Werkverzeichnis vgl. Fontane, *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin*, GBA V/1, S. 162–164, zu den Briefen vgl. ebd., S. 164–176.

97 Ders., *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin*, GBA V/1, S. 184.

98 Vgl. Kapitel III.3.

99 Vgl. Kapitel III.1.6

100 Vgl. Fontane, *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin*, GBA V/1, S. 184–187.

101 Theodor Fontane an Lina Fuhr, 18.08.1860, HFA IV/2, S. 7.

102 Theodor Fontane an Lina Fuhr, 25.08.1860, HFA IV/2, S. 8.

Gottfried Schadow in den *Wanderungen*, in der Fontane von Beginn an nicht intendiert, eine chronologische Lebensgeschichte nachzuzeichnen, sondern auf die letzten Lebensjahre Schadows fokussiert, wie dies bereits der Titel »Ein Kapitel vom alten Schadow« ankündigt.¹⁰³ Auch dieser Text beinhaltet zahlreiche Anekdoten, um die sich Fontane postalisch bei ihm bekannten Personen erkundigte. Darüber hinaus zeugen diese Briefwechsel von Fontanes Vernetzung innerhalb der Kunstwelt Berlins.

In zahlreichen Zitaten wird deutlich, dass Fontane die Anekdote für die geeignete Form von Geschichtsschreibung hält:

Dies vornehme Herunterblicken auf Alles, was nicht in Akten und Staatspapieren steht, ist in meinen Augen lächerlich – die wahre Kenntniss einer Epoche und ihrer Menschen, worauf es doch schliesslich ankommt, entnimmt man aus ganz anderen Dingen. In 6 altenfritzischen Anekdoten steckt *mehr* vom alten Fritz, als in den Staatspapieren seiner Zeit.¹⁰⁴

Fontane ist demnach der Überzeugung, über den Umweg der in Bezug auf ihren Wahrheitsgehalt zweifelhaften Anekdote dem wahren Kern näherzukommen als über Staatspapiere. Diese Anschauung ist auch für die Künstlerbiografien geltend zu machen. Das Zitat deckt außerdem Fontanes Bewusstsein für die Interdependenz von Realität und Fiktion auf. Zwischen ebendiesen gegensätzlichen Konzepten sind auch seine Künstlerbiografien zu verorten. Das Fragmentarische, das die Anekdote mit sich bringt, übt auf Fontane einen besonderen Reiz aus beziehungsweise: Er verfolgt das Ziel, statt einer Chronologie das Erzählen auf einen bestimmten Aspekt hin zuzuspitzen und damit für den Leser ansprechend zu gestalten.

Neben formalen lassen sich ferner thematische Merkmale ausmachen, die für sämtliche Künstlerbiografien, besonders diejenigen aus dem Lexikon *Männer der Zeit*, von Belang sind, so beispielsweise Stilisierungen wie die künstlerische Begabung bereits im Kindesalter als Topos des Wunderkindes.¹⁰⁵ Damit wird das klassische Bildungsgut der Überzeugung, dass sich das Ganze aus den Anfängen entfalte, aufgerufen, und damit zugleich das lineare Erzählen legitimiert.¹⁰⁶ Zu Edwin Landseer schreibt Fontane: »Seine seltene Begabung für das künstlerische Gebiet [...] zeigte sich außerordentlich früh: kaum vier-

103 Dieses Exempel macht Überschneidungen zwischen den *Wanderungen* und den kunstkritischen Schriften deutlich. Der enge Zusammenhang zwischen den Kunstkritiken und den weiteren Schriften Fontanes bekräftigt wiederum deren Bedeutung für Fontanes Œuvre.

104 Theodor Fontane an Hermann Wichmann, 02.06.1881, HFA IV/3, S. 135.

105 Im 18. und 19. Jahrhundert ist das Wunderkind ein wichtiger Topos (vgl. Mildenberger, *Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie*, S. 189).

106 Vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 167.

zehn Jahre alt, erregte er bereits Aufsehen durch ›A Scotch Terrier.‹¹⁰⁷ Auf Geschichten aus der Kindheit folgen Ausführungen über Ausbildungsstätten¹⁰⁸ oder Autodidaktentum¹⁰⁹, abschließend werden oftmals die wichtigsten Werke des betreffenden Künstlers aufgezählt.¹¹⁰ Für Fontanes Biografien trifft daher zu, dass sie im »Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft, Narration und Dokumentation, Individualität und Typik«¹¹¹ zu verorten sind.

Fontanes intensive Recherche für die Biografien steht, gemäß der These, auch in Zusammenhang mit den Tätigkeiten der ›Berliner Schule‹. Seine Rezeption der Arbeiten der zugehörigen Kunsthistoriker sowie die durch Vereinstätigkeiten und persönliche Kontakte gegebene Teilnahme an deren Diskussionen, lassen seine Sensibilisierung für die historische Quellenforschung plausibel erscheinen. Darüber hinaus kann eine Verbindung zu seiner Vorliebe für die Historie hergestellt werden, da Biografien die Bedeutung des Einzelnen im übergeordneten historischen Kontext ausloten.¹¹² Dies kommt besonders dann zum Tragen, wenn Persönlichkeiten aus der Mark mit historischen Ereignissen in der Region verknüpft werden.¹¹³ Überdies dienen Biografien zur

107 Fontane, *Sir Edwin Landseer*, NFA XXIII/1, S. 443. Vgl. zudem Fontanes Lebensbeschreibung Andreas Achenbachs: »Die Anlagen des jungen Andreas zeigten sich frühzeitig. Schon im Jahre 1827 wurde er Schüler der Akademie und gehörte derselben als solcher bis 1835 an« (ders., *Andreas Achenbach*, NFA XXIII/1, S. 476). Vgl. ebenso ders., *Gilbert Scott*, NFA XXIII/1, S. 484).

108 Vgl. z. B. zu Adolf Tidemand: »Tidemand machte seine Vorstudien auf der Akademie zu Kopenhagen von 1832–37 und vertauschte dieselbe im Herbste des letztgenannten Jahres mit derjenigen von Düsseldorf« (ders., *Adolf Tidemand*, NFA XXIII/1, S. 469).

109 Vgl. z. B. zu George Cruikshank: »Ziemlich um dieselbe Zeit erhielt er Zutritt zur Akademie, an deren Spitze damals der Historienmaler Fuseli stand. Seines Bleibens aber an einem so feierlichen und strenggeschulten Orte war nicht lange, und er gab die Akt- und Zeichensäle auf, um als Karikaturenzeichner [...] Unterhalt und Ansehen zu finden« (ders., *George Cruikshank*, NFA XXIII/1, S. 450).

110 Vgl. z. B. zu William Mulready: »Zum Schluß indes sei eine Reihe von Arbeiten erwähnt, die, so verschiedenartig untereinander sie sein mögen, doch ziemlich gleichmäßig eine volle Anerkennung bei Kritik und Publikum gefunden haben« (ders., *Hermann Stilke*, NFA XXIII/1, S. 439). Darauf folgen die Titel der entsprechenden Werke.

111 Kitzbichler, ›Die Macht des Stils‹, S. 205.

112 Vgl. ebd., S. 206.

113 Dazu gehören zahlreiche Lebensgeschichten von Bewohnern ausgewählter Orte der Mark. Als Beispiel kann das Kapitel Neuruppin dienen, in dem neben den Biografien Gentz' und Schinkels auch diejenigen des Gelehrten Andreas Fromm, des Generals von Günther, des Gastwirts Michel Protzen (»Ein gutes Portrait von ihm befindet sich in Händen des Kaufmann Kunz« (Fontane, *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin*, GBA V/1, S. 130), des Verlegers Gustav Kühn sowie Wilhelm Gentz' Vater Johann Christian Gentz enthalten sind (vgl. ebd.).

Selbstdarstellung der bildungsbürgerlichen Gesellschaft,¹¹⁴ was die beachtliche Anzahl an Autobiografien, nicht zuletzt Fontanes eigener, deutlich macht.¹¹⁵

Peter v. Cornelius [Nekrolog] (NPZ 1867), Eduard Hildebrandt [Nekrolog] (NPZ 1868), Dr. Friedrich Eggers [über die Trauferfeier zu Ehren Eggers] (VZ 1872), Luise Seidler (VZ 1874), Ludwig Burger (IZ 1876), Bernhard v. Lepel [Nekrolog] (VZ 1885), Wilhelm Gentz. Ein Lebensbild von Theodor Fontane (DL 1890), Adolf Menzel [Laudatio] (Die Zukunft 1895), Adolf Menzel (MDZ 1862), Daniel Maclise (MDZ 1862), Edward Matthew Ward (MDZ 1862), Hermann Stilke (MDZ 1862), Alexander von Minutoli (MDZ 1862), Sir Edwin Landseer (MDZ 1862), Sir Charles Eastlake (MDZ 1862), George Cruikshank (MDZ 1862), William Mulready (MDZ 1862), Thomas Webster (MDZ 1862), Ludwig Wichmann (MDZ 1862), Friedrich Wilhelm Wolff (MDZ 1862), Sir Charles Barry (MDZ 1862), Teutwartz Schmitson (MDZ 1862), Hans Gude (MDZ 1862), Adolf Tidemand (MDZ 1862), Caspar Scheuren (MDZ 1862), Theodor Hildebrandt (MDZ 1862), Andreas Achenbach (MDZ 1862), Oswald Achenbach (MDZ 1862), Wilhelm Camphausen (MDZ 1862), Gilbert Scott (MDZ 1862), Eduard Hildebrandt (MDZ 1862), David Roberts (MDZ 1862)

1.4 Buchrezensionen

Buchrezensionen machen einen großen Teil von Fontanes kunstkritischen Schriften aus, was einerseits damit in Verbindung zu bringen ist, dass es für Rezensionen in den Tageszeitungen eine feste Rubrik gibt,¹¹⁶ andererseits aber auch darauf zurückführbar scheint, dass Rezensionen oftmals als Freundschaftsdienste verfasst werden.¹¹⁷ Mit den Buchbesprechungen trägt Fontane zur Popularisierung der Kunstgeschichte bei, zumal sich mehr als ein Drit-

114 Vgl. Kitzbichler, *Die Macht des Stils*, S. 207.

115 Vgl. Theodor Fontane, *Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman*, F. Fontane & Co., Berlin 1893; ders., *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches*, F. Fontane & Co., Berlin 1898. Auch Vertreter der ‚Berliner Schule‘ und zeitgenössische Kunstkritiker pflegen dieses Genre, was die erwähnte These erhärtet (vgl. z. B. Wilhelm Lübke, *Lebenserinnerungen*, F. Fontane & Co., Berlin 1891; Friedrich Eggers, *Franz Theodor Kugler. Eine Lebensskizze*. In: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen von Franz Kugler*, Leipzig 1867, S. 1–34; Ludwig Pietsch, *Wie ich Schriftsteller geworden bin. Der wunderliche Roman meines Lebens*, 2 Bde., F. Fontane & Co., Berlin 1892).

116 In der *Kreuzzeitung* und der *Vossischen Zeitung* heißt die Rubrik »Journal- und Bücherschau«, im *Deutschen Kunstblatt* werden in der Rubrik »Besprechung neuer Erscheinungen« regelmäßig Neuerscheinungen rezensiert.

117 Einen Beleg hierfür liefert Fontanes Brief an Georg Friedlaender, in dem er mitteilt: »Ich schreibe sehr gern eine kl. Anzeige für die Vossin, wenn Sie nicht – was ernstlich erwogen sein will – L.P. vorziehn. Er hat ganz andere Lobebacken wie ich« (Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 11.10.1886, abgedr. in: Walter Hettche (Hrsg.), *Theodor Fontane. Briefe an Georg Friedlaender*, aufgrund der Edition von Kurt Schreinert

tel der Rezensionen mit Publikationen von Wilhelm Lübke befassen. Fontane unterstützt damit das Bestreben, wissenschaftliche Inhalte einer breiten Bevölkerung zu vermitteln und dadurch die Verankerung von Kunst in der Gesellschaft zu befördern, was die Rezension zum Reiseführer von Theodor Fournier sowie Texte zur Herausgabe von Eduard Hildebrandts Aquarellen als Chromo-Faksimiles, zu mehreren Publikationen Friedrich Eggers', Ludwig Pietschs, Hans Hoffmanns und August von Heydens verdeutlichen. Aus dem Berliner Kreis rezensiert Fontane folglich nicht nur Lübkes Werke, sondern ebenfalls diejenigen Eggers'. Der rege Austausch mit dem Kreis der Berliner Kunsthistoriker lässt sich daher auch an den Rezensionen aufzeigen. Dieser Sachverhalt bestätigt des Weiteren die Vermutung, dass zahlreiche Buchbesprechungen Fontanes als Freundschaftsdienste entstanden sind. Exemplarisch für die Verbindungen zur Berliner Schule kann seine Rezension zu Lübkes Werk *Karl Schnaase* stehen, in der Fontane zu erkennen gibt, dass er über die Mitglieder der Berliner Schule und deren Errungenschaften und Überzeugungen Bescheid weiß:

Auf seine [Schnaases, CA] Bedeutung für die Kunstgeschichte, ganz besonders für den Abschnitt Gotik, sei hier nur nebenbei hingewiesen. W. Lübke, dem wir diese kleine Arbeit über das Leben des Heimgegangenen verdanken, war ein Schüler Schnaases, noch mehr sein persönlicher Freund. Denn in ihren Anschauungen wichen sie gelegentlich voneinander ab.¹¹⁸

Fontane führt zwar nicht aus, worin die fachlichen Differenzen zwischen Schnaase und Lübke bestehen, der Text legt aber den Schluss nahe, dass ihm diese bekannt sind. Bei Lübke beruht das Rezensieren auf Gegenseitigkeit, er schreibt mehrere Artikel über Gedichte und Romane Fontanes.¹¹⁹ Die zahlrei-

und der Handschriften neu hrsg. und mit einem Nachwort versehen, Frankfurt am Main/Leipzig 1994, S. 82).

118 Vgl. Fontane, *Kunst, Wissenschaft, Literatur. Wilhelm Lübkes „Karl Schnaase“*, NFA XXIII/1, S. 613f.

119 Vgl. [gez.: W. L.] *Ein neues Buch von Theodor Fontane*. In: *Allgemeine Zeitung* (München), Beilage; W[ilhelm] Lübke, *Theodor Fontane*. In: *Über Land und Meer* 7 (1878), S. 127–128. Vgl. dazu Fontanes Tagebucheinträge: »Besuch von Geh. R. v. Wangenheim; bringt eine Nummer der Augsb. Allg. Ztg. in der Lübke in gewohnter Güte über ‚Ellernklipp‘ geschrieben hat« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 24.11.1881, GBA XI/2, S. 137); »Im März oder April erscheint Dominik und nimmt meine Novelle ‚Cécile‘ in seinen Verlag. [...] Die Aufnahme beim Publikum ziemlich gut; Dr. Ed. Engel schreibt mir einen Brief voll Anerkennung, Paul Schlenther bringt eine Kritik in der Vossin, das Freundlichste sagt Lübke in der Augsb. Allg. Ztg. in einem längeren Artikel ‚Th. Fontane als Erzähler‘« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 01.03. bis 06.07.1887, GBA XI/2, S. 237; Wilhelm Lübke, *Theodor Fontane als Erzäh-*

chen von Fontane rezensierten kunsthistorischen Grundlagenwerke verdeutlichen, dass er sich unter anderem mittels der Lektüre dieser Werke Fachtermini aneignet und fundiert über die Methoden der Kunsthistoriker und über die in der Etablierung begriffenen kunstwissenschaftlichen Maßstäbe Bescheid weiß.¹²⁰ Die Rezensionen belegen folglich Fontanes Interesse für kunsthistorische Publikationen, sind jedoch zugleich als Pressetexte interessant, weil sie eine deutliche Ausrichtung auf ein Publikum erkennen lassen. Die Zeitungsartikel zielen darauf ab, die entsprechenden Bücher einer potenziellen Leserschaft anzupreisen,¹²¹ was unter anderem in den Texten erkennbar ist, die sich mit der Vervielfältigung von Eduard Hildebrandts Aquarellen als Chromo-Faksimiles befassen. Das Buch mit Hildebrandts Aquarell-Reproduktionen ist gemäß Fontane dann auch zustande gekommen, weil Hildebrandt »seine Arbeiten – die meist in Privathänden und deshalb nicht leicht zugänglich sind – zu popularisieren trachtete«¹²². Fontane ist ebenfalls um eine erfolgreiche Vermarktung des Werkes bemüht, wie seine Anmerkung zum Preis der Publikation offenlegt.¹²³ In den unterschiedlichen Artikeln zu den Rezensionen der Werke Lübkes, in denen Fontane jeweils auf den Inhalt, den Aufbau oder den Vertrieb eingeht,¹²⁴ stellt er die Entstehung kunsthistorischer Überblickswerke als Verhältnis von Angebot und Nachfrage dar: Das Gelingen der angestrebten »Popularisierung des Stoffs« sei auch dem Umstand zu verdanken,

ler [zu *Cécile* und *Unterm Birnbaum*]. In: *Allgemeine Zeitung* (München), 2 Folgen, bis 17.06.1887).

120 Vgl. Kapitel II.

121 Bemerkenswert ist, dass Fontane sich in den Buchbesprechungen durchwegs positiv äußert, was die These bestätigt, dass es sich besonders bei den Rezensionen zu Werken von Lübke, aber auch bei der Biografie *Christian Daniel Rauch* von Friedrich und Karl Eggers um Freundschaftsdienste handelt (vgl. Kapitel II.5.2).

122 Fontane, *Eduard Hildebrands Aquarellen...*, NFA XXIII/1, S. 563.

123 »Das ganze Werk stellt sich danach auf zweiusendsiebzig Taler. Aber ungewöhnlich, wie der Preis, ist auch das, was geboten wird« (ebd., S. 564). In einem weiteren Artikel berichtet Fontane über die zweite Lieferung desselben Werkes (vgl. ders., *Eduard Hildebrands Aquarelle*. In: *NPZ* 291 (22.12.1869), 1. Beilage).

124 Vgl. ders., *W. Lübkes Grundriss der Kunstgeschichte*, NFA XXIII/1, S. 551; ders., *Baukunst. Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke*, NFA XXIII/1, S. 555–558; ders., *Kirchliche Kunst. Wilhelm Lübke's Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst*, NFA XXIII/1, S. 558f.; ders., *Die deutsche Renaissance*, NFA XXIII/1, S. 565–571; ders., *Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert von Wilhelm Lübke*, NFA XXIII/1, S. 595–597; ders., *W. Lübke's Geschichte der italienischen Malerei*, NFA XXIII/1, S. 598–603; ders., *Kunst, Wissenschaft, Literatur. Wilhelm Lübke's Karl Schnaase*, NFA XXIII/1, S. 613f.; ders., *Wilhelm Lübke's Geschichte der italienischen Malerei*, NFA XXIII/1, S. 603f.; ders., *W. Lübke's Geschichte der italienischen Malerei*, NFA XXIII/1, S. 604–613.

»dass das Verlangen nach Orientierung über diese Dinge allmählich immer lebendiger geworden war«¹²⁵. In der Rezension zur zweiten Auflage von Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* werden besonders die Änderungen im Vergleich zur Erstauflage, das heißt die steigende Anzahl Holzschnitte und Abbildungen hervorgehoben. Den »so großen Reiz der Lübkeschen Bücher« führt Fontane auf die »leichte, fesselnde Darstellung« zurück,¹²⁶ die möglicherweise auch in Zusammenhang steht mit der Anzahl Abbildungen und zugleich einen Aspekt betont, der für die angestrebte Popularisierung des Werks zentral ist. Nicht nur die Illustrationen, sondern auch der systematisch nach Chronologie oder Epochen gegliederte Aufbau spiegelt den Anspruch wider, eine übersichtliche Darstellung zu liefern.¹²⁷ Fontane schreibt Lübke schließlich auch das Verdienst zu,

die Kunstgeschichte auf allen ihren Gebieten (Malerei, Sculptur, Architektur) weiten Kreisen vermittelt und ein Wissen, das früher nur Vorrecht einiger Fachleute war, mehr oder weniger zum Allgemeingut der gebildeten Klassen gemacht zu haben.¹²⁸

Zusätzlich belegen die mehrfachen Auflagen dieser Überblickswerke deren Erfolg.¹²⁹ Dasselbe trifft auf die *Geschichte der italienischen Malerei* zu, gemäß Fontane ein »epochemachende[s] Werk«¹³⁰. In seiner Rezension vermerkt er, dass sich Kaiser Wilhelm der Widmung des Buches angenommen habe, was die Bedeutung von Lübkes Publikation unterstreicht. Indessen zeigt die Dedikation den großen Einfluss des Königs auf das Kunstleben Berlins und die dort ansässigen Wissenschaftler.¹³¹ Fontane preist die Publikation »als ein Weihnachtsgeschenk für das ganze Haus« an, da sie sich durch ihre »Über-

125 Ders., *W. Lübkes Grundriss der Kunstgeschichte*, NFA XXIII/1, S. 551.

126 Ebd.

127 Vgl. z. B. Lübkes *Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert*: Die Publikation setzt thematisch im Mittelalter mit den Anfängen der christlichen Malerei an und endet Mitte des 15. Jahrhunderts mit Gentile da Fabriano und Jacopo Bellini. Das Werk ist in drei Sparten geteilt, die altchristliche, byzantinisch-romanische und gotische Epoche und den drei Zeitschnitten sind die jeweils zentralen Werke der Kunstgeschichte zugeordnet (vgl. ders., *Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert* von Wilhelm Lübke, NFA XXIII/1, S. 595f.).

128 Ders., *Baukunst. Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke*, NFA XXIII/1, S. 555.

129 Beispielsweise erreicht Lübkes Werk *Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst* fünf Auflagen.

130 Ders., *Wilhelm Lübkes »Geschichte der italienischen Malerei«*, NFA XXIII/1, S. 603.

131 Kugler widmet sein *Handbuch der Kunstgeschichte* »in tiefster Ehrfurcht« ebenfalls Friedrich Wilhelm IV. (vgl. Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842).

sichtlichkeit und *praktische Anordnung*« auszeichne und sich überdies »zu einer kunsthistorischen Repetition« eigne.¹³² Wie Lübke bemüht sich folglich auch Fontane um die Popularisierung des Werkes, betont aber gleichzeitig dessen wissenschaftlichen Wert. Das Bestreben um Vermarktung der Bücher legt auch der Umstand nahe, dass sich vor Weihnachten die Rezensionen häufen.¹³³ Während die erwähnten vor den Weihnachtstagen erscheinenden Rezensionen vom Umfang her kurz gehalten sind – in gedruckter Fassung umfassen sie meist in etwa eine Buchseite –, sind die Artikel zu Lübkes *Die deutsche Renaissance* mit sieben Buchseiten, zur *Geschichte der italienischen Malerei* mit acht Seiten und zu *Christian Daniel Rauch* von Friedrich und Karl Eggers mit fünfzehn respektive acht Seiten eindeutig am ausführlichsten.¹³⁴ Während Fontane in anderen Rezensionen einen allgemeinen Überblick bietet, geht er bei den drei erwähnten ausführlicher auf den Inhalt der Werke ein. In seinem Kommentar zur Rauch-Biografie zitiert er gar über mehrere Seiten Tagebucheinträge Rauchs, welche die Brüder Eggers zusammengestellt haben, ohne diese selbst zu kommentieren.

Für die Analyse zu Fontane als Kunstkritiker sind Buchbesprechungen ergiebiger, in denen Anmerkungen zum Schreibgestus oder Stellungnahmen Fontanes enthalten sind. Den Zeitungsartikel zu Lübkes *Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst* beispielsweise beendet Fontane mit dem Fazit: »Das große Ganze verwaltet er nur; das Kleine ist sein eigen und erfrischt sein Herz.«¹³⁵ Mit der Betonung des Kleinen akzentuiert Fontane einen Themenbereich, der eine Gemeinsamkeit zwischen seinen eigenen und Lübkes Schriften darstellt. Eine weitere Parallele zwischen Fontanes und Lübkes Texten ist die Hervorhebung der Augenzeugenschaft. Im Schlusswort zur *Geschichte der italienischen Malerei* hält Lübke fest, dass er seine Eindrücke und Urteile »aus eigener Anschauung«¹³⁶ gewonnen habe, was auf Fontanes Beifall stößt:

132 Fontane, *Wilhelm Lübkes 'Geschichte der italienischen Malerei'*, NFA XXIII/1, S. 604.

Die Publikation *'Die Hohenzollern' in Bild und Wahlspruch. Gezeichnet von Ludwig Burger* preist Fontane ebenfalls als Weihnachtspräsent an (vgl. ders., *Die Hohenzollern in Bild und Wahlspruch. Gezeichnet von Ludwig Burger*, NFA XXIII/1, S. 559f.).

133 Vgl. dazu auch ders., *Festbilder. Die Christlichen Feste. Acht chromolithographierte Illustrationen von Hermine Stilke*, NFA XXIII/1, S. 560f.).

134 Vgl. ders., *Die deutsche Renaissance*, NFA XXIII/1, S. 565–571; ders., *W. Lübkes Geschichte der italienischen Malerei*, NFA XXIII/1, S. 604–613; ders., *Christian Daniel Rauch. I.–II.*, NFA XXIII/1, S. 572–595.

135 Ders., *Kirchliche Kunst. Wilhelm Lübke's 'Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst'*, NFA XXIII/1, S. 559.

136 Ders., *Wilhelm Lübkes 'Geschichte der italienischen Malerei'*, NFA XXIII/1, S. 603. Auch in einer weiteren Rezension betont Fontane, dass die Kunstbeschreibungen »von einem mit selbständigem Auge sehenden Kritiker« stammten (ebd., S. 605).

Dem ist nur zuzustimmen. Wer selber, auf italienischen Kreuz- und Querzügen, vor Hunderten von Bildern gesessen und seine Bemerkungen in das Notizbuch eingetragen hat, der weiß nicht bloß, was es mit dem Sammeln, sondern vor allem auch mit der nachträglichen Verwendung des gesammelten Stoffes auf sich hat.¹³⁷

Möglicherweise ist darin eine Anspielung auf seine eigenen Aufzeichnungen zu den Italienreisen enthalten, die Fontane 1874 und 1875 absolviert und erstaunlicherweise nie kunstschriftstellerisch auswertet. Eine Gemeinsamkeit zwischen seinen und Lübkes Werken stellt Fontane selbst in Bezug auf die formale Beschaffenheit der Texte her, indem er Lübkes Buch über Karl Schnaase als »biographische Skizze«¹³⁸ bezeichnet; unter demselben Begriff will Fontane seine Künstlerbiografien verstanden wissen.¹³⁹

Mit der Augenzeugenschaft ist allerdings noch ein weiterer Aspekt verknüpft, der in der Rezension von Theodor Fourniers Reiseführer *Rom und die Campagna* angeführt ist: »Empiriker schreiben nach Augenschein ohne eigentliches Wissen; Männer der Wissenschaft aber andererseits schreiben aus toter Gelehrsamkeit heraus, ohne die lebendige Einwirkung des Gesehenhabens.«¹⁴⁰ Dasselbe Argument findet sich in der Rezension zu Victor Hehns Werk *Italien*: »In der zweiten Hälfte kommt das Eselsohr des Gelehrten mitunter störend hervor, manches wird breit, langweilig, Spezialistenkram.«¹⁴¹ Der Grundsatz, Kunst nur aufgrund eigener Anschauung zu kommentieren, statt dem Urteil der Tradition zu vertrauen, findet sich indessen bereits bei Winckelmann, der bestrebt ist, dem gebildeten Laien als seinem anvisierten Leser, neben der deskriptiven und analytischen Beschreibung auch eine ästhetische Erfahrung des Kunstwerks zu vermitteln.¹⁴² Fontane stellt sich ebenfalls in diese Tradition, indem ihm als Ideal eine Verbindung der Eigenschaften »Gelehrsamkeit« und »empirische Vertrautheit« vorschwebt, woraus im Falle Fourniers ein Buch resultiere, das »nicht nur jegliche wünschenswerte Auskunft gibt, sondern anzuregen und zu unterhalten versteht«¹⁴³. Die von Fontane an dieser Stelle festgemachten Grundsätze, die ein Werk einhalten sollte, um publikumswirksam zu sein, zielen deutlich auf eine Popularisierung der Kunstgeschichte ab.

137 Ebd., S. 603.

138 Ders., *Kunst, Wissenschaft, Literatur. Wilhelm Lübkes „Karl Schnaase“*, NFA XXIII/1, S. 613.

139 Vgl. Kapitel I.1.3.

140 Fontane, *Nach Rom. Rom und die Campagna*, NFA XXIII/1, S. 552.

141 Ders., *Victor Hehns „Italien“*, NFA XXIII/1, S. 561.

142 Vgl. Regine Prange (Hrsg.), *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007, S. 20, 22.

143 Fontane, *Nach Rom. Rom und die Campagna*, NFA XXIII/1, S. 552.

In der Rezension, die Fontane über das Werk *Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei* von Manasse Unger schreibt,¹⁴⁴ greift er eine aktuelle kunsthistorische Debatte auf.¹⁴⁵ Unger behauptet in seinem Werk nämlich polemisch, Kunstkritiker von Fach hätten keine Kenntnis davon, was Stil und damit Stileigentümlichkeiten eines Meisters seien. Um klarzustellen, welche Kritiker Unger dabei im Blick hat, nimmt Fontane zu Beginn des Artikels eine Abgrenzung zu den feuilletonistischen Kunstkritikern vor, die sich als selbstkritische Passage auf sein eigenes Schaffen lesen lässt: »Der Herr Verfasser hat dabei nicht jene feuilletonistischen Kunstkritiker im Auge, die, wenn die Zeit der Kunstausstellung kommt, sich plaudernd über Genre und Historie hermachen und sich mit dem Ruhme begnügen, über Knaus oder Kraus angenehm gesprochen zu haben«¹⁴⁶. Fontane klassifiziert das feuilletonistische Schreiben über Kunst als »Plauderei« und greift Ungers Argument insofern auf, als es den feuilletonistischen Kunstkritikern gelinge, zwei Maler zu unterscheiden, deren Namen äußerst ähnlich sind. Es gehe darum, über einzelne Künstler »angenehm« zu sprechen, was Fontane jedoch in seinen Zeitungsartikeln, die teilweise scharfe Kritik beinhalten, gerade nicht einhält. Auch in der Rezension von Ludwig Pietschs Publikation *Marokko* geht Fontane vertieft darauf ein, was das feuilletonistische Schreiben ausmacht: »Feuilletonistisch schreiben heißt im allgemeinen, eine Sache pikant und geistreich, aber oberflächlich behandeln. Die Form bedeutet alles und der Inhalt nichts.«¹⁴⁷ In Anbetracht der fundierten Nachforschungen, die Fontane für seine jeweiligen Artikel tätigt, scheint die Bezeichnung »oberflächlich« allerdings lediglich insofern zuzutreffen, als es aufgrund des Vermittlungsgedankens Inhalte nicht für ein Fachpublikum, sondern für eine breite Leserschaft aufzubereiten gilt. In Bezug auf Pietschs Schreiben in *Marokko* vertritt Fontane den Standpunkt, dass die Bezeichnung »feuilletonistisch« falsch sei: »Vielmehr glaube ich, daß wer diese sich

144 Fontane verkehrt offenbar persönlich mit Unger und wird von diesem auch um Rezensionen gebeten (vgl. Theodor Fontane an Emilie Fontane, 12.06.1878, GBA XII/3, S. 116; Theodor Fontane an Emilie Fontane, 18.06.1879, GBA XII/3, S. 178). Zudem ist »Onkel Unger« in den *Lebenserinnerungen* Wilhelm Lübkes »mit besonderer Anschaulichkeit und Jovialität« geschildert, wie Fontane in seiner Rezension des Werks vermerkt (Fontane, »*Lebenserinnerungen* von Wilhelm Lübke, NFA XXIII/1, S. 616).

145 Für die Auseinandersetzung mit einer Diskussion, die damals die Kunsthistoriker umtreibt, kann auch der Artikel »*Die Alba-Madonna, ein echter Raffael in Berlin*« stehen, in dem Fontane eine kunstgeschichtliche Broschüre bespricht, die sich mit der Zuschreibung und Provenienz eines Gemäldes aus dem Besitz einer in Berlin wohnhaften Gräfin beschäftigt (vgl. ders., »*Die Alba-Madonna*«, NFA XXIII/1, S. 564f.).

146 Ders., *Die Malerei und die Kunstkritik*, NFA XXIII/1, S. 553.

147 Ders., *Marokko*, NFA XVIII, S. 577f.

anspruchslos gebenden, aber alles sinnlich Wahrnehmbare mit Meisterschaft festgehaltenen Schilderungen liest, ein ebenso gutes und sehr wahrscheinlich besseres Bild von Fez haben wird als derjenige, der, bei der Gelehrsamkeit anklopfend, sich ausschließlich bei dieser zu informieren sucht.¹⁴⁸ Auch an dieser Stelle plädiert Fontane folglich für einen Mittelweg zwischen Wissensvermittlung und erzählenden Schilderungen. In der Fortsetzung der Rezension verortet er Pietschs Ansatz zwischen Historie und Kulturhistorie und betont, dass Geschichtsschreibung stets in Verbindung mit dem »Kleinleben«¹⁴⁹ erfolgen sollte. Dasselbe erachtet er als besonderen Vorzug der Malerei Adolph Menzels, und diese Überzeugung kommt auch in seinem späteren Romanwerk deutlich zum Tragen.¹⁵⁰ Die Buchrezensionen sind folglich auch für die Analyse von Fontanes eigenem Schreiben und Textverständnis aufschlussreich.

Rom und die Campagna [Theodor Fournier] (NPZ 1862), *W. Lübkes Grundriss der Kunsts geschichte* (NPZ 1864), *Nach Rom. Rom und die Campagna. Neuer Führer für Reisende von Theodor Fournier. Zweite Auflage* (NPZ 1865), *Die Malerei und die Kunstkritik. Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei, von M. Unger* (NPZ 1865), *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke* (NPZ 1866), *Kirchliche Kunst. Wilhelm Lübke's Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst* (NPZ 1866), *Die Hohenzollern in Bild und Wahlspruch. Gezeichnet von Ludwig Burger* (NPZ 1866), *Das Buch vom preussischen Soldaten. Kriegsbilder und Friedensszenen, der preussischen Jugend in Versen erzählt* (NPZ 1866), *Festbilder. Die Christlichen Feste. Acht chromolithographierte Illustrationen von Hermine Stilke. Mit poetischem Texte von Gerok, Kauffer, Rückert, Spitta* (NPZ 1866), *Düppel. Den Johannitern* (NPZ 1866), *Victor Hehns Italien* (1866), *Eine Kunststudie. Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst. Von Hugo Frhrn. v. Blomberg* (NPZ 1867), *Eduard Hildebrandts Aquarellen* (NPZ 1868), *Die Alba-Madonna, ein ächter Rafael in Berlin* (NPZ 1868), *Eduard Hildebrandts Aquarelle* (NPZ 1869), *Die deutsche Renaissance [Lübke]* (VZ 1873), *Christian Daniel Rauch. I.-II. [Brüder Eggers]* (VZ 1875), *Marokko [Pietsch]* (VZ 1878), *Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert von Wilhelm Lübke* (VZ 1878), *W. Lübke's Geschichte der italienischen Malerei* (VZ 1878), *Wilhelm Lübkes Karl Schnaase* (VZ 1879), *Wilhelm Lübkes Geschichte der italienischen Malerei* (VZ 1879), *W. Lübkes Geschichte der italienischen Malerei* (GW 1880), *Journal- und Bücherschau [Lübke: Geschichte der deutschen Renaissance, 2. Aufl.]* (VZ 1881), *Über Christian Daniel Rauch von Karl u. Friedrich Eggers* (VZ 1881), *Von Wilhelm Lübkes Geschichte der Renaissance in Deutschland ist [...] eine 2. Auflage erschienen* (VZ 1883), *Christian Daniel Rauch von Friedrich und Karl Eggers. Vierter Bd., 2. Hälfte (Schlusslieferung)* (VZ 1887), *Die Tracht der Kulturvölker Europas von A. v. Heyden* (VZ 1889), *Anzeige*

148 Ebd., S. 578.

149 »Tut jener [der kulturhistorische Roman, CA] seine Schuldigkeit, malt er wirklich in scharfen Zügen das Kleinleben einer Epoche, so steht er vollkommen ebenbürtig neben der Historie oder überragt sie noch« (Fontane, *Marokko*, NFA XVIII, S. 578).

150 Bezeichnend ist, dass Fontane diese Behauptung mittels einer Anekdote unterstreicht und damit implizit bekräftigt, dass diese Art von Geschichtsschreibung mit seiner eigenen Überzeugung korreliert (ebd., S. 578f.).

der 15. Lieferung von Wilhelm Lübke, *Geschichte der Deutschen Kunst* (VZ 1889), »Lebenserinnerungen« von Wilhelm Lübke (VZ 1891)

1.5 Architektur

Insbesondere durch die obenstehend erwähnte Lektüre und Rezension von Werken Wilhelm Lübkes hat sich Fontane auch im Bereich der Architektur Fachvokabular angeeignet. Abgesehen von Anmerkungen zu Ausstellungsbauten, wie demjenigen von Manchester sowie dem *Crystal Palace* in London, sind Schriften zur Architektur in Fontanes kunstkritischen Pressetexten jedoch Mangelware. Einzig der ungezeichnet veröfentlichte Artikel über die Berliner Synagoge, die Texte zur Neuen Börse und zu *Waltham Abbey* sind ausführlichere publizistische Auseinandersetzungen mit einzelnen Bauwerken. Zudem finden sich teilweise in Zusammenhang mit Gemälden Bemerkungen über die dargestellte Architektur. So zum Bild *Polnische Juden in der Synagoge* von Wilhelm August Stryowski, welches das Innere einer Synagoge zeigt, an der Fontane Merkmale orientalischen Baustils ausmacht.¹⁵¹ Die quantitative Marginalisierung hängt wohl auch mit dem Publikationsorgan *Zeitung* zusammen, da Architektur – wie die vorhandenen Texte nahelegen – lediglich thematisiert wird, wenn Gebäude neu oder umgebaut werden; Ausstellungen kommt demgegenüber ein höherer Aktualitätswert zu. Zahlreich sind hingegen Beschreibungen sakraler sowie profaner Architektur, aber auch Anmerkungen zu städtebaulichen Belangen,¹⁵² im Rahmen von Reiseberichten, Tage- und Notizbüchern zu den Italienreisen sowie den *Wanderungen*¹⁵³. In Letzteren kommt das Interesse für Bauwerke zum Beispiel in Fontanes Aufsatz zu Schinkel zum Tragen, in dem er zur Kirche in Tamsel schreibt:

Es ist ein alter, gotischer Bau, der durch Schinkel restauriert und malerisch in die Landschaft eingefügt wurde. Dies Bestreben, einer sterilen Landschaft künstlerisch aufzuholen

151 Vgl. ders., *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 215.

152 Vgl. z. B. »[...] Nach dem Versailler Bahnhof [...]. Die Stadt [...] ist nichts, das Schloß alles. Auffahrt, Schloß, Gärten – alles im größten Styl, imposant, und in der That auch schön. Aber das Ganze, außen und innen, erhebt nicht, thut nicht wohl. Man denkt an die aegyptischen Pyramiden. In der That, es macht den Eindruck wie das Mausoleum eines modernen Pharao. Nur der Absolutismus kann so bauen. Vielleicht ist es das, was den Beschauer unbewußt verstimmt; man merkt, daß *nichts geworden und gewachsen*, daß alles auf *Commandowort* unerbittlich aus der Erde gestampft ist« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 18.10.1856, GBA XI/1, S. 184f.).

153 Vgl. Kapitel I.1.9.

oder eine hübsche Landschaft noch hübscher zu machen, spielt bei allen Schinkelschen Dorfkirchen eine wesentliche Rolle.¹⁵⁴

Fontane nimmt eine Klassifizierung des Baus als der Gotik zugehörig vor und arbeitet am gewählten Exempel mit dem Zusammenspiel von Architektur und Landschaft zugleich eine Typik von Schinkels Schaffen heraus.¹⁵⁵ Längere kunsthistorische Betrachtungen von Schinkels Bauten nimmt Fontane in den *Wanderungen* jedoch nicht vor.¹⁵⁶ Vielmehr ist im Zitat eine Gemeinsamkeit zu Fontanes eigenem Vorgehen erkennbar: Er zeigt sich stets bemüht um eine ganzheitliche Erfassung der besuchten Orte, wozu seines Erachtens neben Landschaft und Gesellschaft auch Architektur gehört. So finden sich in den Tage- und Notizbuchaufzeichnungen zu seinen Reisen nach Italien zahlreiche Beschreibungen von Bauwerken wie Palästen und Kirchen, beispielsweise zum Dogen-Palast von Venedig:

Ein wunderbarer Bau. Die kurzen Säulen des Erdgeschosses, die phantastisch ornamentirten des 1. Stockes, dann endlich der nur von sechs breiten gotischen Fenstern unterbrochene, in längliche Vierecke abgetheilte Riesen-Marmorwürfel, der von den Säulengängen des Erdgeschosses und des 1. Stockes getragen wird, wirken zauberhaft. Es erinnert an Bilder, auf denen Luftgestalten irgend etwas Schweres und Massiges, einen prächtigen Sarkophag, einen Reliquienschrein oder einen Tempel tragen.¹⁵⁷

Im zitierten Abschnitt nimmt Fontane eine formale Analyse des Baus vor, indem er diesen in verschiedene Baukörper aufgliedert, gesondert deren Formen beschreibt und auf deren Verbindung mittels der Säulen eingeht. Zudem klassifiziert er die Fenster als dem gotischen Stil zugehörig und erwähnt die Ornamentik.¹⁵⁸ Fontane zufolge ruft der Palast Bilder eines Sarkophags, Reliquienschreins oder Tempels wach. Bemerkenswert ist, dass sich die Wahrnehmung

154 Fontane, *Wanderungen. Barnim-Lebus*, GBA V/2, S. 383.

155 Im Aufsatz zu Schinkel charakterisiert Fontane die Architektur als »Schwesterkunst« der Malerei ([ungez.], *Bilder und Geschichten aus der Mark Brandenburg. Karl Friedrich Schinkel*. In: *MB* 45 (04.11.1864), S. 1064). In der entsprechenden Passage in den *Wanderungen* ist dieser Teilsatz getilgt (vgl. ders., *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 108).

156 Vgl. Jochen Meyer, *Der Bedeutendste unter den Bedeutenden. Anmerkungen zu Theodor Fontanes Schinkel-Bild*. In: *Fontane Blätter* 79 (2005), S. 59.

157 Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 08.10.1874, GBA XI/3, S. 311. Ein weiteres Beispiel für die Gliederung eines Baukörpers in dessen strukturierende Grundformen liefert die Beschreibung eines Klosterbaus von Bologna (vgl. ders., Tagebucheintrag vom 21.08.1875, GBA XI/3, S. 388).

158 Es sind weitere Textstellen auszumachen, in denen sich Fontane um kunst- und baugeschichtliche Fachbegriffe sowie deren Zuschreibung bemüht (vgl. z. B. ders., Tagebucheintrag vom 08.10.1874, GBA XI/3, S. 311; ders., Tagebucheintrag vom

des Baus mit Erinnerungen an Gemälde überlagert, womit die Leichtigkeit des Untergeschosses akzentuiert wird. Außerdem versieht Fontane den Palast mit der Zuschreibung »zauberhaft«, was in Verbindung mit Sarkophag und Reliquienschrein wie Schauerromantik anmutet. Das Zitat legt überdies offen, dass auch in den Architekturbeschreibungen durch unerwartete Gegenüberstellungen evozierte humoristische Passagen nicht ausbleiben.¹⁵⁹ Dies trifft im Übrigen nicht nur für Bauwerke Italiens zu; im Artikel zur Neuen Börse spöttelt Fontane, dass die Armhaltung der Hauptfigur der Skulpturengruppe mit den »Vorderpfoten eines tanzenden Bären«¹⁶⁰ vergleichbar sei.

Im Tagebuch über Reisen nach Mainz, Worms und Speyer äußert sich Fontane unter anderem zu den architektonischen Besonderheiten dieser Städte: »Es ist mir sehr interessant innerhalb 24 Stunden gerade diese drei Dome [Mainz, Worms und Speyer, CA] gesehn und die Möglichkeit der Vergleichung gehabt zu haben«¹⁶¹. Begeistert schreibt Fontane über den Kölner Dom:

Die Stadt ist scheußlich, der Dom das herrlichste, großartigste was ich überhaupt je gesehn. Wenn man den Kölner Dom sieht und noch in Zweifel ist ob dem griechischen oder gothischen Baustil der Vorzug gebührt, so kann man meinewegen ein guter Mann und sogar ein doctrinairer Kunstverständiger sein, aber ein Herz im Leibe hat man nicht: *das* weiß auf der Stelle wohin es sich zu wenden hat. »Schönheit« mag dort wie hier sein, aber solch Dom ist mehr als schön; ganz andre Kräfte die das Menschenherz bewegen, finden darin

22.08.1875, GBA XI/3, S. 393; ders., *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 978).

159 Vgl. hierzu auch Fontanes Beschreibung des *Camposanto* in Pisa: »Das Ganze wirkt öde und großartig zugleich, etwa wie Sphinx die sich plötzlich aus der Wüste erheben. Kahl, sonnig, schattenlos, liegt der weite Platz am Rande der Stadt da und auf ihm diese Bauten. Daß sie durch Schönheit sofort den Sinn gefangen nähmen, kann man nicht sagen. Es wirkt groß, eigenartig, wundersam, aber nicht gerade wohlthwend. Der Dom selbst ist schön, während der »schiefe Thurm« den Eindruck eines Curiosums, das *Campo Santo*, an den kahlen Außenwänden hin, den einer Reitschule, das Baptisterium, so weit seine *Kuppel* in Betracht kommt, den des beinah Häßlichen macht« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 20.08.1875, GBA XI/3, S. 387). In einem späteren Tagebucheintrag zu den Türmen von Bologna ergründet Fontane dann differenzierter, was ihn zum Missfallen am schiefen Turm von Pisa verleitet haben möchte: »[...] die beiden »schiefen Thürme« besichtigt, die, theils in ihrer Einfachheit, theils durch ihr Zusammenstehn, mehr auf mich wirkten als der schiefe Thurm in Pisa« (ders., Tagebucheintrag vom 21.08.1875, GBA XI/3, S. 389).

160 Ders., *Die neue Börse*, NFA XXIII/2, S. 149. Ein weiteres Beispiel für Fontanes eigentümliche Metaphorik liefert die Bezeichnung des *Crystal Palace* als »Riesenleiche« (ders., *Ein Gang durch den leeren Glaspalast*, HFA III/3/1, S. 12).

161 Ders., Tagebucheintrag vom 02.09.1865, HFA III/3/2, S. 881. In seine Betrachtungen über die Dome bezieht Fontane auch den historischen Kontext mit ein, indem er auf die Kriegsschäden zu sprechen kommt (vgl. ebd., S. 880–883).

ihren Ausdruck. Es ist der Zug nach dem Höchsten, die Sehnsucht die über das Irdische hinausgeht, was diese »himmel anstrebenden« Dome schuf.¹⁶²

Das Zitat zeigt auf, dass Fontane zwar mit verschiedenen Baustilen bekannt ist, sein Urteil aber dennoch mit subjektiven Empfindungen begründet und sich dabei explizit von der Kritik »doctrinaire Kunstdarsteller« abgrenzt.¹⁶³ Er argumentiert stattdessen mit himmlischen Sehnsüchten, die den Bau des Domes beeinflusst hätten. Ein Bauwerk ist seines Erachtens mit der Klassifizierung des Baustils unzureichend beschrieben. Allerdings verwendet Fontane selbst, beispielsweise in der Beschreibung des Ausstellungsgebäudes von Manchester, Fachbegriffe wie »Hauptschiff«, »Querschiff«, »Transept«, »Chor einer gotischen Kirche«, und spricht von einer gewölbten Decke.¹⁶⁴ Dasselbe gilt für den Zeitungsartikel zur Neuen Börse in Berlin: Fontane geht auf die Grundformen des Gebäudes ein und beschreibt davon ausgehend den Aufbau des Bauwerks:

Diese Hauptfront der neuen Börse gliedert sich in drei Teile; rechts und links springt das Gebäude in zwei kurzen Flügeln oder Risaliten vor, zwischen denen sich eine aus zwölf dorischen Säulen gebildete Kolonnade hinzieht, die wiederum ihrerseits, in der Höhe des ersten Stocks, einen Balkon mit steinerner Balustrade trägt.¹⁶⁵

162 Theodor Fontane an Emilie Fontane, 06.04.1852, GBA XII/1, S. 14. Nach einem zweiten Besuch 1865 revidiert Fontane sein Urteil und klagt über den Tourismus und die Kommerzialisierung des Domes: »Der Dom ist ein kosmopolitisches Hauptwerk; die ganze Welt hat dran gebaut, die ganze Welt besucht es... Es ist alles, nur keine katholische Kirche. Es ist ein Museum und profanes Getreible« (Fontane, *Rheinreise*, HFA III/3/2, S. 871). Fontane betrachtet auch die im Dom vorhandenen Gemälde sowie die Glasmalereien (vgl. ebd., S. 873, 875).

163 Ein ähnlicher Gestus findet sich in einer unechten Korrespondenz zum Gebäude der Ausstellung von 1852 in London. Fontane behauptet darin, sich nicht in die Frage einzumischen zu wollen, ob das Bauwerk schön oder unschön sei, sondern dies Fachleuten zu überlassen. Das Gebäude als »Waren-speicher« (ders., *London, 14. Mai. Die Ausstellung. Das Gebäude. Schön oder unschön. Österreich und der Zollverein. Berliner Porzellan. Mr. Veillard und fair play*, UK I, S. 217) zu bezeichnen, lässt er sich aber dennoch nicht nehmen und bezieht insofern implizit Stellung. Eine Beschreibung des Baus liefert er jedoch nicht, sondern verweist auf Bilderläden, in denen wohl Abbildungen zu sehen sind (vgl. ebd.). Im Artikel zur Neuen Börse hält Fontane fest, dass er »von unserm Laienstandpunkt aus, eine Beschreibung« versuche (ders., *Die neue Börse*, NFA XXIII/2, S. 148).

164 Ders., *Aus Manchester. 2. Brief*, NFA XXIII/1, S. 57. Vgl. hierzu auch die Beschreibung des Doms aus dem Reisebericht zu Roeskilde: ders., *Roeskilde. Der Dom. Sein Alter und Baustil*, HFA III/3/1, S. 652f.

165 Ders., *Die neue Börse*, NFA XXIII/2, S. 148f.

Die systematische Analyse einer Bauform findet sich auch im Zeitungsartikel zur Berliner Synagoge, der interessanterweise als Zusendung »von einem Kunstverständigen« inszeniert ist.¹⁶⁶ Die Kenntnis der Fachbegriffe und die Anwendung derselben sprechen für Fontanes Prägung durch die Berliner Schule, zumal in enger Folge verschiedene kunsthistorische Kompendien mit Berücksichtigung der Architektur von Kugler, Schnaase und Lübke erscheinen.¹⁶⁷ Auch im Wortlaut lässt Fontane durchblicken, dass er mit der Ikonografie von Bauwerken vertraut ist: »Über dem Haupteingang, in der Mitte der Burgstraßefront, befindet sich selbstverständlich die Hauptgruppe.«¹⁶⁸ Das Adjektiv »selbstverständlich« legt die Vermutung nahe, dass Fontane dieser Typus bekannt ist und er zwischen verschiedenen Bauwerken derselben Art systematische Bezüge herstellt. Signifikant ist, dass er den Artikel mit der Aussage einleitet, »[w]ir [...] versuchen, von unserm Laienstandpunkt aus, eine Beschreibung«¹⁶⁹. Trotzdem oder gerade deshalb ist der Zeitungsbericht mit zahlreichen Fachbegriffen gespickt, was ein Beispiel dafür ist, dass Fontane seinen Status als Connaisseur mit fundiertem Kunswissen bewusst ausstellt.¹⁷⁰ Dies bedeutet jedoch nicht, dass Fontane die Verwendung von Fachbegriffen nicht auch hinterfragen wür-

166 Ders., *Die Berliner Synagoge*, NFA XXIII/2, S. 153. Auch im Zeitungsartikel zur Synagoge werden zuerst die Bauherren erwähnt, sodann erfolgt die Klassifizierung des Baus und die Erwähnung der Ausmalung respektive Ornamentik, des Weiteren wird auf das Baumaterial verwiesen (vgl. ders., *Die Berliner Synagoge*, NFA XXIII/2, S. 153). Die systematische Herangehensweise und die Verwendung der Fachterminologie lassen auch in diesem Fall Einflüsse vonseiten kunsthistorischer Handbücher vermuten.

167 Ab 1856 veröffentlicht Kugler sein Werk *Geschichte der Baukunst*, in Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* aus demselben Jahr ist Architektur ebenfalls berücksichtigt (vgl. dazu die Kapitel I.1.4 und II). 1855 erscheint Wilhelm Lübkes Publikation *Geschichte der Architektur* sowie eine *Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst*, die Fontane rezensiert. Architektur ist überdies Thema verschiedener Beiträge im *Deutschen Kunstblatt*: Beispielsweise wird mittels eines Vergleichs zur Kathedrale St. Paul auf die enormen Dimensionen des Glaspalastes sowie auf die Geschwindigkeit, in der derselbe gebaut worden ist, hingewiesen (vgl. Ath., *Zeitung. London*. In: DKB 13 (31.03.1851), S. 104). Ein weiteres Beispiel dafür, dass im *Deutschen Kunstblatt* Grundlagenwissen zur Architektur vermittelt wird, ist der Artikel *Reihenfolge und Charakteristik der vorzüglichsten Bauwerke des Mittelalters in Regensburg* von Ferdinand von Quast, dem zur Veranschaulichung eine lithografierte Beilage mit Längs- und Querschnitten sowie Darstellungen von Kapitellen angefügt ist (vgl. Ferdinand von Quast, *Reihenfolge und Charakteristik der vorzüglichsten Bauwerke des Mittelalters in Regensburg*. In: DKB 19 (08.05.1852), S. 164–166; Beilage).

168 Fontane, *Die neue Börse*, NFA XXIII/2, S. 149.

169 Ebd., S. 148.

170 Dieselbe Thematik wird in *Graf Petöfy* verhandelt, wo die Künstlerin Hanna sich über Kunst und Kritik auslässt: »Immer nur die, die von Kunst wenig wissen und verstehen, finden Alles himmlisch und göttlich« (ders., *Graf Petöfy. Roman*, GBA I/7, S. 111).

de. So behauptet er in Bezug auf die Kathedrale von Fiesole, dass »hier also nicht eigentlich von einer Krypt- oder Kellerkirche, sondern nur von einer Erdgeschoßkirche« gesprochen werden dürfe.¹⁷¹ Zugleich akzentuiert er die positiven Implikationen des Laiendaseins: »Auch hier [beim Haupteingang der Neuen Börse, CA] wirken die Säulen rein ornamentativ, aber – was sich auch von der Doktrin aus dagegen sagen lassen mag – das Entscheidende bleibt doch immer das, wie solche Dinge auf *unbefangene* und zugleich *feinfühlige Sinne* wirken.«¹⁷² Fontane attestiert dem Laien folglich Unbefangenheit und Feinfühligkeit als Vorzüge, wobei es insbesondere den Begriff der Unbefangenheit in Anbetracht der aufgezeigten Analogien zu formalen Bauanalysen, die er an anderen Stellen vornimmt, kritisch zu hinterfragen gilt.

Insgesamt geht es Fontane jeweils – wie bei Zeitungsartikeln über Gemälde – nicht darum, eine wissenschaftlich fundierte Abhandlung von Bauwerken zu liefern. Dies wird deutlich am Artikel, der mit *Waltham Abbey* überschrieben ist, wobei sich lediglich eine von fünf Spalten mit der Abteikirche auseinandersetzt. Ausführlicher fallen die Beschreibung der Anreise, der Eiche auf dem Gelände, deren historischer Kontext nacherzählt wird, sowie der Bericht über den Kirchendiener aus, der keine Besucher möge, da sich diese ausschließlich für die Architektur der Kirche interessieren würden.¹⁷³ Auch im Zeitungsartikel über die Besichtigung des – nach Beendigung der Ausstellung nun leeren – Glaspalasts geht Fontane auf das Bauwerk ein und zeigt sich beeindruckt von dessen imposanten Dimensionen, die seines Erachtens dadurch noch gesteigert würden, weil der Bau inzwischen leer und gleichförmig sei. Die Einordnung des Glaspalasts in die Architekturgeschichte oder eine formale Analyse des Gebäudes liefert Fontane allerdings nicht. Stattdessen wird die Glashütte zur Metapher für London selbst und führt darüber hinaus zu Reflexionen über Leben und Vergehen, zugespitzt zur Dekadenzerscheinung.¹⁷⁴

171 Ders., *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 978.

172 Ders., *Die neue Börse*, NFA XXIII/2, S. 150.

173 Vgl. ders., *Waltham-Abby*, HFA III/3/1, S. 554–558. *Waltham Abbey* wird auch in *Der Stechlin* in Melusines Bericht über ihre Englandreise erwähnt. Der Fokus liegt allerdings nicht auf dem Bauwerk, sondern dem Sachverhalt, dass es als Gedenkstätte für König Harald erbaut wurde (vgl. ders., *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 286f.).

174 Ähnliches stellt Karge für Fontanes Kapitel zur Klosterkirche Chorin in den *Wanderungen* fest. In Schnaases fünftem Band der *Geschichte der bildenden Künste* findet sich eine ausführliche Strukturanalyse derselben (vgl. Karl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste, Bd. 5: Entstehung und Ausbildung des gotischen Styls*, Düsseldorf 1856, S. 607). Fontane hingegen liefert eine mit Fachvokabular gespickte Beschreibung der Form der Kapitelle, Pfeiler- und Fensterzahl und geht auf die Wandmalereien ein, um Kloster Chorin schließlich als »Architekturbild« zu bezeichnen. Für ihn ist gemäß Karge »allein der malerisch-bildhafte Eindruck von Belang« (Karge, *Poesie und Wissen*

Ein Gang durch den leeren Glaspalast (PAZ 1852), Londoner Briefe. Der Tower (PAZ 1852), Krystallpalast-Bedenken (VZ 1856), Waltham-Abbey (NPZ 1857), Der Palast von St. James und die Royal Chapel (Die Zeit 1858), Die neue Börse (NPZ 1863), Schloss Rosenborg [Reisebericht Kopenhagen] (MB 1865), Die Berliner Synagoge (NPZ 1865), Dr. Giuseppe Marchesi [Vorlesungen über italienische Kunst und Kultur im Architekten-Verein] (VZ 1878)

1.6 Bildhauerei

Fontane setzt sich lediglich mit wenigen Bildhauern fundiert auseinander; zu nennen sind Reinhold Begas¹⁷⁵, Christian Daniel Rauch,¹⁷⁶ Johann Gottfried Schadow¹⁷⁷ und Karl Friedrich Schinkel, wobei er sich mit Letzterem am aus-

schafft, S. 273). Vor dem Hintergrund von Fontanes Bemühen, den Bau mit Fachvokabular zu beschreiben, ist allerdings durchaus ein wissenschaftlicher Anspruch geltend zu machen.

- 175 Fontane lernt Begas im Hause Paul Lindaus persönlich kennen (vgl. Theodor Fontane an Theodor Storm, 02.11.1878, HFA IV/2, S. 627). Im Rahmen der Kunstkritiken bespricht er allerdings einzig Begas' Werk *Die Badende* ausführlicher, wobei er den Naturalismus der Skulptur kritisiert: »Dieser Naturalismus erniedrigt die Kunst, entkleidet sie ihrer Reinheit; an die Stelle der Keuschheit tritt die Sinnlichkeit, und an die Stelle des hohen Nackten, das erhebt, tritt das niedere Nackte, das verdirbt« (Fontane, *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 381f.). Fontane attestiert Begas zwar großes »Talent«, gibt sich aber »fest überzeugt, daß diese Richtung selbst den Verfall bedeutet« (ebd., S. 382). Er erweist sich mit diesen Aussagen als Sittenrichter und nutzt das Beispiel als Argument, um gegen den Naturalismus anzuschreiben.
- 176 Fontane zählt Rauch zur »preußischen Bildhauertrias« (ders., *Ludwig Wichmann*, NFA XXIII/1, S. 454), was in Kuglers *Handbuch* in der Bezeichnung Rauchs als »Hauptrepräsentant« der »historische[n]« Richtung (Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 858) und in der späteren, von Lübke bearbeiteten Fassung als »Hauptmeister der neueren Berliner Schule« (ders., *Handbuch der Kunstgeschichte*, 5. Aufl., bearbeitet von Wilhelm Lübke, Stuttgart 1872, Bd. 2, S. 588) seine Bestätigung findet. Fontane weiß durch die Lektüre der Rauch-Biografie der Brüder Eggers und das Verfassen der entsprechenden Rezension über Rauchs Schaffen Bescheid. Zudem ist Rauch jeweils als Akademiedirektor erwähnt, über seine Werke verfasst Fontane allerdings keine weiteren Texte. Aus einem Brief an Martha zu schließen, hat er von Rauch eine Büste besessen, denn er berichtet ihr anlässlich des Erhalts einer Goethe-Büste: »Es ist eine sehr hübsche Büste, $\frac{3}{4}$ Lebensgröße, die sich nun zwischen Rauch und dem alten Fritzen sehr gut ausnimmt« (Theodor Fontane an Martha Fontane, 04.05.1894, HFA IV/4, S. 349).
- 177 Wie in Kapitel I.1.9 ausgeführt, setzt sich Fontane mit Schadow im Rahmen der *Wanderungen* auseinander, wobei sich der Text auf den alten Schadow konzentriert. Die Tätigkeit Schadows als Akademieprofessor in Düsseldorf ist Fontane allerdings durch das Verfassen verschiedener Künstlerbiografien sowie durch die Rauch-Biografie der Brüder Eggers bekannt.

führlichsten beschäftigt:¹⁷⁸ Texte zu Schinkel finden sich in den kunstkritischen Zeitungsartikeln, den *Wanderungen* sowie den unechten Korrespondenzen.¹⁷⁹ In den unechten Korrespondenzen kommt Fontanes Wertschätzung für Schinkel deutlich zum Ausdruck, indem er dessen Kunst auf eine Ebene mit Bertel Thorwaldsen¹⁸⁰ stellt: »[B]eide haben dem Handwerk in *Vorbildern* die Gesetze der Schönheit geschrieben und dadurch den Geschmack des Volkes auf eine höhere Stufe gehoben.«¹⁸¹ Die Erwähnung des Handwerks ist ein Beleg dafür, dass Fontane sämtliche Tätigkeitsfelder Schinkels in seine Betrachtungen mit einbezieht: Sowohl Schinkels Verdienste im Bereich des Kunsthandwerks,¹⁸² der Malerei¹⁸³ als auch der Architektur und Städteplanung¹⁸⁴ finden in Fontanes Schriften Beachtung.

Entsprechend der spärlichen Aufzählung der von Fontane berücksichtigten Bildhauer, hat er nur wenige Zeitungsartikel über Bildhauerei verfasst.¹⁸⁵

178 Fontane besitzt Werke Schinkels, denn er schreibt an Arthur Deetz, dieser möge ihm das entsprechende Werk wieder zukommen lassen: »das Bild in schwarzem Rahmen ist eine Knabenarbeit Schinkels« (Theodor Fontane an Arthur Deetz, 23.11.1884, HFA IV/3, S. 363).

179 Schinkel findet auch im Kapitel Radensleben in den *Wanderungen* Berücksichtigung, allerdings hauptsächlich in Form einer Inventarliste. Als einzige Wertung Fontanes liegt vor: »1., 2. und 3. Kleine Landschaften. 1797. Sehr sauber ausgeführt« (Fontane, *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 50). Im selben Abschnitt hält Fontane fest, dass er ein »Grabdenkmals- oder Mausoleumsbildchen« Schinkels besitze (ders., *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 49, FN).

180 Kugler und Lübke werten Thorwaldsen ebenfalls als einzigartigen Künstler (vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 585; Wilhelm Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte. Vierte, durchgesehene Auflage*, Stuttgart [1866] 1868, S. 729).

181 Fontane, *London, 19. Juni. Noch einmal die Sculptur*, UK I, S. 231.

182 Vgl. ders., *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 115.

183 In den *Wanderungen* lobt Fontane Schinkel in den höchsten Tönen als Künstler, der nicht nur auf dem Gebiet der Architektur, sondern ebenso in der Landschaftsmalerei brilliert habe (vgl. ders., *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 107). Kugler berücksichtigt Schinkels »Entwürfe im Fache der historischen Malerei« ebenfalls und bezeichnet dieselben »als poetisch bedeutsame Werke« (Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1872, Bd. 2, S. 585).

184 Fontane schreibt diesbezüglich in einem Brief an Emilie: »Lucae versichert uns immer, in 20 Jahren würde Berlin eine der schönsten Städte Europas sein. Ich glaub' es nicht; [...] hier und dort wird irgend ein Pringsheim eine Kakel-Architektur in die Mitte langweiliger Häuser hineinstellen. Es fehlt der Sinn und ebenso eine mit wirklicher Autorität ausgerüstete Leitung. Wenn Schinkel jemals fehlte, so fehlt er jetzt« (Theodor Fontane an Emilie Fontane, 05.08.1875, HFA IV/2, S. 505).

185 Dies mag auch damit zu begründen sein, dass Skulpturen gegenüber Gemälden in den Berliner Kunstausstellungen quantitativ untervertreten sind, wie die Verzeichnisse der Exponate offenlegen (vgl. *Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche für die Kunstausstellung in den Sälen des Königl. Akademie-Gebäudes zu Berlin 1860 angemeldet*

Er beschreibt die Skulptur auch als »Aschenbrödel der bildenden Kunst, freilich um dann schließlich doch vielleicht die herrlichste unter den Schwestern zu sein«¹⁸⁶. Eine Analyse der vorhandenen Texte zur Bildhauerei erweist sich jedoch besonders unter dem Aspekt von Kunst im öffentlichen Raum sowie der Verbindung von Kunst und Gesellschaft als aufschlussreich. Im ersten Brief *Aus Manchester* wird das Standbild des Herzogs von Wellington gar zum Gebrauchsgegenstand, wenn Fontane beschreibt, wie Knaben die Statue zum Klettern nutzen.¹⁸⁷ In Bezug auf London bemängelt er das Fehlen öffentlicher Denkmäler: Während Berlins Innenstadt zahlreiche Skulpturen aufweise,¹⁸⁸ müsse die englische Bildhauerkunst in »Galerien der Großen und Reichen«¹⁸⁹ oder in den Kirchen St. Paul und Westminster gesucht werden.¹⁹⁰ In demselben Artikel geht Fontane näher auf die Denksäule für das City-Feuer ein und kommt zum Schluss, dass »[d]as Interessanteste der Statue [...] ihre Ausfüh-

worden; *Verzeichniß* [...] 1862 [...] [Katalog der Ausstellung: XLIII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 07.09.–31.10.1862], Berlin 1862; *Verzeichniß* [...] 1864 [...] [Katalog der Ausstellung: XLIV. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 04.09.–06.11.1864], Berlin 1864; *Verzeichniß* [...] 1866 [...] [Katalog der Ausstellung: XLV. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 02.09.–04.11.1866], Berlin 1866; *Verzeichniß* [...] 1872 [Katalog der Ausstellung: XLVIII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 01.09.–03.11.1866], Berlin 1872; *Verzeichniß* [...] 1874 [Katalog der Ausstellung: XLIX. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 06.09.–01.11.1874], Berlin 1874]. Zur Kunstausstellung von 1862 hält Fontane dann auch in einer Klammerbemerkung fest, dass Skulpturen das »jedesmalige[] Stieffkind in der Gunst des Publikums« seien (Fontane, *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 236).

186 Ebd., S. 237.

187 Vgl. ders., *Aus Manchester. 1. Brief*, NFA XXIII/1, S. 53.

188 In einem seiner Notizbücher attestiert Fontane Berlin am Beispiel des Figurenschmucks der Berliner Börse eine Vorrangstellung in Bezug auf die Bildhauerei: »Bemerkenswerth sind noch die Skulpturen. Berlin ist auf diesem Punkt vielleicht mehr als auf irgend einem andren à la tête und wie es scheint ist es hier nicht hinter sich zurückgeblieben« (ders., *Aufzeichnungen über die Berliner Börse*, Notizbuch A 6, Bl. 11v. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Fontane-Nachlaß, Staatsbibliothek Berlin).

189 Ders., *Die öffentlichen Denkmäler*, HFA III/3/1, S. 19. Fontane spitzt die Aussage so weit zu, dass dem Fremden »Zweifel an ihrer [der englischen Bildhauerkunst, CA] Existenz« kommen könnten (ebd.).

190 Auch in einer unechten Korrespondenz zur Zollvereins-Ausstellung kritisiert Fontane die englischen Standbilder auf öffentlichen Plätzen und Straßen Londons: »Nichts ist da, was dem Auge wohltäte; die Ungunst des Klimas kommt hinzu« (ders., *London, 30. Mai. Kunst und Künstler*, UK I, S. 225). Die genannten Texte lassen damit erkennen, dass sie für ein Berliner Publikum geschrieben sind. Unterstrichen wird dies durch die Erwähnung des Bildhauers Rauch in Zusammenhang mit der Kritik an der Reiterstatue Karl Stuarts (vgl. ders., *Die öffentlichen Denkmäler*, HFA III/3/1, S. 22).

rung in Granit«¹⁹¹ sei, was eine Absage an die Bedeutung der Säule als Denkmal ist, aber gleichzeitig offenbart, dass er die Materialität von Denkmälern in Sonderheit berücksichtigt. Fontane führt die Verwendung des Granits auf das englische Klima zurück, womit er die Denksäule in deren kulturellem Kontext verortet. Die Materialität sowie der Entstehungshintergrund sind auch in Fontanes Ausführungen zum Schillerstein im Vortrag über die Denkmäler in der Schweiz Thema, in dem er den Stein als Rückführung des Denkmals auf dessen Ursprung, nämlich aufgerichtete Steine – »Denk-Steine« – betitelt.¹⁹² Fontane zufolge zeichnet sich der Schillerstein durch seine »schlichte[], sinnige[] und zugleich vornehme[] Art der Huldigung«¹⁹³ aus, die er neben der Materialität in der einfach gehaltenen Inschrift des Steines verkörpert sieht.¹⁹⁴ Seines Erachtens besteht die Gefahr, dass Denkmäler infolge des Bemühens, »dem Denkmal einen höchsten künstlerischen Ausdruck zu geben«, ihre Funktion als »sich einprägendes Zeichen des Gedächtnisses« nicht erfüllen würden.¹⁹⁵ Damit wird deutlich, dass er die Funktion des Denkmals als Erinnerung an vergangene Geschehnisse an dieser Stelle stärker gewichtet als die künstlerische Gestaltung. Sein zentrales Argument hierfür ist, dass Denkmälern wie dem Mythenstein und dem Löwendenkmal in Luzern »so recht eigentlich die Bezeichnung zukomm[e], Denkmäler ihres Landes zu sein«¹⁹⁶. Fontane stellt heraus, dass die Idee für das Letztere nicht von einem Künstler, sondern von einem Schweizer Offizier stamme und damit »aus dem Volke heraus gewachsen[]«¹⁹⁷ sei. Die Verbindung von Kunst und Gesellschaft ist demgemäß bei Denkmälern besonders zu betonen, gerade wenn diese, wie auf das Löwendenkmal und den Schillerstein zutreffend, eng an die Geschichte des Landes gebunden sind. Folglich ergibt sich eine Trias aus Historie, Gesellschaft

191 Ebd., S. 21.

192 Ders., *Denkmäler in der Schweiz*, HFA III/3/1, S. 728. Fontane erachtet den Denkstein als gelungene Abwechslung zu den Reiter- oder Standbildern. Er behauptet, dass »die meisten unsrer Denkmäler [...] tot [sind]; zahllose Standbilder stehen in jedem Sinne festgeschraubt auf dem Sockel, unfähig, in unsre Herzen hinabzusteigen, unfähig zu begeistern, unfähiger, ein Mal, ein Zeichen der Erinnerung zu sein, als der Denkstein alter Tage, dessen einfach erhobener Steinfinger unsre Phantasie und unser Herz in Bewegung setzte« (Fontane, *Denkmäler in der Schweiz*, HFA III/3/1, S. 729).

193 Ebd., S. 731.

194 Auf dem Stein steht geschrieben: »Dem Sänger Tells, F. Schiller. Die Urkantone 1859.«

195 Fontane, *Denkmäler in der Schweiz*, HFA III/3/1, S. 729.

196 Ebd., S. 728. Reflexionen über den Terminus Denkmal als »öffentliche[r] Dank« sowie »Denke-Mal« finden sich auch in Fontanes Äußerungen zu Denkmälern in den Kriegsberichten, die gemäß Fontane »sichtbare Erinnerungen« an historische Ereignisse sein und zur Ehrenerweisung an die Gefallenen mahnen sollen (ders., *Der deutsche Krieg von 1866. Anhang*, Bd. 2, S. 3; vgl. Kapitel I.1.11).

197 Ders., *Denkmäler in der Schweiz*, HFA III/3/1, S. 731.

und Kunst, wobei dem Denkmal die Funktion der Erinnerung des Volkes an seine eigene Geschichte zukommt. In Bezug auf die künstlerische Gestaltung hält Fontane zwei Punkte fest:

Der *eine* Satz ist der, daß, der natürlichen Bestimmung eines Denkmals gemäß, dem Charaktervollen (wie unschön es sein möge) vor dem bloß Konventionellen der Vorzug gebührt. Der *andere* Satz ist der, daß wir, mehr als geschieht (und selbst von den Besten geschieht), bestrebt sein müßen, uns, ohne deshalb ins Hässliche oder Abstruse zu verfallen, aus den Banden des Typisch-Überlieferten, des modisch Etablierten frei zu machen. Das große Talent wird zwar das Typisch-Überlieferte immer neu zu beleben wissen, aber seine Wirkung und sein Triumph werden größer sein, wenn es ihm glückt, den Volksgeist und die Sitte des Volks befragend, innerhalb des Gedanklichen Griffe zu tun, wie beispielsweise den Löwen von Luzern oder den Mythenstein im Urner See.¹⁹⁸

Fontane argumentiert, dass ein Denkmal gemäß seiner »natürlichen Bestimmung« charaktervoll sein müsse und akzentuiert damit die Funktion des Kunstwerks, das Erinnern. Um diese Aufgabe zu erfüllen, dürfe das Denkmal auch »unschön« sein; dem Charakter und damit dem Individuellen gebührt der Vorrang vor der Konvention. Im Folgenden konkretisiert er die Bezeichnung »unschön« insofern, als das Postulat für das Charaktervolle nicht dazu berechtige, »ins Hässliche oder Abstruse« zu verfallen. Diese Auffassung findet sich auch in zahlreichen Äußerungen Fontanes zu Gemälden wieder und ist mitunter ein zentraler Aspekt seiner Auffassung von Realismus. Er schreibt, dass »das Typisch-Überlieferte« wiederbelebt werden solle; Künstler hätten sich folglich sehr wohl auf Traditionen und den Kanon zu berufen – was er überdies in seiner eigenen Argumentation tut, indem er den Schillerstein auf den Denkstein zurückführt –, doch Wirkung und Triumph seien erst zu erlangen, wenn der kulturelle Kontext berücksichtigt werde.

Während Fontane den Mythenstein und das Löwen-Denkmal als singuläre Kunstobjekte lobt, weist er den Skulpturen in der Zollvereins-Ausstellung 1862 in London, »wie es sein soll«¹⁹⁹, lediglich die Funktion des Schmucks der Hallen und Höfe zu. Allerdings bemängelt er in demselben Artikel, dass sich die Skulpturen damit zufrieden geben müssten, in der Halle »ausschließlich ornamentativ aufzutreten«, während die Maler ihre Werke in einem »apparten Flügel« ausstellen könnten.²⁰⁰ Die Statuen der Italiener würden gar in ei-

198 Ebd., S. 736.

199 Fontane, *London, 30. Mai. Kunst und Künstler*, UK I, S. 222. Gemeinsam mit dem Grün der Pflanzen würden die »Marmorbilder« einen »überaus gefällige[n]« Anblick bieten und »den Zauber des Orts [steigern]« (ebd.).

200 Ebd., S. 222.

ner »Bude«, »wie in einem Gipsfigurenladen feilgeboten«,²⁰¹ woran Fontane ein Ungleichgewicht zwischen Malerei und Bildhauerei festmacht. In einem Folgeartikel spezifiziert er allerdings die Eigenschaften und Grenzen der jeweiligen Kunst: Didaktisch angehaucht, greift er Fullers *Godiva* und Gibsons *Venus*, die zwei »bemerkenswertesten Hervorbringungen englischer Skulptur«, heraus, wobei ihm Gibson als Beispiel dafür dient, »wie man es machen soll«, Fuller umgekehrt dafür, »wie man es *nicht* machen soll«²⁰². Fontane empfiehlt Fuller Lessings *Laokoon* »oder irgendein anderes gutes Buch über die Grenzlinien der verschiedenen Künste dringend als Lektüre«²⁰³. Die Erzählung der *Godiva* ist gemäß Fontane »ausschließlich ein Stoff für Sage und Dichtung, aber ganz und gar nicht für Malerei und Skulptur«²⁰⁴. Die Begründung lässt darauf schliessen, dass Fontane fürchtet, die plastische und sinnliche Darstellung der nackt auf dem Pferd reitenden *Godiva* könnte vom ernsthaften Inhalt der Geschichte – der Loyalität der Bürger gegenüber ihrer Königin – ablenken. Die Unterscheidung der Künste nimmt Fontane folglich über den Stoff vor, den er im erwähnten Beispiel für unangemessen hält. Gibson habe – im Gegensatz zu Fuller, der »den Lessing *nicht* gelesen hat« – Semper und Kugler »desto aufmerksamer studiert«²⁰⁵. Die beiden hätten als erste über Polychromie geschrieben, was Gibson in der Form einer Venusstatue umgesetzt habe. Die Statue selbst sei »Nebensache; es handelt sich dieser Gibsonschen Arbeit gegenüber weder um *Form*, noch *Auffassung*, sondern lediglich um die Anwendbarkeit der *Farbe*«²⁰⁶. Fontane erhebt die Plastik damit zum Semper'schen und Kugler'schen Studienobjekt,²⁰⁷ wobei er sich davon ausgehend gegen Winckelmanns Lob des weissen Marmors ausspricht und stattdessen prophezeit: »Die lebendige Farbe wird siegreich sein über das Weiß des Todes.«²⁰⁸ Die unechte Korrespondenz liefert damit einen Beleg für Fontanes Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Debatten, wobei er im erwähnten Text bezeichnenderweise für Kugler Stellung bezieht. Außerdem kommt in Fontanes Beschreibungen

201 Ebd.

202 Ebd., S. 227.

203 Ders., *London, 12. Juni. Fuller und Gibson. Godiva und Venus*, UK I, S. 228.

204 Ebd. Alfred Tennyson habe daraus ein »schöne[s] Gedicht« gemacht (ebd.).

205 Ebd., S. 229.

206 Ebd.

207 1834 erscheint Gottfried Sempers Publikation *Vorläufige Bemerkungen über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* und zwei Jahre später *Die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik – dorisch-griechische Kunst*. Franz Kugler veröffentlicht sein Werk *Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen* 1835.

208 Fontane, *London, 12. Juni. Fuller und Gibson. Godiva und Venus*, UK I, S. 229.

von Skulpturen Fachvokabular wie »Piedestal« und »Basrelief« vor, was seine Lektüre einschlägiger Handbücher zur Bildhauerei offenlegt.

Darüber hinaus offenbaren die verschiedenen Texte zu Denkmälern, dass auch diese von Fontanes Vorliebe für Anekdoten und das Ersinnen narrativer Passagen zeugen. So notiert er, das Denkmal des Herzogs Wellington lasse erkennen, dass dieser an Gicht gelitten habe: »[E]s ist ganz ersichtlich, daß er die Gicht hat, daß es ihm [sic] die größte Anstrengung kostete, in den Sattel zu kommen und daß er ohne seinen weiten Regenmantel so früh in der Morgenluft unrettbar verloren wäre.²⁰⁹ Inspiriert vom vermeintlich statischen Reiterdenkmal konstruiert Fontane einen zeitlichen Ablauf, indem er ersinnt, wie der Herzog überhaupt auf das Pferd gestiegen sein könnte.

Ein weiterer Themenbereich, auf den Fontane in Zusammenhang mit Bildhauerei eingeht, ist die Symbolik, was er pointiert in einer Unterscheidung von Architektur und Bildhauerei ausführt: »Eine *Gruppe* soll was bedeuten, ein solcher *Prachtbau* braucht nur schön zu sein; die Gruppe verlangt Ideen und Begeisterung, das architektonische Monument nur Schule, Geschmack, technische Meisterschaft.²¹⁰ Unter Bezug weiterer Zitate zu dieser Thematik wird erkennbar, dass es Fontane nicht um eine Abwertung der Architektur, sondern vielmehr darum geht, die Schwierigkeit einer angemessenen Symbolik aufzuzeigen.²¹¹ Zynisch merkt er indessen an, dass Künstler solche

209 Ders., *Die öffentlichen Denkmäler*, HFA III/3/1, S. 23. Ein weiteres Beispiel dafür, dass Fontane auch durch Skulpturen zum Imaginieren zeitlicher Abläufe verleitet wird, findet sich im Artikel zur Winckelmann-Statue in Stendal. In demselben bemängelt Fontane, dass als Kostüm ein Mantel verwendet wurde, der den linken Arm Winckelmanns »derartig belade[], dass es den Anschein gewönne, er habe kein anderes Geschäft als diese Last zu tragen.« Die Gestik der Statue weise aber dennoch auf Winckelmanns Tätigkeit hin: »Die linke Hand hält eine Schreibtafel, seine erhobene Rechte den Stift, um die werdenden Gedanken niederzuschreiben« (ders., *Stendal und die Winckelmann-Statue*, NFA XXIII/2, S. 144).

210 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 43.

211 In einem Artikel zu den Wellington-Grabmälern kritisiert Fontane die simple Symbolik der Bildhauer mittels einer Anekdote: »Die ganze Ausstellung rief mir lebhaft einen Besuch ins Gedächtnis, den ich vor ungefähr fünf Jahren in dem Atelier eines unserer Berliner Bildhauer machte. Er zeigte uns prächtige Gruppen, die den Belle-Alliance-Platz schmücken sollten, endlich auch einen Säulensockel, der, wie er dastand, uns etwas kahl und nüchtern erschien. Wir sagten ihm das; nach mehreren Stunden rief er laut: ›Sie haben recht; ich werde etwas Glaube, Liebe, Hoffnung an den Ecken anzubringen suchen.‹ Wäre diese Anekdote ein zufälliges Erlebnis, so hätte ich sie lange vergessen; aber sie charakterisiert die Produktionsweise einer langen Reihe von Männern, die von künstlerischem Aufbau keine Ahnung haben und unter Komposition eine Art von Zusammensetzung verstehen, wie man's Kindern auf den Weihnachtstisch zu stellen pflegt« (ders., *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall*, NFA

Aspekte als zweitrangig erachten würden.²¹² Dasselbe Argument findet sich im Artikel zur Neuen Börse, wo kritisiert wird, dass die »Entzifferung« der einen Figurengruppe »bittere Mühe gemacht ha[t] (denn nicht jeder kann die an und für sich aus wenig Zeichen bestehende Hieroglyphenschrift unserer Skulpturen vom Blatt weg lesen) [...]. Die letzte Gruppe (nach der schmalen Gasse zu) spottete unserer Interpretationskunst«²¹³. Der eine Kritikpunkt betrifft folglich die Verständlichkeit der Attribute, die signifikanterweise als zu entziffernde Schrift beschrieben werden, während ein zweiter darin besteht, dass »das Charakterisierende in die beigegebenen *Attribute* statt in die *Köpfe* der dargestellten Figuren«²¹⁴ gelegt werde. Betreffs der Neuen Börse lautet der Lösungsvorschlag Fontanes, sich »an den *nationalen Typus*« anzulehnen statt an »allgemeine Idealfigur[en]«.²¹⁵ Damit würde es unnötig, den Dargestellten ein Wappenschild zuzuordnen,²¹⁶ was darauf hindeutet, dass es Fontane vor allem darum geht, die Figur selbst sorgfältiger und aussagekräftiger auszuarbeiten. In eine ähnliche Richtung zielt seine Äußerung zur Winckelmann-Statue in Stendal, die einen Mantel trage, »der bekanntlich immer aushelfen muß«. Fontane entlarvt an dieser Stelle den Kniff der Bildhauer, einer Statue einen Mantel umzulegen und sich damit der Kostümfrage zu entledigen.²¹⁷

Der Artikel zur Winckelmann-Statue in Stendal legt zudem offen, dass Fontane neben dem kulturellen Kontext auch den Standort der Denkmäler in deren Wertung mit einbezieht.²¹⁸ Hinsichtlich der Winckelmann-Statue äußert er Bedenken, dass die Statue angesichts der Grösse des eigens dafür geplanten »Winckelmann-Platz[es]« an der Hauptstraße Stendals an Wirkung verlieren könnte.²¹⁹ Dieser Umstand wird als »symbolisch« für das Ansehen der Kunstgeschichte interpretiert, die »nur mit Mühe und Not zu einem 7 Fuß

XXIII/1, S. 36f.). Dieselbe Anekdote wiederholt Fontane 36 Jahre später in einem Brief an Martha (vgl. Theodor Fontane an Martha Fontane, 24.08.1893, HFA IV/4, S. 284).

212 Vgl. Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 12.01.1893, HFA IV/4, S. 244f.

213 Fontane, *Die neue Börse*, NFA XXIII/2, S. 149.

214 Ebd., S. 150.

215 Ebd.

216 Vgl. ebd.

217 Ders., *Stendal und die Winckelmann-Statue*, NFA XXIII/2, S. 143–148. Über Ludwig Wichmann, den Schöpfer der Winckelmann-Statue, verfasst Fontane später einen Artikel für das Lexikon *Männer der Zeit*. Darin bezeichnet er Wichmann, Rauch und Tieck als »preußische Bildhauertrias« (ders., *Ludwig Wichmann*, NFA XXIII/1, S. 454).

218 In Bezug auf eine geplante Schinkel-Statue ist dies ebenfalls ein Argument (vgl. Theodor Fontane an Emilie Fontane [Mutter], 07.01.1866, HFA IV/2, S. 154).

219 Als diesbezüglich vorbildliches Werk nennt Fontane eine Bismarck-Statue: »Was Sie zu Lob und Preis des Denkmals am Starnberger See sagen, unterschreib' ich Wort für

hohen Bäumchen emporgewachsen« sei.²²⁰ Die Winckelmann-Statue stellt im Artikel den Ausgangspunkt für einen Rundumschlag zur Kulturlandschaft Stendals dar, in dem Fontane sein Bedauern über die mangelnde Beachtung der Altmark und deren Residenzstädte Stendal und Salzwedel ausspricht.²²¹ Darüber hinaus reflektiert er mittels Metapher, die suggeriert, dass Winckelmann die Genealogie der Kunstgeschichte begründet hat, über den Stellenwert der Kunstgeschichte, den er als bislang gering einschätzt.

Eine Anfrage von Alexander Gentz im Auftrag des Denkmalkomitees des Magistrats, ob Fontane ein Gedicht für ein Kriegerdenkmal in Neuruppin schreiben würde, belegt, dass Fontane in Sachen Denkmäler als Autorität angesehen wird.²²² Er lehnt allerdings ab, macht jedoch Vorschläge bezüglich der Ausführung des Denkmals:²²³ Er regt an, »daß gute, verständige, von wahrer Interesse für die Sache erfüllte Männer der Grafschaft selbst die Sache in die Hand nehmen« sollen. Damit scheint Fontane seine Auffassung, wonach Denkmäler »aus dem Volke heraus«²²⁴ wachsen sollen, zu wiederholen, die er 1866 in Bezug auf die Denkmäler in der Schweiz festhält. Selbst wenn dabei »etwas Halbverdrehtes« entstehe, so sei dies »immer noch viel, viel besser als die Berliner Dutzendware, mit der man wie mit irdenem Geschirr auf den Topfmärkten umherziehen könnte«²²⁵. Diese Aussage stößt in einer späteren Umfrage unter Berliner Professoren auf Unverständnis und hat empörte Rückmeldungen zur Folge. Einige Jahre später wird der Brief allerdings bei der Einweihung eines Fontane-Denkmales zitiert, da er »einige so echt Fontanesche und gerade in unserer Zeit der Denkmalswut und Bronzitis so schlagkräftige Bemerkungen«²²⁶ enthalte. Fontanes Vorschläge zur Gestaltung des Denkmals werden allerdings nicht berücksichtigt, und statt seiner Verse stehen am Ende

Wort; gerade *so* müssen an *solcher* Stelle solche Denkmäler sein« (Theodor Fontane an Gustav Keyßner, 08.08.1898, HFA IV/4, S. 739).

220 Fontane, *Stendal und die Winckelmann-Statue*, NFA XXIII/2, S. 145.

221 Fontane geht im Artikel auf die historische Bedeutung der Altmarkischen Städte und deren Fachwerkhäuser ein und spricht davon, dass sich in mehreren Bauten die Macht der Fürsten und der Reichtum der Bürger zeige (vgl. ebd., S. 143–148). Dasselbe Anliegen, die Mark stärker zu honorieren, verfolgt Fontane mit den *Wanderungen*.

222 Vgl. Klaus-Peter Möller, *Der Neuruppiner „Gedächtnis-Ofen“. Fontanes Provokation und die Berliner Bildhauerzunft*. In: *Fontane Blätter* 76 (2003), S. 26–42. Das Denkmal wird am 18.10.1874 in Neuruppin eingeweiht.

223 Vgl. ebd., S. 27.

224 Fontane, *Denkmäler in der Schweiz*, HFA III/3/1, S. 731.

225 Theodor Fontane an Alexander Gentz, 28.05.1873, abgedr. in: Möller, *Der Neuruppiner „Gedächtnis-Ofen“*, S. 31.

226 Josef Ettlinger, *Die Fontane-Feier*. In: *Tägliche Rundschau*, Unterhaltungs-Beilage, 10.06.1907.

die Namen der in den Kriegen Gefallenen auf dem Sockel.²²⁷ Darüber hinaus macht sich Fontane im Brief Gedanken über mögliche Standorte: an der Seepromenade oder nahe am Weinberg, aber nicht bei der Spittelkirche, denn: »Diese alte Kirche ist in ihrer Art auch ein Monument und man darf zwei Monuments, zwischen denen Einklang und gegenseitige Ergänzung nicht möglich ist, nicht nebeneinander stellen. Es würde disharmonisch wirken.«²²⁸ Wie beim Winckelmann-Denkmal in Stendal, berücksichtigt Fontane demnach die Lage des Denkmals, dem er hinsichtlich dessen Wirkung zentrale Bedeutung beimisst. In seiner Auseinandersetzung mit der Bildhauerei bezieht Fontane folglich verschiedene Aspekte wie Symbolik, Polychromie, kulturelle Einbettung und topografische Verortung von Kunstwerken in seine Überlegungen mit ein. Als Kunst im öffentlichen Raum sind Denkmäler eine wichtige Thematik in den Texten zu Fontanes Reisen in fremde Städte.

Londoner Briefe. 1. Die öffentlichen Denkmäler (PAZ 1852), Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall (NPZ 1857), Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal (DKB 1857), Stendal und die Winckelmann-Statue (NPZ 1859), Das Denkmal Albrecht Thaers in Berlin (Unterwegs und wieder daheim 1862), London, 19. Juni. Noch einmal die Sculptur. Dänemark à la tête. ›Thorwaldsen hier, Thorwaldsen dort. Kunst und Handwerk. Thorwaldsen und Schinkel (NPZ 1862), Denkmäler in der Schweiz (WB 1866), Briefwechsel Fontanes mit Alexander Gentz über ein Kriegsdenkmal

1.7 Reiseberichte

Auf sämtlichen seiner Reisen ist die Betrachtung von Kunst in umfassender Weise in Form von Gesprächen, Museums- sowie Ausstellungsbesuchen eine zentrale Beschäftigung Fontanes. In den Aufzeichnungen zu den Italienreisen hält er explizit fest, dass für ihn die Wahrnehmung einer fremden Landschaft stets über die Pfeiler Geschichte, Kunst und Natur stattfinde.²²⁹ Überschneidungen von Reiseberichten und kunstkritischen Betrachtungen sind durch dieses Konzept vorprogrammiert und verdeutlichen die Problematik, die eine Ausdifferenzierung der beiden Genres nach sich ziehen würde. Allerdings können in dieser Zusammenstellung nur Auszüge der Reiseberichte in exemplarischer Weise berücksichtigt werden. Dasselbe gilt für die Tagebucheinträge, die zu zahlreichen Reisen überliefert sind. Auf Artikel über Museums- und Ausstellungsbesuche, die im Rahmen von Reisen entstanden sind, wird in den entsprechenden Unterkapiteln eingegangen.

227 Vgl. Möller, *Der Neuruppiner ›Gedächtnis-Ofen‹*, S. 28.

228 Theodor Fontane an Alexander Gentz, 28.05.1873, abgedruckt in: Ebd., S. 32.

229 Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 15.10.1874, GBA XI/3, S. 333.

Gemeinsam ist sämtlichen Reiseberichten Fontanes, dass sich darin Äußerungen zu architektonischen Besonderheiten,²³⁰ Denkmälern, Gemälden, Landschaftsschilderungen sowie panoramatische Beschreibungen finden. Fontane referiert dabei auf ein kulturelles Bildgedächtnis und greift verschiedentlich Narrative der Romantik auf. Außerdem setzt er sich damit auseinander, welchen Standpunkt Kunst in der jeweiligen Gesellschaft einnimmt, was sich bereits in den ersten englischen Tagebüchern zeigt. Diesbezüglich aufschlussreich ist Fontanes Schilderung eines Besuchs in der Villa eines Engländer, in der bildende Kunst auf verschiedene Art und Weise thematisiert wird.²³¹ Der Hausherr betätigt sich selbst als Maler²³² und ist im Besitz zahlreicher Gemälde, unter anderem eines Porträts Byrons, sowie von Statuen.²³³ Bildende Kunst dient folglich als Statussymbol und wird in Orientierung an gesellschaftlichen Normen erworben und präsentiert, was Byrons Porträt veranschaulicht. Fontane hält fest, sich während des Tischgesprächs sowohl zu den englischen Malern David Wilkie und Edwin Landseer als auch zu »unsre[n] bedeutendsten

230 Von Fontanes Interesse für architektonische Besonderheiten legt unter anderem der Artikel zum *Tower-Hill* in London Zeugnis ab. Fontane führt das Bauwerk über die Topografie des Ortes ein, mit der Bemerkung, dass sich der Tower an einer eigentümlichen Lage befindet, da er nicht auf einem Hügel, sondern an dessen Füße situiert sei. Auf eine Beschreibung der schmutzigen Gassen rund um den Tower folgen Erläuterungen zur gegenwärtigen Nutzung, wobei Fontane konstatiert, dass der ursprüngliche Zweck des Tower-Hills als Standort des Schaffotts verlustig gegangen sei: »Tower-Hill ist die Stätte des harmlosen Schauspiels, der Unterhaltung, der Volksbelustigung geworden, soweit englisches Leben und Londoner Straßen eine Volksbelustigung zulassen« (Fontane, *Tower-Hill*, HFA III/3/1, S. 544). Auch dieses Beispiel zeigt folglich Fontanes Interesse für die Funktion von Kunst in der Gesellschaft beziehungsweise, wie sich mit der Veränderung des Zwecks eines Baus auch dessen öffentliche Wahrnehmung wandeln kann.

231 Eine Parallelstelle dazu findet sich in *Jenseit des Tweed*, wo Fontane den Besuch bei den Eltern Bernhard von Lepels beschreibt: »Wir setzten uns und plaudernd von diesem und jenem, lief mein Auge an den roten Samttapeten hin und musterte die Bilderschätze, die in langer Reihe daran hingen. Ich sah zum ersten Male den schönen Kopf der Beatrice Cenci und vor allem den Stolz eures Hauses, das Wert- und Prachtstück der Sammlung – das Modell des Moses von Buonarottis eigener Hand« (ders., *Jenseit des Tweed. Vorwort*, HFA III/3/1, S. 181).

232 »Das in Wasserfarben ausgeführte Bild war seiner Vollendung nah und lieferte den vorteilhaftesten Beleg für die Geschicklichkeit eines Dilettanten« (ders., *Ein Tag in einer englischen Familie. (Reise-Erinnerung.)*, HFA III/3/2, S. 797).

233 Auf allen Tischen des Wohnzimmers liegen »Mappen mit Landschaften, gotischen Kirchen und Portraits berühmter Männer; dazu prächtig illustrierte Werke und einzelne Bände verschiedner englischer Klassiker« (ebd., S. 798).

Künstler[n] der Neuzeit«²³⁴ geäußert zu haben.²³⁵ Er entwirft in der Reflexion über die Funktion bildender Kunst in diesem Bericht gewissermaßen eine Gesellschaftsstudie: Kunst kommt zuerst in der Praxis respektive Produktion vor, als im Entstehen begriffenes Wasserfarbenbild eines Dilettanten. Später sind beim Mittagessen etablierte Künstler Gesprächsthema, und Gemälde werden als Wandschmuck der Villa Gegenstand der Unterhaltung und im Gebrauch gezeigt. Zuletzt wird in der Form einer Porträtskizze, die ein Sohn des Hauses von Fontane fertigt, der Erinnerungswert von Gemälden vergegenwärtigt.²³⁶

Während im Privathaushalt im erwähnten Bericht *Ein Tag in einer englischen Familie* Gemälde als Porträts und als selbst geschaffene Kunstwerke singulären Wert innehaben, geht Fontane in einem der Londoner Briefe auf die Massenfertigung von Kunst ein. England wird als »Land der Manufaktur« eingeführt, das – industrieller Produktion gleich – »Nachahmekunst« und »betrügerische[s] Substituieren« tätige.²³⁷ Fontane legt dar, dass Künstler angesichts dieser merkantilistisch orientierten Manufaktur befürchten, die Bedeutung der Echtheit des Fabrikats könnte in den Hintergrund gedrängt werden. Vor allem »alte Bilder« von Murillo, Rubens und Tizian seien gegenwärtig in Mode und zwar in solchem Übermaß, dass die Betrügerei floriere.²³⁸ Fontane erläutert, dass die »Fashion« den Kunstgeschmack bestimme, worin die Feststellung enthalten ist, dass Kunstgeschmack gesellschaftlichen Strömungen unterworfen sei.²³⁹ Zugleich zielt er damit auf die »Schöpferkraft englischer Manufaktur« ab, die er positiv wertet und daher die »beleidigten Künstlergeister« dazu aufruft, nicht länger zu zürnen.²⁴⁰ Allerdings unterscheidet er zwischen Betrug und »wirkliche[r] Nachahmekunst«²⁴¹. Während ihm in anderen Kunstkritiken beispielsweise Waagen als Referenz dient, beruft er sich im erwähnten Artikel auf die Autorität des französischen Schriftstellers Theophile

234 Ders., *Ein Tag in einer englischen Familie*, HFA III/3/2, S. 799. Allerdings geht aus Fontanes Aufzeichnungen nicht hervor, was über die einzelnen Maler gesprochen wird.

235 Nach dem Mittagstisch besuchen die Männer gemeinsam eine Zigeunerin, deren Bildnis Fontane zuvor in einer Zeichenmappe des Mr. Burford gesehen hatte (vgl. ebd., S. 801).

236 Vgl. ebd., S. 804.

237 Ders., *Ein Sommer in London. Die Manufaktur in der Kunst*, HFA III/3/1, S. 50.

238 Ebd., S. 51.

239 Eine analoge Aussage hierzu ist in einem Tagebucheintrag zur Italienreise überliefert: »Die Renaissance-Bauten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts die daneben stehn sind einfach langweilig; zugleich auch unschön überladen. [...] Die Renaissance ist nicht immer schön. Auch von ihr wird sich die Welt wieder erholen. Alles Modesache« (ders., Tagebucheintrag vom 11.08.1875, HFA III/3/2, S. 1026).

240 Ders., *Ein Sommer in London. Die Manufaktur in der Kunst*, HFA III/3/1, S. 52.

241 Ebd.

Gautier, dessen Werk die entsprechenden Behauptungen stützt.²⁴² Für seine Poetik bezeichnend, spitzt Fontane zum Abschluss des Artikels die Problematik der Vervielfältigung von Kunstgegenständen mit einer Anekdote zu, wonach ein Reisender als Souvenir von den Pyramiden einen ägyptischen Gott nach Hause gebracht habe, der vom Empfänger jedoch als »Ware« bezeichnet wurde, die seine eigene Fabrik zurzeit produziere.²⁴³ Implizit plädiert Fontane folglich für die Originalität und Singularität von Kunstwerken – ein Anliegen, das sich auch in zahlreichen Ausstellungsberichten findet. Zugleich ist er aber weitsichtig genug, die Thematik der Nachahmung in den erweiterten Kontext einzuordnen und diese als generelles Phänomen zu kennzeichnen. Er ruft sodann die Künstler dazu auf, ihren beleidigten Zorn zu mäßigen, zumal Vervielfältigung auch von der »Schöpferkraft englischer Manufaktur«²⁴⁴ zeuge.

Ein weiteres Beispiel für die Verknüpfung von Reisebericht und kunstkritischen Betrachtungen ist die Artikelserie aus Kopenhagen, die neben Schilderungen zu Stadt und Bevölkerung auch Ausführungen zu Besuchen im Thorvaldsen-Museum, im Museum der nordischen Altertümer, in Schloss Rosenborg, Texte zur dänischen Malerschule, Tivoli, Alhambra, Tiergarten und Eremitage enthält. Den Artikel über die dänische Malerschule – zu der sich Fontane ansonsten nur selten äußert – beginnt er mit der provokanten Frage, ob es diese überhaupt gäbe.²⁴⁵ Eingangs schreibt er – für sein Selbstverständnis als Kunstkritiker symptomatisch – dass es für einen Laien schwierig sei, ein Urteil zu fällen, um anschliessend genau dies in mehreren Spalten vorzunehmen, was in Bezug auf den Umgang mit Kunstwissen als Strategie Fontanes zu gelten hat.²⁴⁶ Er behauptet, dass die Voraussetzungen für die Bildung einer Schule mit Künstlern wie Nicolai Abildgaard und Jens Juel gegeben gewesen wären. Abildgaard sei im »düster-phantastische[n]«, im »heitere[n]« und im »[h]umoristischen [...]« durchaus original gewesen,²⁴⁷ damit eine dänische Schule zu gründen, sei ihm jedoch nicht gelungen.²⁴⁸ Ausgehend von Fontanes Wortwahl erstaunt es wenig, dass er gerade Abildgaard als Vorbild für eine vermeintliche dänische Schule nennt: Er ordnet dessen Kunst Charakteristika

242 »Mir liegt ein Buch Theophile Gautiers vor: ›Ein Zackzack durch England‹; das Buch ist nicht eben neu, aber seine Wahrheiten gelten heut wie damals« (Fontane, *Ein Sommer in London. Die Manufaktur in der Kunst*, HFA III/3/1, S. 51).

243 Vgl. ebd., S. 52.

244 Ebd.

245 Vgl. ders., *Kopenhagen. V. Die dänische Malerschule*, HFA III/3/1, S. 702.

246 Vgl. Kapitel II.5.1.

247 Fontane, *Kopenhagen. V. Die dänische Malerschule*, HFA III/3/1, S. 704.

248 Das Kriterium der fehlenden Originalität greift Fontane in demselben Artikel ein zweites Mal auf und behauptet, es mangle nicht an der Technik, sondern an Eigenarten (vgl. ebd., S. 708).

zu, die seinen eigenen Kunstvorlieben entsprechen. Züge des Düster-Phantastischen verortet er auch bei Karl Blechen oder Arnold Böcklin, während das Heitere und Humoristische in seiner Affinität zum Genre, beispielsweise William Hogarths, zum Ausdruck kommt. Zugleich zeigt die zitierte Passage, dass es in der Begegnung mit Kunst, Kultur und Natur fremder Länder auch darum geht, diese mit dem Eigenen zu vergleichen, um davon ausgehend Unterschiede und Übereinstimmungen festzumachen. Dies ist gewiss nicht nur auf nationales Gedankengut, sondern auch darauf zurückzuführen, dass Fontane in seinen Reiseberichten darum bemüht ist, den eigenen Landsleuten das Fremde näherzubringen, wofür Vergleiche mit bereits Bekanntem ein probates Mittel sind. Exakt das umgekehrte Anliegen attestiert Fontane Herrn Marcus, der in London einen Bilderladen betreibt, in dem Werke preußischer Künstler zu sehen sind.²⁴⁹

Die visuelle Komponente in Fontanes Reiseberichten ist ein weiterer Aspekt, den es hinsichtlich der Kunstkritiken stark zu machen gilt. Einerseits zeigen die Tagebucheinträge auf, wie sehr Fontanes Betrachtung fremder Städte von seiner Kunstwahrnehmung beeinflusst ist.²⁵⁰ Andererseits veranschaulichen die während der Reisen verfassten Notizbücher, dass Fontane Reiseeindrücke häufig mithilfe von Skizzen festhält.²⁵¹ Diese beschränken sich allerdings nicht einzig auf Kunstgegenstände, Fontane zeichnet auch Architekturelemente²⁵², Ausblicke aus dem Hotelfenster²⁵³ sowie Grundrisse öffentlicher Plätze²⁵⁴. Dabei scheint es ihm nicht um eine maßstabgetreue Abbildung

249 Vgl. ders., *Herrn Marcus' Bilderladen*, HFA III/3/1, S. 545–547. Fontane beschreibt Herrn Marcus als guten Vermittler, »der sich's vorgesetzt zu haben scheint, die Engländer mit deutscher Kunst vertraut zu machen« (ebd., S. 546).

250 Vgl. z. B. Fontanes Tagebucheintrag zum Besuch in Nürnberg (vgl. ders., Tagebucheintrag vom 06.10.1856, GBA XI/1, S. 176f.).

251 Beispielsweise vermerkt er im Notizbuch zur Italienreise von 1874 zu den Grabdenkmälern zweier Scaliger in einem Kirchhof Veronas: »Höchst interessant. Etwa so« und zeichnet unterhalb des Textes ein Denkmal (ders., Tagebucheintrag vom 04.10.1874, GBA XI/3, S. 303).

252 Vgl. ders., Tagebucheintrag vom 11.08.1875, GBA XI/3, S. 379.

253 Vgl. ders., Tagebucheintrag vom 05.08.1875, GBA XI/3, S. 374. Der gewählte Bildausschnitt – der Blick aus dem Fenster über die Dächer der Nachbarhäuser – erinnert an Werke Adolph Menzels oder Karl Blechens (vgl. z. B. Adolph Menzel, *Hinterhaus und Hof*, 1844, Öl auf Leinwand, 44,5 x 61,5 cm, Berlin, Nationalgalerie; ders., *Blick auf Hinterhäuser*, 1847, Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert, 27 x 53 cm, Berlin, Nationalgalerie; Karl Blechen, *Blick auf Dächer und Gärten*, um 1835, Öl auf Papier auf Pappe, 20 x 26 cm, Berlin, Nationalgalerie).

254 Vgl. Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 11.08.1875, GBA XI/3, S. 378; ders., Tagebucheintrag vom 16.08.1875, GBA XI/3, S. 383; ders., Tagebucheintrag vom

zu gehen, sondern eher um eine schlichte Gedächtnissstütze.²⁵⁵ Auch Fontanes Reisebericht aus Schottland, unter dem Titel *Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland* erschienen, liefert – wie die Überschrift verheißt – unzählige Beispiele für die Bedeutung der Visualität in Fontanes Texten. Allerdings wird darin kaum über Gemälde oder Skulpturen informiert,²⁵⁶ häufiger kommen Architekturbeschreibungen vor.²⁵⁷

Des Weiteren assoziiert Fontane oftmals Landschaftsbeschreibungen mit Bildern: »Die bekannten Bilder englischer Landschaft zogen an uns vorüber.«²⁵⁸ Ein anderer Textauszug aus *Jenseit des Tweed* verdeutlicht, dass er das Gesehene mit Gemälden vergleicht, was auf seine von Bildern geprägte Wahrnehmung hinweist.²⁵⁹ So ist der Artikel über das Schloss von Edinburgh mittels eines Vergleichs mit einem Werk Edwin Landseers eingeleitet:

20.08.1875, GBA XI/3, S. 387; ders., Tagebucheintrag vom 21.08.1875, GBA XI/3, S. 391.

255 Seine Zeichnung der *Piazza dei Mercanti* in Mailand kommentiert Fontane denn auch als »nur sehr ohngefähr zutreffend [...]. Auch sind die Einfassungslinien des Domplatzes anders. Manches steht schräg. Trotzdem reicht es aus« (ders., Tagebucheintrag vom 11.08.1875, GBA XI/3, S. 378f.).

256 Vgl. ders., *Jenseit des Tweed. X: Ein Gang nach St. Anthony's Chapel*, HFA III/3/1, S. 251.

257 Vgl. z. B. ders., *Jenseit des Tweed. V: Edinburg-Castle*, HFA III/3/1, S. 215f. sowie ders., *ebd. VII: Westbow; Grassmarket; ein paar Kapitel aus der Lynch-Justiz*, HFA III/3/1, S. 233f. Das Kapitel zu Westbow verdeutlicht außerdem, dass der Blick für das Detail, als charakteristisches Merkmal von Fontanes kunstkritischen Schriften, auch in den Reiseberichten präsent ist, was Fontanes Beschreibung der Häuser des alten Stadt kerns von Edinburgh zeigt: »Diese Erker und Giebelchen, die auf den Dächern sitzen, die oft wunderlichen hölzernen Vorbauten, die weit in die Straße hineinragen, mögen diesen Häusern mal ein buntes, heiteres und belebtes Ansehen gegeben haben, jetzt aber, wo die Giebelchen nicht mehr wie Grenadiermützen auf einer glatten Stirn, sondern nur noch wie Schlafmützen auf dem Kopf eines eingenickten Alten sitzen, ist es mit aller Stattlichkeit längst vorbei, und nur wer Lust und Zeit hat, sich um die baulichen Details zu kümmern, mag hier und dort einem eleganten Zug, einem grotesken Schnitzwerk oder ein paar kecken Linien begegnen, die Anspruch haben auf seine Aufmerksamkeit« (ders., *Jenseit des Tweed. VII: Westbow; Grassmarket; ein paar Kapitel aus der Lynch-Justiz*, HFA III/3/1, S. 233f.). Die Hinwendung zur Architektur erfolgt auch im Bericht zu Roeskilde, in dem die Beschreibung des Doms sowie dessen Innenausstattung dominiert (vgl. ders., *Roeskilde*, HFA III/3/1, S. 651–676). Insgesamt liegt der Schwerpunkt darauf, über die verschiedenen Reisedestinationen zu berichten und insbesondere deren historische Kontexte aufzuarbeiten (vgl. z. B. ders., *Jenseit des Tweed. VIII: Spukhäuser*, HFA III/3/1, S. 242f.).

258 Ders., *ebd.*, I: *Von London bis Edinburg*, HFA III/3/1, S. 185. Vgl. auch ders., *ebd.*, X: *Ein Gang nach St. Anthony's Chapel*, HFA III/3/1, S. 250f.; ders., *ebd.*, XVII: *Von Perth bis Inverness*, HFA III/3/1, S. 313.

259 Darüber hinaus beschreibt Fontane die Landschaft in einer anderen Textstelle wie eine Theaterkulisse: Man glaube »in den Bühnenraum eines Riesentheaters zu blicken

Wer kennte nicht das Edwin Landseersche Bild »Der Frieden?« Grasbewachsene Dünenhügel ziehen sich am Strand hin; glatt wie ein Spiegel dehnt sich die Meeresfläche; Kinder spielen, Schafe weiden umher; eines der Schafe aber naht sich der Öffnung einer rostigen, halb im Grase versteckten Kanone und nagt die Halme ab, die ihm friedlich daraus entgegen blühn. An dieses Bild mußt' ich denken, als ich oben auf Edinburg-Castle stand.²⁶⁰

Fontanes Bildbeschreibung liefert nur ungefähre Angaben zum Dargestellten, wobei es zu bedenken gilt, dass er das Bild aus der Erinnerung beschreibt. An einer exakten Wiedergabe des Inhalts ist ihm denn auch nicht gelegen, stattdessen steht die Assoziation des Gesehenen mit einem kulturellen Bildgedächtnis im Fokus, was die suggestive Formulierung: »Wer kennte nicht« verdeutlicht. Dem ist jedoch ein gewisser Widerspruch inhärent, da Fontane ansonsten stets darum bemüht ist, der deutschen Leserschaft die englische Kunst näherzubringen. Vermutlich fügt er gerade deshalb im Anschluss eine kurze Inhaltsangabe des Werks an. Ziel ist es, den Gegensatz zwischen der Idylle auf Edinburgh-Castle und dem gleichzeitigen Vorhandensein schwerer Geschütze herauszuarbeiten. Diese Stimmung kommt auch in der Schilderung des Gemäldes zum Ausdruck, ungeachtet ihrer Vagheit. Der Blick auf die Landschaft wird folglich mit der Imagination des Gemäldes überlagert. Zudem finden sich Beschreibungen, in denen die Landschaft wörtlich »gerahmt«²⁶¹ erscheint oder in einem Tagebucheintrag zur Italienreise von 1875 explizit als »Bild« bezeichnet wird:

Sehr brillant nehmen sich Carrara und Massa aus, an denen man ziemlich dicht vorüber kommt. Das Bild ist an beiden Stellen verwandt: die Vorberge thun sich an einer bestimmten Stelle thorartig auf und mit Hülfe dieses Thors wird eine weiter zurückgelegene, höhere, mächtigere Felspartie sichtbar. [...] Das Bild das Massa gewährt, ist schöner als das von Carrara.²⁶²

[...], dessen ohnehin weit gedehnte Perspektive durch allerhand Seitenkulissen bis ins Unendliche zu wachsen scheint. Wir genossen [...] in stiller Andacht des herrlichen Schauspiels« (ders., ebd., XXII: *Oban*, HFA III/3/1, S. 345). Den Begriff des »Schauspiels« verwendet Fontane noch in einer weiteren Textstelle (vgl. ders., ebd., XXIII: *Staffa*, HFA III/3/1, S. 352). Der Vergleich des Wahrgenommenen mit einem Schauspiel führt zur These, zwischen Fontanes journalistischen Texten – an dieser Stelle den Reiseberichten und den Theaterkritiken – engere Verbindungen zu denken.

260 Ders., ebd., V: *Edinburg-Castle*, HFA III/3/1, S. 211.

261 Vgl. auch ders., ebd., XXIV: *Iona oder Icolmkill*, HFA III/3/1, S. 353; zu Rahmung in Fontanes Romanwerk vgl. Claudia Öhlschläger, »Das Maß der Dinge. Zur Poetologie anekdotischer Rahmung in Theodor Fontanes ›Chronique scandaleuse‹ ›Unwiederbringlich.« In: Schneider und Hunfeld (Hrsg.), *Die Dinge und die Zeichen*, S. 59–72.

262 Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 19.08.1875, GBA XI/3, S. 386.

Die Landschaftsbeschreibung erinnert an eine Ekphrasis, in der die Gliederung eines Gemäldes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund erfolgt, wobei der Landschaft vermöge des Blicks durch das Tor zusätzlich Inszenierungscharakter verliehen wird. Bildende Kunst ist folglich auch auf der begrifflichen Ebene in den Reiseberichten vertreten.²⁶³ Dies trifft desgleichen auf die Beschreibung dreier Schlösser zu, für die Fontane ebenfalls Termini der Malerei verwendet und überdies mittels Hinweisen auf die Sagenwelt, Fantasie und Zauber Bezug auf die Romantik nimmt. Die Paläste seien durch Lage, Sage und Geschichte ausgezeichnet und bedürften, wie die Romantik selbst, »eines gewissen clair obscur; das Licht ist der Feind der Phantastik«,²⁶⁴ weshalb Nebelschleier die beste Witterung seien, um die »Zauberschlösser« zu besichtigen. Indem Fontane die topografische Verortung, die mit dem Bauwerk verbundenen Erzählungen sowie historische Gegebenheiten in seine Betrachtungen miteinbezieht, sieht er die Schlösser folglich nicht nur als architektonische Gebilde an, sondernbettet sie in ihren Gesamtkontext ein.

Die Kopplung von Gesehenem mit Bildern findet sich auch in den *Italienischen Aufzeichnungen*,²⁶⁵ beispielsweise im Vergleich eines Reiseabschnitts mit einem Bild Franz Defreggers, den Fontane in einem Brief an Zöllner vornimmt: »Das Innthal hinauf, das Etschthal hinunter. Passaier, Sterzing, Iselberg – die ganze Hofer-Speckbacherei zog noch einmal an uns vorüber; im Ganzen viel prosaischer als auf dem Defreggerschen Bilde.«²⁶⁶ Die Darstellung Defreggers wird an dieser Stelle zum Referenzpunkt für das Erlebte und auf dessen Realitätsgehalt hin überprüft, wobei das Vorgefundene »prosaischer« erscheint als das Gemälde, was sich als Ausdruck der Skepsis werten lässt, mit

263 Vgl. dazu auch eine Textstelle aus dem Artikel zu Tiergarten und Eremitage: »Nun belebte sich das Bild mehr und mehr; [...] die weitgestreckte Wiesenlandschaft bunt unterbrechend, grasten Hirsche [...] ihre Schaufeln und Zacken [...] ließen eben keinen Zweifel darüber, daß es Hirsche waren; ich würde sonst die Hunderte, die den Mittel- und Hintergrund des Bildes füllten, für eine weidende Schaf- und Rinderherde im bunten Durcheinander gehalten haben. [...] Um sich von dem eigentümlichen Reiz berührt zu fühlen, der wie ein Stück Waldeszauber um diese Tiere her ist, muß man sie in der Nähe sehen und nicht auf Entfernung hin, weil ihnen alsdann eben alles das verloren geht, was sie vor dem Alltagstier, vor dem prosaischen Bewohner unserer Hürden und Ställe voraus haben« (ders., *Kopenhagen. VII. Der Tiergarten. Die Eremitage*, HFA III/3/1, S. 714f.). Auffällig ist, dass Fontane das Vokabular einer Bildbeschreibung für die Schilderung einer Landschaft verwendet und sich zudem mit der differierenden Wahrnehmung von Nah- und Fernsicht auseinandersetzt.

264 Ders., ebd., VIII. *Schloss Rosenborg*, HFA III/3/1, S. 719.

265 Vgl. auch Theodor Fontane an Emilie Fontane, 18.07.1880, HFA IV/3, S. 89.

266 Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 07.10.1874, HFA IV/2, S. 474.

der Fontane Italien gegenübersteht.²⁶⁷ Die primäre, flüchtige Betrachtung der Landschaft ruft Assoziationen zu Gemälden hervor, während die sekundäre, vertieftere Betrachtung den historischen Kontext miteinbezieht:

Ich bin der Letzte, der die Zauber verkennt, die dadurch [durch Kenntnisse der römischen und italienischen Geschichte, CA] einer Gegend erwachsen. Aber, bei genauerer Prüfung, empfindet man doch immer wieder, daß es vorzugsweise ein poetisch-geheimnißvoll über der Landschaft schwebendes Etwas, die historische oder historisch-romantische Reminiscenz ist, die alle die Bilder, die sich vor uns entrollen, so schön, so einzig in ihrer Art erscheinen läßt.²⁶⁸

Im Zitat ist explizit von »Bilder[n], die sich vor uns entrollen« die Rede; die vorbeiziehende Landschaft auf der Reise von Florenz nach Rom wird folglich in bewegten Bildern wahrgenommen. Interessant ist, dass diesen jedoch nur eine beschränkte Wirkung zukommen soll: »Die Bilder selbst bewirken dies [Anschluss an obenstehendes Zitat, CA] nur zur kleineren Hälfte. Natur, Geschichte, Kunst unterstützen sich einander.«²⁶⁹ Dies offenbart Fontanes breit ausgerichtete Interessen und seine ganzheitliche Herangehensweise, auf die auch am Beispiel des Trasimenischen Sees verwiesen wurde.²⁷⁰ Auffällig ist, dass Fontane sowohl in diesem Zitat als auch bei anderen Landschaftsbeschreibungen den Begriff »romantisch« verwendet, so auch beim Blick in die Landschaft von *Edinburgh-Castle* aus:

Das schöne Bild, das sich einem vom Edinburger Schlosse aus bietet, zersplittert unsere Empfindung, statt sie auf einen Punkt, nach einer Richtung hin zu konzentrieren. Das Gefühl, um dessen Erweckung es sich beim Besuche solcher und ähnlicher Plätze handelt, ist das *romantische*, und selbst der größte Philister, der in Holyrood oder Edinburg-Castle eintritt, bringt ein gewisses Maß von gutem Willen mit, sich auf fünf Minuten poetisch anregen, romantisch stimmen zu lassen.²⁷¹

267 Ein weiteres Beispiel dafür liefert ein Tagebucheintrag, in dem Fontane schreibt: »Es ist gerade gut genug zum Vorbeifahren, zum Mit-Nachhausenehmen von einem Dutzend Oswald Achenbachs« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 15.10.1874, GBA XI/3, S. 332f.).

268 Ebd., S. 333. Auch in dieser Textstelle wird in Bezug auf die Landschaftsbeschreibung der Begriff »romantisch« verwendet.

269 Ebd.

270 Vgl. ebd. Das Argument, dass die Kenntnis der Historie neue Perspektiven eröffne, führt Fontane auch hinsichtlich des Verständnisses von bildender Kunst an: »Man muß in der Geschichte Venedigs fester, mit den einzelnen Trägern berühmter Namen vertrauter sein, um diesen Denkmälern ein größeres Interesse abzugewinnen« (ders., Tagebucheintrag vom 07.10.1874, HFA III/3/2, S. 954).

271 Ders., *Jenseit des Tweed. XIV: Stirling-Castle*, HFA III/3/1, S. 282.

Die durch die Zersplitterung der Empfindung generierte Schönheit mutet geradezu wie ein Plädoyer gegen die Fotografie an, deren Objektiv einen bestimmten Brennpunkt fokussiert. Selbst der kunstverachtende Philister werde durch diese Ansicht poetisch angeregt, wobei »poetisch« und »romantisch« an dieser Stelle synonym verwendet zu sein scheinen. Anleihen an die Romantik sind vermutlich auch deshalb vertreten, weil bereits in der Romantik die visuelle Wahrnehmung – wenn auch nicht immer durch bildende Kunst – durch literarische Bilder und epistemologische Metaphern verhandelt wird. Mit der Ermächtigung der Vernunft wird der Mensch zum rationalistischen Sehen angeleitet und ihm zugestanden, sich sein eigenes Bild zu machen.²⁷² Die Reiseberichte als Anleitung zum individuellen Wahrnehmen lassen sich in diese Entwicklung eingliedern. Bezüge zwischen Malerei und Romantik stellt Fontane auch hinsichtlich der Malerei Karl Blechens her, wobei er im Entwurf für sein Blechen-Kapitel festhält, widerlegen zu wollen, »daß er *besonders* im Romantismus gesteckt habe. Nur wenig spricht dafür: Die Semnonen (aber kaum). Die Vampirjagd. Der einschlagende Blitz. Hiermit ist es so ziemlich erledigt.«²⁷³ Fontane scheint es folglich nicht darum zu gehen, Romantik als Abstraktum heraufzubeschwören, sondern vielmehr damit seine visuellen Eindrücke zu beschreiben. Auch in der Beschreibung Kopenhagens, das »*pittoresk*, poetisch interessant, so recht eine Stadt zum Lieben« sei,²⁷⁴ sind Anleihen an die Schauerromantik auszumachen: Fontane spitzt diesen Sachverhalt auf den Terminus »redende[] Häuser[]« zu, die mit »Roccocobizarrierien« geschmückt seien, was Humor und Phantasie zur Produktion von »Gespenstergeschichten« anrege.²⁷⁵ Ausgehend von architektonischem Schmuck ersinnt Fontane folglich Narrative, wobei an dieser Stelle ein Konnex zwischen Romantik und Schauergeschichten hergestellt wird. Ein Bauwerk, das ebenfalls über diese Eigenschaft verfügt, ist gemäß Fontane die Börse, deren Pilaster mit »allerhand Fratzen«²⁷⁶ verziert seien. Demzufolge hätte Fassadenschmuck nach Fontane nicht den primären Zweck, den ästhetischen Eigenwert des Gebäudes zu steigern, sondern den Betrachter zum Erdenken von Geschichten anzuregen. Daraus resultiert eine Analogie zu Gemälden, denen Fontane narrativen Gehalt

272 Vgl. Jost, *Das poetische Auge*, S. 75.

273 Fontane, *Karl Blechen [Fragment]*, NFA XXIII/1, S. 546.

274 Ders., *Kopenhagen. I. Erste Eindrücke. Die Stadt. Die Bevölkerung*, HFA III/3/1, S. 679.

275 Ebd. Im Text *Herrn Marcus' Bilderladen* verwendet Fontane nahezu identische Begriffe. Er bezeichnet zwei Werke Rethels als »echt Rethelsche Bilder, geistreich, finster, dämonisch« (ders., *Herrn Marcus' Bilderladen*, HFA III/3/1, S. 546), beschreibt sie als »poetisch-unheimliche[s] Schattenspiel an der Wand« und fasst sie als »gemalte Gespenstergeschichte« auf (ebd., S. 546).

276 Ders., *Kopenhagen. I. Erste Eindrücke*, HFA III/3/1, S. 679.

beimisst oder von ihnen ausgehend eigene Narrative entwickelt, was von Fontanes Eigenheit der sofortigen Literarisierung des Wahrgenommenen zeugt.

Wie angedeutet ist in den Reiseberichten Architektur mehrfach Thema, wobei – wie für kunstkritische Zeitungsartikel herausgearbeitet – ebenfalls zutrifft, dass Fontane für die Beschreibung von Bauwerken zahlreiche Fachbegriffe verwendet und Bauten mitunter explizit als Forschungsobjekte wahrnimmt, wie beispielsweise die Klosterruinen auf der Insel Iona:

Diese Kathedrale [...] ist aus gehauenem Feldstein aufgeführt und gehört zu jenen kirchlichen Bauten, an denen sich junge Archäologen und Architekten die Spuren verdienen können. [...] Eine wahre Musterkarte von Baustilen! Rund- und Spitzbogen, dünne und dicke Säulen, schwere und leichte Kapitale, gotisch, normannisch, byzantinisch, alles durcheinander und hier und dort ein Giebelfeld, das einem als altsächsisch aufgeschwatzt werden soll.²⁷⁷

Im zitierten Abschnitt kommen zahlreiche Stilrichtungen und deren jeweilige Ausprägung zur Sprache,²⁷⁸ was Fontane zum Fazit verleitet, die Kathedrale als »Musterkarte von Baustilen« zu bezeichnen, womit er dem Gebäude sowohl exemplarische als auch didaktische Bedeutung beimisst. Zugleich schwingt ein Misstrauen gegenüber diesen Begriffen mit, was die Bemerkung zum Giebelfeld, »das einem als altsächsisch aufgeschwatzt werden soll«, verdeutlicht. Ironisch mutet außerdem der Kommentar an, dass die Baustile »alle durcheinander« vorhanden seien. Das Zitat zeugt von Fontanes Auseinandersetzung mit Fachtermini, die er infrage stellt respektive deren Unzulänglichkeiten er herausarbeitet. Voraussetzung für diese Tätigkeit ist indessen, die Begriffe und deren Bedeutung zu kennen, was der These Nachdruck verleiht, dass Fontanes Auseinandersetzung mit Architektur stark von entsprechenden wissenschaftlichen Kompendien geprägt ist.²⁷⁹

*Ein Sommer in London (1850–1853), Herrn Marcus' Bilderladen [London] (Die Zeit 1856; NPZ 1858), Jenseit des Tweed (1858–1859), Von der Weltstadt Strassen (1858), Das schottische Hochland und seine Bewohner (1859–1860), Oxford (1860), Reisebriefe aus Jütland (1864), Aus dem Sundewitt (1864), Roeskilde (1864), Kopenhagen (1864–1865), Aus Thüringen (1867), Briefe aus Mecklenburg (1880)*²⁸⁰

277 Fontane, *Jenseit des Tweed*. XXIV: *Iona oder Icolmkill*, HFA III/3/1, S. 357. Vgl. auch ders., *Kopenhagen. Schloss Rosenborg*, HFA III/3/1, S. 721.

278 Vgl. dazu auch die Beschreibung der Klostergebäude von *Melrose-Abbey* (vgl. ders., *Jenseit des Tweed. XXVII. Melrose-Abbey*, HFA III/3/1, S. 381–388) sowie die Erwähnung des Spitzbogen-Portals von Abbotsford (vgl. ebd., S. 393).

279 Vgl. dazu Kapitel I.1.5 und II.

280 Es handelt sich hierbei um eine Auswahl an zitierten Reiseberichten; Texte wie *Eine Kunstausstellung in Gent*, *Die Kunstausstellung*, *Die Londoner Kunst-Ausstellung*, *Aus*

1.8 Italienische Aufzeichnungen

Die im Rahmen von Fontanes Reisen 1874 und 1875 entstandenen Aufzeichnungen zu Italien stellen innerhalb der Reiseberichte insofern eine Besonderheit dar, als sie von ihm, mit Ausnahme des Artikels *Ein letzter Tag in Italien*, journalistisch nicht ausgewertet werden.²⁸¹ Es handelt sich überwiegend um Tage- und Notizbucheinträge sowie später verfasste ›Erinnerungen‹. Insgesamt sind sechs Notizbücher sowie ein paar Dutzend private Reisebriefe überliefert.²⁸² Neben Notaten zu gesehenen Kunstwerken finden sich in beiden Textsammlungen Bemerkungen über pekuniäre Belange, Kulinarisches, Treffen mit Freunden und Landsleuten, sowie über die Besichtigungen unzähliger Sehenswürdigkeiten. Das Ehepaar Fontane absolviert die Italienreise mit großer Gewissenhaftigkeit, was der dokumentierte straffe Tagesplan aufdeckt. Zur regen Schreibtätigkeit der Eheleute sind Hinweise vorhanden, dass zumindest Theodor Emilies Tagebuch liest, denn im Tagebucheintrag Emilies vom 26. Oktober 1874 findet sich zu Beginn des Eintrags eine Bleistiftkorrektur Theodors. Nach einem Abschnitt Emilies folgt daraufhin ein längerer Zusatz aus der Hand Theodors, an den wiederum Emilies Bericht anschließt.²⁸³ Ein Jahr später bricht Theodor alleine zur zweiten Italienreise auf.²⁸⁴

Manchester, Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal, Waltham-Abbey, Denkmäler in der Schweiz und *Ein letzter Tag in Italien* sind ebenfalls an Reisen gekoppelt, werden jedoch in den ihnen thematisch nahestehenderen Unterkapiteln berücksichtigt.

281 Der Text entsteht in den Weihnachtsfeiertagen 1874, nach einem kurzen zweiten Aufenthalt in Florenz und erscheint am 03.01.1875 in der *Vossischen Zeitung* (vgl. Fontane, *Die Reisetagebücher*, GBA XI/3, Anhang, S. 680f.). Franz Schüppen erachtet die Italienreisen als »Vorbereitung« Fontanes zu seiner späteren Anstellung als Sekretär an der Akademie der Künste, die Schüppen als letzten Versuch Fontanes, sich durch eine der üblichen Karrieren zu etablieren, traktiert (Franz Schüppen, *Paradigmawechsel im Werk Theodor Fontanes. Von Goethes Italien- und Sealsfields Amerika-Idee zum preußischen Alltag*, Stuttgart/Freiburg im Breisgau 1993 (= Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft, Bd. 5), S. 80).

282 Vgl. Fontane, *Reisetagebücher*, GBA XI/3, Anhang, S. 679.

283 Vgl. Emilie Fontane, Tagebucheintrag vom 26.10.1874, GBA XI/3, S. 352–354. In *Im Coupé* (1887/88) mokiert sich Fontane über diejenigen, die exakt auf dieselbe Art und Weise durch England reisen wie er durch Italien (vgl. Fontane, *Im Coupé*, NFA XVIII, S. 30f.).

284 In der Widmung an seinen Reisegefährten Bernhard von Lepel schreibt Fontane in *Jenseit des Tweed*, dass die beiden den Plan gefasst hätten, gemeinsam nach Italien zu reisen, wozu es jedoch nicht kommen sollte (vgl. ders., *Jenseit des Tweed. Vorwort*, HFA III/3/1, S. 181).

Zu zahlreichen anderen Reisen verfasst Fontane ebenfalls Tagebücher, die Charlotte Jolles in der Einleitung zur Großen Brandenburger Ausgabe der Tagebücher als »Mischung aus Arbeitsjournal und Kalendernotizen«²⁸⁵ sowie »Medium literarisch-lebensgeschichtlicher Materialerfassung und Materialspeicherung: Bilanz, Gedächtnisstütze, Erfahrungsschatz«²⁸⁶ beschreibt. Darüber hinaus gewähren die Tagebücher Einblick in die Rolle Fontanes in der Berliner Kulturszene. Kaum eine Ausstellung versäumt er, und »die Maler-Elite seiner Zeit gehörte zu seinen Bekannten oder gar Freunden: von Menzel bis Liebermann, von Anton von Werner bis Fechner und Breitbach«.²⁸⁷ In der vorliegenden Studie muss es jedoch bei einzelnen Zitaten und Verweisen auf Tagebucheinträge bleiben. Die italienischen Aufzeichnungen werden indessen als eigenes Unterkapitel berücksichtigt, weil sich Fontane in anderen Texten lediglich selten – mit Ausnahme der später verfassten Romane²⁸⁸ – zu Werken italienischer Künstler äußert, diese aber im Rahmen der Etablierung der Kunstgeschichte als universitäre Disziplin eine wichtige Rolle spielen.²⁸⁹ Trotz seines großen Interesses für bildende Kunst lässt sich Fontane von der deutschen Italienbegeisterung, die von 1789 bis 1830 ihren Höhepunkt erreicht,²⁹⁰ erst spät mitreißen.²⁹¹

285 Ders., *Tagebücher 1852; 1855–1858. Einleitung*, GBA XI/1, S. XI.

286 Ders., *Tagebücher 1866–1882; 1884–1898. Einleitung*, GBA XI/2, S. XIII.

287 Ebd., S. XXI.

288 Vgl. Lieselotte Grevel, *Italien in der Prosa Fontanes: Vom (post-)romantischen zum zeitkritischen Bild des Landes in Fontanes Romanen*. In: Hubertus Fischer und Domenico Mugnolo (Hrsg.), *Fontane und Italien*, Würzburg 2011, S. 101–115; vgl. dies., *Fontane in Italien*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 36 (1986), S. 414–432.

289 Zur Illustration mag Wilhelm Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* dienen, dessen viertes Buch ‚Die Kunst der neueren Zeit‘ im zweiten Kapitel ‚Die moderne Architektur‘ beinhaltet. Der erste Teil des Kapitels befasst sich mit Italien, der zweite Teil ist summarisch mit ‚In den übrigen Ländern‘ betitelt. Des Weiteren ist das dritte Kapitel der bildenden Kunst Italiens im 15. Jahrhundert und das darauffolgende der bildenden Kunst Italiens im 16. Jahrhundert gewidmet. Das fünfte Kapitel enthält dann summarische Ausführungen zu den nordischen bildenden Künsten im 15. und 16. Jahrhundert (vgl. Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, 1868, S. XIV).

290 Vgl. Domenico Mugnolo, *Theodor Fontanes italienische Reisen im Lichte der Wandlung des deutschen Italienbildes im 19. Jahrhundert*. In: Fischer und Mugnolo (Hrsg.), *Fontane und Italien*, S. 144.

291 Auf die vergangene Tradition der Italienreisen verweist Fontane in einem Brief an Karl und Emilie Zöllner: »Die Gesichter, die jedesmal geschnitten werden, wenn 2 Berliner sich auf einsamem Reisepfad begegnen, sind klassisch. Jeder einzelne sagt etwa ‚i, macht den Schwindel auch mit.‘ Früher sollen sich Landsleute bei ähnlichen Begegnungen weinend in die Arme gestürzt sein« (Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 07.10.1874, HFA IV/2, S. 474f.).

Fontanes Pläne zur Veröffentlichung der Aufzeichnungen sowie die Datierung und Entstehung der ›Erinnerungen‹ sind bislang ungeklärte Forschungsfragen. Hinweise auf den Plan einer Publikation sind vorhanden: »[V]ermutlich schon seit dem Winter 1874« hat sich Fontane »mit einem umfangreichen Projekt beschäftigt, das *Erinnerungen* an die beiden Reisen enthalten sollte«.²⁹² In dem 268 Seiten umfassenden, seit 1945 verschollenen Konvolut finden sich Ergänzungen, teilweise historische Abrisse über die Stadtgeschichte, Informationen zur Stadtgröße sowie Lebensläufe und Hintergründe zu einzelnen Künstlern.²⁹³ Im Anhang zur Ausgabe der *Reisetagebücher* von 2012 lautet die These, dass Fontanes »prononcierte Subjektivität ausschlaggebend gewesen sei«, nichts über Italien zu publizieren, »denn er wusste, dass er damit im Umkreis seiner akademischen Freunde und Bekannten in Berlin nur Kopfschütteln und Unverständnis ausgelöst hätte«.²⁹⁴ Dieser Erklärungsversuch weist auf die eminente Bedeutung der italienischen Kunst innerhalb der sich herausbildenden Kunsthistorik hin, die Fontane wohl bewusst war.²⁹⁵ Gleichzeitig lässt sich das Argument von Fontanes »prononcierte[r] Subjektivität« als Begründung anführen, weshalb er sich in den kunstkritischen Zeitungsartikeln hauptsächlich zur zeitgenössischen Kunst äußert, die noch nicht Eingang in den akademischen Kanon gefunden hat.

Allerdings ist die von den Herausgebern vertretene Ansicht vor dem Hintergrund, dass Fontanes Kunsturteile grundsätzlich nach seinem persönlichen Eindruck gefällt sind und diesen Sachverhalt auch mehr oder weniger explizit darlegen, zu kurz gegriffen. Außerdem scheut Fontane andernorts Konflikte keineswegs,²⁹⁶ weshalb dies kein zureichender Grund für die unterbliebene Veröffentlichung sein kann. Fontane nimmt zur ausbleibenden journalistischen Ausarbeitung in einem Brief an Mathilde von Rohr Stellung, den er vier Tage nach der Rückreise aus Italien 1874 verfasst:

All dieser Herrlichkeit gegenüber [Neapel und Pompeji, CA] empfand ich deutlich, und nicht einmal schmerzlich, daß meine bescheidene Lebensaufgabe nicht am Golf von Neapel, sondern an Spree und Havel, nicht am Vesuv sondern an den Müggelsbergen liegt

292 Fontane, *Die Reisetagebücher. Anhang*, GBA XI/3, S. 684.

293 Vgl. ebd. Die ›Erinnerungen‹ liegen lediglich in einer Abschrift Wilhelm Vogts vor, die in der Hanser-Ausgabe ergänzend zu den Tage- und Notizbucheinträgen abgedruckt ist (vgl. ders., *Italienische Aufzeichnungen. Anmerkungen*, HFA III/3/2, S. 1509).

294 Ders., *Die Reisetagebücher*, GBA XI/3, Anhang, S. 683.

295 In seiner Schinkel-Biografie, die zehn Jahre vor seiner ersten Reise nach Italien entstanden ist, bringt Fontane Italien mit Sehnsucht in Verbindung und bezeichnet es als Ort, »wo das Richtige, das Nacheifernswerte zu finden sei« (ders., *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 107).

296 Vgl. Kapitel II.5.2.

und inmitten aller Herrlichkeit, die nur eben bildartig gesehn und dann in den Kasten der »Anschauungen« hineingethan sein wollte, zog es mich an die schlichte Stelle zurück, wo meine Arbeit und in ihr meine Befriedigung liegt.²⁹⁷

Das Zitat hinterlässt den Eindruck, dass Fontane meint, nun das Pflichtprogramm abgearbeitet und damit seinen »Anschauungs«-Kasten komplettiert zu haben. Als Themen, denen er sich fortan zuwenden will, nennt er Orte an Spree und Havel sowie die Müggelberge. Die Reisen durch die Mark, die zur Abfassung der *Wanderungen* führen, stehen folglich in Kontrast zu Fontanes Italienreisen, was aufzeigt, dass er sich stärker für das Lokale als für das Nationale interessiert. Anlass für eine vergleichende Lektüre der *Wanderungen* und der *Italienischen Aufzeichnungen* geben auch Fontanes Ausführungen zur Kunstsammlung Ferdinand von Quasts, in denen er sich ausgehend von Gemälden Blechens auf eine Reise durch die italienische Kunst begibt:²⁹⁸

Das gut Märkische schwindet, und der Zauber *italischer* Ferne steigt vor uns auf.

Erst eine Landschaft Blechens, hell, prächtig, fremdländisch. Der heiße Sonnenschein liegt auf dem schattenlosen Marktplatz, und blau dehnt sich das eingebuchtete Meer, an dessen Horizont ein Kuppelturm emporsteigt.

Wie schön! Und indem wir weiterschreiten, tuen sich die goldenen Tore des Südens immer herrlicher vor uns auf. Alle Namen, die vor Perugino und Raffael geglänzt, die Schöpfer moderner Malerei, *hier* sprechen sie zu uns. Giotto und Giottino, Fiesole und Orcagna, Fra Bartolomeo und Pietro Spinello Aretino, die beiden Lippis, vor allem der mächtige Mantegna – alle, die groß waren, ehe die größeren kamen, sie sind hier um uns versammelt.²⁹⁹

Fontane schreibt vom »Zauber *italischer* Ferne«, was als Hinweis auf die Italienverehrung der damaligen Kunstgeschichtsschreibung gelesen werden kann. Wie begehrte und prestigeträchtig italienische Kunst damals gewesen sein muss, verdeutlicht der Umstand, dass der Abschnitt zu ›Altitalienischen Bildern‹ im Vergleich mit Werken von Künstlern anderer Nationen am ausführlichsten ausfällt. Darüber hinaus betont Fontane, dass es sich bei Quasts Bildern um »echte« italienische Kunst handle, die nirgendwo sonst in der Mark in derar-

297 Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 24.11.1874, HFA IV/2, S. 490f.

298 Im Abschnitt ›Anderweitige Bilder und Kunstschatze‹ vermerkt Fontane ein weiteres Werk Blechens: »6. Marktplatz von Ravello bei Amalfi. Von Blechen. Links eine hohe Mauer mit einem rundbogigen Eingang in eine Kirche. Auf dem Markt eine schöne Fontaine und in einiger Entfernung ein einzelner Baum, in dessen Schatten Lazzaronis lagern. Rechts der Blick auf das dunkelblaue Meer. Der Kontrast zwischen der glühenden Sonne und der kleinen Schattenpartie am Brunnen ist sehr schön« (Fontane, *Wanderungen. Radensleben II*, GBA V/1, S. 47).

299 Ders., *Wanderungen. Radensleben I*, GBA V/1, S. 41f.

tiger Zahl und von solchem Wert zu finden sei.³⁰⁰ An Fontanes Beschreibung fällt zudem auf, wie stark er den Aspekt der Farbe und des Lichtes gewichtet; der »heiße Sonnenschein« hat einen »schattenlosen Marktplatz« zur Folge, es ist vom blauen Meer und den »golden[en] Tore[n] des Südens« die Rede. Außerdem betont Fontane den Wert der Quast'schen Kunstsammlung, indem er eine Entwicklungslinie von Giotto, Giottino, Fra Bartolomeo, Aretino, den Brüdern Lippi und Mantegna über Perugino und Raffael hin zur modernen Malerei aufzeigt, die alle in Radensleben zu sehen seien. Weniger als um eine Wertung der verschiedenen Kunstwerke, scheint es ihm darum zu gehen, den Kunstbesitz von Quasts zu akzentuieren und damit indirekt zu betonen, wie wertvoll auch Sammlungen in der Mark sind. Fontane greift den Gegensatz zwischen der Mark und Italien ein weiteres Mal in einem Brief an Hermann Kletke auf und führt als zusätzliches Argument an, nicht »hunderftätig Gesagtes noch einmal [...] sagen«³⁰¹ zu wollen. Insbesondere im Hinblick auf die Flut von Guidenliteratur und literarischen Werken, die Fontane gründlich bekannt sind, scheint dieses Argument berechtigt. Allerdings nennt er im Brief an Kletke – anders als aus der Nachricht an Zöllner hervorgeht³⁰² – nicht mangelnde Fachkenntnis als Begründung. Eine Bemerkung, die darauf Bezug nimmt, findet sich jedoch erneut 14 Jahre nach der ersten Italienreise, in einem Schreiben an Heinrich Kruse. Fontane erläutert darin explizit, dass er keine Sehnsucht nach einer weiteren Italienreise verspüre, wenn es aber doch dazu käme, würde er lieber »auf der Campagna oder im Apennin umherbummeln und den ganzen Kunstkram bei Seite lassen«. Als Begründung führt er an: »Wovon man nichts versteht [...] davon muß man fern bleiben.« Aber »nicht aus Gleichgültigkeit gegen die Kunst, sondern aus immer wachsendem Respekt«.³⁰³ Fontane scheint folglich die Auffassung zu vertreten, besser Fachleute darüber sprechen zu lassen, wovon er zu wenig Kenntnis hat. Dieses Argument scheint plausibler als dasjenige der Subjektivität; gerade die Lektüre kunsthistorischer Kompendien mag Fontane in der Ansicht bestärkt haben, dass fundiertes Wissen notwendig sei, um sich mit kunsthistorisch etablier-

300 Ebd., S. 41.

301 Theodor Fontane an Hermann Kletke, 22.10.1874, abgedr. in: Helmuth Nürnberger (Hrsg.), *Theodor Fontanes Briefe an Hermann Kletke*, in Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N., München 1969, S. 54. Dasselbe Argument führt Fontane in einer weiteren autobiografischen Schrift an: »Von beiden [den zwei italienischen Reisen, CA] erzähle ich hier nur ganz in der Kürze, denn ich werde nicht der Wagehals sein, noch eine italienische Reisebeschreibung wagen zu wollen« (Fontane, *Kleinere Autobiographische Texte. Kritische Jahre – Kritiker Jahre. Die Reisen nach Italien*, HFA III/4, S. 1039).

302 Vgl. Theodor Fontane an Karl Zöllner, 03.11.1874, HFA IV/2, S. 485.

303 Theodor Fontane an Heinrich Kruse, 16.05.1888, HFA IV/3, S. 605.

ten Werken auseinanderzusetzen. Zahlreiche Zitate legen außerdem nahe, dass Fontane vielmehr eine Demontage des Mythos Italien vornimmt statt diesen zu zementieren. Die bildende Kunst Italiens scheint für Fontane totes Bildungs- respektive Pflichtwissen zu implizieren, dem er skeptisch gegenübersteht.³⁰⁴ Explizit äußert Fontane sein Misstrauen gegenüber Lobeshymnen über Italien rückblickend in einem Brief an Mathilde von Rohr: »So schön und herrlich Italien ist, so ist es mir doch ganz unzweifelhaft, daß es durch *jugendliche* Menschen, namentlich durch die unglückselige Klasse der Maler, noch zu etwas Herrlicherem hinaufgeschraubt worden ist, als nöthig war.«³⁰⁵ Fontanes Verhältnis zu den Kunstschatzen Italiens bleibt auch nach seiner zweiten Italienreise ambivalent, was ein Ratschlag an die 1884 nach Rom reisende Tochter Martha offenlegt. Er berichtet ihr, mit Emilie in Übereinkunft gekommen zu sein, dass

die weitaus größten Genüsse die wir in Italien gehabt haben, Fahrten aller Art [...] und außerdem Spaziergänge waren [...], und daß alle Kunstgenüsse daneben verschwinden. Auch der wütendste Bilder-Tiger kommt außerdem doch sehr bald dahinter, daß er nicht alles, nicht einen Zehntel verschlingen kann und daß man sich mit Brocken begnügen muß.³⁰⁶

304 So schildert Fontane beispielsweise den Beginn der Italienreise von 1874 folgendermaßen: »Frierend fuhren wir in das schöne Land Italia hinein. Es goß mit Mollen. Der erste Eindruck war: ›das leisten wir auch‹« (Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 07.10.1874, HFA IV/2, S. 474). Auch die zweite Italienreise 1875 tritt Fontane scheinbar mit Unmut an: »Alles im Zustande eines gewissen Urmuffs« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 04.08.1875, GBA XI/3, S. 373). Zudem beklagt er sich über die Mücken in Mantua (vgl. ders., Tagebucheintrag vom 15.08.1875, GBA XI/3, S. 382) und die Hitze in Riva: »Das ist gut für die Limonen-Zucht, aber nicht für den Comfort« (ebd., S. 381).

305 Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 24.11.1874, HFA IV/2, S. 491. Dasselbe Argument führt Fontane in einem Brief an Karl Zöllner an (vgl. Theodor Fontane an Karl Zöllner, 03.11.1874, HFA IV/2, S. 486f.). Kritische Stimmen zur italienischen Kunst finden sich allerdings auch in Künstlerkreisen. So schreibt beispielsweise Menzel über die Gemälde italienischer Meister in der Dresdner Galerie: »[...] über die ›Nacht‹ überhaupt die berühmten Corregios' und den Raphael war ich, als ich endlich davor stand, aufs Höchste verwundert. – Dagegen ist Anderes da, Rubense, überhaupt Niederländer!!! und Venetianer!!! – von denen man wenig hört!« (Adolf Menzel an E. H. Arnold, 06.09.1840, wiederabgedr. in: Adolf Menzel, *Briefe*, hrsg. von Hans Wolff, Berlin 1914, S. 50). Menzel kritisiert die Fixierung auf die klassisch-italienische Kunst und spricht dagegen seine Begeisterung für die naturalistisch-holländische Kunst aus (vgl. Hubertus Kohle, *Adolph Menzel als Kunsttheoretiker*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), Beiheft, S. 186).

306 Theodor Fontane an Martha Fontane, 16.03.1884, HFA IV/3, S. 301.

Einen guten Monat später bekräftigt er nochmals: »fahrt oder geht möglichst viel umher und seht möglichst wenig Bilder.«³⁰⁷ Dies spitzt die Stellungnahme zu, die er bereits in *Ein letzter Tag in Italien* formuliert: »Man braucht nicht alles zu sehen, aber gewisse Nummern sind unerlässlich.«³⁰⁸ Die Ausführlichkeit der Aussagen zu diesen unverzichtbaren Kunstwerken ist allerdings sehr unterschiedlich. Bei zahlreichen Notizen handelt es sich lediglich um Auflistungen, der vorhandenen Bilder, oder welche davon Fontane als besonders beeindruckend empfindet.³⁰⁹ Selbst in den Notizbüchern, auf die er in seinen Tagebucheinträgen regelmäßig verweist,³¹⁰ fallen die Beschreibungen von Kunstwerken meist kurz aus.

Fontane kommt bereits vor seinen Reisen mit italienischer Kunst in Berührung, da diese in Ausstellungen,³¹¹ Museen³¹² sowie in kunsthistorischen Kompendien allgegenwärtig ist. Während der Vereinstreffen mit den Vertretern der Berliner Schule wird italienische Kunst desgleichen Thema gewesen sein, genauso wie in Gesprächen mit anderen Kunstverständigen.³¹³ Außerdem sind in

307 Theodor und Emilie Fontane an Martha Fontane, 19.04.1884, HFA IV/3, S. 315.

308 Fontane, *Ein letzter Tag in Italien*, HFA III/3/1, S. 752.

309 Vgl. Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 15.10.1874, GBA XI/3, S. 314; ders., Tagebucheintrag vom 08.10.1874, S. 314f.; ders., Tagebucheintrag vom 12.10.1874, S. 326; ders., Tagebucheintrag vom 13.10.1874, S. 328.

310 »Meine Aufzeichnungen darüber [6 große Säle des Palazzo Pitti, CA] stehen auf Blättern ziemlich am Schluß dieses Buches« (ders., Tagebucheintrag vom 13.10.1874, GBA XI/3, S. 327); »(Näheres siehe das italienische Büchelchen)« (ders., Tagebucheintrag vom 14.10.1874, GBA XI/3, S. 330). Vgl. auch folgende Tagebucheinträge: ders., 30.10.1874, S. 370; 31.10.1874, S. 371; 16.08.1875, S. 383; 18.08.1875, S. 384f.

311 Zu einem Galeriebesuch in London notiert Fontane: »Dr. Morris getroffen und mit ihm zusammen die schöne Bridgewater-Gallerie (im Besitz Lord Ellesmere's) durchgenommen. Drei schöne Rafaëls, ein herrlicher Domenichino, eine conceptio immaculata von Guido Reni (außerordentlich schön), ein Turner, ein Paul de la Roche und viele Niederländer, namentlich gute Ostade's. Die Hobbema's (2) viel schlechter als in der Gallerie des Marquis von Hertford« (ders., Tagebucheintrag vom 22.05.1858, GBA XI/1, S. 326). In der Manchester-*Exhibition* sind ebenfalls italienische Maler vertreten, wobei Fontane deren Betrachtung im Tagebuch festhält, jedoch keine Werte vornimmt: »Gearbeitet. In die Exhibition. Die Italiener vorgenommen« (ders., Tagebucheintrag vom 02.07.1857, GBA XI/1, S. 259).

312 Ein Grundriss der Nationalgalerie mit den einzelnen Abteilungen zeigt, dass zwei von drei Abteilungen mit Werken italienischer Maler und deren Nachahmern bestückt waren (vgl. *Grundriss der Gemäldegalerie im Alten Museum*. In: Tilmann von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungspolitik 1830–1904*, Berlin 2000, S. 18 (Abb. 1)).

313 Dies legt ein Tagebucheintrag Fontanes offen: »Am 1. September trat ich meine Rückreise [von Krummhübel nach Berlin, CA] an; ich fuhr, von Hirschberg aus, mit Herrn Hugo Quaas, mit dem ich mich sehr gut über Italien und italienische Kunst unter-

Fontanes Schriften vergleiche mit Werken italienischer Künstler enthalten,³¹⁴ ebenso wie vielfältige Bezugnahmen auf den Topos der Italiensehnsucht.³¹⁵ Fontane besitzt zudem ein »Miniaturbild nach der Raphaëlschen Madonna«³¹⁶, und infolge der politischen Verhältnisse ist Italien während seiner Tätigkeit als Journalist immer wieder von Bedeutung.³¹⁷ Rezensionen zur Publikation *Rom und die Campagna* von Theodor Fournier belegen, dass Fontane bereits vor seinen Italienreisen über das Land und entsprechende Reiseliteratur Bescheid weiß.³¹⁸ Überdies sind ihm auf den Italienreisen verschiedene Reiseführer steter Begleiter, um sich über Kunstwerke und Bauten zu informieren.³¹⁹ Mehrfach enthalten die Notizen Verweise auf seine Reiseliteratur,³²⁰ was Fontane in einem Brief an Karl und Emilie Zöllner offenlegt: »Mit Kunstgeschichte

hielt. Er war brillant unterrichtet« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag für den 01.09. bis 31.12.1888, GBA XI/2, S. 246).

314 Im Reisebericht zu Kopenhagen schreibt Fontane, dass Abildgaards Kolorit an »Tizian und Paul Veronese erinner[e] und das emsige Studium besonders dieser beiden Meister verr[ate]« (Fontane, *Kopenhagen. V. Die dänische Malerschule*, HFA III/3/1, S. 704). Veronese ist auch in einem Gespräch Franziskas mit Hanna in *Graf Petöfy* Thema: »Da hättest Du nun hören sollen, was er mir Alles vorschwärmte von Kolorit und pastos und satten Farben, Ja, Du lachst, aber wirklich von satten Farben« (ders., *Graf Petöfy*, GBA I/7, S. 111).

315 1859 schreibt Fontane gar an Heyse: »Ich bin nämlich jetzt mitunter krank nach Italien, vor allem krank nach Rom; ich sehne mich innerhalb des Vergänglichen, das kaum die Stunde überlebt, nach dem Irdisch-Ewigen. Selbst Garibaldi und die Piemontesen würden mich nicht stören« (Theodor Fontane an Paul Heyse, 07.11.1860, abgedr. in: Gotthard Erler (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Paul Heyse*, Berlin/Weimar 1972, S. 91).

316 »Packet aus Berlin mit einem Briefe von Frau v. Merckel und einem Andenken aus dem Kugler'schen Hause (Miniaturbild nach der Raphaëlschen Madonna)« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 02.09.1858, GBA XI/1, S. 346).

317 Vgl. dazu ders., *Die Reisetagebücher. Anhang*, GBA XI/3, S. 676.

318 Vgl. [ungez.] »Rom und die Campagna«. In: NPZ 105 (06.05.1862), Beilage. Vier Jahre nach seiner zweiten Italienreise verfasst Fontane außerdem vier Rezensionen zu Wilhelm Lübkes *Geschichte der italienischen Malerei* *Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert* (vgl. z. B. Fontane, *Lübke's Geschichte der italienischen Malerei. II*, NFA XXIII/1, S. 598–603).

319 »Den Campanile bestiegen; Sonnenuntergang. Kostbares Landschaftsbild, das wie Wichmann in seinen Notizen sehr richtig bemerkt, nicht wieder vergessen werden kann« (ders., Tagebucheintrag vom 06.10.1874, GBA XI/3, S. 309).

320 Vgl. z. B. »In der Baroncelli-Kapelle ist überlebensgroß ein in Marmor ausgeführter todter Christus. Der Guide nennt ihn mediocre« (ders., Tagebucheintrag vom 12.10.1874, GBA XI/3, S. 326f.). Sämtliche Exemplare der Reiseführer, die Emilie und Theodor Fontane bei sich hatten, sind nicht erhalten (vgl. ders., *Die Reisetagebücher*, GBA XI/3, Anhang, S. 680).

unterhalte ich Dich nicht. Siehe Burckhardt, Förster, Lübke, Baedecker.«³²¹ Gemessen an der Quantität der Nennungen scheint vor allem der Baedeker Fontanes Referenz gewesen zu sein.³²² Oftmals handelt es sich bei Erwähnungen der Guidenliteratur um Kritik an Mängeln bezüglich der Nennung oder Bewertung von Kunstwerken.³²³ So auch zum *Camposanto* in Pisa:

Sie [23 Darstellungen von Benozzo Gozzoli, CA] laufen nicht in zwei Horizontalreihen fort, so [Skizze Fontanes, CA] sondern vertikal: [Skizze Fontanes, CA] Baedeker gibt dies nicht genau; man merkt immer: es ist von Personen geschrieben, die es aus Büchern und nicht aus dem Augenschein genommen haben.³²⁴

321 Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 07.10.1874, HFA IV/2, S. 475. Fontane äußert sich verschiedentlich kritisch über die Reiseführer: »Weder Förster noch Burckhardt erwähnt dieser Fresken, die den ganzen Saal füllen [trojanischer Saal des Palazzo del Tè, CA]. Burckhardt gibt nicht einmal den Namen des Saales, den Förster wenigstens mitteilt« (Theodor Fontane, *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1040). Förster publiziert unter anderem die Werke *Denkmale italienischer Malerei*, *Geschichte der italienischen Kunst* sowie ein *Handbuch für Reisende in Italien* (Ernst Förster, *Denkmale italienischer Malerei*, 4 Bde., 1870–1882; ders., *Geschichte der italienischen Kunst*, 5 Bde., 1869–1875; ders., *Handbuch für Reisende in Italien. Vierte verbesserte und vermehrte Auflage. Mit einem Wegweiser für Leidende von Dr. Rudolph Wagner. Mit vielen Karten und Plänen*, München 1848). Des Weiteren ist für die Reise von 1874 dokumentiert, dass Theodor und Emilie Ferdinand Gregorovius' *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter vom fünften Jahrhundert bis zum sechzehnten Jahrhundert* lesen (vgl. z. B. ders., Tagebucheintrag vom 01.09.1875, GBA XI/3, S. 396). Emilie Fontane nimmt in ihren Notizen darüber hinaus Bezug auf das Reisehandbuch *Rom und Mittel-Italien* von Theodor Gsell-Fels (vgl. Emilie Fontane, Tagebucheintrag vom 31.10.1874, GBA XI/3, S. 360).

322 Dass Fontane zusätzliches Informationsmaterial mit sich führt, belegt auch das folgende Zitat: »In der Ferne, im ersten Sonnenlicht, Schloß Eger (so weit ich es nach einer Photographie controlliren kann) deutlich gesehn« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 01.10.1874, GBA XI/3, S. 299). Zudem erwähnt er im Notizbuch ein »Reisebuch für Italien« (ders., *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 30.09.1874, HFA III/3/2, S. 947).

323 Vgl. z. B. »Die Künstlernamen, die Bädeker gibt, sind nicht richtig (Schreib- oder Druckfehler), doch bin ich nachträglich außerstande, die Fehler zu korrigieren« (ders., *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1030). Radikal fällt indes ein anderer Notizbucheintrag aus: »Das was Baedeker nicht nennt, gefällt einem am besten« (ders., *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 23.08.1875, HFA III/3/2, 1082). Auch an Ausstellungskatalogen übt Fontane Kritik und nimmt Korrekturen vor, wenn die Katalognummern den falschen Gegenständen zugeordnet sind (vgl. ders., *Die Ausstellung zur Erinnerung an Friedrich den Großen*, NFA XXIII/1, S. 255).

324 Ders., *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 20.08.1875, HFA III/3/2, S. 1062.

Das Zitat liefert einen Beleg für Fontanes akribische Betrachtung der Kunstgegenstände – mit größter Beflissenheit besucht er manche Museen bis zu drei Mal.³²⁵ Zugleich macht die Passage deutlich, welchen hohen Stellenwert er der eigenen Anschauung in Bezug auf den Wahrheitsgehalt einer Aussage bemisst, was für die kunstkritischen Schriften insgesamt gilt. Allerdings ist dieser Sachverhalt insofern zu relativieren, als Fontane die Berichte oftmals aus der Erinnerung respektive anhand seiner Notizen verfasst.³²⁶ Neben Baedeker ist der *Cicerone* des Schweizer Kunsthistorikers Jacob Burckhardt ein weiteres Referenzwerk Fontanes.³²⁷ Entsprechende Verweise auf Burckhardts Werk finden sich allerdings einzig in den ›Erinnerungen‹ sowie im zitierten Brief an Herr und Frau Zöllner sowie als Anspielungen im Romanwerk.³²⁸ Fontane versucht folglich mit großem Eifer, sich anhand zahlreicher Publikationen Kenntnisse über italienische Kunst anzueignen, wobei er stets triumphierend vermerkt, wenn er eine Fehlleistung des Reiseführers ausmachen kann. Fontane beruft sich indes nicht nur auf die Guidenliteratur, er muss sich auch mit Bekannten über seine Reise ausgetauscht haben. Im Bericht zu Ravenna verdankt Fontane nämlich Herrn Prof. Steinle, der ihn in Ragaz auf ein Gemälde Raffaels hingewiesen habe.³²⁹

Fontane nutzt folglich eine Vielzahl an Reiseführern, was neben dem beträchtlichen Umfang seiner persönlichen Aufzeichnungen verdeutlicht, mit welcher Gewissenhaftigkeit und welchem Interesse er sich den Kunstschatzen Italiens annähert. Zu seinem Rombesuch hält er gegenüber Karl Zöllner resümierend fest:

325 »Von dem, was die Bücher aufzählen, hab ich leider das Wenigste gesehen, trotzdem ich dreimal in dieser Kirche war« (ders., *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 969). Emilie's Notizen geben Aufschluss über den Eifer, den ihr Gatte dabei an den Tag legt: »Beinah 3 Stunden in der Pinacoteca. Theo macht Aufzeichnungen über jedes Bild« (Emilie Fontane, Tagebucheintrag vom 31.10.1874, GBA XI/3, S. 360).

326 Das Schreiben aus der Retrospektive stellt eine Parallele zu Fontanes autobiografischen Schriften dar.

327 Vgl. z. B. Theodor Fontane, *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1039; Jakob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 3. Aufl., Neudruck der Urausgabe, Kröner, Stuttgart 1953.

328 Auch in *Jenseit des Tweed* nennt Fontane den *Cicerone* in Zusammenhang mit einer Reiseführerin (vgl. Fontane, *Jenseit des Tweed. XXV: Von Oban bis Loch Lomond, Edinburgh*, HFA III/3/1, S. 370).

329 »Auch gilt nur das eine der beiden Bilder [Maria mit dem Kinde in der Kapelle S. Maria dell'Arena, CA] als eine Perle. Prof. Steinle hatte mich in Ragaz auf dasselbe aufmerksam gemacht. Ich suchte es also, fand es und bin ihm dankbar, mich darauf hingewiesen zu haben« (ders., *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1089).

Die großen Sachen sind mit Liebe und Gewissenhaftigkeit absolviert; die tausend andren, für Kunst- und Culturgeschichte *lehrreichen* Nummern die noch bleiben, erheischen nicht das Auge eines Reisenden, sondern das eines Studirenden, die Arbeit eines Lebens. In dieser Erkenntniß schnüre ich frohen Muthes mein Bündel. Das Mögliche ist geleistet worden, und wie ich kühnlich hinzusetze: für *meine* Verhältnisse gerade genug.³³⁰

Fontane beklagt sich über mangelnde Zeit, um der Masse an Kunstgegenständen gerecht werden zu können, bekennt aber zugleich, die zur Verfügung stehende Zeit nach bestem Wissen und Gewissen genutzt zu haben. Er differenziert folglich an dieser Stelle zwischen wissenschaftlicher, zeitaufwändiger Auseinandersetzung mit Kunst und der Kunstbetrachtung eines Reisenden, wobei er sich selbst zwischen diesen beiden Positionen zu verorten scheint. Dies lässt sich auch an seinem Vorgehen ausmachen, die Guidenliteratur beizuziehen, sich aber dennoch stets zu den im Reiseführer aufgeführten Werken eine eigene Meinung zu bilden, die oftmals nicht mit dem Urteil des Referenzwerks übereinstimmt. Fontanes Lektüre der kunsthistorischen Grundlagenwerke hat diesbezüglich sein Kunsturteil nachhaltig beeinflusst, wie folgendes Zitat nahelegt:

Eine genauere Betrachtung, die ich, trotz Mangel an Zeit, doch bei einer erheblichen Anzahl dieser Bilder eintreten ließ, führt zu höchst interessanten Resultaten. Nicht der künstlerische, sondern der wissenschaftliche Genuss ist groß, man sieht, wie sich die späteren Typen entwickeln, wie die Maler einer späteren Epoche das eine adaptiert, das andere verworfen, ein drittes abgeändert haben. Nur zwei Beispiele. Auf dem Auferstehungsbilde steigt Christus nicht himmelwärts, sondern er schreitet hinweg; auf dem Himmelfahrtsbilde schwebt er natürlich empor, aber nicht en face vom Beschauer, wie wir ihn zu sehen gewohnt sind, sondern en profile, die Hände nach rechts hin (wenn ich nicht irre wie betend) vorgestreckt.³³¹

Fontane beschreibt in diesem Zitat die Ausrichtung der damaligen Kunstgeschichtsschreibung, eine Entwicklung der Kunst aufzuzeigen, Typisierungen vorzunehmen sowie Einflüsse früherer Epochen nachzuverfolgen. Er behauptet, dafür Anschauungsmaterial gefunden zu haben, was er an verschiedenen Ausrichtungen und Gesten der Christusfigur aufzeigt. Die zitierte Passage verdeutlicht, dass Fontane über die Methoden der Kunsthistoriker Bescheid weiß und sich bemüht, diese zu adaptieren. Der Ausdruck »wie wir ihn zu sehen gewohnt sind« erinnert in der Verwendung der Personalform an die ausformulierten Kunstkritiken und enthält implizit die Aussage, dass Fontane bereits

330 Theodor Fontane an Karl Zöllner, 31.10.1874, HFA IV/2, S. 485.

331 Fontane, *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1088.

zahlreiche Bilder betrachtet hat, da er ansonsten ein solch summarisches Fazit nicht ziehen könnte.

Fontanes Bewusstsein für sein dennoch in vielen Punkten vom gängigen Kanon abweichendes Urteil kommt in einem Brief an Zöllner zum Ausdruck, in dem Fontane ihn bittet, den Brief seinen Freunden, außer August von Heyden, nicht zu zeigen, »weil ich nicht gern das Gefühl wecken möchte: ›Gott, der präparirt sich wieder seinen besondren Standpunkt.‹«³³² Damit bekennt sich Fontane wiederum explizit dazu, dass es sich um seine persönliche Ansicht handelt, zeigt sich allerdings auch oft bereit, diese zu revidieren, insbesondere nach mehrmaligem Studium.³³³ So äußert er sich bei der ersten Betrachtung der *Assunta* Tizians in der Kirche *Santa Maria Gloriosa dei Frari* in Venedig skeptisch, dass ihm das Bild: »hinter der ›Himmelfahrt Mariä‹ desselben Meisters in Verona zurückzubleiben [schien]. (Ich wurde aber später total bekehrt.)«³³⁴ Die Bekehrung bewirkt ein Besuch in der Werkstatt Antonio Salviatis, »dem Wiederhersteller der alt-venetianischen Glas- und Mosaik-Kunst«:

Drei Stunden dort geblieben. Das Ganze sehr lehrreich und sehr interessant. – Von Salviati in die Accademia delle belle Arti. Nur 10 Minuten vor der »Assunta« geblieben, diesmal mit einem guten Glas bewaffnet. Die erhabene Schönheit dieses Bildes ging plötzlich vor mir auf. Es ist ganz und gar № 1; ein Triumph der Kunst; die alte Phrase von der »Göttlichkeit der Kunst« die jeder braucht der drei Leberwürste malen kann, hier hört sie auf Phrase zu sein; dies ist ein Göttliches und faßt das Menschenherz ganz anders als 7 Bände Predigten.³³⁵

Der Besuch in der Glasmanufaktur Salviati öffnet Fontane im wörtlichen Sinne die Augen. Die zweite Begegnung mit dem Kunstwerk Tizians veranlasst ihn zu höchstem Lob, das gleichzeitig eine profunde Sprachreflexion beinhaltet, wenn er von Phrasen spricht, für die er mit drei Leberwürsten eine komische Metaphorik verwendet. Angesichts des Kunstwerks Tizians verliert

332 Theodor Fontane an Karl Zöllner, 03.11.1874, HFA IV/2, S. 488.

333 Dies trifft indessen nicht einzig für die *Italienischen Aufzeichnungen* zu; auch im Artikel *Zwei Bilder in der Kommandantenstrasse* beschreibt Fontane, wie er nach dem zweiten Ausstellungsbesuch seine Meinung geändert habe (vgl. Fontane, *Zwei Bilder in der Kommandantenstrasse*, NFA XXIII/1, S. 406).

334 Ders., Tagebucheintrag vom 06.10.1874, GBA XI/3, S. 308f. Eine weitere Textstelle, in der Fontane seine früheren Ansichten revidiert, bezieht sich auf ein Werk Raffaels: »Eines: ›Santa famiglia von Raffael ist sehr berühmt; es ist Maria, eine braune Alte, auch mit Heiligenschein, Christkind und Johannes. Es ist sehr schön, dennoch wäre mir der Perugino beinah lieber, trotzdem er nicht gerade zu den besten Nummern des Meisters gehört. (Bei nochmaligem Sehen doch anderer Meinung geworden.)« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 11.11.1874, HFA III/3/2, S. 1011).

335 Ders., Tagebucheintrag vom 07.10.1874, GBA XI/3, S. 310 (Abb. 2).

die Sprache – im Exempel die Predigten – ihre Wirkung, weil das »Göttliche« zum Ausdruck komme. In der Fortsetzung des Zitats präzisiert Fontane, dass es das »Menschliche« der Darstellung sei, das ihn fasziniere:

Ich kann mich nicht entsinnen durch irgend eine Gestalt je so berührt worden zu sein, selbst die sixtinische Madonna kaum ausgenommen. In letztrter ist etwas Fremdes, über das Menschliche schon Hinausgehende; hierin mag ihre besondere Größe liegen, aber was unser *Herz* am tiefsten bewegt, muss immer wieder ein Menschliches sein und das haben wir in dieser Tizianschen Maria. [...] Es ist immer noch ein Weib, keine Himmelskönigin. Darin steckt der Reiz.³³⁶

Fontanes Zuspruch für das Menschliche steht in Zusammenhang mit seiner Forderung nach Individuellem, dem er den Vorzug gegenüber dem Göttlichen einräumt. Er argumentiert im Hinblick auf die Wirkungsästhetik und attestiert diesbezüglich der Darstellung des Menschlichen die Fähigkeit, den Betrachter emotional bewegen zu können. Das Werk erweist sich außerdem in der Gegenüberstellung zu Gemälden Jacopo Tintoretos als aufschlussreich in Bezug auf Fontanes Kunstauffassung: Während er behauptet, in Tizians Darstellung das Menschliche zu erkennen, degradiert er Tintoretto zum Dekorationsmaler. Tizians *Assunta* begeistert ihn in solchem Maße, daß er in den ‚Erinnerungen‘ festhält: »So reich Venedig an Kunstschätzen ist, so sind doch für mein Gefühl nur *zwei* große Nummern darunter: die *Assunta* von Tizian und die Reiterstatue Colleonis. Alles andere ist zweiten Ranges (vieles zwischen 1 und 2) oder bloße glänzende Dekoration.«³³⁷ Mit der negativ konnotierten

336 Ebd. In Bezug auf eine Himmelfahrt Marias von Guido Reni scheint Fontane sein Urteil allerdings zu revidieren: »Die Maria ist von ganz besondrer Schönheit. Sie hat nicht das beinah *menschlich Naive* der Tizianischen in Verona und ebenso wenig das großartig dunkel Erhabene der Tizianischen in Venedig (*Assunta*) aber sie ist von einer hohen, süßen, innigen Verklärtheit; Ausdruck, Körperhaltung, Verschränkung der weich und wonnig über der Brust zusammengeschlagenen Arme [...]. Es reiht sich würdig in die großen Mariä-Himmelfahrts-Bilder jener Epoche und zwar als eines der allerschönsten ein« (ders., *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 19.08.1875, HFA III/3/2, S. 1053f.). Bemerkenswert ist, dass Burckhardt für Tizians *Assunta* ebenfalls nur lobende Worte findet. Anders als Fontane betont er allerdings das Göttliche der Mariengestalt: »die letzten irdischen Bande springen; sie athmet Seligkeit« und liefert darüber hinaus eine ausführliche Beschreibung des Gemäldes (Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 920). In seiner Wertung der Marienfigur ist Fontane demnach durchaus eigenständig und dass sich seine Beurteilung gerade hinsichtlich der Darstellung der Menschlichkeit von Burckhardt unterscheidet, scheint bezeichnend – sofern er die Passage bei Burckhardt vor dem Abfassen des Tagebucheintrags gelesen hat.

337 Theodor Fontane, *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 963.

Dekorationsmalerei ist der Kritikpunkt genannt, den Fontane in Bezug auf Tintoretos Werk *Glorie des Paradieses* stark macht:

Als »Tableaux« gut, dekorativ ausgezeichnet, sonst langweilig. Dies gilt auch von Tintoretos Riesenbilde »die Glorie des Paradieses«. Es ist ohne alle Tiefe, ohne jeden geistigen Gehalt. Flott zusammengeschmiert.³³⁸

Im Brief an Zöllner bezeichnet Fontane die Darstellung als »ein[en] Salat von Engelbeinen« und hält betreffs ebendieser sowie der *Kreuzigung* fest, dass ihn beide »kalt« liessen. »Das Compositiontalent, die Gabe zu gruppiren, Klarheit in die Massen zu bringen, ist außerordentlich, aber der Mangel an aller Innerlichkeit ist geradezu erschreckend. [...] Ich habe für diese Art von Kunst wohl ein Verständniß, aber kein Herz; Farbentöne würden dasselbe thun.«³³⁹ In den ›Erinnerungen‹ fasst Fontane zusammen: »Das Machenkönnen, die nie erlahmende Produktionskraft, ist bewundernswert; dabei bietet vieles ein gewisses stoffliches Interesse. Aber alles ist nur Dekoration. Von Seele keine Spur.«³⁴⁰ Fontane kritisiert den dekorativen Charakter der Bilder sowie die Demonstration des technischen Könnens, obwohl die Inhalte anregend seien. Betroffenheit werde dadurch beim Betrachter nicht ausgelöst, selbst wenn noch Interesse am Stoff vorhanden wäre. Es könnte an dieser Stelle argumentiert werden, dass Fontane als Laie die Technik schlicht zu wenig beurteilen kann. Andere Kommentare, beispielsweise zur *Pietà* Mantegnas decken jedoch auf, dass er technische Schwierigkeiten sehr wohl honoriert.³⁴¹ Außer-

338 Ders., Tagebucheintrag vom 08.10.1874, GBA XI/3, S. 315. Bemerkenswerterweise erachtet Fontane dies auf Giulio Romano bezogen als Vorteil: »Schüler Raffaels, dem er half, vieles absah, bis er schließlich genialisch verwilderte. Er verfiel der Schnellmalerei« (ders., *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1039). Auch zu Tintoretos Werken in der *Scuola di San Rocco* in Venedig äußert sich Fontane negativ: Diese sei »mit Tableaux venezianischer Meister, namentlich wieder Tintoretos gepflastert [...]. Letzter dominirt hier durchaus; noch viel mehr als im Dogenpalast. Auch hier ließ er mich kalt« (ders., Tagebucheintrag vom 09.10.1874, GBA XI/3, S. 318).

339 Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 10.10.1874, HFA IV/2, S. 478.

340 Theodor Fontane, *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 961. Auch in Bezug auf die *Kreuzigung* schreibt er: »auch hier alles ein virtuoses Machenkönnen« (ebd.). Vgl. auch Theodor Fontane an Karl Zöllner, 03.11.1874, HFA IV/2, S. 486f.

341 »Höchst merkwürdiges Bild. [...] Der Kopf Christi, den man so zu sagen vom Kinn aus sieht, so daß die Stirn fast verschwindet, ist wundervoll in seinem großartigen Ernst. Eine kolossale Leistung. Dazu welche technische Meisterschaft! Alles ist in der Verkürzung gemalt (Menzel hat mal ähnliches getan) so daß die Figur verzweigt wirkt. Die Kunst ist aber so groß, daß das Häßliche was an diesem Zwergentum haftet,

dem kritisiert auch Lübke, dass Tintoretto in den Bildnissen »[e]rfreulicher« erscheine »als in diesen Kolossalarbeiten«³⁴², die er als »ein ziemlich wildes Durcheinander« bezeichnet.³⁴³ Ebenso Burckhardt, der behauptet, Tintoretos Werke im Dogenpalast seien »höchst nachlässig und schnell gemalt«³⁴⁴, weshalb er ihnen lediglich »dekorativen Wert«³⁴⁵ attestiert. Bei Burckhardt ist der Aspekt der Farbgebung ebenfalls berücksichtigt; er schreibt von »wirksamste[n] Lichteffecte[n]«³⁴⁶, die sich Tintoretto angeeignet habe, bescheinigt ihm jedoch »auch eine gewisse Roheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, sodass er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte«.³⁴⁷ Von Fontanes »[f]lott zusammengeschmiert« und der Reduktion auf »Farbentöne« ist es zu Burckhardts Beschreibung nicht allzu weit.³⁴⁸ Während Fontane in Tizians Marienfigur ein Sinnbild des Menschlichen zu erkennen glaubt, kann er Tintoretos stärker auf Farbe denn auf Inhalt ausgerichteter Malerei nur wenig abgewinnen. Im Kern spiegelt sich darin dieselbe Kunstauffassung, die Fontane auch dem Spätwerk Turners ablehnend gegenüberstehen lässt.³⁴⁹

Eine weitere Thematik, an der sich aufzeigen lässt, dass Fontane Topoi aus zeitgenössischen kunsthistorischen Debatten aufgreift, sind Kommentare zum Nord-Süd-Diskurs der Kunstgeschichte. So gibt er im Vergleich von Schülern

ganz wegfällt« (Theodor Fontane, *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 10.08.1875, HFA III/3/2, S. 1023).

342 Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*,⁴ 1868, S. 613. Burckhardt hebt unter den Exponaten der *Scuola di San Rocco* ebenfalls die *Kreuzigung* besonders hervor und benutzt überdies nahezu identische Begriffe: »Von den 56 zum Theil kolossalen Bildern, womit Tintoretto die ganze *Scuola di S. Rocco* angefüllt hat, ist hauptsächlich die große Kreuzigung (in der sog. Sala dell' albergo) noch schön gemalt und teilweise auch im Gedanken bedeutend« (Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 931).

343 Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*,⁴ 1868, S. 613. Auch bei Burckhardt wird der Aspekt der Masse betont: »Alles ist dermassen angefüllt, dass auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt« (Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 993).

344 Ebd., S. 931, 985.

345 Ebd., S. 932. Auch Lübke setzt sich mit der Zuschreibung des Dekorativen in Tintoretos Malerei auseinander, fällt jedoch ein weniger harsches Urteil als Burckhardt. Seines Erachtens gehört Tintoretto »zu den kühnsten und sichersten Malern, welche die Kunstgeschichte kennt« (Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*,⁴ 1868, S. 612).

346 Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 983. In Bezug auf die *Glorie des Paradieses* schreibt Burckhardt zudem explizit: »Die Composition zerstreut sich in lauter Farben- und Lichtflecke, und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf« (ebd., S. 993).

347 Ebd., S. 983.

348 Vgl. Kapitel II.6.

349 Vgl. Kapitel III.1.4.

Antonio Canovas und Peter Vischers den »großartigen Leistungen der Peter Vischerschen Kunst und Schule in Nürnberg, München, Innsbruck«³⁵⁰ ausdrücklich den Vorzug. An anderer Stelle argumentiert er diesbezüglich mit mangelnder Sorgfalt:

An den Arbeiten Carpaccios und Gentile Bellinis, die eine gewisse Verwandtschaft haben, interessirt der Stoff, die Naivität und die sorgfältige Durchführung. Alles »Flotte« fehlt, dafür tritt jene Liebe ein, die uns die deutschen Arbeiten, namentlich Dürers, so werth macht.³⁵¹

Dass Fontane Dürer als Beispiel dient, scheint symptomatisch, ist derselbe doch Inbegriff altdeutscher Kunst³⁵² und darüber hinaus auch in den italienischen Galerien vertreten, wodurch sich Gegenüberstellungen geradezu aufzudrängen scheinen.³⁵³ Gewissermaßen als Kontrast zu Tintoretos Arbeiten, die gemäß Fontane »[f]lott zusammengeschmiert«³⁵⁴ sind und sein Herz »kalt« lassen, stellt Fontane diesen die »Liebe« und Präzision der Dürer'schen Arbeiten gegenüber.³⁵⁵ Pointiert findet sich dieselbe Aussage in einem Brief an Zöllner: »Au fond ist alles tief langweilig und als ich schließlich in der kleinen Dogen-Kapelle einem Albrecht Dürerschen Christuskopfe begegnete, athmete ich auf; dieser *eine* Kopf repräsentirt in meinen Augen *mehr* wahre Kunst, als alle Tintoretos zusammengenommen.«³⁵⁶ Fontane bringt Dürers Kunst demnach mit Wahrheit in Verbindung, die er Tintoretto nicht zusprechen mag, was vor dem Hintergrund der zitierten Auszüge wenig erstaunt. Burckhardt nimmt

350 Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 06.10.1874, GBA XI/3, S. 308.

351 Ders., Tagebucheintrag vom 09.10.1874, GBA XI/3, S. 320.

352 Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Bd. 1, Princeton 1945, S. 3f.

353 Auch in den Uffizien sind Werke Dürers zu sehen, wie Fontanes Tagebucheintrag vom 11. Oktober offenlegt: In einer Auflistung, welche Gemälde ihm »außerordentlich« gefallen hätten, vermerkt Fontane: »5. A. Dürer: Anbetung der drei Könige (sehr schön.)« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 11.10.1874, GBA XI/3, S. 323).

354 Ders., Tagebucheintrag vom 07.10.1874, GBA XI/3, S. 315.

355 Dürer ist indessen nicht der einzige Künstler des Nordens, den Fontane zum Vergleich bezieht, auch Brueghel, den Fontane ansonsten kaum erwähnt, kommt vor: »Der Höllen-Salat [Weltgericht, Orcagna zugeschrieben, später aberkannt, CA] ist nicht nach meinem Geschmack; der ganze Breughel steckt hier drin; aber wunderbar ist fast alles andre, so die Gruppe der Seligen – darunter wunderbar schöne Mönchsköpfe – wie die Gruppe derer die voll schlechten Gewissens und deshalb in der entzlichen Pein der Ungewißheit sind, ob es nach rechts oder nach links mit ihnen gehen wird« (ders., *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 20.08.1875, HFA III/3/2, S. 1066). War es in Bezug auf Tintoretto ein »Salat von Engelsbeinen«, so nutzt Fontane an dieser Stelle das Kompositum »Höllen-Salat« zur Beschreibung des Gemäldes.

356 Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 10.10.1874, HFA IV/2, S. 478.

ebenfalls Vergleiche zwischen Kunst italienischer und deutscher Meister vor und kommt zum Fazit, dass Dürer in Gegenüberstellung mit Raffael »kaum verlieren [würde]; die wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst (allerdings zu spät!) ihm verdankte, war ein Unermeßliches, das ohne die lebenslange Anstrengung eines großen Geistes gar nicht erreicht worden wäre«.³⁵⁷ Burckhardt beschreibt Dürer ebenfalls als »großen Geist«, was als Bestätigung von Fontanes Assoziation deutscher Kunst mit Gehalt und Ideenreichtum gesehen werden kann. Darüber hinaus scheinen damit dieselben Kritikpunkte angesprochen, die Fontane auch in der Gegenüberstellung von Tizian und Tintoretto respektive Turner äußert. Die Kunstauffassung, die in Fontanes *Italienischen Aufzeichnungen* zum Ausdruck kommt, weist folglich hohe Übereinstimmung mit seinen publizierten kunstkritischen Texten auf.

Wenn auch nicht in Form von Pressetexten, hingegen in Zusammenhang mit dem Romanwerk, beschäftigt sich Fontane auch über die Italienreisen hinaus mit Werken italienischer Künstler. So spricht Graf Haldern über Andrea Mantegnas »verkürzten Christus« in der Brera in Mailand und über die Bambino-Gruppe in Araceli in Rom exakt die Worte aus, die Fontane am 10. August 1875 in sein Reisenotizbuch einträgt.³⁵⁸ Ein anderes Beispiel unter zahlreichen weiteren ist Victoire von Carayon, die nach einer Auseinandersetzung mit Schach in der Kirche Araceli bei Santo Bambino Ausgleich und Ruhe findet.³⁵⁹

Italienische Aufzeichnungen (1874/75), Ein letzter Tag in Italien (VZ 1875)

1.9 *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*

Im Gegensatz zu den *Italienischen Aufzeichnungen* beschäftigt sich Fontane in den *Wanderungen* ausführlich mit lokalen Künstlern und Kunstwerken, deren Ruhm sich meist auf den Umkreis Berlin beschränkt und deren Relevanz im Rahmen kunsthistorischer Kompendien im Vergleich zur Omnipräsenz italienischer Meister äußerst gering ist. Implizit ist dem auch eine politische Stellungnahme inhärent, zumal die Hinwendung zum Kleinen und Lokalen

357 Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 807.

358 Theodor Fontane, *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 10.08.1875, HFA III/3/2, S. 1023; vgl. ders., *Stine*, GBA I/11, S. 72f.

359 Vgl. ders., Tagebucheintrag vom 30.10.1874, HFA III/3/2, S. 995; ders., *Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes*, GBA I/6, S. 159. In *Schach von Wuthenow* ist das Empfangszimmer des Königs mit »Nachbildungen italienischer Meisterwerke, darunter eine[r] büßende[n] Magdalena« geschmückt (ebd., S. 135).

mit dem Preußentum in Verbindung gebracht werden kann. Das fünfbandige Erzählwerk *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* entsteht von 1862 bis 1889, erste Texte dazu erscheinen folglich zeitgleich mit den kunstkritischen Zeitungsartikeln. Die *Wanderungen* sind ein äußerst interessanter Forschungsgegenstand, weil sie Fontane Stoff für die Romane bieten, zahlreiche Landschaftsbilder und nicht zuletzt Aufzeichnungen über Architektur, Kunst und Künstler der Mark enthalten. Analogien zwischen den Kunstkritiken und *Wanderungen*-Kapiteln bestehen sowohl auf der formalen wie auf der inhaltlichen Ebene. Bereits der Untertitel »Bilder und Geschichten aus der Mark Brandenburg« lässt unschwer erkennen, dass Visualität³⁶⁰ ein zentraler Aspekt der *Wanderungen* ist.³⁶¹ Die Betonung der Visualität wird bereits von Zeitgenossen erkannt: Albert Emil Brachvogel schreibt 1861 im *Wochenblatt der Johanniter-Ordens-Ballei Brandenburg*, dass sich Fontane mit den *Wanderungen* »auf den Sockel eines historischen Landschafters in der Literatur geschwungen [habe]«.³⁶² Der zum Landschaftsmaler stilisierte Fontane zeichnet demzufolge ein vom historischen Interesse geleitetes Bild der Mark nach.

Das ästhetische Programm der *Wanderungen* ist durch das Zusammenwirken von Natur, Geschichte und Kunst geprägt.³⁶³ Eine Passage zum Schloss

360 Auch im Ehebriefwechsel findet diese Komponente Erwähnung: »Wir lernen mit dem Auge am meisten; es ist beständig tätig; das Ohr nur sehr ausnahmsweise. Dazu kommt, daß wir im *Sehen* immer etwas empfangen, im *Hören* sehr oft nichts« (Theodor Fontane an Emilie Fontane, 09.08.1875, GBA XII/3, S. 40).

361 Vgl. z. B. Wulf Wülfing, *Aussichten – Einsichten. Zur Rolle des Fensters in Theodor Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.), *Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg im Kontext der europäischen Reiseliteratur*, Würzburg 2003 (= Fontaneana, Bd. 1), S. 123–135.

362 Albert Emil Brachvogel, [Rezension *Wanderungen*]. In: *Wochenblatt der Johanniter-Ordens-Ballei Brandenburg* 50 (11.12.1861), S. 266 (recte 232), wiederaabgedr. in: Fischer, *Märkische Bilder*, S. 134. Erdmut Jost hält fest, dass die Beschreibung des Panoramas des Ortes Gusow von den Seelower Höhen aus, »alle Merkmale der barockklassizistischen Ideallandschaft« trage (Jost, *Das poetische Auge*, S. 79), und Fischer umschreibt den »Gattungscharakter« der *Wanderungen* als intermediales Feld zwischen Landschaftsmalerei, besonders ›historischer Landschaft‹ und historisch-romantischer Reiseliteratur. In den *Wanderungen* finde eine Verknüpfung von Historischem und Geografischem, Bildlichem und Narrativem statt (vgl. Fischer, *Märkische Bilder*, S. 135). Diese Anmerkungen bestätigen einerseits den Befund, dass Fontanes Landschaftswahrnehmung stark von Bildern geprägt ist und zeigen andererseits die Heterogenität dieses Textkonvoluts auf.

363 Dasselbe gilt für die Reiseschilderungen in den italienischen Aufzeichnungen: »Natur, Geschichte, Kunst unterstützen sich einander« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 15.10.1874, GBA XI/3, S. 333).

Küstrin deckt auf, weshalb Fontane dem historiografischen³⁶⁴ und kulturge- schichtlichen³⁶⁵ Kontext diese gewichtige Rolle beimisst:³⁶⁶

Wenn du reisen willst, mußt du die *Geschichte* dieses Landes *kennen* und *lieben*. Dies ist ganz unerlässlich. Wer nach Küstrin kommt und einfach das alte graugelbe Schloß sieht, das, hinter Bastion Brandenburg, mehr häßlich als gespensterhaft aufragt, wird es für ein Landarmenhaus halten und entweder gleichgültig oder wohl gar in ästhetischem Mißbehagen an ihm vorübergehn; wer aber weiß: »hier fiel Kattes Haupt; an diesem Fenster stand der Kronprinz«, der sieht den alten unschönen Bau mit andern Augen an. – So überall.³⁶⁷

Es handelt sich dabei um dieselbe Herangehensweise, die Fontane in den *Itali- enischen Aufzeichnungen* ebenfalls praktiziert. Beispielsweise veranlasst ihn die Fahrt zum Trasimenischen See einerseits zu einer eigenhändig gezeichneten Ansicht mit topografischen Begebenheiten, andererseits geht er ergänzend auf den historischen Hintergrund der Gegend ein, in der unter anderem Hannibal gekämpft haben soll. Gemäß Fontane wird der Reisende, je mehr er weiss, »je besser er die römische und die italienische Geschichte erkennt, desto entzückter und bewegter [...] auf eine Landschaft blicken«.³⁶⁸ Dieses Postulat gilt ihm sowohl für die Heimat als auch für die Fremde, wobei ihm historisches Wissen als Zugang zum Verständnis von Bauten, Landschaften und darüber hinaus auch Gemälden dient.³⁶⁹ Im zitierten Beispiel aus den *Wanderungen* ist

364 Im Vorwort berichtet Fontane vom »breiten historischen Stempel«, den seine Vision des Rheinsberger Schlosses getragen habe (ders., *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin, Vorwort zur 1. Aufl.*, GBA V/1, S. 2).

365 Fontane hat den kulturgechichtlichen Aspekt der *Wanderungen* eigens akzentuiert: Die *Wanderungen* seien »keineswegs eine bloße Historie märkischen Adels, sondern vor allem eine Kulturgeschichte des Landes geworden« (ebd., GBA V/1, S. XXVI). In diesem Ansatz besteht gleichzeitig eine Gemeinsamkeit zu Publikationen Lübkes, der seine Herangehensweise ebenfalls explizit als »kulturgechichtlich« bezeichnet: »Zielt doch meine ganze Darstellung darauf hin, das geistige Leben der Völker, wie es sich in den Schöpfungen der bildenden Künste spiegelt, zum Verständniss zu bringen. Wer möchte bezweifeln, dass dies Studium eine nothwendige Ergänzung der allgemeinen Geschichte, ein wichtiger Zweig der Kulturgeschichte ist?« (Lüke, *Grundriss der Kunstgeschichte*,⁴ 1868, S. IX).

366 »Ich bin die Mark durchzogen und habe sie reicher gefunden, als ich zu hoffen gewagt hatte. Jeder Fußbreit Erde belebte sich und gab Gestalten heraus [...]. [...] [E]in Reichtum ist mir entgegengetreten, dem gegenüber ich das bestimmte Gefühl habe, seiner niemals auch nur annähernd Herr werden zu können« (Fontane, *Wanderungen. Vorwort zur 1. Aufl.*, GBA V/1, S. 3).

367 Ebd., *Vorwort zur 2. Aufl.*, GBA V/1, S. 5.

368 Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 15.10.1874, GBA XI/3, S. 333.

369 Beispiele dafür sind unter anderem die Anekdoten, die Fontane nacherzählt: »Anna von Cleve sieht wenig besser aus und macht einem die Anekdote glaubhaft, daß Hein-

mit der Erwähnung der historischen Vergangenheit zugleich eine Aufwertung des gegenwärtigen Zustandes des Baus beabsichtigt, die freilich dessen Mängel nicht zum Verschwinden bringt, sie aber zumindest abschwächt. Das an dieser Stelle praktizierte narrative Vorgehen findet sich desgleichen in den Kunstbetrachtungen: Statt auf exakte Gegenstandsbeschreibung – »das alte graugelbe Schloß« – scheint Fontanes Interesse vielmehr darauf ausgerichtet zu sein, den Lesern Hintergrundinformationen zu den Bauwerken zu vermitteln.

Die Würdigung der märkischen Kulturlandschaft soll nach Fontane »*ohne jegliche Prätension von Forschung, Gelehrsamkeit, historischem Apparat etc.*«³⁷⁰ erfolgen, wobei er bereits zum zweiten Band konstatieren wird, dass er »aus dem ursprünglichen Plauderton des Touristen in eine historische Vortragsweise«³⁷¹ hineingeraten sei. Die erstzitierte Aussage bedeutet im Umkehrschluss, dass sich Fontane der Instrumente zur Erlangung wissenschaftlicher Befunde bewusst ist. Außerdem setzen sich auch Lübke und Kugler in ihren ersten Schriften mit den heimatlichen Bauwerken auseinander und wenden sich erst später der universellen Kunstgeschichtsschreibung zu.³⁷² Das Changieren zwischen beabsichtigtem Plauderton, fundierter Wissensvermittlung und gleichzeitiger Negation eines wissenschaftlichen Anspruchs ist folglich eine Gemeinsamkeit der journalistischen Kunstkritiken und des Erzählwerks *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Differenzen zum akademischen Zugang zur Kunst weisen indessen die Künstlerbiografien auf, von denen diverse in Zusammenhang mit den *Wanderungen* entstehen. Während sich die Kunsthistorik

rich VIII. sie im Reisewagen gemustert, unzureichend befunden und gleich wieder heim nach Deutschland geschickt habe« (ders., *Aus Manchester*. 4. Brief, NFA XXIII/1, S. 73).

370 Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, 24.11.1861, HFA IV/2, S. 51.

371 Fontane, *Wanderungen. Schlusswort*, GBA V/4, S. 439.

372 Vgl. Wilhelm Lübke, *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt von Wilhelm Lübke*, Leipzig 1853; Franz Kugler, *Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg in malerischen Ansichten*, Berlin 1833; ders., *Ueber die älteren Kirchen Stettins*. In: ders., *Baltische Studien* 2/1, Stettin 1833; ders., *Beschreibung der Kunstschatze von Berlin und Potsdam*, Berlin 1838; ders., *Pommersche Kunstgeschichte. Nach den erhaltenen Monumenten dargestellt von Dr. F. Kugler*, Stettin 1840. Kugler publiziert zudem im *Deutschen Kunstblatt* mehrere Rezensionen von Werken, die sich mit der lokalen Kunst auseinandersetzen (vgl. ders., *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Eine Darstellung mittelalterlicher Kunstuwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung, bearbeitet und herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff*. In: *DKB* 15 (15.04.1850), S. 114–115). Auch Karl Eggars lässt sich offenbar davon inspirieren, verfasst er doch eine Reihe von kunsthistorischen Arbeiten über Südtirol (vgl. Karl Eggars, *Kunsthistorische Wanderungen in und um Meran. Vortrag in der Sitzung der Section Meran des deutschen und österreichischen Alpenvereins am 13.12.1878*, Peterswaldau 1879).

von der Biografik entfernt, sind populärwissenschaftlich verfasste Biografien im 19. Jahrhundert äußerst beliebt.³⁷³ So finden sich in den *Wanderungen* die Lebensgeschichten von Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm Gentz, die in Neuruppin geboren werden, sowie »Ein Kapitel vom alten Schadow« mit Ausführungen zu Johann Gottfried Schadow.³⁷⁴ Auch Recherchen zur Fragment gebliebenen Schrift über Karl Blechen erfolgen im Rahmen der *Wanderungen*.

Wie in Fontanes Absichtserklärung zum »Plauderton« bereits deutlich geworden ist, sind die *Wanderungen* unter anderem auf Wissensvermittlung hin ausgerichtet, was dem Schluss nahelegt, sowohl die Kunstkritiken als auch die *Wanderungen* als ästhetisches Erziehungsprogramm für das bildungsbürgerliche Publikum zu lesen.³⁷⁵ In einem Brief an Ernst von Pfuel schreibt Fontane, dass es ihm in den *Wanderungen* auf »die Belebung des Lokalen, die Poetisierung des Geschehenen [ankomme], so daß [...] in Zukunft jeder Märker, wenn er einen märkischen Orts- und Geschlechtsnamen hört, sofort ein bestimmtes Bild mit diesem Namen verknüpft«³⁷⁶. Das Bemühen um die Aufwertung des Lokalen scheint auch vor dem Hintergrund des 19. Jahrhunderts als Geburtsstunde der Nationalstaaten einzuordnen zu sein. Mit Grenzziehungen zwischen eigener und fremder Kunst partizipiert Fontane allerdings lediglich in beschränktem Ausmaß an dieser Debatte.³⁷⁷ So schreibt er über den französischen Maler Antoine Pesne: »Alles, was er [Antoine Pesne, CA] schuf, war, trotz der leiblichen Anwesenheit des Meisters in unsrem Lande, doch immer

373 Vgl. Kapitel I.1.3. Dass die Mark Brandenburg das Forschungsinteresse weckt, belegen auch die Publikationen Alexander von Minutolis, der die mittelalterlichen Denkmäler und Architektur der Mark zeichnet und sie mittels schriftlicher Arbeiten dem Publikum bekannt macht (vgl. Fontane, *Alexander von Minutoli*, NFA XXIII/1, S. 440–443). Hagen und Schinkel treiben das Projekt zusätzlich voran, was 1836 zur Publikation der ersten Hefte der *Denkmäler der Kunstgeschichte* führt.

374 Vgl. ders., *Wanderungen. Saalow*, GBA V/4, S. 330–344.

375 Vgl. Jost, *Das poetische Auge*, S. 71.

376 Theodor Fontane an Ernst von Pfuel 18.01.1864, HFA IV/2, S. 115. Aufschlussreich ist zudem, dass bei Fontanes Beschreibung der märkischen Landschaft am häufigsten Adjektive wie »schön« oder der Begriff »Schönheit« vorkommen, was als Werturteil zwar wenig aussagekräftig ist, aber vor dem Hintergrund, dass Fontane im Zuge der Aufwertung der märkischen Landschaft darum bemüht ist, deren Vorzüge zu akzentuieren, Sinn ergibt. Ebenfalls zahlreich vertreten sind die Wortfelder »reizend«, »romantisch« sowie »pittoresk« (vgl. Hubertus Fischer, *Märkische Bilder. Ein Versuch über Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg, ihre Bilder und ihre Bildlichkeit*. In: *Fontane Blätter* 60 (1995), S. 127; Fischers Befund bezieht sich auf den Band *Oderland*).

377 Zur politisch-historischen Aufwertung der Mark hat Fontane wohl denn auch kaum beigetragen, denn das offizielle Preußen vergisst seinen fünfundseitigsten Geburtstag (vgl. Fontane, *Wanderungen. Einleitung*, GBA V/1, S. XXIII).

nur eine *importierte* Kunst. Unserer wirklichen Kunststufe entsprach damals Leygrebe, der Riesengrenadiere und Jagdhunde malte.«³⁷⁸ Der Fokus liegt folglich nicht darauf, das künstlerische Niveau möglichst hochzuhalten, sondern die »wirkliche Kunststufe« herauszuarbeiten, auch wenn sie im internationalen Vergleich nicht konkurrenzfähig scheint.³⁷⁹

Zugang zu Kunstschatzen der Mark erhält Fontane durch Besuche verschiedener Herrensitze mit Gemäldesammlungen.³⁸⁰ Sein Vorgehen zur Inventarisierung bildender Kunst in der Mark ist darin Waagens Bestandsaufnahme englischer Kunstschatze ähnlich, so liest sich das Kapitel ›Radensleben II‹ wie ein Inventarverzeichnis der Quast'schen Kunstschatze.³⁸¹ Allerdings scheint das Bewusstsein für den Wert der Kunstwerke auf dem Land gering, wie ein Brief Fontanes an seine Tochter Martha zeigt:

[D]ies Vorfahren von einer Schloß-Rampe auf die andre, hat für einen 70er doch sein Unbequemes. [...] Solch Berliner Scriblifax kann sich doch nicht für unsre Schafställe interessieren. Kunst? Bilder? Inschriften? Kunst gibt es hier nicht, und um das Bild von Tante Rosalie mit ihrer weißen Tüllhaube kann er doch unmöglich kommen.«³⁸²

Fontanes Inventarisierung von Kunstgegenständen kommt auch insbesondere deshalb Bedeutung zu, weil die Kunstdenkmäler-Inventarisierung der Mark zum Zeitpunkt des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs längst nicht abgeschlossen ist und Fontanes Berichte teilweise die einzigen überlieferten Zeugnisse sind.³⁸³ Allerdings konzentriert sich Fontanes Aufmerksamkeit oft auf die Cha-

378 Ders., *Wanderungen*. Walchow, GBA V/1, S. 370, FN.

379 Die Identifikation mit der Mark soll, wie angedeutet, nicht einzig über die Kunst, sondern auch über die Landschaft erfolgen. Als symptomatisch für dieses Bestreben kann das Vorwort zu den *Wanderungen* gelesen werden, in dem Fontane ausgehend vom schottischen Leven-See auf die Schätze der Mark hinweist (vgl. ders., *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin. Vorwort zur 1. Aufl.*, GBA V/1, S. 2f.).

380 Darüber hinaus ermöglicht ihm Major Gustav von Kessel, den Fontane von seinen Recherchen zu den *Wanderungen* kennt, Zutritt zur Gemäldesammlung des Königlichen Schlosses (vgl. Theodor Fontane an Gustav von Kessel, 04.05.1863, HFA IV/2, S. 97; vgl. Roland Berbig, *Theodor Fontane Chronik*, Berlin 2010, Bd. 2, S. 1237).

381 Vgl. Fontane, *Wanderungen. Radensleben II*, GBA V/1, S. 44–50; vgl. ders., *Wanderungen. Liebenberg (das gegenwärtige); sein Schloss und seine Bilder, seine Kunst- und Erinnerungsschätze*, GBA V/5, S. 314–329; vgl. Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 Bde., Berlin 1837–1839; ders., *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, 2 Teile, Leipzig 1843 und 1845; Kapitel II.4.1.

382 Theodor Fontane an Martha Fontane, 26.05.1889, abgedr. in: Dieterle (Hrsg.), *Theodor Fontane und Martha Fontane*, S. 349.

383 Vgl. Helmut Börsch-Supan, *Die bildende Kunst im Spiegel von Theodor Fontanes ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg.‹* In: Sibylle Badstübner-Gröger (Hrsg.), *Schlösser, Herrenhäuser, Burgen und Gärten in Brandenburg und Berlin. Festschrift zum zwan-*

raktere der märkischen Gutsbesitzer und deren Familiengeschichten, während »die Bildnisse [...] als Kunstwerke nur selten ein Interesse bei ihm wecken konnten«.³⁸⁴ Dieser Vorwurf ist insofern einzuschränken, als zum damaligen Zeitpunkt die Kunstpfege in der Mark kaum Forschungsgegenstand ist³⁸⁵, und darüber hinaus entspricht dies weder Fontanes Ausrichtung für die *Wanderungen* noch seiner generellen Herangehensweise an Kunstgegenstände. In Bezug auf Fontanes Kunstkritiken sind die Inventare aber dennoch aufschlussreich, weil sie unter anderem belegen, dass sich seine Auseinandersetzung mit italienischen Künstlern nicht einzig auf die beiden Italienreisen beschränkt.³⁸⁶ Im bereits erwähnten Kapitel *Radensleben* zählt Fontane Kunstschatze aus dem Schloss Ferdinand von Quasts in Radensleben auf, wobei es sich – anders als beim im Allgemeinen bescheidenen, weitgehend auf Familienbildnisse beschränkten Kunstbesitz des brandenburgischen Adels – um Madonnenbilder italienischer Meister handelt.³⁸⁷ Die Bestandsaufnahme der Sammlung von Quast umfasst die Nennung des jeweils dargestellten Gegenstands, beispielsweise »Madonna mit dem Kinde« und daran anschließend eine stichwortartige Bildbeschreibung.³⁸⁸ Die Notate machen außerdem deutlich, dass sich Fontane auch für die Provenienz der Bilder interessiert³⁸⁹ und Vermutungen

zigjährigen Jubiläum des ›Freundeskreises Schlosser und Gärten der Mark in der Deutschen Gesellschaft e. V.‹, Berlin 2012, S. 213.

384 Börsch-Supan, *Die bildende Kunst im Spiegel von Theodor Fontanes ›Wanderungen‹*, S. 213.

385 Damit sind auch Fontanes falsche Zuschreibungen betreffend des Deckenbilds des Schlosses Oranienburg sowie des Porträts des Oberjägermeisters Jobst Gerhard von Hertefeld zu erklären (vgl. Börsch-Supan, *Die bildende Kunst im Spiegel von Fontanes ›Wanderungen‹*, S. 214).

386 Vgl. Kapitel I.1.8.

387 Vgl. Börsch-Supan, *Die bildende Kunst im Spiegel von Theodor Fontanes ›Wanderungen‹*, S. 219.

388 Vgl. Fontane, *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 44–48.

389 Vgl. »Madonna, halbe Figur, anbetend vor dem Kinde; zur Rechten drei Engel, links Johannes. Madonna und Christkind sehr schön. Terrakotta-Relief von etwa zweieinhalb Fuß Durchmesser. Von der Bemalung und Vergoldung sind nur noch schwache Reste vorhanden. Trotzdem ein Prachtstück der Sammlung. Nach der Ansicht Metzgers, eines Kunsthändlers in Rom, durch dessen Vermittlung Herr von Rumohr viele Sachen fürs Berliner Museum ankaufen ließ, von Luca della Robbia. Der einzige Zweifel, den Metzger unterhielt, war der, daß ihm kein Werk des Luca von ähnlicher Schönheit vorgekommen sei« (ders., *Wanderungen. Radensleben II*, GBA V/1, S. 44). Fontane zeigt folglich Interesse dafür, welche Experten – an dieser Stelle dienen ein Fachmann vor Ort sowie Rumohr als Autoritäten – für die Begutachtung von Kunstwerken beigezogen wurden, um Aussagen über deren Provenienz machen zu können.

über Bezüge zu anderen Werken anstellt.³⁹⁰ Des Weiteren finden sich in den *Wanderungen* zahlreiche Beschreibungen von sakralen und profanen Bauwerken. Während Fontane über Architektur lediglich wenige Zeitungsartikel veröffentlicht, zeigen die *Wanderungen*, dass er sich auch mit Bauten eingehend auseinandersetzt.

Ein weiterer Aspekt, der die *Wanderungen* bezüglich Visualität zum informativen Untersuchungsgegenstand macht, ist die starke Prägung der ›märkischen Bilder‹ durch verschiedene Formen der Landschaftswahrnehmung. Fontane erlebt die Landschaften allerdings – nicht wie es die Bezeichnung »Wanderungen« suggerieren würde – zu Fuß, sondern hauptsächlich fahrenderweise im Coupé. Auf diese Weise nimmt er die Landschaft ›bewegt‹ wahr und schreibt, dass die Landschaft »alle hundert Schritt ein anderes Bild vor [ihm] auf[rolle]«.³⁹¹ Die bewegte Landschaftsästhetik, die eine »durch Fortbewegungsmittel erzeugte Wahrnehmungskonvention«³⁹² darstellt, findet sich nicht nur in den *Wanderungen*, sondern auch in Fontanes Tagebuch der englischen Reise sowie im letzten Brief zur *Manchester Art Treasures Exhibition*.³⁹³ Auch der Einfluss des Panorama, insbesondere des Moving Panorama auf die ›bewegten‹ Bilder der *Wanderungen* wurde in der Forschung verschiedentlich dargelegt³⁹⁴ und ebenso auf Blicke von Aussichtspunkten herab hingewiesen, die im Romanwerk ebenfalls vertreten sind.³⁹⁵ Fischer zieht daraus das Fazit, dass Fontanes märkische Landschaft »im wesentlichen ein ›Kunst-Produkt‹« sei, geschult an »der englischen Reiseliteratur und der Landschaftsmalerei.«³⁹⁶ Dies bestätigt die These, dass Fontanes Wahrnehmung entscheidend durch die Betrachtung bildender Kunst beeinflusst wird. Gemäß Fischer findet sich allein in *Oderland* so oft der Begriff »Bild« oder »Landschaftsbild«, »daß man

390 Vgl. »Das Bild zeigt eine gewisse Verwandtschaft des Ausdrucks und der Behandlung mit dem entsprechenden Mantegna-Bilde im Berliner Museum. Die erste Seite (Sankt Jakobus, der Abschied nimmt und segnet) ist wahrscheinlich eine Skizze zu dem bekannten Deckengemälde von Mantegna: ›Gang zum Richtplatz und Heilung des Gichtbrüchigen‹ in der Kirche degli Eremitani in Padua. – Beide Bilder zeigen eine reiche Renaissancearchitektur; was die Art des Vortrags angeht, so ist die eine mehr in gemalter, die andere mehr in gestrichelter Manier. Das Pergamentblatt selbst ist sehr wahrscheinlich aus einem Mantegnaschen Studienbuch genommen« (ebd., S. 46).

391 Ders., *Ein Sommer in London. The hospitable English House*, HFA III/3/1, S. 151.

392 Fischer, *Märkische Bilder*, S. 123.

393 Vgl. Fontane, *Au Manchester. Ausflug nach Chester*, HFA III/3/1, S. 514–521.

394 Vgl. Fischer, *Märkische Bilder*; vgl. Cusack, ›Civibus aevi futuri‹; vgl. Hoffmann, *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung*.

395 Vgl. dies., *Weitblick, Künstlerauge und Spektralanalyse*, S. 183–200.

396 Fischer, *Märkische Bilder*, S. 131.

von einer ikonischen Apperzeption der Landschaft sprechen kann«.³⁹⁷ Fontane verwendet außerdem Worte wie »Landschaftsrequisiten«, »Landschaftscouisse«, »Coulissenbild« oder »Schlußcoulisse des ganzen Bildes«³⁹⁸ und damit Komposita aus dem Bereich des Theaters, was verdeutlicht, dass sich an den *Wanderungen* die Verschränkung von Fontanes verschiedenen Tätigkeitsfeldern als Journalist und Schriftsteller aufzeigen lässt.

Auswahl an Texten aus den *Wanderungen*, die für die Kunstkritiken relevant sind:

Maler: *Karl Friedrich Schinkel* (MB 1864, GBA V/1), *Wilhelm Gentz* (GBA V/1), *Ein Kapitel vom alten Schadow* (GBA V/4), *Blechen-Fragment*

Architektur: *sakral: Klosterkirche Neuruppin* (GBA V/1), *Kirche Rheinsberg* (GBA V/1), *Kirche Neustadt* (GBA V/1), *Peter-Pauls-Kirche Wusterhausen* (GBA V/1), *Kirche Tamsel II* (GBA V/2), *Kloster Lehnin* (GBA V/3), *Kloster Chorin* (GBA V/3), *Kirche Werder* (GBA V/3), *Kirche Blumenberg* (GBA V/4), *Peter-Pauls-Kirche Nikolskoe* (GBA V/5); *profan: Schloss Rheinsberg* (GBA V/1), *Schloss Freienwalde* (GBA V/2), *Schloss Tamsel* (GBA V/2), *Schloss Kossenblatt* (GBA V/2), *Schloss Oranienburg* (GBA V/3), *Schloss Köpenick* (GBA V/4), *Belvedere Charlottenburg* (GBA V/3), *Schloss Liebenberg* (GBA V/5)

Gemälde sammlungen: *Radensleben: Bilder und Kunstschatze* (GBA V/1), *Bilder, Kunst- und Erinnerungsschätze von Schloss Liebenberg* (GBA V/5)

Denkmäler: *Das Luisen-Denkmal* (GBA V/1)

1.10 Briefwechsel

Die Bedeutung der Briefe für Fontanes Kunstkritiken lässt sich exemplarisch daran zeigen, dass sich die prägnante Formel des »Hineinragen[s] des Großen in das Kleinleben«³⁹⁹, die er für Adolph Menzels Gemälde *Abreise Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870* formuliert, in einem Schreiben an den Künstler findet. Fontane steht mit Menzel in brieflichem Kontakt, verkehrt mit ihm in verschiedenen Vereinen und verfasst zudem kunstkritische Artikel über dessen Schaffen. Seine Bekanntschaft mit dem Künstler steht damit stellvertretend für die engen Bezüge, die zwischen Fontanes Briefen und seinen kunstkritischen Schriften existieren. Die Briefe enthalten zentrale Aussagen über sein Kunsterverständnis, zumal sich in ihnen pointierte Urteile sowie ergänzende, aber auch divergierende Aussagen zu Fontanes kunstkritischen Zeitungsartikeln finden. Der Briefwechsel mit Pietsch beinhaltet außerdem die Weiterführung der Debatte über Fontanes Polemik zum Maler Alma-Tadema, die er in einem

397 Ebd., S. 133.

398 Ebd., S. 133, 141, FN 74–78.

399 Theodor Fontane an Adolf Menzel, 02.07.1871, HFA IV/2, S. 382 (Abb. 27).

stellvertretend für Pietsch verfassten Artikel verschriftlicht.⁴⁰⁰ Die Korrespondenzen sind ein interdisziplinäres Feld mit literarischen Qualitäten, was integrierte Gedichte oder essayartige Passagen wie die Reflexionen an Zöllner über die bildende Kunst Italiens verdeutlichen. Fontane erachtet die Briefe denn auch als »Stylübung«⁴⁰¹ und damit als eng an das schriftstellerische Werk gekoppelt. Was die Briefe aus Italien anbelangt, sind diese – neben den Tage- und Notizbüchern – von besonderer Relevanz, weil Fontane keine publizistischen Texte über die Italienreisen verfasst. Die postalischen Schreiben sind folglich eine wichtige Erweiterung von Fontanes journalistischen Kunstkritiken und liefern zusätzliche Informationen darüber, welche Ausstellungen er besucht, auch wenn er darüber keine Zeitungsartikel veröffentlicht. Ein Beispiel hierfür ist Fontanes Brief an Emil Dominik, in dem er sich zur Ausstellung von Werken des russischen Künstlers Wereschtschagin äußert, über die er jedoch keinen journalistischen Text verfasst.⁴⁰² Demzufolge enthalten die Briefe Belege für Fontanes umfassendes Wissen über bildende Kunst und zeugen von seinem persönlichen Interesse, das über die reine Auftragsarbeit für Ausstellungsrezensionen hinausgeht.

Für Fontane sind Briefe jedoch nicht nur ein Mittel, sich mit Freunden über seine Kunstauffassung auszutauschen, sondern haben weitere Funktionen, wie das Recherchieren für geplante Artikel. Für die Kapitel zum Orientmaler Wilhelm Gentz und zum Bildhauer Johann Gottfried Schadow, die in den *Wanderungen* erscheinen, kontaktiert Fontane Familienmitglieder, Bekannte und Freunde der Künstler. Auch bei seinem Projekt, über Karl Blechen einen längeren Aufsatz zu publizieren, nutzt er die Briefpost zum Sammeln von Informationen.⁴⁰³ Darüber hinaus kommentieren Briefe an den Verleger das Scheitern des Projekts.⁴⁰⁴ Allerdings gibt der Briefwechsel mit Editoren

400 Vgl. Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 13.09.1874, HFA IV/2, S. 472f.

401 Theodor Fontane an Bernhard von Lepel, 08.09.1851, HFA IV/1, S. 191.

402 Vgl. Theodor Fontane an Emil Dominik, 13.02.1882, HFA IV/3, S. 177f. Zugleich bieten die Briefe ergänzende Informationen zu publizierten Artikeln, beispielsweise, wenn Fontane Emilie einen Bericht darüber schreibt, welche Kunstwerke er gesehen hat.

403 Vgl. Theodor Fontane an Elisabeth Brose, 27.12.1881, HFA IV/3, S. 172.

404 1882 kündigt Fontane der Redaktion der Monatsschrift *Nord und Süd* ein »Blechen-Kapitel« von »etwa 2 Bogen« an, »nicht auf Kunstkritik sondern auf Biographie hin« geschrieben. Er »erzähle sein Leben, seine Schicksale«, wozu ihn »ein nach langem Suchen zusammengefundenes Material« befähige; es sei »alles neu« (Theodor Fontane an Julius Grosser, 22.01.1882, HFA IV/3, S. 175). Der angepriesene Artikel ist jedoch nie erschienen. Zwei Jahre später stellt Fontane ein Inhaltsverzeichnis zum Band *Oderland* zusammen, das weiterhin das »Cottbus«-Kapitel mit aufführt, dieses Mal mit dem Zusatz »Blechen, der Maler«. Danach ist davon jedoch keine Rede mehr. Hertz

kaum Aufschluss darüber, welche Auflagen bezüglich Länge, Themenwahl oder Gesinnung Fontane in seinen Artikeln zu befolgen hat. Teilweise sind in den Briefen jedoch ergänzende Angaben zu verfassten Zeitungsberichten zu finden. So schreibt Fontane an Fritz Mauthner, seine Aussagen im Artikel *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller* über die Diskrepanzen zwischen Malern und Schriftstellern reflektierend: »Schwind, Makart, Piloty, Lessing (Karlsruhe), wie standen sie da! Anton von Werner, Rauch, Begas, Menzel, Lenbach, Uhde, die Achenbachs, wie stehen sie da, verglichen mit uns.«⁴⁰⁵ Auffälligerweise sind die Namen im publizierten Artikel nicht mehr erwähnt, was demselben allgemeine Aussagekraft verleiht und Fontane zugleich weniger anfechtbar macht. Bemerkenswert ist, dass die meisten der genannten Maler in den kunstkritischen Zeitungsartikeln nicht oder lediglich am Rande relevant sind, was verdeutlicht, dass Fontane sich in seinen Interessen nicht von der offiziellen Kunstpolitik respektive der öffentlichen Anerkennung des jeweiligen Künstlers leiten lässt.

Nicht nur die Kunstkritiken selbst, die *Wanderungen*, die Romane, die Tage- und Notizbücher, sondern gerade die häufige Nennung von Kunst und Künstlern in den Briefen und die Korrespondenzen mit zahlreichen Künstlern und Kunsthistorikern belegen, welchen hohen Stellenwert bildende Kunst für Fontane hat. Bezuglich der erwähnten Kunsthistoriker ist darauf hinzuweisen, dass er mit zahlreichen Vereinsmitgliedern brieflich kommuniziert. Allerdings handelt es sich bei der Majorität der Schreiben lediglich um Absprachen, bei wem um welche Uhrzeit das nächste Treffen stattfindet. Es liegt daher die Annahme nahe, dass die mündliche Kommunikation vielfach den postalischen Austausch ersetzt. Die Briefe, die über organisatorische Eckdaten hinausgehen, sind für die Kunstkritiken wichtig, weil der Einfluss der Mitglieder der Berliner Vereine auf Fontanes Kunstauffassung bislang in der Forschung wenig beachtet wurde.⁴⁰⁶ Teilweise lassen sich diese Verbindungen direkt nachweisen, zum Beispiel, wenn sich Fontane in *Aus Manchester* auf Gustav Waagen bezieht. Umso wichtiger sind die Briefe als Quelle für Fontanes Meinungen zu in Vereinszusammenkünften besprochenen Bildern. Dabei geht es nicht nur um fachliche, sondern auch um persönliche Belange, wie eine Nachricht

mahnt zu einer Reduzierung des Stoffes, festgehalten in einem Brief Fontanes an Hertz aus dem Mai 1864: »Ich dachte anfänglich noch an weitre Einschübe; doch verbietet sich das um des Raumes willen, den Sie ja eher beschränkt wünschen« (Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, [11. oder 12. Mai 1864], abgedr. in: Kurt Schreinert und Gerhard Hay (Hrsg.), *Theodor Fontane. Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898*, Stuttgart 1972, S. 112).

405 Theodor Fontane an Fritz Mauthner, 06.12.1891, HFA IV/4, S. 167.

406 Eine Ausnahme bildet Graevenitz, *Theodor Fontane*.

Fontanes über eine Sitzung bei Heyden zeigt, in der er sich über die Frage ausläßt, inwiefern Menzel zu ästhetischen Urteilen berechtigt sein soll.⁴⁰⁷ Die Briefe decken zudem auf, dass Fontane mit Kugler und Eggers wissenschaftliche Publikationen austauscht und diese um weiterführende Informationen zu verschiedenen Artikeln ersucht. Darüber hinaus zeugen die Schreiben vom Humor, einem wichtigen Aspekt der Vereinszusammenkünfte, und die Anreden mit Pseudonymen spiegeln die Vereinsgepflogenheiten. Der enge Zusammenhang zwischen den Diskussionen in den Vereinen und Fontanes Werk lässt sich auch am Beispiel seiner Rezension der Biografie über den Bildhauer Christian Daniel Rauch zeigen. Fontane berichtet Bernhard von Lepel, dass er im *Rütti* mit Zöllner und Lazarus »eine lange Diskussion über das 'Schadow u. Rauch-Buch' das K. Eggers geschrieben hat«⁴⁰⁸, geführt habe. Der Brief liefert damit den Beleg dafür, dass kunsthistorische Werke im *Rütti* Gesprächsthema sind, die Fontane liest und zahlreiche davon rezensiert. Der Umstand, daß Fontane Lepel über die betreffende Debatte informiert, ist ein Hinweis darauf, dass ihm diese Diskussionen wichtig sind.⁴⁰⁹

Außerdem ist an den Anreden und dem Sprachgestus erkennbar, dass Fontane beispielsweise zu Friedrich Eggers in engerer Beziehung steht als zu dessen Bruder Karl. Derselbe Sachverhalt ist für die Kommunikation mit Menzel geltend zu machen, den Fontane ebenfalls mit Höflichkeitsformeln adressiert.⁴¹⁰ Bezuglich Menzel ist grundsätzlich festzuhalten, daß der persönliche Kontakt zwischen den beiden seltsam reserviert bleibt, obschon sie sich hinsichtlich ihrer ästhetischen Ansichten äußerst nahestehen. Ein Brief Fontanes an Ge-

407 »Eine Hauptunterhaltung drehte sich um Menzel, der gestern im Rütti wieder ›große Sätze‹ ausgespielt hatte. [...] [I]ch meinerseits meine, und sprach es auch heute aus: es hängt alles von der Vorfrage ab ›wie groß ist Menzel?‹ Ist er blos ein sehr guter Maler, so darf er dergleichen *nicht* sagen; ist er aber allerersten Ranges, eine epochemachende No I, ein Sanspareil, so *darf* er es sagen. In solchem Falle gesteh ich ihm das Recht zu, ästhetische Besserwissereien als impotentes langweiliges Zeug von der Hand zu weisen« (Theodor Fontane an Emilie Fontane, 08.06.1879, HFA IV/3, S. 25). Bei den meisten Briefen an Kugler, Eggers oder Menzel handelt es sich jedoch lediglich um Terminabsprachen oder An- und Abwesenheiten in kommenden Sitzungen.

408 Theodor Fontane an Bernhard von Lepel, 28.05.1883, HFA IV/3, S. 247.

409 In Briefen an Karl Zöllner sowie Mathilde von Rohr ist das Werk ebenfalls Thema: »Ueber Karl Eggers' Buch habe ich ein paar Zeilen an die Vossin geschickt; es steht nichts drin, nur das Eine, was mich jetzt beständig beschäftigt, daß dies Buch über alles, was die Berliner Schriftstellerwelt seit 50 Jahren geschrieben hat, überdauern wird« (Theodor Fontane an Karl Zöllner, 16.12.1887, HFA IV/3, S. 576). Auch gegenüber Mathilde von Rohr spricht Fontane sein Lob für das Werk aus (vgl. Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 02.01.1888, HFA IV/3, S. 577).

410 Vgl. z. B. »Teuerster Rubens [...]. In vorzüglicher Ergebenheit / Ihr Th. Fontane.« (Theodor Fontane an Adolf Menzel, 05.01.1873, HFA IV/2, S. 422).

org Friedlaender deckt auf, dass sich Fontane über die ausbleibende Reaktion Menzels auf sein Gedicht zu dessen 70. Geburtstag, das unter anderem vom Adressaten sowie vom Kronprinzen gelobt wurde, enträuscht zeigt: »Menzel selbst gab kein Lebenszeichen und kam erst am 10. oder 11. Tage, um sich zu bedanken. Es kann Zufall gewesen sein, will sagen unbeabsichtigt, aber selbst *dam* ist es starker Taback.«⁴¹¹ Wenige Wochen zuvor versieht Fontane Menzel in einem Brief an Ludwig Pietsch jedoch mit den Termini »Meister[] und Vorbild[]«⁴¹². Die persönliche Beziehung ebenso wie Fontanes Aussagen zu Menzels Werk, an dem er das Fehlen eines »*eigentliche[n] Mittelpunkt[s]*«⁴¹³ bemängelt, bleiben demnach ambivalent.⁴¹⁴

Nicht nur mit den Kunsthistorikern der Berliner Schule und den Künstlern in deren Umfeld, sondern im gesamten Berliner Künstlerkreis ist Fontane vernetzt, was zahlreiche Briefe, wie beispielsweise einer an von Lepel zeigen: »Heut war ich mit Eggers im Schadow'schen Hause, wo Prof: Hübner aus Dresden eine kleine Ausstellung seiner neusten Sachen veranstaltet hatte. Der Mann selbst gefiel mir sehr, seine Sachen nur sehr theilweis. Es ist unglaublich, was alles gemalt wird.«⁴¹⁵ Martha berichtet er von einem Abendessen bei Wilhelm Gentz: »Das Diner bei W. Gentz, von dem Dir Mama vielleicht geschrieben hat und das eine Huldigung gegen den russischen Maler Wereschschagin war, verlief sehr angenehm.«⁴¹⁶ Wie den Briefen zu entnehmen ist, geht Fontane in den Haushalten der Künstler ein und aus und sieht auf diese Weise stets die aktuellsten Kunstantkäufe der Berliner Sammler. Er kommuniziert auch direkt mit Künstlern, um etwas über ihre Kunstauffassung zu erfahren;⁴¹⁷ so führt er einen Briefwechsel mit August von Heyden, der Mitglied im *Rütti* ist.⁴¹⁸ Gesprächsthema ist unter anderem Menzels *Ge-*

411 Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 06.01.1886, HFA IV/3, S. 446.

412 Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 23.12.1885, HFA IV/3, S. 441.

413 Fontane, Tagebucheintrag vom 27.09.1856, GBA XI/1, S. 172.

414 Vgl. Claude Keisch, *Ja, wer ist Menzel?*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 200f.

415 Theodor Fontane an Bernhard von Lepel, 08.09.1851, HFA IV/1, S. 192.

416 Theodor Fontane an Martha Fontane, 17.02.1882, HFA IV/3, S. 180. Zu Wereschschagin vgl. auch Theodor Fontane an Emilie Fontane, 23.08.1882, HFA IV/3, S. 204f.

417 Vgl. den Abschnitt zu Wilhelm Gentz in Kapitel I.1.3. In Fontanes Briefkontakt mit Liebermann hingegen geht es schlicht um das Vereinbaren von Terminen für die Porträtsitzung (vgl. Theodor Fontane an Max Liebermann, 29.03.1896, HFA IV/4, S. 548; Theodor Fontane an Max Liebermann, 30.03.1896, HFA IV/4, S. 549).

418 Vgl. z. B. »Mein lieber alter Heyden. Die Schlacht ist geschlagen und in erquicklicher Stille bin ich eben den Gestalten und Intentionen Deiner Tischkarte nachgegangen; ich glaube, daß es etwas sehr Gelungenes ist (auch Menzel nickte beständig sehr beifällig, hat Dir's vielleicht auch gesagt) und so mußt Du mir erlauben, wozu ich

denkblatt zum fünfzigjährigen Jubiläum der Firma Heckmann in Berlin, zu dem Fontane schreibt: »Brillant; eine seiner schönsten Arbeiten auf diesem Gebiet, geistreich, von herrlicher Farbenwirkung, klar verständlich, in jeder Beziehung gelungen.«⁴¹⁹ Die zitierte Aussage zu Menzels Kunst ist ein Beispiel für die pointierten Kunsturteile, die Fontane in den Briefen fällt. Generell sind die Äußerungen in den Briefen zwar weniger ausformuliert, im Kern enthalten sie jedoch sämtliche Merkmale, die auch in den publizierten Kunstkritiken vorkommen. Ein Beispiel hierfür sind die Anekdoten, die in Fontanes Briefen ebenso vertreten sind, wie das Verwechslungsspiel des Malers Hildebrandt mit dem gleichnamigen Pfefferküchler.⁴²⁰ Implizit schwingt in Fontanes Briefen folglich stets seine Kunstauffassung mit. In Bezug auf Fontanes biografischen Artikel zu Wilhelm Gentz ebenso wie in seiner Rezension zur Rauch-Biografie der Brüder Eggers sind Briefe für Fontane darüber hinaus Garanten für Authentizität. Diesen Wert als Quellenmaterial schätzt er sogar so hoch ein, daß er sich lediglich als »metteur en page«⁴²¹ verstanden haben will.

Briefe an Friedrich und Karl Eggers, Franz Kugler, Adolph Menzel, August von Heyden, Wilhelm Gentz, Familie etc.

1.11 Kriegsberichte

Die Berücksichtigung der Kriegsberichte im Rahmen einer Analyse der Kunstkritiken ist einerseits wegen Fontanes Beschäftigung mit Schlachtenmalerei und andererseits aufgrund der Bebilderung der Werke zum Deutschen Krieg durch den Maler Ludwig Burger wichtig.⁴²² Burger gestaltet Vignetten und

gestern nicht recht kam, noch herzlich dafür zu danken. Welch famoses Gegenüber von Douglas und Dörr, von kleinen Niedlichkeiten, und wie charakteristisch der nur drei Linsen große Wanderer im Cachnez. Die drei Sachen auf Seite 2, 3 und 4 sind aber vielleicht noch gelungener: die Jubiläums-Eifel fahrt auf dem Champagnerwagen und die Schlußvignette sind eine höhere Idee« (Theodor Fontane an August von Heyden [Entwurf], 05.01.1890, HFA IV/4, S. 8).

419 Theodor Fontane an Emilie Fontane, 19.10.1869, GBA XII/2, S. 410. Vor der zitierten Passage steht: »Um 6 in den Rütl bei Menzel, wo nur über Glucks 'Armidas' pro und contra gesprochen wurde; schließlich zeigte er uns ein neues Aquarell-Blatt (ähnlich wie das in Monbijou) das er zum 50 jährigen Jubiläum des alten Heckmann angefertigt hat« (ebd.). Vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 100–111.

420 Vgl. Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 14.05.1894, HFA IV/4, S. 353.

421 Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 31.08.1890, HFA IV/4, S. 59.

422 Fontanes Werk zum Krieg gegen Frankreich 1870–1871 ist lediglich mit 35 Plänen in Holzschnitt bebildert und wird daher einzig am Rande berücksichtigt (vgl. Fontane, *Der Krieg gegen Frankreich*, 2 Bde., Decker, Berlin 1873–1875).

Initialen; die eigentlichen Reiterbilder (Lithografien) stammen von Wilhelm Camphausen. Mit diesen beiden Künstlern arbeitet Fontane auch für die Publikation zu Wilhelm Camphausens *Vaterländischen Reiterbildern* zusammen.⁴²³ Fontane steuert den Text zu den Bildern bei, wobei sich seine Ausführungen kaum auf die Abbildungen beziehen. Für den großformatigen Prachtband malt Camphausen⁴²⁴ die eigentlichen Reiterbilder als Lithografien und Ludwig Burger fertigt die Rahmen, Vignetten und Initialen. Fontane qualifiziert sich möglicherweise durch die Kriegsbücher als Textverfasser. Zudem kennt er Camphausens Kunst von den Berliner Kunstaustellungen, eingehender von der Ausstellung 1864, und hat sowohl eine Biografie Camphausens für das Lexikon *Männer der Zeit* verfasst als auch über dessen Werk *Erstürmung von Schanze II* 1865 einen Artikel in der *Kreuzzeitung* veröffentlicht.⁴²⁵ Burger, dessen Werk noch kaum erforscht ist, illustriert hauptsächlich historisch-patriotische Publikationen⁴²⁶, fertigt jedoch ebenso eine Neujahrskarte für das *Deutsche Kunstblatt* sowie eine Darstellung für die *Argo*.⁴²⁷ Burger und Fontane begegnen sich im *Tunnel*, die Zusammenarbeit wird aber über den Verleger Rudolf Decker vermittelt, für den Burger bereits bei anderen Büchern tätig gewesen ist.⁴²⁸ In der 1885 stattfindenden Sonderausstellung von Burgers Wer-

423 Fontane hält die Arbeit an der erwähnten Publikation im Tagebuch fest: »Ich schreibe mittlerweile für die Kunstverlagshandlung von Rudolf Schuster den Text zu Camphausens ›Brandenburgisch-preußische Reiterbilder‹ [...]. Zu Weihnachten erscheint der 2. Band *Wanderungen ›Oderland‹* (3. Aufl.) und die ›Reiterbilder‹ illustriertes Prachtwerk« (ders., Tagebucheintrag für das Jahr 1879, GBA XI/2, S. 69f.).

424 Camphausens Reiterbilder stehen im Gegensatz zu Menzels Geschichtskonzeption: Hermann Riegel schreibt dazu von nationalem Enthusiasmus geprägt: »Camphausen hat ... zunächst eine Reihe trefflicher Werke aus der Zeit Friedrich's des Großen geliefert, die neben künstlerischer Vollendung patriotische Begeisterung atmen und so einen Fortschritt von der rein thatsächlichen Auffassung der friderizianischen Zeit durch Adolf Menzel bekunden...« (Hermann Riegel, *Georg Bleibtreu und seine vaterländischen Bilder*. In: Ders., *Deutsche Kunststudien*, Hannover 1868, S. 387).

425 Fontane, *Camphausens ›Erstürmung von Schanze II‹* [1865], NFA XXIII/1, S. 333.

426 Vgl. dazu Jan Pacholski, *Das ganze Schlachtfeld – ein zauberhaftes Schauspiel. Theodor Fontane als Kriegsberichterstatter*, Wrocław/Görlitz 2005 (= Dissertationes inaugurales selectae, Bd. 14), S. 180f. Als Referenzwerk ist einzig der Katalog zur Sonderausstellung 22.02.–30.04.1885 von Werken Ludwig Burgers und Gustav Lüderitz' in der Nationalgalerie Berlin zu nennen.

427 Ludwig Burger, *Neujahrskarte*. In: DKB (03.01.1856), Beiblatt; Ludwig Burger, *Kupfertitel*. In: *Argo* 4 (1860).

428 In der Rezension *›Die Hohenzollern‹ in Bild und Wahlspruch* spricht Fontane Burger sein Lob aus: »Die treffliche Burgersche Art, seine Korrektheit, seine sprudelnde Fülle, die ihn befähigt, in Allegorien und Emblemen immer neu und erfinderisch zu sein, sind bekannt« (Fontane, *Die Hohenzollern in Bild und Wahlspruch. Gezeichnet von Ludwig Burger*, NFA XXIII/1, S. 560). Fontane steht über die Arbeit an den Kriegs-

ken werden dessen Illustrationen zu Fontanes Texten ebenfalls gezeigt und im entsprechenden Katalog für deren »hervorragende[] Kunstfertigkeit«⁴²⁹ gelobt.

Burgers Illustrationen zum Werk *Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864* haben weitgehend dekorativen Charakter. Abbildungen im Lauftext sind keine vorhanden, bis auf die Verzierung von Initialen sowie wenige schematisierte topografische Darstellungen.⁴³⁰ Darüber hinaus sind vier Porträts und neun Karten enthalten, jedoch separat, auf festerem, nur einseitig bedrucktem Papier eingefügt,⁴³¹ wobei Text und Illustrationen eigenständige Elemente mit wenig Bezug zueinander bilden.⁴³²

Anders beim Werk *Der deutsche Krieg von 1866*, in dem eine größere Anzahl Abbildungen vorhanden ist.⁴³³ Neben der Dekoration der Initialen sind zahlreiche weitere Darstellungen enthalten, die darüber hinaus einen inhaltlichen Bezug zum Text aufweisen.⁴³⁴ Dasselbe gilt für den zweiten Band, der

büchern hinaus in Kontakt mit Burger, wie ein Tagebucheintrag belegt: »Maler Burger getroffen, Plaudereien über A. von Werner, Frenzel, Lindau« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 10.01.1884, GBA XI/2, S. 194).

429 Nationalgalerie Berlin (Hrsg.), *Werke von Ludwig Burger und Gustav Lüderitz* [Katalog der gleichnamigen Sonderausstellung, Nationalgalerie Berlin, 22.02.–30.04.1885], Berlin 1885, S. 9.

430 Ebenso fehlt ein Nachwort Burgers zu den Illustrationen – wie es im Kriegsbuch von 1866 vorhanden ist; einzig ein Verzeichnis der Abbildungen ist angefügt.

431 Die Abbildungen sind auf dem Titelblatt des Werks nachgewiesen: »Mit 4 Portraits, 56 in den Text gedruckten Abbildungen und Plänen in Holzschnitt und 9 Karten in Steindruck« (Fontane, *Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864*, Berlin 1866).

432 Helmuth Nürnberger sowie Hubertus Fischer geben allerdings zu bedenken, dass Fontane zahlreiche Texte der Kriegsbücher aus Quellen übernommen habe. Den Text zum Krieg gegen Frankreich 1870–1871 habe Fontane gar über weite Strecken nur redigiert und des Weiteren Passagen eingeflochten, die er nicht als Zitate gekennzeichnet habe (vgl. Helmuth Nürnberger, »Rouen ist entzückend oder Auf den ersten Satz kommt es an. Der Journalist Fontane auf Osterreise. In: Fontane Blätter 90 (2010), S. 27–60); Hubertus Fischer, »Denkmal Albrecht Thaer's zu Berlin [...] Mit Text von Th. Fontane [1862]. Von den Tücken im Umgang mit Fontane-Texten oder Ein Buch und seine Folgen. In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands 57 (2011 [2012]), S. 87). An verschiedenen Passagen im Text weist Fontane jedoch darauf hin, dass er unterschiedliche Quellen benutzt hat (vgl. z. B. Theodor Fontane, *Der deutsche Krieg von 1866* (mit Illustrationen von Ludwig Burger), Bd. 2: *Der Feldzug in West- und Mitteldeutschland*, Berlin 1871, S. 532) oder fügt in Zitaten Zeugenberichte ein (ebd., S. 528f.).

433 Auf dem Titelblatt des ersten Teils ist nachgewiesen: »mit 13 großen Porträts, 11 großen Gefechtsbildern, 234 in den Text gedruckten Abbildungen und 39 Plänen in Holzschnitt« (ders., *Der deutsche Krieg von 1866*).

434 Beispielsweise eine Darstellung zweier Truppen anhand der beiden Wappen, je einem zugehörigen Soldaten sowie einer Schriftrolle mit Datum und Ort des Geschehens (vgl. ders., *Der deutsche Krieg von 1866, Mit Illustrationen von Ludwig Burger*, Bd. 1: *Der Feldzug in Böhmen und Mähren*, Berlin 1870, S. 15).

1871 erscheint.⁴³⁵ Die Karten, realistischen Panoramen und Schlachtszenen sowie die Porträts der beteiligten Offiziere haben Kommentar- und Ergänzungsfunktionen.⁴³⁶ Die separaten Bildnisse sind deswegen an der Stelle eingefügt, an der die Porträtierten im Lauftext genannt werden. Außerdem sind zahlreiche kleinformative Porträts von Generälen oder Majoren sowie diverse Karten mit Dörfern, Gewässern und Hügelzügen abgedruckt. Die Bilder stehen in den meisten Fällen neben oder zu Beginn des Lauftexts oder sind in denselben eingegliedert und zeigen beispielsweise ein Lazarett, wenn im Text über die Gefallenen sowie die Pflege der Verwundeten berichtet wird.⁴³⁷ Obwohl der Lauftext in diesen Passagen keine Bildbeschreibung liefert, deckt ein Brief Fontanes an Friedrich Eggers auf, dass er dennoch um Kohärenz zwischen Text und Bildern bemüht ist:

Du hast vielleicht von der großen Schlacht bei Seubottenreuth gehört, die 1866 die Mecklenburger geschlagen haben. Burger hat jene Gegenden mit Vorliebe bereist und so viele Illustrationen gemacht, daß ich in die Lage gekommen bin, Seubottenreuth etwa zu behandeln wie Königgrätz, bloß damit die Bilder doch einen gewissen Text-Rahmen bekommen. Nun fehlt mir zu diesem kriegerischen Schluß-Tableau aber eine Spezial-Karte, wo möglich mit eingezeichneten Punkten und Linien, um die Stellung und Bewegung von Freund und Feind, Mecklenburger und Baiern, verfolgen zu können.⁴³⁸

Im Brief mutet es gar so an, als ob die Illustrationen den Grad an Ausführlichkeit des Textes vorgeben würden. Bemerkenswert ist Fontanes Wortwahl; so schreibt er, dass er beabsichtige, mit dem Text den Bildern einen »Rahmen« zu verleihen und bezeichnet den letzten Teil als »kriegerische[s] Schluß-Tableau«.⁴³⁹ Fontane intendiert folglich, dem Leser mittels Kartenmaterial die

435 Für diesen Band ist auf der Titelseite vermerkt: »mit 4 großen Portraits, 8 großen Gefechtsbildern, 149 in den Text gedruckten Abbildungen und 26 Plänen in Holzschnitt« (ders., *Der deutsche Krieg von 1866*, Bd. 2, 1871).

436 Die »vollkommenste Kohärenz zwischen Text und Bild« ist gemäß Pacholski in der zweiten Hälfte des Kriegsbuchs von 1866 *Feldzug in Böhmen und Mähren* sowie im zweiten Band *Der Feldzug in West- und Mitteldeutschland* auszumachen (vgl. Pacholski, *Das ganze Schlachtfeld*, S. 215).

437 Vgl. Fontane, *Der deutsche Krieg von 1866*, Bd. 2, S. 140.

438 Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 06.02.1870, HFA IV/2, S. 291.

439 Konflikte gibt es allerdings, da Burger offenbar unzuverlässig ist: »Sie haben gewiss in vielen Stücken Recht, aber *eines* kann ich doch nicht gelten lassen. Ich bin an einer Verzögerung *absolut* unschuldig. [...] Ende Oktober v. J. war ich mit dem *ganzen* Manuscript fertig, und die 6 ½ Monate, die seitdem vergangen sind, hab' ich lediglich an die *Korrektur* des Manuscripts gesetzt« (Theodor Fontane an Ludwig Burger, 16.05.1869, S. 231). Vgl. dazu auch Theodor Fontane an Emilie Fontane, 30.09.1869, GBA XII/2, S. 398. Dennoch ist Fontane offenbar zufrieden mit Burgers

beschriebenen Kriegshandlungen zu veranschaulichen. Gemäß Gerhart von Graevenitz dienen die Karten und topografischen Übersichten in den Kriegsberichten der Konstruktion von Realität.⁴⁴⁰ Sie können als Teil der Beglaubigungsstrategie gewertet werden, dass sich das Geschehnis in der geschilderten Art und Weise zugetragen hat. Der zweite Halbband des Kriegsbuches von 1866 ist daher ebenfalls reich bebildert.⁴⁴¹ Darüber hinaus findet sich im Appendix ein Text Burgers, der mit »Zu den Illustrationen« überschrieben ist. Burger betont darin die Bedeutung der Augenzeugenschaft sowie der Verständlichkeit,⁴⁴² die Fontane im Übrigen in den Kunstkritiken ebenfalls als wichtiges Kriterium erachtet.⁴⁴³

Im Rahmen der kunstkritischen Schriften ist außerdem der umfangreiche Anhang des zweiten Kriegsbuches mit dem Titel »Die Denkmäler« bedeutsam, der eine Auflistung sämtlicher Denkmäler mit Überschrift, Darstellung des je-

Werken, so schreibt er ihm Ende Mai 1869: »Die eben erhaltenen neuen Blätter sind alle sehr hübsch; die bayrischen Jäger vorzüglich« (Theodor Fontane an Ludwig Burger, [Ende Mai 1869], HFA IV/2, S. 232).

440 Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 353, 362–372. Genre, Karte und Allegorie sind Graevenitz zufolge »Phänomene des realistischen Erzählens in Europa« (ebd., S. 353). Außerdem erachtet er die »Verbindung von Topographie und Szene, Karte und Genre« (ebd., S. 363) als konstitutives Merkmal sowohl der Kriegsbücher Fontanes als auch der *Wanderungen*.

441 Auf dem Titelblatt ist vermerkt: »mit 3 großen Porträts, 3 großen Gefechtsbildern, 109 in den Text gedrucken Abbildungen und Plänen in Holzschnitt; Darstellung von Dörfern, deren topografische Eingliederung in der Landschaft, Gefechtsszenen« (Fontane, *Der deutsche Krieg von 1866*).

442 Burger schreibt, er habe »versucht, in der Darstellung jener Ereignisse vor Allem treu, in den allegorischen Illustrationen möglichst verständlich zu sein« und betont, er habe vor Ort gezeichnet sowie einzelne Fotografien als Grundlage seiner Illustrationen verwendet (Ludwig Burger, *Zu den Illustrationen*. In: Fontane, *Der deutsche Krieg von 1866*, 2. Halbband, S. 724).

443 Fontane wendet sich zudem im Namen von Ludwig Burger und Georg Bleibtreu an Henriette von Merckel, um das Anliegen der beiden kundzutun, »in ihrer Eigenschaft als Schlachtenmaler bzw. Kriegsillustratoren, die Armee in den bevorstehenden Krieg begleiten zu dürfen« (Theodor Fontane an Henriette von Merckel, 07.05.1866, HFA IV/2, S. 159). Fontane bittet Merckel, das Anliegen über ihren Bruder dem Kriegsminister vorzutragen und dessen Reaktion zu beobachten (vgl. ebd.). Er steht auch mit Bleibtreu in persönlichem Kontakt (vgl. Theodor Fontane an Julius Rodenberg, 10.02.1874, HFA IV/2, S. 452), den er ursprünglich dem Verlag für die Illustration des Buches über den schleswig-holsteinischen Krieg vorgeschlagen hat (vgl. Theodor Fontane an den Verlag Rudolf von Decker, 31.08.1864, HFA IV/2, S. 132). Fontane sieht Bleibtreus Werke regelmässig auf den Berliner Kunstaustellungen und berücksichtigt diese in seinen Ausstellungsberichten (vgl. Fontane, *Die diesjährige Kunstaustellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 174; ders., *Berliner Kunstaustellung [1864]*, NFA XXIII/1, S. 274).

weiligen Monuments, Wiedergabe der Inschriften sowie teilweise Angaben zu Geldgebern und zum Material enthält.⁴⁴⁴ Zu einigen Gedenksteinen sind Anmerkungen vorhanden, die mit Größenangaben sowie Abdruck der Inschriften einer sachlichen Beschreibung entsprechen.⁴⁴⁵ Aufschlussreich hinsichtlich Fontanes Auffassung zur Funktion von Denkmälern ist der einleitende Text zu dieser Gattung im Allgemeinen. Gemäß Fontane besteht der Zweck von Ehrenmälern darin, »[d]er auf fremdem Boden Gefallenen und Gestorbenen liebend zu gedenken«, was der wörtlichen Bedeutung von Denkmälern entspricht. Allerdings kommt auch die patriotische Komponente nicht zu kurz; pathetisch schreibt er, »daß die Stätten, in schwerem Kampfe mit dem Herzblute der Kinder unsres Vaterlandes errungen« worden seien. Es gehe darum, »sichtbare Erinnerungen« an die Geschehnisse zu haben und »von Freund und Feind« geehrt zu werden. Die Denkmäler sollen folglich zumindest nachträglich für gegenseitige Achtung der Kriegsparteien sorgen und in gewisser Weise auch als Mahnmale dienen: »[N]och lange, wenn die Spuren der großen Ereignisse des Jahres 1866 nicht mehr deutlich reden, werden diese Denksteine, als stumme Zeugen einer großen Vergangenheit, Wallfahrtsorte sein, an denen Vaterlandsliebe und Heldensinn neuen Aufschwung gewinnen können.«⁴⁴⁶ Solche Bemerkungen plausibilisieren Fontanes Behauptung gegenüber Emilie, dass sich der König über das Buch von 1866 »sehr erfreut« geäußert habe.⁴⁴⁷

Den Hauptteil der Kriegsbücher macht die Darlegung von Verhandlungen sowie der Kampfverlauf der einzelnen Gefechte aus, wobei die jeweilige Lokalität als Kulturlandschaft, die zum Kriegsschauplatz wird, eine entscheidende Rolle spielt. An die Schilderungen des detaillierten Hergangs der Kampfhandlungen schließen Angaben zu Verlusten und zur strategischen Bedeutung der Schlacht an.⁴⁴⁸ In Bezug auf die Art und Weise der Beschreibung hält Jan Pacholski fest, dass der Plauderton auch in den Kriegsberichten vorhanden sei und Ähnlichkeiten zum Erzählwerk auch »in Stil, Wortwahl und Satzmelodie«⁴⁴⁹ bestünden. Hinsichtlich des historischen Interesses an der Landschaft⁴⁵⁰ sowie der Darstellung der Kulturlandschaft⁴⁵¹ lassen sich au-

444 Vgl. ders., *Der deutsche Krieg von 1866*, Bd. 2, S. 4.

445 Vgl. ebd., S. 30.

446 Für sämtliche Zitate in diesem Abschnitt gilt folgender Nachweis: ders., *Der deutsche Krieg von 1866*, Bd. 2, Anhang, S. 3.

447 Theodor Fontane an Emilie Fontane, 24.11.1869, GBA XII/2, S. 421. Vgl. auch Kapitel I.1.6.

448 Vgl. Pacholski, *Das ganze Schlachtfeld*, S. 273.

449 Ebd., S. 267.

450 Vgl. ebd.

451 Vgl. ebd., S. 269.

ßerdem Parallelen zu den *Wanderungen* feststellen.⁴⁵² Pacholski macht zudem sowohl für die *Wanderungen* als auch die Kriegsberichte geltend, dass diese »zwischen einer romantischen und einer poetisch-realistischen«⁴⁵³ Herangehensweise gespalten seien. Als Beispiel für Anleihen an die Romantik kann die Beschreibung des Schlosses Gravenstein dienen, das »in einem ziemlich schmucklosen Renaissance-Styl«⁴⁵⁴ erbaut sei:

Freilich selbst um die Sommerzeit fehlt diesem Schlosse – wie fast allen Schlössern des Landes – ein Etwas, es fehlt ihm das Leben. Sie sind öde; etwas unheimlich Märchenhaftes ist um diese weißen sonnenbeschienenen Wände her, daß man denken möchte, hier sehen Gespenster zu Mittag aus allen Fenstern heraus. Und doch wiederum fehlte ihnen dieser Spuk, so fehle ihnen das Beste, das sie haben.⁴⁵⁵

Der Textauszug veranschaulicht, dass Fontane auch in den Kriegsbüchern Klassifizierungen von Bauten vornimmt. Was ihn interessiert, sind allerdings nicht architektonische Besonderheiten, sondern die Tatsache, dass das Schloss, und in der Verallgemeinerung Schlösser überhaupt, infolge ihrer Leere Märchen und Spuk verheißen. Das Zitat liefert damit ein Exempel für Fontanes unmittelbar erfolgende Literarisierung des Gesehenen, die insbesondere in den Reiseberichten ebenfalls stark vertreten ist. Die zitierte Passage verdeutlicht außerdem, dass auch in den Kriegsberichten eine Vielfalt an Themen enthalten ist, was aufzeigt, wie eng vernetzt Fontane die Geschehnisse denkt und wie sich historische Ereignisse und die Erzählgegenwart überlagern.⁴⁵⁶

452 Beispielsweise umfasst das Kapitel *Gitschin* aus *Der deutsche Krieg von 1866* vier Seiten, wobei der Krieg aber kaum erwähnt wird, sondern die historische Stadt Gitschin, mit deren wichtigsten Bauten, Plätzen, Vorstädten und der Bevölkerung beschrieben wird (vgl. Fontane, *Der deutsche Krieg von 1866*, Bd. 1, S. 205–208).

453 Vgl. Pacholski, *Das ganze Schlachtfeld*, S. 283.

454 Fontane, *Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864*, S. 113.

455 Ebd., S. 269. Eine Verbindung zwischen Schlössern und Romantik stellt Fontane auch anlässlich der Beschreibung des »Zauberschlösses« Rosenborg in Kopenhagen her. Resümierend hält er über Edinburgh Castle, Fredericksborg und Schloss Helsingör fest: »Alle drei sind eben so sehr durch ihre Lage, wie durch Sage und Geschichte ausgezeichnet, und eine gewisse Phantastik der Formen kommt hinzu, um sie uns beinahe mehr noch als »Schlösser der Romantik« wie als Königsschlösser erscheinen zu lassen. Freilich, wie die Romantik selber, bedürfen sie eines gewissen clair obscur; das Licht ist der Feind der Phantastik und Edinburgh-Castle, Fredericksborg und Helsingör sind am schönsten unter Nebelschleieren, wenn die Schloßfenster von der untergehenden Sonne oder spät am Abend von hundert Lichtern schimmern« (ders., *Kopenhagen. Schloß Rosenborg*, HFA III/3/1, S. 718f.).

456 Anders als bei den Kunstkritiken bleibt der Einfluss der Kriegsbücher auf die Romane beschränkt. In *Vor dem Sturm* wird mit den napoleonischen Kriegen zwar eine militärische Thematik aufgegriffen, es besteht jedoch kein direkter Bezug zu den Kriegsbü-

Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864. Von Th. Fontane. Mit 4 Portraits, 56 in den Text gedruckten Abbildungen und Plänen in Holzschnitt und 9 Karten in Steindruck, Decker, Berlin 1866; Theodor Fontane, Der deutsche Krieg von 1866. (Mit Illustrationen von Ludwig Burger.), Decker, Berlin 1870–1871; Bd. I: Der Feldzug in Böhmen und Mähren, 1870; Bd. 2: Der Feldzug in West- und Mitteldeutschland, 1871

1.12 Romane

Bildende Kunst spielt in Fontanes Romanen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene eine zentrale Rolle und zeigt die bedeutungsvolle Verbindung auf, die zwischen Fontanes journalistischem Werk und den Erzählungen besteht. In einem Novellenentwurf weist Fontane explizit auf diesen Zusammenhang hin: »Es gelten für die erzählende Kunst dieselben Gesetze wie für die bildende Kunst und zwischen der Darstellung in Worten und in Farben ist kein Unterschied.«⁴⁵⁷ Ein augenfälliges Beispiel liefert der Roman *L'Adultera*, der als Titel das gleichnamige Gemälde Tintoretos führt. Überdies sind im Erzählwerk auch Denkmäler vertreten; als Beispiel kann der Prinz-Heinrich-Obelisk in *Der Stechlin* dienen,⁴⁵⁸ den Fontane in den *Wanderungen* als »[v]ielleicht die größte Sehenswürdigkeit Rheinsbergs«⁴⁵⁹ bezeichnet. Da zu den Romanen bereits diverse Einzelstudien vorliegen, erfolgt an dieser Stelle lediglich ein Überblick zu verschiedenen Anknüpfungspunkten zwischen dem Erzählwerk und den kunstkritischen Schriften Fontanes.

Inhaltlich ist auf die zahlreichen Erwähnungen von Kunstwerken und Künstlern zu verweisen – von Rosa Bonheur über William Turner bis zu Andreas Achenbach. Künstler kommen als Romanfiguren vor, wie die Malerin Rosa in *Cécile*, an der sowohl geschlechterspezifische Aspekte⁴⁶⁰ sowie das Berufsbild – im Falle von Rosa die Tiermalerei als wenig beachtete Gat-

chern (vgl. Pacholski, *Das ganze Schlachtfeld*, S. 281f.). In *Der Stechlin* sind mehrere Anspielungen auf die Zeit der Einigungskriege vorhanden, diese werden von Fontane aber eher kritisch betrachtet. Vgl. z. B. den Auftritt Katzlers mit Düppelmedaille und Eisernem Kreuz: »Nur Koseleger und Lorenzen blieben ruhig. Um des Superintenden-ten Mund war ein leiser ironischer Zug« (Fontane, *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 199).

457 Ders., Novellen-Entwurf *Hans und Grete* (1884?), HFA I/7, S. 442.

458 Vgl. ders., *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 221f.

459 Ders., *Wanderungen. Rheinsberg*, GBA V/1, S. 287.

460 »Eine Dame soll Blumenmalerin sein, aber nicht Thiermalerin. So fordert es die Welt, der Anstand, die Sitte. Thiermalerin ist an der Grenze des Unerlaubten. Es giebt da so viele intrikate Dinge. Glauben Sie mir, Thiere malen aus Beruf oder Neigung ist ein Schicksal. Und wer den Schaden hat, darf für den Spott nicht sorgen. Denn zum Ueberfluß heiße ich auch noch Rosa, was in meinem speciellen Falle nicht mehr und nicht weniger als eine Kalamität ist« (ders., *Cécile*, GBA I/9, S. 28f.).

tung⁴⁶¹ – exemplifiziert werden. Implizit angesprochen ist damit das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, das im Romanwerk ebenso wie in den Kunstkritiken in vielerlei Hinsicht signifikant ist. Kunst ist »als Kristallisierungsmedium öffentlicher Handlungen und Handlungsräume«⁴⁶² zu werten, wobei Weltausstellung, Museen, Denkmäler, Ausstellungen, Künstlerfeste sowie Presseorgane wie das *Deutsche Kunstblatt* und die *Argo* »selbst Teil des Medienkomplexes öffentlicher Kunst«⁴⁶³ sind. Museums- und Ausstellungsbesuche sind denn auch in den Romanen Thema; Dubslav versammelt in seinem Museum nicht nur einzelne Kunstwerke, sondern gleich ein Sammelsurium an Kunstgegenständen. Hauptsächlich handelt es sich dabei um Wetterfahnen, wobei beiläufig über den ökonomischen Wert und wissenschaftlichen Nutzen der Exponate sowie des Museums als solchen debattiert wird.⁴⁶⁴ An anderer Stelle ist von der unglücklichen Heirat Melusine von Barbys mit dem italienischen Grafen Ghiberti die Rede, was Rex zu einem Exkurs über die Ghiberti'schen Türen in Florenz veranlasst.⁴⁶⁵ Kunst ist damit Teil der »Plaudereien« in Fontanes Erzählwerk, wobei sich die vermeintliche Gewandtheit in Kunstangelegenheiten auch als Halbwissen entpuppen kann. So bei Dubslav, der die Viamala-Schlucht nicht *in natura*, sondern lediglich von einem Gemälde eines »sehr berühmten Malermenschen, der, glaub' ich, Böcking oder Böckling hiess«⁴⁶⁶, kennt. Der humorvolle Umgang mit bildender Kunst und Künstlern, beispielsweise mit Wortspielereien – wie Rosa Malheur statt Rosa Bonheur –⁴⁶⁷ bildet eine Gemeinsamkeit zwischen Kunstkritiken und Romanen. In den Erzählungen schwingt dabei unterschiedlich die Auffassung mit, über Kunst Bescheid wissen zu müssen, da dies auf ein hohes Bildungsniveau schließen lasse. Wer allerdings Kunstkenntnisse besitzt, kann es sich erlauben, mit denselben

461 Vgl. exemplarisch dafür das Fehlen von Tiermalerei auf Schloss Quedlinburg: »Rosa sah ihre Hoffnung auf große Thierstücke mehr und mehr hinschwinden, hielt aber eine darauf gerichtete Frage immer noch für zulässig. Freilich erfolglos. ›Thierstücke,‹ antwortete der Kastellan in einem Tone, darin unsere Künstlerin eine kleine Spitzte zu hören glaubte, ›Thierstücke haben wir in diesem Schlosse *nicht*. Wir haben nur Fürst-Abbatissinnen. Aber diese haben wir auch vollständig« (ebd., S. 52).

462 Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 208.

463 Ebd.

464 Vgl. Kapitel I.1.2.

465 Vgl. Fontane, *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 124.

466 Ebd., S. 379.

467 Vgl. die Erläuterung Rosas an Cécile, dass die »Neidteufelei« ihrer Malerkollegen diese dazu veranlasse, sie Rosa Malheur zu nennen (ders., *Cécile*, GBA I/9, S. 29).

zu kokettieren; dies legen zumindest Lenes Gedankengänge über die Innenausstattung eines Gasthauses in *Irrungen, Wirrungen* nahe.⁴⁶⁸

Außerdem ist Kunstbesitz ein Distinktionsmerkmal, wofür die Gegenüberstellung der Aquarellkopie eines Gemäldes der schwedischen Sängerin Jenny Lind sowie des Stichs nach der *Kreuzabnahme* von Peter Paul Rubens, im Besitz Pastor Lorenzens in *Der Stechlin* ein Beispiel ist.⁴⁶⁹ Die Kunstwerke liefern Gesprächsstoff und dienen den jeweiligen Besitzern dazu, sich zu profilieren, sei es durch die Identifikation mit ihrem Kunstbesitz oder mit ihrem Wissen über bildende Kunst.⁴⁷⁰ Der hohe Stellenwert, den Fontane Kunst in Bezug auf Bildung bemisst, kommt folglich im Romanwerk deutlich zum Ausdruck. Zentrale Aspekte von Kunst in den Erzählungen sind demnach der Verweischarakter, die Bedeutung von Kunst für die Gesellschaft, besonders im Sinne von Bildung, sowie die Inszenierung von Kunstmessen.

Kunstgegenstände sind in Fontanes Romanen zahlreich vorhanden, von Gemälden über Stiche bis hin zu Denkmälern zählen sie durch die von ihnen aufgespannten Vernetzungen zu den Requisiten und »Finessen«⁴⁷¹ von Fontanes Erzählwerk. Ein Beispiel hierfür ist das Denkmal Ludwig von Hinckeldeys in *Irrungen, Wirrungen*: Botho reitet am Denkmal vorbei respektive, das Pferd schlägt selbstständig diesen Weg ein, als er einen Ausritt unternimmt,

468 Vgl. »Auch ein paar gute Bilder [...] hingen an den alten, überall Buckel und Blasen bildenden Lehmwänden umher [...]. Lene fühlte sich angeheimelt von Allem, was sie sah, und begann zunächst die rechts und links in breiter Umrahmung über den Bettständen hängenden Bilder zu betrachten. Es waren Stiche, die sie, dem Gegenstande nach, lebhaft interessirten, und so wollte sie gerne wissen, was es mit den Unterschriften auf sich habe. 'Washington crossing the Delaware' stand unter dem einen, 'The last hour at Trafalgar' unter dem andern. Aber sie kam über ein bloßes Silbenentziffern nicht hinaus, und das gab ihr, so klein die Sache war, einen Stich ins Herz, weil sie sich der Kluft dabei bewußt wurde, die sie von Botho trennte. Der spöttelte freilich über Wissen und Bildung, aber sie war klug genug, um zu fühlen, was von diesem Spotte zu halten war« (ders., *Irrungen, Wirrungen*, GBA I/10, S. 84).

469 Vgl. ders., *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 318f. Ein weiteres Exempel, das überdies als Bezugnahme auf Fontanes Italienreisen gewertet werden kann, ist die Darstellung des Pifferaro, die bei *Mathilde Möhring* über dem Sofa hängt (vgl. ders., *Mathilde Möhring*, GBA I/20, S. 14).

470 Vgl. im genannten Textabschnitt das Gespräch zwischen Koseleger und Lorenzen, in dem sich Koseleger damit brüstet, das Original in Antwerpen gesehen zu haben, womit zugleich die Thematik von Original und Kopie angesprochen wird (vgl. ders., *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 202). Zu einem späteren Zeitpunkt kommentiert Melusine, dass sie das Porträt der Jenny Lind bereits in der Nationalgalerie gesehen habe (vgl. ebd., S. 318). Damit stellt sie als Museumsbesucherin gleichzeitig ihre Beflissenheit in Kunstangelegenheiten unter Beweis.

471 Theodor Fontane an Emil Dominik, 14.07.1887, HFA IV/3, S. 551; vgl. Guthke, *Fontanes 'Finessen'*.

um über seine Entscheidung über Lene und Käthe ins Reine zu kommen. Das Denkmal wird wörtlich zum »Zeichen«⁴⁷², das Botho nahelegt, seine Entscheidung den gesellschaftlichen Normen entsprechend zu fällen.⁴⁷³ Des Weiteren macht in *Der Stechlin* Dubslav am Wahlmorgen den Vorschlag der Besichtigung des eingangs erwähnten Obelisken des Prinzen Heinrich, der einerseits aufgrund der historischen Bedeutung des Denkmals und andererseits zu Bildungszwecken erfolgen soll.⁴⁷⁴ Hinsichtlich der Verquickung von Kunst, Gesellschaft und Bildung sind zudem die Hochzeitsreisen zu erwähnen, die mehrfach nach Italien führen: Effi Briest leidet unter dem »Kunstfex«⁴⁷⁵ Innsstettens und Franziska Franz beklagt sich über die »zehntausend Bilder, die man nicht versteht«, die aber »in Einem fort« bewundert werden müssen, wobei man obendrein glücklich zu sein habe.⁴⁷⁶ Italien erscheint folglich in Bezug auf die Hochzeitsreisen als »zweifelhaftes, strapaziöses Vergnügen«⁴⁷⁷, was zugleich eine argwöhnische Betrachtung des bürgerlichen Bildungsstrebens bedeutet. Die Darstellung der Italienreisen in den Erzählwerken drängt indessen den Vergleich mit Fontanes eigenen Reisen auf. Melanie van der Straatens Aussage »Es zieht mich nach dem *Norden* hin und ich empfind' ihn mehr und mehr als meine Herzensheimath«⁴⁷⁸ liest sich wie eine Anspielung auf den Nord-Süd-Diskurs der Malerei und scheint Fontanes späte Aussage, er sei ein »Nordlandsmensch«⁴⁷⁹, vorwegzunehmen. Auch die Erwähnung des Trasimennischens Sees durch Armgard von Stechlin erinnert an Reiseerlebnisse des Ehepaars Fontane im Herbst 1874.⁴⁸⁰ Das in den Romanen entworfene Italienbild weist folglich Parallelen zu den Tage- und Notizbüchern auf. Das Wechselspiel zwischen bildungsbürgerlichem Pflichtbewusstsein und kritischer Einstellung gegenüber der Italien-Begeisterung ist in beiden Textgenres vertreten.

Ein weiteres Bildzitat ist Böcklins *Die Gefilde der Seligen* in *Effi Briest*, das in Berlin wegen der vermeintlich freizügigen Darstellung des Nackten einen

472 »Wie das ihn traf! Er wußte, daß das Kreuz hier herumstehe, war aber nie bis an diese Stelle gekommen und sah es nun als ein Zeichen an, daß das seinem eigenen Willen überlassene Pferd, ihn gerade hierher geführt hatte« (ebd., S. 107).

473 »Und was habe ich speziell daraus zu lernen? Was predigt dies Denkmal mir?« (ebd., S. 108).

474 »Solche Rekapitulation stärkt einen immer historisch und patriotisch, und unser Etappenfranzösisch kommt auch wieder zu Kräften« (ders., *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 222).

475 Ders., *Effi Briest. Roman*, GBA I/15, S. 41.

476 Ders., *Graf Petäfy*, GBA I/7, S. 110f.

477 Ders., *Reisetagebücher*, GBA XI/3, Anhang, S. 684f.

478 Ders., *L'Adultera. Novelle*, GBA I/4, S. 128.

479 Theodor Fontane an Ernst Gründler, 11.02.1896, HFA IV/4, S. 531.

480 Vgl. Fontane, *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 401.

solchen Skandal auslöst, dass Kaiser Wilhelm II. ein Verbot für den Ankauf weiterer Böcklinbilder für die Nationalgalerie verhängt.⁴⁸¹ Das Gemälde kann zugleich als Zeichen und Vorbote auf Effis zukünftiges Schicksal gewertet werden, womit deutlich wird, dass bildender Kunst auch hinsichtlich Fontanes zeichenhafter Auffassung von Realismus im Romanwerk Bedeutung zukommt.⁴⁸²

Des Weiteren wird das Gesehene mit Bildern verglichen, wie in der Erzählung der Baronin, die nach einer Kutschenfahrt durch das neblige Berlin berichtet, dass es »am Brandenburgerthor, mit den großen Kandelabern dazwischen [...] wie ein Bild von Skarbina«⁴⁸³ ausgesehen habe. Melusine beantwortet die Frage, ob sie Skarbina überhaupt kenne, damit, dass ihr der Künstler »von der letzten Ausstellung her«⁴⁸⁴ bekannt sei. Die damalige Gegenwartskunst sowie die Zugänglichkeit der Kunst für sämtliche Bevölkerungsschichten findet folglich auch Eingang ins Romanwerk. Mit Kunstvermittlung und Kunstausstellungen setzt sich Fontane in den journalistischen Kunstkritiken intensiv auseinander, was diese und ähnliche Passagen in den Erzählungen zeigen.

Eine weitere Form von Anleihen an bildende Kunst sind bildanaloge Wahrnehmungsweisen und panoramatische Blicke, wie es in *Der Stechlin* für die Beschreibung einer Fahrt auf dem Dampfer zutrifft: »Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild, das natürlich die Form einer Lunette hatte. [...] Unsre Reisenden sprachen wenig, weil unter dem raschen Wechsel der Bilder eine Frage die andre zurückdrängte.«⁴⁸⁵ Die Wortwahl mit »Rahmen«, »Bild« und »Lunette« verdeutlicht den Bezug zur bildenden Kunst, wobei Thomas Pfau hervorhebt, dass »nicht das Bild selbst als ›Gegenstand virtuosen Beschreibens oder ekphrastischer Simulation [im Zentrum stehe,] sondern die betont schweigsame Qualität von *Bilderfahrung*«.⁴⁸⁶ Rahmungen, auch in Form vom Blick durch das Fenster, sind ein weiteres Merkmal von Fontanes Schreiben, das überdies in den Briefen *Aus Manchester* ebenfalls vorkommt, wo Fontane festhält, dass die Bahnhofshalle mit dem darauf hinführenden »Riesentunnel« »außerordentlich malerisch« sei und die Tunnelöffnung mit einer »Fensteröffnung« vergleicht.⁴⁸⁷ In der Beschreibung einer Schifffahrt

481 Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as art critic*, München 1973 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 19), S. 52 (Abb. 9).

482 Vgl. Fontane, *Effi Briest*, GBA I/15, S. 24.

483 Ders., *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 269.

484 Ebd.

485 Ebd., S. 164.

486 Thomas Pfau, *Metasprache und Bilderfahrung in ›Der Stechlin‹*. In: *The German Quarterly* 86/4 (2013), S. 431.

487 Fontane, *Aus Manchester. 3. Brief*, NFA XXIII/1, S. 62; vgl. Öhlschläger, *Das Maß der Dinge*, S. 59–72.

wird ebenso geschildert, dass »am Ufer stets dasselbe Bild«⁴⁸⁸ die Passagiere begleite. Sowohl die Landschaftsbeschreibung als auch die Fenstermetapher sind mit Malerei zu assoziieren und zeigen, wie stark diese Fontanes Erzählstil prägt. Darüber hinaus ist die Visualität, wie sie am Beispiel der zahlreichen Skizzen in den Tage- und Notizbüchern vertreten ist, auch für die Entwürfe der Romane nachweisbar.⁴⁸⁹

Ein anderer Aspekt ist die bildende Kunst als Spiegelung der Romanfiguren: In *Irrungen, Wirrungen* betrachtet der junge Baron auf dem Weg zu seinem Onkel, der ihn zur Hochzeit mit Käthe drängen wird, Gemälde Oswald Achenbachs: »Bei Lepke standen ein paar Oswald Achenbach's im Schaufenster, darunter eine palermitanische Straße, schmutzig und sonnig, und von einer geradezu frappirenden Wahrheit des Lebens und Kolorits.«⁴⁹⁰ Daran anschließend reflektiert der Baron darüber, ob er Oswald oder Andreas Achenbach den Vorzug geben soll, was sich als Gegenüberstellung von Käthe und Lene lesen lässt. Schließlich geht er weiter

über den Pariser Platz hin, auf das Thor und die schräg links führende Thiergarten-Allee zu, bis er vor der Wolf'schen Löwengruppe Halt machte. Hier sah er nach der Uhr. »Halb eins. Also Zeit.« Und so wandt' er sich wieder, um auf demselben Wege nach den »Linden« hin zurückzukehren.⁴⁹¹

Es fällt auf, dass der Weg des Barons durch Berlins Innenstadt durch Kunstwerke begleitet und strukturiert wird. Während ihn Achenbachs Bilder vor dem Schaufenster verweilen lassen, mahnt ihn die Tierskulptur Wolffs daran, weiterzugehen. Ort, Zeit und Handlung werden also eng mit der Wahrnehmung von respektive der Begegnung mit Kunstwerken in Verbindung gebracht. Außerdem stellt Fontane in einem Brief an Wilhelm Hertz Analogien zwischen der Figurengestaltung bei Gemälden und Erzählwerken her: »Man muß Vordergrunds-, Mittelgrunds- und Hintergrundsfiguren haben, und es ist ein Fehler, wenn man alles in das volle Licht des Vordergrunds rückt.«⁴⁹²

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht betreffend Fontanes Vorgehensweise; so zieht er für seine Künstlerbiografien ebenso historische Quellen bei wie für seine Romane, wofür seine Recherchen zu Blechen in der Akademie der

488 Vgl. Fontane, *Aus Manchester. 3. Brief*, NFA XXIII/1, S. 63.

489 Vgl. z. B. Fontanes Skizze zu Hradschecks Anwesen in *Unterm Birnbaum* (vgl. ders., *Unterm Birnbaum*, GBA I/8, S. 152).

490 Ders., *Irrungen, Wirrungen*, GBA I/10, S. 43.

491 Ebd.

492 Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, 17.06.1866, abgedr. in: Otto Pniower und Paul Schlenther (Hrsg.), *Briefe Theodor Fontanes. Zweite Sammlung. Briefe an seine Freunde*, 2 Bde., 2. Aufl., Berlin [1909] 1925, Bd. 1, S. 246.

Künste sowie die Nachforschungen zur Familie Ardenne für *Effi Briest* als Beispiel dienen können. Überdies gilt es im Folgenden nachzuweisen, dass die den Romanen zugrunde liegende Konzentration auf die Form, das ‚Wie‘ – was Fontane für *Die Poggendorfs* mit der Wendung »Inhalt nicht vorhanden, aber der Ton ist vielleicht getroffen«⁴⁹³ formuliert, ihren Ursprung in Fontanes Be- trachtung bildender Kunst hat.

Im voranstehenden Kapitel wurde die Vielfalt an Schriften aufgezeigt, in denen sich Fontane mit bildender Kunst beschäftigt. Neben öffentlich erscheinenden Zeitungsartikeln über Ausstellungen von Vereinen, in Sachses Salon, Kunstausstellungen im In- und Ausland, Weltausstellungen, Museen, Künstlerfeste und Buchrezensionen sind auch private Texte in Tage- und Notizbüchern sowie Briefen aufschlussreich. Sie belegen zudem, dass Fontanes Auseinandersetzung mit bildender Kunst keineswegs nur dem Broterwerb dient, sondern mit aufrichtigem Interesse verbunden ist, das sich über die gesamte Lebenszeit erstreckt und in Fontanes Vereinstätigkeiten, seinen Reisen sowie den Kontakten zu Künstlern und Kunsthistorikern zum Ausdruck kommt.

Den Zeitungsartikeln gemein ist das Fehlen expliziter theoretischer Grundlagen, wobei Fontanes Kunstauffassung implizit stets durchscheint. Stattdessen teilen sie den sprachlichen Duktus des Erzählerischen, Anekdotischen und des Plaudertons, der sich sogar in den Kriegsberichten finden lässt, was verdeutlicht, dass die Texte für eine Leserschaft geschrieben und auf Kunstvermittlung hin ausgerichtet sind. Vor diesem Hintergrund gilt es, den feuilletonistischen Entstehungskontext von Fontanes Schriften zu betonen.

493 Theodor Fontane an Heinrich Joseph Horwitz, [06.11.1896], HFA IV/4, S. 607.

2 Fontanes Kunstkritiken als Teil des Feuilletons

Die Berücksichtigung des Publikationskontexts von Fontanes Kunstkritiken erweist sich als Notwendigkeit, weil sie Aufschluss gibt über die Themenwahl sowie die stilistische Ausrichtung der Texte. Sie zeigt, dass Fontanes Kunstkritiken in Abhängigkeit von seinem Aufenthaltsort, ebenso wie vom antizipierten Interesse der Leserschaft entstehen. Die eminente Ausrichtung der kunstkritischen Schriften auf ein Publikum hin, in Form des Plaudertons, Apostrophen, Erläuterungen und Vergleichen zur Veranschaulichung, zeugen von diesem Sachverhalt. Max Schasler, ein weiterer Berliner Kunstkritiker, behauptet bezüglich der Bedeutung der Kunstkritiken in öffentlichen Publikationsorganen gar, dass »der größte Theil des Publikums erst durch die Kritiken zum Besuch der Ausstellung angeregt«⁴⁹⁴ werde. Gleichzeitig bieten diese Voraussetzungen Fontane die Möglichkeit, eine breite Leserschaft in bildender Kunst zu unterweisen. Dass er sich als Vermittler zwischen Kunstwerk und Kunstbetrachter versteht, legen Textabschnitte nahe, in denen er über die öffentliche Resonanz auf Kunstausstellungen reflektiert. Er differenziert zudem weiter aus und prüft sowohl die Publikumswirksamkeit von Bildgattungen⁴⁹⁵ als auch von einzelnen Gemälden.⁴⁹⁶ Diese wirkungsästhetische Komponente bildender Kunst ist für Fontane von zentraler Bedeutung und deren allfälliges Ausbleiben wird dementsprechend kritisiert.⁴⁹⁷ Gemäß Michael Bringmann ist die Wirkung denn auch ein »zentrales Kriterium des Kunsturteils«⁴⁹⁸. Das Erscheinen der Kunstkritiken als Pressetexte zieht jedoch auch Konsequenzen bezüglich der

494 Max Schasler, *Kunst-Kritik. Die akademische Ausstellung in Berlin [Einleitung]*. In: *Die Diöskuren* 9 (1864), S. 334.

495 »Architekturbilder wissen in den seltensten Fällen das Interesse des Publikums zu erwecken« (Fontane, *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 348).

496 »A. v. Heydens 'Walküren' sind ein brillanter Griff. Eine Ausstellung, nicht nur vollgepropft von Menschen, sondern auch die Seele des Beschauers hundertfach abziehend und zerstreuend, ist freilich nicht der Ort, um die Schauer der Romantik, die in diesem Bilde wehen, zu besonderer Geltung kommen zu lassen« (ders., *Berliner Kunstausstellung 1874*, NFA XXIII/1, S. 401).

497 Vgl. z. B. »Dennoch hat dies Bild das Schicksal aller andern Arbeiten, die wir von dieser unzweifelhaft höchst begabten Künstlerin [Elisabeth Jerichau-Baumann, CA] kennen: *sie wirken nicht*« (ders., *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 367).

498 Michael Bringmann, *Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte. Ein Beitrag zum Thema »Kunst und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*. In: Ekkehard Mai und Stephan Waetzoldt et al. (Hrsg.), *Ideengeschichte und Kunsthistorische Philologie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin 1983 (= Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Bd. 3), S. 266.

Wahl des Gegenstands nach sich und liefert daher kein vollumfängliches Bild dessen, was Fontane an Kunstausstellungen besucht und an Bildern sieht.⁴⁹⁹

Aufschlussreich hinsichtlich der Entstehung der kunstkritischen Berichte für das *Deutsche Kunstblatt* und der damit verbundenen publizistischen Zusammenarbeit Fontanes und Friedrich Eggers', ist der Briefwechsel, den Fontane anlässlich seines Artikels im *Deutschen Kunstblatt* über die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal⁵⁰⁰ mit Eggers führt:

Die Modelle zum Wellington Grabmal werd' ich ausführlich besprechen. Ich war gestern da und glaube dass ich der Aufgabe, so weit [gestrichen: dass] [dafür eingefügt: es] die Laienschaft in der Kunst zulässt, gewachsen bin. Eine Besprechung jedes einzelnen Modells oder auch nur eines Viertels derselben, wirst Du nicht erwarten. Ich werde das Gute einerseits und das Lächerliche andererseits herausgreifen und im Uebrigen allgemeine Betrachtungen, namentlich Parallelen bringen. Du sollst den Aufsatz am 1^{ten} September haben, er wird 4 bis 5 Spalten füllen. Wenn Du aber andren Sinnes geworden bist, so schreibe umgehend; denn mir ist nicht sehr schreibig zu Muth und ich sage nur »ja« um Dich in Deiner Reisefreude nicht zu stören.⁵⁰¹

Der Brief ist in Bezug auf Rückschlüsse betreffend Fontanes Arbeitsweise in mehrfacher Hinsicht interessant: Offenbar fragt Friedrich Eggers Fontane an, ob er einen Artikel schreiben würde,⁵⁰² woraufhin Fontane die Ausstellung ein

499 Beispielsweise äußert sich Fontane im Tagebucheintrag zum Besuch in der Nationalgalerie begeistert über Werke spanischer und italienischer Künstler, die er jedoch in seinen Schriften nicht berücksichtigt: »An der Spitze: die Murillo's; lieblicheres als der Knabe (Johannes?) mit dem Lamm ist nicht zu sehn. Raphael (Porträt des Pabst Julius II und die heilige Catharina von Alexandria) ist mit Ausnahme dieser zwei, noch durch den ›bethlehemitischen Kindermord‹ und die ›Vision des heiligen Georg‹ vertreten. Die Schönheit der letztgenannten beiden, namentlich der Mordscene, vermag ich nicht zu fassen. – Corregio's ›Mercur den Cupido unterrichtend in Gegenwart der Venus‹ ist wundervoll« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 14.06.1852, GBA XI/1, S. 26f.).

500 Fontane, *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 39–46.

501 Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 16.08.1857, abgedr. in: Roland Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers. Der Briefwechsel. Mit Fontanes Briefen an Karl Eggers und der Korrespondenz von Friedrich Eggers mit Emilie Fontane*, Berlin/New York 1997 (= Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 2), S. 205.

502 Ein weiteres Beispiel dafür, dass Zeitungsartikel Fontanes durch persönliche Bekanntschaften publiziert werden können, sind Fontanes Gedichte im *Deutschen Museum*, die auf Vermittlung Wolfsohns hin zu Stande kommen (vgl. Gabriele Radecke, *Theodor Fontanes literarische Briefgespräche mit Wilhelm Wolfsohn und Bernhard von Lepel*, In: Hanna Delf von Wolzogen und Itta Shedletzky, *Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung*, Tübingen 2006 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 71), S. 373; Fontane, *Ge-*

erstes Mal besucht und sich vergewissert, dass er darüber zu schreiben imstande ist.⁵⁰³ Der Wortlaut des Briefes suggeriert, dass Fontane den Text lediglich Eggers zuliebe zu schreiben beabsichtigt. Fontane nimmt bereits im postalischen Schreiben vorweg, was er im schriftlichen Beitrag befolgen wird; er beschränkt sich auf die Auseinandersetzung mit den von der Jury ausgezeichneten Vorschlägen und geht auf seine persönlichen Favoriten ein. Fontane hat folglich vorab bereits eine konkrete Vorstellung davon, was im finalen Zeitungsartikel stehen soll und gibt bereits dessen Umfang – der in der Tat etwas mehr als vier Spalten beträgt – sowie das voraussichtliche Zustelldatum an.⁵⁰⁴ Tatsächlich nimmt er im finalen Artikel eine Typisierung der ausgestellten Entwürfe vor und verfährt summarisch, setzt sich aber auch ausführlich mit dem Urteil der Jury auseinander, was er im Brief an Eggers nicht ankündigt. Zutreffend ist außerdem Fontanes Ansage, Gutes sowie Lächerliches herauszugreifen und Parallelen sowie Unterschiede der Entwürfe herauszuarbeiten. Was Eggers' Bitte um den Artikel betrifft, ist davon auszugehen, dass auch andere Artikel Fontanes für das *Deutsche Kunstblatt* auf ähnliche Weise entstehen, das heißt auf eine Anfrage Eggers' zurückzuführen sind. Dafür, dass Fontane scheinbar lediglich Eggers zuliebe den Artikel verfassen will, reizt er denselben dann allerdings entsprechend aus: Neben dem *Kunstblatt*-Artikel publiziert er einen kürzeren Zeitungsartikel dazu in der *Kreuzzeitung*, der in *Die Diokuren* wiederabgedruckt wird. Dies würde bestätigen, dass Fontanes journalistische Arbeit dem Broterwerb dient, es ist allerdings selten der Fall, dass Kunstkritiken Fontanes in mehreren Blättern erscheinen. Überdies sind die Artikel im *Deutschen Kunstblatt* und in der *Kreuzzeitung* respektive *Die Diokuren* nicht identisch.

dichte. In: *Deutsches Museum* 1 (1851), S. 569ff.): Fontane reicht das entsprechende Gedicht vorab im *Tunnel* ein, was verdeutlicht, wie eng verknüpft seine Vereinsaktivitäten und seine journalistischen Tätigkeiten sind (vgl. Radecke, *Theodor Fontanes literarische Briefgespräche*, S. 377).

503 Der mehrmalige Besuch ist auch für die Manchester-*Exhibition* nachgewiesen, was angesichts der Fülle an Exponaten kaum erstaunen mag, aber zugleich von Fontanes Fleiss zeugt. Vgl. z. B. den Tagebucheintrag zum Besuch der *Art Treasures Exhibition* in Manchester: »Früh in die Ausstellung. 7 Stunden lang noch mal drin abgerackert; dann mit dickem Kopf nach Hause« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 08.07.1857, GBA XI/1, S. 260).

504 Die gesetzte zeitliche Limite wird Fontane allerdings nicht einhalten: In einem Brief vom 31.08.1857 schreibt er an Friedrich Eggers: »Mein lieber Eggers. Anbei der zugesagte Aufsatz. Dass er einen Tag später eintrifft, bitt' ich zu verzeihen, wenn Deine strenge Gewissenhaftigkeit soviel über sich vermag« (Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 31.08.1857, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 208).

Da Friedrich Eggers in Deutschland weilt und die Ausstellung selbst nicht sehen kann, ist er natürlich nicht imstande, Fontane Vorgaben zu machen, auf welche Exponate er in seinem Bericht eingehen soll. Es ist jedoch generell davon auszugehen, dass Fontane eigenständig festlegt, welche Kunstgegenstände er in seinen Artikeln berücksichtigt. Außer für die Ausstellungskritiken für die Berliner Kunstausstellungen von 1872 und 1874, die Fontane stellvertretend für Ludwig Pietsch verfasst und in denen er einen allgemeinen Überblick über die Ausstellung bieten soll, sind keine Auflagen seitens der Redaktionen bekannt. Wobei Fontane gerade die Texte zu den Berliner Kunstausstellungen für verschiedene Zeitungen verfasst: Der Bericht zur Ausstellung von 1860 ist in *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie* in vier Folgen publiziert. Die Veröffentlichung der Artikel zur Kunstausstellung von 1862⁵⁰⁵ erfolgt in der *Allgemeinen Preußischen Zeitung*, während Fontane die Texte aus dem Jahr 1864⁵⁰⁶ und 1866 im Auftrag der *Kreuzzeitung* verfasst. Die Kritiken zu den Ausstellungen von 1872 und 1874 erscheinen hingegen in der *Vossischen Zeitung*. Genauere Angaben dazu, ob die Verleger beispielsweise die Besprechung einzelner Werke vorgeschrieben haben, lassen sich nicht eruieren. Für eine eigene Auswahl Fontanes spricht, dass er seine Favoriten, wie beispielsweise die Brüder Achenbach regelmäßig erwähnt: »[...] so fühlen wir, wenn die Ausstellungssäle sich öffnen, ein stilles Verlangen, mit Andreas Achenbach in die Stille einer Wassermühle einzuziehen.«⁵⁰⁷ Außerdem bestätigen Aussagen wie: »Unseren Liebling *Wilhelm Riefstahl* haben wir uns wohlweislich bis zuletzt verspart«⁵⁰⁸ die Annahme der subjektiven Auswahl. Es scheint aber, dass Fontane in Bezug auf den Umfang – obschon sich die Briefe in ihrer Länge unterscheiden – gewisse Vorgaben einzuhalten hatte. Dies legen Bemerkungen wie »Der uns zugemessene Raum gestattet es nicht, bei Skulpturwerken von geringerer Bedeutung zu verweilen«⁵⁰⁹ nahe.

505 Eine Bezugnahme auf die Artikel zur Kunstausstellung von 1862 findet sich in Fontanes Geburtstagsgedicht an seine Frau Emilie *Zum 14. November 1862*: »Es wartet die Stern- und preußische Zeitung / Auf kürzre oder längre Verbreitung / All dessen, was ich seit Tag und Nacht / Über Kunst gedacht und – nicht gedacht« (Theodor Fontane an Emilie, *Zum 14. November 1862*, GBA II/3, S. 149).

506 Zwei weitere Notizen, wohl von Fontane, sind wiederabgedr. in: Ders., *Berliner Kunstausstellung [1864]. Anmerkungen*, HFA III/5, S. 920f.

507 Ders., *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 226.

508 Ebd., S. 234.

509 Ders., *Berliner Kunstausstellung [1864]*, NFA XXIII/1, S. 382. Vgl. auch die folgende Bemerkung: »Die Zahl der Genrebilder, die sich uns noch, als zur Besprechung geeignet, darbieten, ist so groß, daß wir uns mit Rücksicht auf den Raum, der uns gestattet ist, gezwungen sehen, die große Mehrzahl dessen, was auf diesem Gebiete noch übrig bleibt, nur eben namhaft zu machen, unter Beifügung

Mit dem *Deutschen Kunstblatt* und *Die Dioskuren* wurden im obenstehenden Abschnitt mit zwei Fachzeitschriften Ausnahmen genannt; die Majorität von Fontanes publizistischen Kunstkritiken erscheint in Tageszeitungen und innerhalb derselben in dem Teil, der als ›Feuilleton‹ bezeichnet wird, also ›unter dem Strich‹ oder in der Beilage. Die Rubriken ›unter dem Strich⁵¹⁰ umfassen Fortsetzungsromane, -novellen, Theater- und Musikrezensionen, Reisebilder, Plaudereien sowie Notizen aus dem kulturellen Leben.⁵¹¹ Eine feste Rubrik liegt jedoch nicht vor, ebenso wenig lassen sich einheitliche formale Vorgaben ausmachen. Dies trifft allerdings nicht einzig auf Fontanes Texte zu; innerhalb der Feuilleton-Forschung herrscht Einigkeit darüber, dass das Feuilleton eine uneinheitliche Gattung ist: Es kann »informierende, kritisierende oder kommentierende publizistische Texte ebenso enthalten [...] wie den täglichen Fortsetzungsroman«⁵¹². Neben dem Merkmal ›unter dem Strich‹, ist das Autorenkürzel eine weitere formale Besonderheit von Zeitungsartikeln. Bei zahlreichen Artikeln ist aufgrund eines Kürzels zu Beginn oder am Ende des Textes Fontanes Verfasserschaft gesichert, wobei es durchaus auch Usus ist, Artikel ungezeichnet zu veröffentlichen. Es ist daher anzunehmen, dass Fontane noch weitere Zeitungsartikel zuzuschreiben sind. Darüber hinaus gilt allgemein, dass das Feuilleton sowie Zeitschriften bislang noch unzureichend erforscht sind, unter anderem wegen der oftmals erschwerten Zugänglichkeit der Texte. Es wurde bereits die Vermutung geäußert, dass dies im Falle Fontanes wohl dazu beigetragen hat, dass sich die Forschung erst spät mit den Kunstkritiken auseinandersetzt. Darüber hinaus legitimiert die intrikate Gattungsbestimmung des Feuilletons den Ansatz der vorliegenden Studie, die Reiseberichte und Teile der *Wanderungen* in die Analyse miteinzubeziehen. Die *Wanderungen* sind denn auch »in einer Doppelfunktion als Artikel *und* als Buchkapitel konzipiert⁵¹³ und bilden somit einen »Grenzfall zwischen Journalismus und Literatur⁵¹⁴. Obschon sich eine Begriffsbestimmung des Feuilletons als

eines kurzgefaßten Urteils« (ders., *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 203).

510 Der Seitenquerstrich fungiert als ›formale Markierung einer Grenze zwischen Feuilleton und übrigem redaktionellen Teil‹ (Gregor Streim, *Feuilleton an der Jahrhundertwende*. In: Kai Kauffmann und Erhard Schütz (Hrsg.), *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Berlin 2000, S. 126).

511 Vgl. Kauffmann, *Zur derzeitigen Situation der Feuilleton-Forschung*, S. 14.

512 Hildegard Kernmayer, *Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungs poetik des Feuilletons*. In: *Zeitschrift für Germanistik* XXII/3 (2012), S. 511.

513 Stefan Neuhaus, *Und nichts als die Wahrheit? Wie der Journalist Fontane Erlebtes wieder gab*. In: *Fontane Blätter* 65–66 (1998), S. 189.

514 Ebd. Neuhaus zufolge gehen bei Fontane Journalismus, Autobiografie und Dichtung ineinander über (vgl. ebd., S. 207).

schwierig erweist, lässt sich Fontane zufolge das feuilletonistische Schreiben gleichwohl definieren: »Feuilletonistisch schreiben heißt im allgemeinen, eine Sache pikant und geistreich, aber oberflächlich behandeln. Die Form bedeutet alles und der Inhalt nichts.«⁵¹⁵ Damit legt er gleich selbst den Bezug zwischen seiner journalistischen Tätigkeit und seinem erzählerischen Spätwerk offen. Sein Schreibstil ist genuin mit der Publikumsorientierung der Texte verbunden.

Die Tagespresse ist im 19. Jahrhundert das wichtigste und für breite Schichten nahezu das einzige Verbindungsmittel zwischen Kunst und Gesellschaft, was die Bedeutung der kunstkritischen Texte Fontanes unterstreicht.⁵¹⁶ Die Voraussetzung für das Erscheinen von Kunstkritiken in publizistischen Medien ist ein grundlegender historischer, sozialer und kultureller Umbruch,⁵¹⁷ was Jürgen Habermas in seiner Publikation *Strukturwandel der Öffentlichkeit* umfassend herausarbeitet. Die Kopplung von Kunstkritik an öffentliche Ausstellungen befördert dabei die Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit sowie eines kritischen Publikums. Zeitungen und Zeitschriften sind als öffentliche Presseorgane ein Teil dieses Gefüges. Der mediale Kontext der Kunstkritiken ist folglich die kommunikative Öffentlichkeit, das heißt der »Ort der Vermittlung [...], an dem sich Literatur, Publizistik, Gesellschaft, Wirtschaft und Politik wechselseitig durchdringen«⁵¹⁸, wobei gemäß Kernmayer, Reibnitz und Schütz eine »Affinität von Feuilleton und bildender Kunst«⁵¹⁹ auszumachen ist. Als Zeitungsartikel sind die Kunstkritiken der Öffentlichkeit zugängliche Berichte, die an der Konstitution des bürgerlichen Geschmacks Anteil haben. Ihr Einfluss ist immens, zumal sie über die Massenmedien rezipiert werden, was sowohl inhaltliche als auch formale Konsequenzen nach sich zieht. Zugleich sind sie damit politische Stellungnahmen: Fontane publiziert zwar in konservativen Organen wie der *Kreuzzeitung*, bewahrt sich aber seine Eigenständigkeit durch das Fällen von Urteilen aufgrund seines persönlichen Eindrucks und durch seine Favorisierung von Künstlern wie Menzel oder Böcklin. Gerade die Werke des Letzteren haben äußerst konfrontative Debatten zur Folge, wie einen Rechtsfall mit dem Mäzen Wedekind in München

515 Fontane, *Marokko*, NFA XVIII, S. 577f.

516 Vgl. Bringmann, *Die Kunstkritik als Faktor der Ideen- und Geistesgeschichte*, S. 253.

517 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990 [Erstausgabe 1962].

518 Kai Kauffmann, *Zur derzeitigen Situation der Feuilleton-Forschung*. In: Ders. und Erhard Schütz (Hrsg.), *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Berlin 2000, S. 12.

519 Hildegard Kernmayer, Barbara von Reibnitz et al., *Perspektiven der Feuilletonforschung*. In: *Zeitschrift für Germanistik* XXII/3 (2012), S. 502.

oder die Ausmalung der Basler Museumsfresken, die zum Bruch mit Burckhardt führt.⁵²⁰ Hinzu kommt der Einspruch der Königin gegen die Aufnahme der *Beweinung unter dem Kreuz* in die Nationalgalerie⁵²¹ sowie der Skandal um das Gemälde *Die Gefilde der Seligen*, der das Verbot des Ankaufs weiterer Böcklinbilder für die Nationalgalerie nach sich zieht.⁵²² Fontane äußert sich hingegen unter anderem zur *Beweinung unter dem Kreuz* nach erstem Zögern und mit Einschränkungen positiv.⁵²³ Es ist ihm daher zugute zu halten, dass er sich nicht in staatstragende Diskussionen einbinden lässt und die konservative Kulturpolitik lediglich mit Einschränkungen mitträgt, sondern seinen Standpunkt verteidigt. Auch der Kanon an Künstlern der deutschen Gegenwartskunst, über die er schreibt, ist bemerkenswert eigenständig. In diesem Zusammenhang sind Fontanes divergierende Stellungnahmen zu seiner Tätigkeit bei der *Kreuzzeitung* beizuziehen. So schreibt er an Georg Friedlaender: »Meine Armuth macht mich jeden Tag glücklich. Hammerstein, Friedmann, St. Cére – da sieht man, was bei der Schmiere herauskommt«.⁵²⁴

Eine Gattungsdefinition vorzunehmen,⁵²⁵ erweist sich auch deshalb als schwieriges Unterfangen, weil sich im Feuilleton Adaptionen literarischer Formen wie der Novelle und des Briefes finden.⁵²⁶ Dies trifft auch für Fontanes

520 Vgl. Katharina Schmidt, *Non omnis moriar. Eine Einführung zu Arnold Böcklin*. In: Kunstmuseum Basel (Hrsg.), *Arnold Böcklin* [Katalog der Ausstellung: Arnold Böcklin – eine Retrospektive, Basel, Kunstmuseum, 19.05. – 26.08.2001 u.a.], Basel 2001, S. 14, 15.

521 Vgl. Henri[ette] Mendelsohn, *Böcklin* (= Geisteshelden. Führende Geister. Eine Sammlung von Biographien, Bd. 40), Berlin 1901, S. 152.

522 Vgl. Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as art critic*, München 1973 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 19), S. 52 (Abb. 9).

523 Vgl. Fontane, *Zwei Bilder in der Kommandantenstraße*, NFA XXIII/1, S. 409 (Abb. 19).

524 Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 13.03.1896, HFA IV/4, S. 542; Hammerstein ist Redakteur der *Kreuzzeitung*. Fontane schreibt von 1856 bis 1870 für die *Kreuzzeitung* und von 1860 bis 1870 den »englischen Artikel«. Eine weitere negative Bemerkung über die Tätigkeit bei der *Kreuzzeitung* betrifft die damit verbundene Orts- und pekuniäre Abhängigkeit: »Ich gebe die Hoffnung nicht ganz auf, noch einmal in die Welt hinaus zu kommen und Rom, Constantinopel und Jerusalem zu sehn, die drei Punkte an denen die Welt hing, aber das ist alles erst möglich, wenn die Kreuz-Ztg hinter mir liegt. So lange ich an dieselbe angeschmiedet bin und dankbar sein muß für die Kette, an der zugleich mein Brot hängt, sind solche poetischen Allotria unmöglich« (Theodor Fontane an Emilie Fontane, 04.12.1869, GBA XII/2, S. 438).

525 Wobei es vom Gattungsverständnis abhängt, ob man dem Zeitungsfeuilleton mit einer Gattungsdefinition gerecht werden kann.

526 Vgl. Kernmayer, Reibnitz et al., *Perspektiven der Feuilletonforschung*, S. 498.

Berichte *Aus Manchester* zu, die als Briefe betitelt sind.⁵²⁷ Fontane publiziert seine Artikelfolge zur Ausstellung in *Die Zeit. Neueste Berliner Morgenzeitung*, die der Zentralstelle für Preßangelegenheiten untersteht. Sein Vorgesetzter, Ludwig Metzel, ist bemüht darum, die politische Wirkungskraft und das journalistische Niveau der Zeitung zu erhöhen und erachtet Fontanes Briefe offenbar als geeignetes Mittel dazu, was die politische Bedeutung seiner Texte unterstreicht. Gleichzeitig sind in den erwähnten, als Briefe bezeichneten Berichte, novellistische Passagen respektive Kurzformen von Erzählungen enthalten, beispielsweise wenn Fontane die morgendliche Tischgesellschaft beschreibt.⁵²⁸ Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass das Feuilleton an der »Schnittstelle zwischen Literatur und Publizistik« zu verorten ist.⁵²⁹ Allgemein ist für dasselbe die Poetisierung publizistischer Zweckformen mit »referentiellen kommunikativen Funktionen des Aufzeichnens, des Berichtens, des Informierens, des Kommentierens, des Kritisierens oder des Schilderns«⁵³⁰ geltend zu machen, was für Fontanes Texte ebenfalls zutrifft, die den Lesern mit humoristischen Kommentaren, scharfzüngigen Verrißen oder in Verbindung mit Reiseberichten Interesse für Kunst und Wissen darüber vermitteln wollen.

Neben Ausstellungsberichten sind Nachrufe ein weiteres Beispiel für ein traditionelles Genre, das in das Feuilleton aufgenommen und von Fontane praktiziert wird.⁵³¹ Er verfasst Nekrologe auf Peter von Cornelius und Friedrich Eggers, die Merkmale des gängigen Schemas des Nachrufs wie Meldung des Ablebens, Schilderung der letzten Tage oder Stunden des Verstorbenen, Darstellung des Leichenzuges, Totenfeier, Begräbnis und Abdruck der Grabrede aufweisen.⁵³² Der Nekrolog auf Peter von Cornelius folgt weitgehend diesem konventionellen Aufbau: Der Artikel beginnt mit der exakten Angabe des Hinschieds, worauf die Lebensdaten in Form eines kurzen ausformulierten Lebenslaufs folgen.

527 Vgl. Roland Berbig, »der Typus eines Geschichten-machers«, Gustav Friedrich Waagen und Theodor Fontane in England. In: Peter Alter und Rudolf Muhs (Hrsg.), *Exilanten und andere Deutsche*, Stuttgart 1996, S. 139.

528 Vgl. Fontane, *Aus Manchester*. 11. Brief, NFA XXIII/1, S. 147.

529 Ein Beispiel für eine Publikation in Buchform ist Waagens Werk *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, die in Briefe und nicht in Kapitel eingeteilt ist (vgl. ebd., S. V–X).

530 Kernmayer, Reibnitz et al., *Perspektiven der Feuilletonforschung*, S. 501.

531 »Spätestens in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts [gehören Nachrufe, CA] zum integralen Bestandteil des Feuilletons fast aller Tageszeitungen des deutschsprachigen Raums« (Ralf Georg Bogner, *Der Zeitungs-Nachruf oder das Fortleben von Leichenpredigt und Epicedium im Feuilleton*. In: Kai Kauffmann und Erhard Schütz (Hrsg.), *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Berlin 2000, S. 215).

532 Vgl. Bogner, *Der Zeitungs-Nachruf*, S. 217.

Einbezogen werden außerdem bedeutende Werke, wie die »Cartons« für das *Camposanto*,⁵³³ Auslandaufenthalte sowie verschiedene universitäre Posten, die Cornelius innehatte. Der gesamte Artikel liest sich als *laudatio* auf Cornelius;⁵³⁴ Fontane erwähnt Cornelius' »hohe Begabung«, bezeichnet verschiedene Werke als »großartig« und schließt den Text mit der Bezeichnung Cornelius' als »Altmäister moderner Kunst« und »Repräsentant des großen Stils«.⁵³⁵

Beim Artikel über Friedrich Eggers handelt es sich nicht um einen Nachruf im genuinen Sinne, sondern vielmehr um einen Bericht zur Trauerfeier, die Eggers zu Ehren veranstaltet wurde.⁵³⁶ Die zahlreich anwesenden Gäste, darunter namhafte Persönlichkeiten aus dem Ministerium, der Kunst, Wissenschaft und Dichtung,⁵³⁷ zeugen gemäß Fontane von der Gutherzigkeit sowie dem hohen Ansehen Eggers'. Bemerkenswert ist, dass der Artikel wenig persönlich gefärbt ist, obwohl Fontane und Eggers zeitweilig in engem freundschaftlichem Verhältnis stehen. Womöglich ist dies der Fall, weil es sich lediglich um Ausführungen zur Trauerfeier handelt, die Fontane nicht zu einem ausführlichen Nekrolog ausbauen wollte oder konnte.

Ein weiteres Merkmal des Feuilletons ist die Plauderei⁵³⁸, die Bodo Rollka zufolge »als eine stilistisch wie inhaltlich konventionelle Gattung vornehmlich dazu [dient], unterschiedliche gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse in unterhaltend-ironischer Weise miteinander zu verknüpfen«⁵³⁹. Kritische Stim-

533 Auf diese Kartons nimmt Fontane auch im Artikel zum *Krönungsbild* Menzels Bezug (vgl. Fontane, *Das Krönungsbild*, NFA XXIII/1, S. 339).

534 Die *laudatio* gehört neben *lamentatio* und *consolatio* zu den wichtigen Komponenten aus der Tradition des Nachrufs (vgl. Bogner, *Der Zeitungs-Nachruf*, S. 220).

535 Fontane, *Peter von Cornelius*, NFA XXIII/1, S. 491f. Nachdruck verleiht diesem Lob zudem der letzte Satz: »Alle verlieren in ihm, besonders auch unsere Stadt, der sein Name ein Glanz und eine Zierde war« (ebd., S. 492).

536 Vgl. Fontane, *Dr. Friedrich Eggers*. In: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* 191 (17.08.1872), 1. Beilage, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 375f.

537 Anwesend sind unter anderen Friedrich Drake, Adolf Menzel, Martin Gropius, Friedrich Adler, Franz Reuleaux und Christian Friedrich Scherenberg (vgl. ebd.).

538 Subjektive Plaudereien kommen unter anderem in der Rubrik ›Wanderungen‹ vor. Ludwig Rellstab begründet für die *Vossische Zeitung* eigens das Genre der ›Weihnachtswanderungen‹, in denen er – um der Zensur zu entgehen – bewusst nicht in Form von Nachrichten oder Sozialkritik, sondern in der Form ansprechender Schilderungen über aktuelle Geschehnisse in Berlin berichtet (vgl. Paul S. Ulrich (Hrsg.), *Der Weihnachtswanderer von Alt-Berlin. Auszüge aus Ludwig Rellstabs Weihnachtswanderungen in der Vossischen Zeitung 1826–1859*, Berlin 2002, Vorwort, S. 7).

539 Bodo Rollka, *Feuilleton, Unterhaltung und Werbung. Frühes Berliner Feuilleton*. In: Kai Kauffmann und Erhard Schütz (Hrsg.), *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, Berlin 2000, S. 128.

men wenden jedoch ein, dass durch den Plauderton die Ernsthaftigkeit Einbußen erleide. Dies fördern Rezensionen zu Fontanes Berichten aus England zutage, die nach der Veröffentlichung als Zeitungsartikel 1854 unter dem Titel *Ein Sommer in London* in Buchform erscheinen:

In dem vorliegenden Bändchen versucht er [der Balladendichter Fontane, CA] sich auch – wie sollen wir sagen? als Reisebeschreiber? als Sittenmaler? Nein, diese Namen wären alle viel zu anspruchsvoll für das ziemlich leichte und oberflächliche Büchlein. Also, als Feuilletonist: wobei nur zu bedauern bleibt, daß er die leichten losen Blätter nicht auch wirklich als Feuilleton hat erscheinen lassen, sie würden sich, meinen wir, in dieser Gestalt besser ausgenommen haben denn als Buch.⁵⁴⁰

Bemerkenswert ist der Vergleich, wonach Fontane sich als »Sittenmaler« versuche, was als Hinweis auf die bildhafte Sprache gelesen werden kann. Diese Zuschreibung wird jedoch im Anschluss angesichts des »leichte[n] und oberflächliche[n] Büchlein[s]« wieder zurückgenommen. Aufgrund ihrer Thematik und der Schreibweise werden die Berichte folglich eindeutig als feuilletonistische Texte eingestuft. Dasselbe Urteil fällt der Rezensent Robert Prutz in Bezug auf die Publikation *Aus England* und spezifisch auf die darin enthaltenen Briefe *Aus Manchester*: »Auch in stilistischer Hinsicht ist dieser Abschnitt der am wenigsten gelungene, insofern er die Spuren des feuilletonistischen Ursprungs am deutlichsten an sich trägt.«⁵⁴¹ Die These, wonach Fontanes Kunstkritiken und sein feuilletonistisches Schreiben in engem Zusammenhang stehen, findet in diesen zeitgenössischen Rezensionen folglich ihre Bestätigung. Außerdem wird der feuilletonistisch geprägte Plauderstil später zu einem Merkmal von Fontanes Romanen, was er in Bezug auf *Der Stechlin* selbst deklariert: »Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit ihnen die Geschichte.«⁵⁴²

2.1 Erscheinungsweise und Entstehungskontext von Fontanes Texten

Die überwiegende Mehrheit von Fontanes kunstkritischen Schriften entsteht im Rahmen seiner Tätigkeiten für die *Kreuzzeitung* und die *Vossische Zeitung*,

540 mmr. [Melchior Meyr], *[Rezension zu] Theodor Fontane: 'Ein Sommer in London'*. In: *Deutsches Museum* 45 (1854), S. 701.

541 R.P. [Robert Prutz], *[Rezension zu] Theodor Fontane: Aus England*. In: *Deutsches Museum* 6 (1861), S. 207.

542 Theodor Fontane an Adolf Hoffmann [Entwurf], [Mai/Juni 1897], HFA IV/4, S. 650.

da er dort als Redakteur Festanstellungen innehat.⁵⁴³ Darüber hinaus verfasst Fontane für weitere Publikationsorgane, sowohl Tageszeitungen als auch Zeitschriften, kunstkritische Artikel. Dazu zählen die *Preußische (Adler-)Zeitung*, das *Deutsche Kunstblatt* sowie das *Morgenblatt für gebildete Leser*. Die Briefe *Aus Manchester* werden gar parallel in mehreren Zeitungen publiziert.⁵⁴⁴ Letztere, sowie die Berliner Kunstausstellungsberichte von 1860, 1862, 1864 und 1866, erscheinen in mehrteiligen Folgen. Da die einzelnen Artikel der Folge jeweils einem Thema gewidmet sind, lassen sie sich als relativ autonome Berichte lesen. In manchen Beispielen wird zu Beginn oder bei thematischen Zusammenhängen des Artikels auf den vorhergehenden verwiesen.⁵⁴⁵ Auf andere Berichte innerhalb derselben Zeitung wird nicht Bezug genommen. Wohl auch, weil Fontane infolge der knappen Produktionszeit der Zeitungen keine Kenntnis darüber hat, neben welchen Artikeln sein eigener erscheinen würde. Außer in den unechten Korrespondenzen wird ebenso wenig auf politische Ereignisse verwiesen. Eine Ausnahme ist der Bericht über die Londoner Kunstausstellung, dessen Einleitung auf den indischen Aufstand von 1857 Bezug nimmt, weil sich direkt neben den Räumlichkeiten der Kunstausstellung der Standort des Telegrafen befindet, der Nachrichten zum Aufstand übermittelt: »Möge diese zufällige Nachbarschaft es entschuldigen, daß ich Ihnen heut' von ein paar Bildern erzähle, während der Leser eigentlich von hier aus jetzt nur von Mahratten und Radschputen oder zumindest von einer City-Krisis zu hören bekommt.«⁵⁴⁶ Fontane suggeriert, von einer bestimmten Lesererwartung auszugehen, und glaubt, seinen vermeintlich deplatzierten Artikel legitimieren zu müssen.⁵⁴⁷ Während er den Leser im zitierten Text lediglich indirekt anspricht,

543 Für die *Kreuzzeitung* ist Fontane von 1860 bis 1870 tätig, für die *Vossische Zeitung* von 1870 bis 1889.

544 Die Berichte erscheinen von Juli bis November 1857 in der *Zeit*, der *Stern-Zeitung*, der *Vossischen Zeitung* und der *Kreuzzeitung* (vgl. Heide Streiter-Buscher, *Zur Kunst und Kunstgeschichte. Einführung*, HFA III/5, S. 821). 1860 werden Fontanes Berichte in Buchform unter dem Titel *Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse* herausgegeben.

545 Vgl. »Sie beweist den feinen Sinn und die gedankliche Selbständigkeit dieses Mannes [Reynolds, CA], dessen Schwächen ich in einem früheren Aufsatz (über die britischen Porträtmaler) nicht verschwiegen habe« (Fontane, *Aus Manchester. 7. Brief*, NFA XXIII/1, S. 107). Vgl. auch ders., *Aus Manchester. 4. Brief*, NFA XXIII/1, S. 66; ders., *Die Berliner Kunstausstellung 1860*, HFA III/5, S. 465; ders., *Die diesjährige Kunstausstellung 1862*, NFA XXIII/1, S. 175).

546 Ders., *Zwei Gemälde über den Sündenfall*, NFA XXIII/1, S. 46.

547 Fontane fügt an: »Genau betrachtet passen in dem vorliegenden Falle die Gegensätze von Kunst und Krieg besser zueinander, als es auf den ersten Blick erscheinen möchte« (ebd.).

treten in anderen Zeitungsartikeln Apostrophe⁵⁴⁸ auf, oder der Leser wird durch die Verwendung der 1. Person Plural in das Geschehen eingebunden.⁵⁴⁹

Die Platzierung der Texte innerhalb des Publikationsorgans lässt Rückschlüsse auf den Stellenwert des jeweiligen Themas zu. So ist die erste Folge der Berichterstattung zu den Berliner Kunstaustellungen stets auf der Frontseite abgedruckt, die nachfolgenden Besprechungen in der Beilage.⁵⁵⁰ Der Artikel *Die Londoner Kunst-Ausstellung* in der *Kreuzzeitung* wiederum erscheint auf der Frontseite der Beilage, was vermuten lässt, dass Ausstellungen im Ausland nicht derselbe Stellenwert attestiert wird wie lokalen Veranstaltungen, auf denen zudem zahlreiche Berliner und Künstler aus dem Umland mit ihren Werken vertreten sind.⁵⁵¹ Diesen Befund bestätigt die Artikelfolge zur Berliner Kunstaustellung von 1862 in der *Allgemeinen Preußischen (Stern-)Zeitung*, in der sämtliche Zeitungsartikel zur Kunstaustellung auf der Frontseite unter dem Strich abgedruckt sind. Eine Rubrizierung fehlt, stattdessen ist jeweils die Überschrift »Die diesjährige Kunst-Ausstellung« zu lesen und daran anschließend in römischer Ziffer die Angabe, um welche Folge es sich handelt.⁵⁵²

Fontanes Berichte sind selten Rubriken zugeordnet; eine Ausnahme bilden die Korrespondenzen aus England in der *Kreuzzeitung*, die mit Korrespondenzenzeichen deklariert sind. Fontanes Mitteilungen aus London erschienen in

548 Vgl. z. B. »hier wolle mir der Leser erlauben abzuschweifen« (ders., *Die öffentlichen Denkmäler*, HFA III/3/1, S. 20).

549 Vgl. z. B. »Doch kehren wir zurück in die City« (ebd.).

550 Der umgekehrte Fall liegt bei der Berichterstattung zur Berliner Kunstaustellung von 1860 vor, bei welcher der erste Artikel in der Beilage und die weiteren Folgen auf der Titelseite abgedruckt sind (vgl. ders., *Die Berliner Kunstaustellung [1860]*, HFA III/5, S. 832).

551 *†*, *London, im Mai. Die Londoner Kunst-Ausstellung*. In: NPZ 140 (19.06.1857), Beilage, wiederabgedr. in: NFA XXIII/1, S. 29–36. Auf den Bericht zur Kunstaustellung folgt, durch einen Strich abgetrennt, der Abdruck einer Novelle mit der Überschrift: »Licht und Schatten in eines Malers Leben«. Dies veranschaulicht, dass in der Beilage verschiedenste Textgattungen vertreten sind, von der Ausstellung über die Rezension bis hin zur Fortsetzungsnovelle, die im angeführten Beispiel thematisch an die Ausstellungsbesprechung anschließt – was aber nicht die Regel sein muss.

552 †, *Die diesjährige Kunst-Ausstellung*. In: APZ 516 (05.11.1862), wiederabgedr. in: NFA XXIII/1, S. 165–251 (Abb. 3). In etwas anderer Form erscheinen die Berichte zu den biennalen Berliner Kunstaustellungen in der *Kreuzzeitung* und der *Vossischen Zeitung*. Die Artikel zur Ausstellung sind dort jeweils nicht unter einem deutlich mit einem über alle Spalten durchgezogenen Strich, sondern lediglich unter einem Strich in Spaltenbreite publiziert (vgl. -lg., *Berliner Kunstaustellung. VII. Allerlei Fragen: Knaus (Vautier, C. Lasch). Stryowski. Victor Müller. Riefstahl. Ewald. G. Spangenberg. – Zum Schluß*. In: NPZ 261 (06.11.1864, Beilage), wiederabgedr. in: NFA XXIII/1, S. 305–319 (Abb. 4)).

der *Kreuzzeitung* teilweise auch unter der Überschrift »Großbritannien«, mit Korrespondentenzeichen, Ortsangabe und Datum. Der Titel folgt auf diese Angaben in eckigen Klammern sowie gesperrter Schrift.⁵⁵³ Eine Ausnahme in Bezug auf die Rubrizierung bildet der Artikel *Waltham Abbey* in der *Kreuzzeitung*, bei dem unter dem Strich die Überschrift »Feuilleton« vermerkt ist und direkt darunter »Waltham-Abbey«⁵⁵⁴ steht.

Im *Deutschen Kunstblatt* wird Fontanes Bericht zur Kunstausstellung in London in der Rubrik »Zeitung« abgedruckt, die Nachrichten zu Ausstellungen oder generell zum kulturellen Geschehen im Ausland enthält. Die entsprechenden Texte sind daher mit der Sigle »NI.« und der Angabe »London« versehen.⁵⁵⁵ Die Platzierung bestätigt die für die *Kreuzzeitung* geäußerte Vermutung, dass Berichten über das Geschehen im Ausland weniger Bedeutung beigemessen wird – die Rubrik »Zeitung« ist in reduzierter Schriftgröße gesetzt und unterscheidet sich damit grafisch von den anderen Beiträgen.⁵⁵⁶ Fontanes ausführlichere Besprechung *Zwanzig Turner'sche Landschaften in Marlborough-House* wiederum wird im Hauptteil des *Deutschen Kunstblatts* abgedruckt, allerdings nicht auf der Frontseite.⁵⁵⁷ Waagens Artikel über die Kunstausstellung in Manchester hingegen erscheint im *Deutschen Kunstblatt* in mehreren Folgen – stets auf der Titelseite. Dies legt den Schluss nahe, dass Waagen für die Leserschaft ein prominenterer Beiträger als Fontane ist, und dass die temporäre Manchester-Ausstellung als wichtiger erachtet wird als die permanente Ausstellung der Landschaften Turners. Die Aktualität ist ein wichtiges Charakteristikum der kunstkritischen Schriften, da Fontane über das kulturelle Tagesgeschehen berichtet oder während seines Aufenthalts in London als Korrespondent vor Ort gegenwärtige Ereignisse des britischen Kunstgeschehens

553 Vgl. *†* London, 15. Febr., *[Sir Edwin Landseer. Ein Maler und ein Schneider. Enger Rock und hoher Preis]*. In: NPZ 42 (19.02.1862), wiederaabgedr. in: UK I, S. 197–199; *†* London, 14. Mai, *[Die Ausstellung. Das Gebäude. Schön oder unschön. Oesterreich und der Zollverein. Berliner Porzellan. Mr. Veillard und fair play]*. In: NPZ 114 (17.05.1862), wiederaabgedr. in: UK I, S. 217–219.

554 *†* London im Juli 1857, *Waltham Abbey*. In: NPZ 173 (28.07.1857), wiederaabgedr. in: HFA III/3/1, S. 554–558 (Abb. 5).

555 Vgl. NI. London, *[Zur Kunstausstellung in Manchester]*. In: DKB 34 (21.08.1856), S. 299–300 (Abb. 6).

556 Vgl. Noel., *Zwanzig Turner'sche Landschaften in Marlborough-House*. In: DKB 3 (15.01.1857), S. 25–26. Dasselbe gilt für folgende Artikel: NI., London. *[Die Verlelung der Royal Academy]*. In: DKB 31 (13.07.1856), S. 274–275; NI., London. *[Zur Kunstausstellung in Manchester]*. In: DKB 34 (21.08.1856), S. 299–300.

557 Dasselbe gilt für: Noel., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal. London, 29. August*. In: DKB 38 (17.09.1857), S. 329–331. Dem Artikel zum Wellington-Grabmal ist der ungezeichnet erschienene Schluss-Beitrag der mehrteiligen Folge über »Die Ausstellung historischer Cartons in Meiningen« vorangestellt.

dokumentiert. Dies mag der Grund sein, weshalb es sich – neben Nekrologen, Rezensionen sowie Museumsbeschreibungen – bei einem Großteil der Artikel um Ausstellungsberichte handelt. In Berlin sind Expositionen äußerst zahlreich und werden in verschiedenen Formaten durchgeführt. Neben den biennalen Ausstellungen der Akademie der Künste, die Fontane mit Unterbrechungen im Zeitraum von 1860 bis 1874 rezensiert, finden auch kleinere Ausstellungen statt, über die er berichtet – mehrere davon im Kunstsalon Sachse oder in Räumlichkeiten von Kunstvereinen. Die Anzahl der Texte und einige Aussagen in denselben spiegeln die Vielzahl an Ausstellungen sowie deren Bedeutung und Popularität wider.⁵⁵⁸ Vor dem Hintergrund, dass sich Fontane für die Einbindung von Kunst in die Gesellschaft stark macht, dürfte ihn diese Art von Veranstaltung besonders angesprochen haben.

Die Beweggründe für das Verfassen der Pressetexte sind vielfältig: Einzelne Artikel entstehen auf Anfrage,⁵⁵⁹ andere schreibt Fontane aus freien Stücken und bietet sie anschließend dem jeweiligen Chefredakteur an. Beispielsweise verfasst er einen Nachruf auf den Künstler Wilhelm Gentz, den er Friedrich Stephany, dem Redakteur der *Vossischen Zeitung*, als »sehr lang (gewiß 10 Spalten)«⁵⁶⁰ ankündigt. Aus dem zitierten Schreiben an Stephany geht hervor, dass Fontane offenbar eigenständig Artikel ausarbeitet oder zumindest eine Vorstellung davon hat, wie sie im finalen Stadium aussehen sollen und sie so dem Redakteur anbietet. Neben den aktuellen Kunstausstellungen als Themenvorgabe versucht Fontane offenbar auch, seine eigenen Interessen einfließen zu lassen.⁵⁶¹ Die Texte differieren zudem stark in ihrer Ausführlich-

558 Vgl. z. B. zur Hildebrandt-Ausstellung: »Wohl selten hat eine Privat-Ausstellung ein solches Interesse geweckt, eines so zahlreichen Besuches sich erfreut« (-lg-, *Eduard Hildebrandt*. In: *NPZ* 270 (17.11.1864), wiederaabgedr. in: *NFA* XXIII/1, S. 320–322).

559 Dies legt ein Schreiben an Maximilian Harden, den Redakteur von *Die Zukunft*, nahe: »Es ist mir außerordentlich erfreulich, daß ich Ihnen endlich einmal zu Wunsch und Willen sein kann [...]. Also bestens acceptirt. Es werden übrigens nur wenige Seiten werden, drei, vier, was auch genug ist. Bei seinem Kunstthum werde ich mich nicht lange aufhalten, aber Einiges über den Menschen sagen. Als solcher ist er vielleicht noch größer, wie als Maler. Ein ganz grandioser kleiner Knopp. Ich richte es so ein, daß Sie's bis Mitte November haben« (Theodor Fontane an Maximilian Harden, 22.07.1895, HFA IV/4, S. 461). Harden bittet Fontane auch um einen Artikel zu Menzels 80. Geburtstag (vgl. Fontane, *Adolf Menzel, zu seinem 80. Geburtstag*. In: *Die Zukunft* 13/10 (05.10.1895), S. 441–444, wiederaabgedr. in: *NFA* XXIII/1, S. 516–519).

560 Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 31.08.1890, HFA IV/4, S. 59.

561 So wendet er sich beispielsweise an Hermann Klette mit der Frage, ob er an Pietschs Stelle eine Ausstellung in Sachses Salon besprechen dürfe: »Bei meiner Passion für diese Dinge – es sind zum Beispiel 2 höchst merkwürdige, epochemachende Bilder

keit; selbst bei Folgeartikeln sind die Einzeltexte unterschiedlich lang. Ebenso wenig lässt sich ein einheitlicher Aufbau der Artikel ausmachen, außer, dass im jeweils ersten Artikel der Reihe zu den Berliner Kunstausstellungen eine allgemeine Übersicht geboten wird. Die Unterschiede im Aufbau der Artikel, die Pointierung des eigenen Urteils, die Auswahl an Künstlern sowie die thematischen Schwerpunkte lassen vermuten, dass Fontane über die Gestaltung der Artikel selbst bestimmen kann.⁵⁶²

Neben der variierenden Länge der Zeitungsartikel ist auch deren grafische Gestaltung je nach Publikationsorgan unterschiedlich und selbst die Texte in der *Kreuzzeitung* weisen keine einheitliche Form auf. Beispielsweise erscheint der Artikel *Deutsche Kunst und Englische Kritik* direkt mit dieser Überschrift unter einem Strich, erst dann folgen Korrespondenzenzeichen, Ort und Datumsangabe, der Titel in Klammern entfällt bei diesem Beispiel.⁵⁶³ Einheitlich sind einzig die Buchrezensionen in der *Kreuzzeitung* gehalten: Sie erscheinen

von Böcklin ausgestellt – biete ich mich an, in Pietsch Abwesenheit, als eine Art Stellvertreter, diesen Teil kritischer Besprechungen übernehmen zu wollen und zwar mit besonderem Vergnügen. Bei der Kreuz-Ztg. hab ich viel derart geschrieben« (Theodor Fontane an Hermann Kletke, 23.01.1871, HFA IV/2, S. 373). Vgl. auch Fontanes Ankündigung von 1882 an die Monatsschrift *Nord und Süd*, ein »Blechen-Kapitel« von »etwa 2 Bogen«, »nicht auf Kunstkritik, sondern auf Biographie hin« geschrieben, veröffentlicht zu wollen (Theodor Fontane an Julius Grosser, 22.01.1882, HFA IV/3, S. 175). Der angepriesene Artikel ist jedoch nie erschienen.

562 Im dritten Brief *Aus Manchester* hält Fontane fest, dass er »de[n] englischen Bruchteil[]« der Ausstellung besprechen wolle. Im Vorwort zur gedruckten Fassung präzisiert er die Beweggründe für seine Auswahl dahingehend, dass er »die Absicht verfolge [...] auf das reiche, nach Zahl und Wert gemeinhin weit unterschätzte Material hinzuweisen, das die englische Malerschule seit hundertzwanzig Jahren oder, wenn wir von Hogarth absehn, seit gerade hundert Jahren geschaffen hat« (aus Fontanes Vorwort zum Erstdruck, wiederaabgedr. in: NFA XXIII/2, Anmerkungen, S. 220). Fontane deklariert, dass die Ausstellung zu mehr als zwei Dritteln aus Gemälden alter Meister zusammengestellt ist und begründet seine Konzentration auf die moderne englische Malerei damit, dass Waagens Referenzwerk *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* »teils überwiegend ein Bibliothek- und Nachschlagebuch bildet, teils zu neun Zehnteln seines Raums die Beschreibungen alter, d. h. nichtenglischer Gemälde bringt« (ebd., S. 221).

563 *†* London, 6. Septbr. 1862, *Deutsche Kunst und Englische Kritik*. In: NPZ 211 (10.09.1862), wiederaabgedr. in: UK I, S. 263–266 (Abb. 7). Zudem kann die Position des Korrespondenzen-Zeichens variieren und zu Beginn des Artikels oder an dessen Ende stehen. Ebenso wenig sind alle Artikel unter einem durchgezogenen Strich über mehrere Spalten hinweg abgedruckt, sondern teilweise auch nur in einer Spalte, wobei über dem Artikel ein Strich in Spaltenbreite gezogen ist oder nur ein kurzer (nicht durchgezogener Strich) in der Spalte vorhanden ist.

in einer Spalte unter einem Trennstrich und sind mit einem thematischen Titel überschrieben.⁵⁶⁴

Markante Unterschiede im Umfang sowie im Layout bestehen zwischen den Tageszeitungen und den Zeitschriften *Morgenblatt für gebildete Leser* sowie *Die Zukunft*. Die Zeitschriften werden mit grösserem Zeilenabstand und teilweise auch mit verzierten Initialen sowie weiteren dekorativen Darstellungen abgedruckt. Anders als die *Kreuzzeitung* oder die *Vossische Zeitung*, die über Tagesaktuallitäten informieren, beinhaltet das *Morgenblatt* Reiseberichte, Gedichte, Lebenserinnerungen, Aufsätze zu Literatur, Geschichte, Kunst und Naturkunde sowie Rezensionen. Fontane publiziert darin einen in zwei Folgen abgedruckten längeren Text zu Karl Friedrich Schinkel, der im Rahmen der *Wanderungen* entstanden ist.⁵⁶⁵ In einem Brief weist Fontane auf die Ausführlichkeit von Zeitschriftenartikeln – im Zitat in Bezug auf *Cosmopolis*⁵⁶⁶ – hin. Für letztgenannte Zeitschrift seien Artikel »von etwa 30 oder 40 Druckseiten« gefordert, »denn das ‚Fortsetzung folgt‘ soll in *Cosmopolis* wegfallen«.⁵⁶⁷ Auch Fontanes Reisebericht aus Kopenhagen, der im *Morgenblatt* publiziert wird, ist umfangreicher und erscheint zudem auf der Frontseite der entsprechenden Ausgabe. Hinsichtlich des beträchtlichen Umfangs trifft dasselbe für Fontanes Lebensbild von Wilhelm Gentz zu, das in *Deutschland* abgedruckt ist.⁵⁶⁸

564 Die Rezension zu Lübkes *Grundriss der Kunstgeschichte* erscheint unter einem Trennstrich mit der Überschrift »Zur Kunstgeschichte« (vgl. Te., *Zur Kunstgeschichte. W. Lübkes Grundriss der Kunstgeschichte [...]*. In: *NPZ* 68 (20.03.1864), Beilage, wiederaabgedr. in: *NFA* XXIII/1, S. 551 (Abb. 8)). Die Rezension des Werks *Rom und die Campagna* ist unter dem Titel ‚Nach Rom‘ abgedruckt (vgl. Te., *Nach Rom. Rom und die Campagna [...]*. In: *NPZ* 33 (08.02.1865), Beilage, wiederaabgedr. in: *NFA* XXIII/1, S. 552). Dasselbe gilt für die Besprechung von Lübkes *Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst*, die mit ‚Kirchliche Kunst‘ überschrieben ist (vgl. Te., *Kirchliche Kunst. Wilhelm Lübke’s „Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst“*. In: *NPZ* 270 (18.11.1866), Beilage, wiederaabgedr. in: *NFA* XXIII/1, S. 558f.).

565 Fontane, *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 104–126.

566 Fontane veröffentlicht in der Zeitschrift einen Aufsatz zu Bernhard von Lepel, der zwei Monate später in *Von Zwanzig bis Dreißig* abgedruckt wird. Er publiziert in *Cosmopolis* außerdem den Artikel *Der achtzehnte März*, einen Auszug aus den *Lebenserinnerungen* (vgl. Theodor Fontane, *Der achtzehnte März*. In: *Cosmopolis* 4/10 (Oktober 1896), S. 248–270). Fontanes Beiträge für die *Cosmopolis* sind auf Anfrage Ernst Heilborns hin entstanden, der den deutschen Teil der Monatsschrift redigiert (vgl. Theodor Fontane an Otto Ernst, 27.10.1895, HFA IV/4, S. 493).

567 Ebd.

568 Theodor Fontane, *Wilhelm Gentz*. In: *Deutschland* 1 (04.10.1890), S. 9–11. Der Artikel erscheint – anders als der Reisebericht aus Kopenhagen – nicht auf der Frontseite und ist in drei Folgen abgedruckt.

Im Gegensatz zu Beiträgen in Zeitschriften, ist die Ausführlichkeit von Zeitungsartikeln begrenzt, was Fontane in einzelnen Texten explizit erwähnt, beispielsweise im Bericht zur Kunstausstellung in London:

Aber dieser Brief ist längst über alle übliche Länge hinaus, und so steh' [sic] ich davon ab, mich über den Violine spielenden Orpheus des Malers Leighton (ein großes, anspruchsvolles Bild) wie über den biblischen oder talmudischen »*Sündenbock*« des sonst talentvollen Hunt ausführlicher zu verbreiten.⁵⁶⁹

Der Ausdruck »über alle übliche Länge« suggeriert, dass es eine bestimmte einheitliche Artikellänge gäbe, was unzutreffend scheint, denn die Korrespondenzen sowie sämtliche anderen kunstkritischen Zeitungsartikel unterscheiden sich vom Umfang her beträchtlich. Bemerkungen in dieser Form finden sich aber auch bei Artikelserien, für die mehr Platz zur Verfügung steht als bei anderen Texten.⁵⁷⁰ Die Vermutung liegt daher nahe, dass es auch darum geht, die Erwartungen an eine umfassende Gesamtschau von Beginn an abzuschwächen.⁵⁷¹

2.2 Diskrepanzen zwischen der Tagespresse und fachspezifischen Zeitschriften

Neben Artikeln für die Tagespresse verfasst Fontane Texte für thematisch spezialisierte Zeitschriften. Gedichte veröffentlicht er zudem in der *Argo*, für die er gemeinsam mit Kugler als Herausgeber fungiert, sowie in *Pan*. Außer in der geringeren Häufigkeit des Erscheinens⁵⁷² unterscheiden sich diese Publikationsorgane auch darin von der Tagespresse, dass sie bebildert sind. So ist beispielsweise dem Abdruck von Fontanes Gedicht *Auf der Kuppe der Müggelberge* (*Semnonen-Vision*) – mit intermedialem Bezug zu Blechens *Semnonenlager* – in der Zeitschrift *Pan* eine Lithografie des Porträts Fontanes von Max

569 Ders., *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 22 (Abb. 10). Allerdings widerspricht sich Fontane selbst, indem er trotzdem eine Besprechung der beiden Werke vornimmt, jedoch in einer Fussnote (vgl. ebd., S. 22f.).

570 Dies trifft vor allem für die Artikel zu den Berliner Kunstausstellungen zu.

571 In einem Bericht über eine Ausstellung von Aquarellen im königlichen Schloss schreibt Fontane: »Auf das so reich Dargebotene näher einzugehen, verbietet sich; einzelnes zu nennen, wäre ein Unrecht gegen das ungenannt Bleibende« (Te., *Die Ausstellung von Aquarellen. Im Königlichen Schloss, zum Besten der Königin Elisabeth-Vereins-Stiftung*. In: NPZ 91 (20.04.1869), wiederaabgedr. in: NFA XXIII/1, S. 395–397).

572 *Pan* erscheint vierteljährlich, die *Argo* jährlich.

Liebermann vorangestellt.⁵⁷³ Zudem wird das Gedicht von einer Kopfleiste und einem Schlussstück eingeschlossen, die sich allerdings lediglich insofern auf den Text beziehen, als eine Landschaft mit einem Gewässer dargestellt ist. Statt mit den im Text erwähnten Semnonen und weiteren Figuren wird die abgebildete Landschaft respektive das Wasser nur durch Segelschiffe belebt.⁵⁷⁴ Das *Deutsche Kunstblatt* weist manchmal – abgesehen vom Medaillon auf der Frontseite – zusätzliche Illustrationen auf, Fontanes Artikel darin erscheinen jedoch ohne Abbildungen.

Die Berücksichtigung der Diskrepanzen zwischen den einzelnen Publikationsorganen erweist sich nicht nur in Bezug auf die Ausrichtung des jeweiligen Blattes als bedeutsam. Im populärwissenschaftlich ausgerichteten *Morgenblatt für gebildete Leser* kann Fontane zahlreiche narrative Passagen in die Texte einflechten. Anders gestaltet sich die Ausgangslage für Artikel im *Deutschen Kunstblatt*, das sich an eine fachwissenschaftlich orientierte Leserschaft wendet und an dem auch Vertreter der Berliner Schule beteiligt sind.

Im Untertitel wird das *Deutsche Kunstblatt*, das Organ der deutschen Kunstvereine, als »Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk« deklariert. Die Bedeutung des Blattes für Fachkreise lässt sich an der Liste der Beiträger festmachen, die sich mit Kugler, Passavant, Waagen, Wiegmann, Schnaase, Schulz, Förster, Eitelberger von Edelberg wie ein Who's who der damaligen Kunsthistoriker liest. Durch Kuglers Vermittlung wird Friedrich Eggers zum Herausgeber, was Fontane das Einreichen von Beiträgen ermöglicht. Fontane verfasst für das *Deutsche Kunstblatt* vier Artikel, die alle während seines Aufenthalts in London, in den Jahren 1856 und 1857 entstehen. Dies ist möglicherweise damit zu begründen, dass sich Fontane auf dem Gebiet der englischen Kunst als Experte profilieren kann. Zwei Beiträge, *Die Verlegung der Royal Academy* sowie *Zur Kunstausstellung in Manchester*, sind in der Rubrik »Zeitung« und damit in geringerer Schriftgröße im hinteren Teil der Zeitschrift erschienen. Auffällig ist, dass Fontane in beiden Artikeln das Anliegen äußert, Kunst als Mittel der Bildung einer breiten Bevölkerungsschicht

573 Vgl. Fontane, *Auf der Kuppe der Müggelberge (Semnonen-Vision)*. In: PAN 2/1 (1896), S. 1 (Abb. 22).

574 Vgl. ebd. Auch die Vorabdrucke von Fontanes Romanen in der *Gartenlaube* sind auf der Frontseite der jeweiligen Ausgabe mit einer thematischen Darstellung versehen (vgl. <http://www.cceh.uni-koeln.de/projekte/fontane/gartenlaube.html> (Stand 02.12.2014)). Nach Graevenitz besteht jedoch zumindest bei *Unterm Birnbaum* kein direkter Zusammenhang zwischen der Bebilderung und den Texten (vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 419).

kostenfrei zugänglich zu machen.⁵⁷⁵ Außerdem findet sich im Text zur *Royal Academy* die Aussage, dass moderne Kunst einem breiten Publikum leichter vermittelt werden könne,⁵⁷⁶ was Fontane als Argument für die Verlegung der *Royal Academy* dient, weil diejenigen, die wahrhaftig an der Kunst alter Meister interessiert seien, auch einen weiteren Weg auf sich nehmen würden. Fontane argumentiert, dass »Kunstliebe in wenig gebildeten Gemütern« am besten mit »Werken mitlebender Künstler« geweckt werde. Auch die Kunstausstellung in Manchester bewertet Fontane als »sehr geeignet [...], nicht allein das Interesse jedes Gebildeten in Anspruch zu nehmen, sondern auch unendlich viel zur Bildung des Geschmackes und der Verbreitung des Kunstsinnes unter dem englischen Volk bei[zu]tragen«⁵⁷⁷. Der Gewinn der Ausstellung liege nicht einzig darin, die Kunstwerke aus den Privatbeständen der Öffentlichkeit zu präsentieren, »sondern jeder, der Sinn hat für die Verbreitung von Kunst und Wissenschaft und den Fortschritt der Bildungsgeschichte einer Nation, muß angeregt werden durch ein Unternehmen, welches zu dieser einen so interessanten Beitrag liefert«.⁵⁷⁸ Fontane bringt Bildung, Kunst und Gesellschaft folglich in einen unmittelbaren Zusammenhang. Um diesem Argument Nachdruck zu verleihen, zieht er ein Zitat aus einem Brief des Prinzen Albert an den Präsidenten des Komitees hinzu, der belegt, dass der Bildungsgedanke für das Projekt zentral ist.⁵⁷⁹ Zugleich zeichnet sich darin Fontanes Ausrichtung auf die Kunst der Gegenwart ab, die er mit der Orientierung an den Interessen der Leserschaft begründet. Diese Argumentationsweise erstaunt, zumal andere Beiträger des *Deutschen Kunstblatts* die zeitgenössische Kunst lediglich marginal berücksichtigen und zudem Akademiker sind, Fontane aber dem Laienurteil gegenüber dem akademisch geschulten den Vorzug gibt. Dies zeugt von seinem präzisen Selbstverständnis als Kunstkritiker.

Als große Beiträge werden von Fontane im vorderen Teil der Zeitschrift die Artikel *Zwanzig Turnersche Landschaften in Marlborough-House* sowie *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal* abgedruckt. Über die Ausstellung

575 Vgl. Fontane, *Plan der Verlegung der Royal Academy nach Kensington*, NFA XXIII/2, S. 142 sowie ders., *Zur Kunstausstellung in Manchester*. In: *DKB* 34 (21.08.1856), S. 299–300.

576 »Neun Leute unter zehn, wenn sie's nur gestehen wollen, sehen neuere Bilder lieber als alte« (ders., *Plan der Verlegung der Royal Academy nach Kensington*, NFA XXIII/2, S. 142).

577 Ders., *Zur Kunstausstellung in Manchester*. In: *DKB* 34 (21.08.1856), S. 300. Der Artikel *Zur Kunstausstellung in Manchester* wird zwei Monate vor der Ausstellungseröffnung publiziert. Fontane beschreibt darin die Ausgangslage, Zielsetzung und Probleme der Ausstellung.

578 Ebd.

579 Vgl. ebd.

der Modelle zum Wellington-Grabmal hat Fontane sowohl in der *Kreuzzeitung* als auch im *Deutschen Kunstblatt* einen Artikel veröffentlicht.⁵⁸⁰ Allerdings fällt der Beitrag im *Deutschen Kunstblatt* mehr als doppelt so lang aus. Im *Kreuzzeitungs*-Artikel greift er unter den deutschen Beiträgen eine Gruppe des Dresdner Bildhauers Hähnel heraus und beschreibt diese detaillierter, insbesondere den Sockel, dessen zwei Würfel in einem »Verhältnis, wie wenn man einen Stuhl auf einen Tisch stellt«⁵⁸¹ stehen würden. Bemerkenswert ist, dass derselbe Sachverhalt im *Kunstblatt*-Artikel mit fachwissenschaftlicherem Vokabular ausgedrückt ist: »Man denke sich zwei Steinplatten (ohngefähr von halber Würfelhöhe)«, wobei »[d]ie obere Quader [...] bedeutend kleiner« sei.⁵⁸² Fontane zeigt sich mit dem Urteil der Jury nicht einverstanden, er favorisiert stattdessen das Kunstwerk, dem der dritte Rang zugesprochen wurde, weil bei diesem »[d]as Ganze [...] schön«⁵⁸³ sei. Auch im *Kunstblatt*-Artikel hält er an dieser Rangierung fest, gruppierter allerdings zusätzlich sämtliche Denkmäler in acht Gruppen. Fontane kommentiert das eigene Vorgehen dahingehend, dass es bereits als negatives Indiz aufzufassen sei, dass er überhaupt eine Gruppierung der Modelle habe vornehmen können: »Jedes bedeutende Kunstwerk sträubt sich gegen die Rubrizierung; es schafft eine neue Rubrik.«⁵⁸⁴ Anschliessend listet Fontane die Namen der Preisträger auf; in der *Kreuzzeitung* mag diese Aufzählung infolge beschränkten Umfangs oder möglicherweise deshalb weggefallen sein, weil sie sich nicht an ein Fachpublikum richtet, dem die Namen eventuell bekannt sein könnten. Auffällig ist, dass Fontane im Artikel im *Deutschen Kunstblatt* mehrere Fachbegriffe wie »Kathedralen«, »aus der Antike entlehnte[] Formen«, »Renaissancestil«, »gotische[r] Stil«, »Kuppelbau« verwendet. Im entsprechenden Bericht in der *Kreuzzeitung* kommt hingegen keiner dieser Ausdrücke vor. Ein weiteres Beispiel für die Anlehnung an kunstwissenschaftliche Termini liefert die Begründung, weshalb Fontane die Arbeit des Preisträgers missfällt. In der *Kreuzzeitung* mutmaßt er, dass »die Ausführung in Marmor dem Ganzen einen bedeutenderen Charakter leihen und mein Urteil modifizieren wird«⁵⁸⁵. Er anerkennt die »schöne[n] Proportionen«, macht aber einen Mangel an »Gedanken« fest. Im *Kunstblatt*-Artikel schreibt er dann, dass er »bei wiederholtem Sehen [...] nicht umhin gekonnt

580 »†«, *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall. London, 29. August.* In: NPZ 206 (04.09.1857); Noel., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal. London, 29. August.* In: DKB 38 (17.09.1857), S. 329–331.

581 Fontane, *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall*, NFA XXIII/1, S. 37f.

582 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 43.

583 Ders., *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall*, NFA XXIII/1, S. 38.

584 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 40.

585 Ders., *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall*, NFA XXIII/1, S. 38.

[habe], den einfachen unaffektierten Stil und die noblen Verhältnisse des Ganzen anzuerkennen.«⁵⁸⁶ Während er im *Kreuzzeitungs*-Artikel die Vermutung anstellt, dass die Materialität positiven Einfluss auf die Qualität des Werks ausüben könnte, kann er im *Deutschen Kunstblatt* bereits dem Modell Vorzüge abgewinnen. Dies mag mit der wiederholten Beschäftigung mit den Modellen – den *Kunstblatt*-Artikel sendet er erst 13 Tage nach Erscheinen des Textes in der *Kreuzzeitung* an Eggers – oder damit zusammenhängen, dass er dem Urteil der Jury bei fachkundigen Lesern nicht allzu vehement widersprechen will. Für die sorgfältigere Ausarbeitung spricht außerdem, dass Fontane im *Kreuzzeitungs*-Artikel in einer Klammer vermerkt »(ich habe den Namen des zweiten Siegers vergessen)«⁵⁸⁷ und nicht auf diese Arbeit eingeht. Im Text im *Deutschen Kunstblatt* wiederum widmet er diesem »sehr verdienstlich[en]« Modell einen ganzen Abschnitt. Sein Urteil in der *Kreuzzeitung*, dass die drittklassierte Arbeit Edgar Papworths die bedeutendste sei, übernimmt Fontane über weite Strecken wörtlich für den *Kunstblatt*-Artikel. In Letzterem greift er nochmals den Aspekt der Symbolik auf und argumentiert, dass Papworth »auch Symbolik [biete], aber nicht die Symbolik aus dem Kinderbaukasten, drin alles fertig liegt: Steine, Bögen, Säulen, sondern die Symbolik eines vollschlagenden Herzens. Diese Papworthsche Arbeit ist die einzige, die Wärme hat und Wärme gibt.«⁵⁸⁸ Trotz der Ausrichtung auf ein Fachpublikum begründet Fontane an dieser Stelle mit seiner persönlichen Empfindung. Dieses Argument baut er abschließend gar zu einem Fazit aus, wonach es selten an der Technik, »aber bei allen (mit jener einen Ausnahme) an der Liebe und Hingebung gefehlt, ohne die das Größte nicht geboren wird«⁵⁸⁹, womit er dieselbe Begründung wie im *Kreuzzeitungs*-Artikel aufgreift.⁵⁹⁰ Insgesamt scheint der *Kunstblatt*-Artikel fundierter ausgeführt, enthält mehr Fachvokabular und weist eine profondere Argumentation auf. Anekdotische und humoristische Vergleiche bleiben jedoch selbst in der Fachzeitschrift nicht aus,⁵⁹¹ was deren Bedeutung

586 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 44.

587 Ders., *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall*, NFA XXIII/1, S. 38.

588 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 45.

589 Ebd.

590 Fontane behauptet darin, dass nur ein Engländer ein angemessenes Denkmal eines britischen Helden schaffen könne, »(weil Herzenswärme und Hingebung an den Gegenstand dazu gehört)« (ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 43).

591 Im Artikel im *Deutschen Kunstblatt* bezeichnet Fontane die achte Gruppe als »[d]ie lächerlichen, die Leistungen der Drechsler, Papparbeiter und Konditoren, die in ihren Mußestunden unter die Bildhauer gehn« (ebd., S. 40). Er mokiert sich zudem ausführlich über die Genannten: »Sie sind am unzufriedensten mit der Entscheidung der Preisrichter, lächeln am bittersten, lassen sich's, nach Zurückempfang des Modells,

für Fontanes Kunstkritiken unterstreicht. Zudem verdeutlicht der Umstand, dass Fontane in demselben Organ wie die nahmhaftesten Kunsthistoriker der damaligen Zeit Artikel publizieren kann, die Bedeutung, die seinem Kunstteil beigemessen wird.

Den Artikel zu Werken Turners in *Marlborough House* im *Deutschen Kunstabblatt* leitet Fontane damit ein, dass er den Ruhm Turners hervorhebt, der zwar »nur lokal [...]«, aber an Ort und Stelle [...] ein ganzer und unbestrittner *Ruhm*« sei.⁵⁹² Dies kann als Strategie zur Legitimation des eigenen Artikels gewertet werden, zumal Turner in Deutschland – wie auch im Beitrag eigens erwähnt – kaum bekannt ist. Um sich selbst für einen Artikel über Turner als qualifiziert darzustellen, zeigt sich Fontane als Kenner von Turners Werk, wenn er schreibt, dass ihm beim Besuch der Vernon-Galerie »schon vor Jahren« Turners »völlig abweichende Art zu malen«⁵⁹³ aufgefallen sei. Anschliessend geht er auf Stereotype, wie Lorrain als Turners Vorbild, Turner als unbegabter Figurenmaler, dafür umso geschickter im Umgang mit Farbe, sowie Turners Eitelkeit – in Form einer Anekdote in der Fußnote – ein.⁵⁹⁴ Im Vergleich mit Fontanes späteren Aussagen zu Turner sowie anderen Artikeln in diversen Publikationsorganen, fällt auf, dass im *Kunstabblatt*-Artikel mehrere Werke mit Titeln in Anführungs- und Schlusszeichen vermerkt und deren Jahreszahlen notiert sind. Das Beziehen der Datierung – als Kriterium mit wissenschaftlicher Aussagekraft – lässt auf einen systematischeren Zugang schließen.⁵⁹⁵ Darüber hinaus wird auf den mangelhaften Zustand der Kunstwerke hingewiesen und es findet sich die Formulierung, dass Turners Bilder »für Maler vom höchsten Interesse sein [müssten]«⁵⁹⁶. Diese Indizien lassen auf die Ausrichtung des Artikels auf ein Fachpublikum hin schließen.

einen Glaskasten kosten und vererben den Stolz ihres Lebens und ihrer Laufbahn testamentarisch« (ebd.).

592 Ders., *Zwanzig Turnersche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/1, S. 25.

593 Ebd.

594 Vgl. ebd., S. 25–27. Für Fontanes spätere Aussagen zu Turners Malerei vgl. ders., *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 133–139.

595 Die Informationen zur Datierung der Kunstwerke bezieht Fontane wohl von einem im Tagebuch überlieferten Papier mit der Überschrift »The Turner Collection at Marlborough-House«, auf dem alle zwanzig Gemälde mit Titel und Datierung aufgelistet sind. Fontane besucht die Ausstellung am 10. November 1856, nimmt auf dem Zettel Unterstreichungen vor und hält im Tagebuch Notizen zu einzelnen Gemälden fest. Bemerkenswert ist, dass – von drei Ausnahmen abgesehen – exakt diejenigen Titel unterstrichen sind, die im Zeitungsartikel Erwähnung finden (vgl. ders., Tagebucheintrag vom 10.11.1856, GBA XI/1, S. 195).

596 Ders., *Zwanzig Turnersche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/1, S. 28.

2.3 Vermittlungscharakter der Kunstkritiken

Das Feuilleton weist eine eigene Ästhetik auf, die »in spezifischer medialer Interaktion mit der Zeitung, ihren Produktions-, Distributions- und Rezeptionsimplikationen«⁵⁹⁷ zustande kommt. An Fontanes Texten ist dies an der Leserorientierung, dem aktuellen Tagesgeschehen als hauptsächlichem Inhalt, der Ausführlichkeit und dem formalen Aufbau ersichtlich. Fontanes Kunstkritiken lassen eine deutliche Leserorientierung erkennen und zielen darauf ab, Interesse für Kunst zu vermitteln.⁵⁹⁸ Ausformuliert ist dieser Sachverhalt in der Rezension zu August von Heydens Werk *Vor dem Reichstage*: »In den Karfunkelschen Salons, Schloßfreiheit 3, befindet sich seit einigen Tagen ein großes figurenreiches Bild von *A. v. Heyden* ausgestellt, auf das wir die Aufmerksamkeit unserer Leser hinlenken möchten.«⁵⁹⁹ Fontane weist folglich implizit durch die Angabe der Örtlichkeit als auch explizit in seiner Formulierung auf sein Anliegen hin, die Leserschaft zum Besuch der entsprechenden Ausstellung zu animieren. In autoreflexiven Äußerungen gibt Fontane deutlich zu erkennen, dass er seine Texte für ein Lesepublikum schreibt und im Bewusstsein um diesen Umstand ein bestimmtes Vorgehen wählt, wie zum Beispiel Vereinfachungen:

Ehe ich zu einer Besprechung der auserwählten neun übergehe, werf' ich noch einen Blick auf die gesamte Kandidatenschaft von fünfundachtzig und wage den Versuch (da der einzelne Mann keinen Anspruch darauf hat), den Lesern dieselben sektionsweise, nach Gruppen geordnet, vorzuführen.⁶⁰⁰

Durch sein Vorgehen sagt Fontane auch bereits etwas über die Ausstellung aus, im gegebenen Fall münzt er seine Strategie in eine Kritik an der Ausstellung um, zumal es als negatives Zeichen zu werten sei, die Exponate mühelos in acht Gruppen einteilen zu können. Fontane bewertet damit zugleich die Ausstellung, deren Qualität seines Erachtens nicht über alle Zweifel erhaben ist, und reflektiert auf einer sekundären Ebene über sein Verfahren.⁶⁰¹

597 Vgl. Kernmayer/Reibnitz/Schütz, *Perspektiven der Feuilletonforschung*, S. 498.

598 Merkmale der Leserorientierung weisen auch die Kunstkritiken Schaslers auf: »Unmöglich! – hör' ich den Leser rufen – ein solches Phänomen hätte Niemandem entgehen können. Und doch ist es so, lieber Leser [...]« (Schasler, *Kunst-Kritik. Die akademische Ausstellung 1864 [Einleitung]*. In: *Die Diöskuren* 9 (1864), S. 334).

599 Fontane, *A. v. Heyden*: »Vor dem Reichstage«, NFA XXIII/1, S. 389.

600 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 39.

601 Als weiteren Kommentar zur Erläuterung des Vorgehens hält Fontane fest: »Ich habe durch diese Abschweifung klarmachen wollen, was der Modellausstellung in der Westminster-Halle fehlt« (ebd., S. 41).

Bei Kunstausstellungen im Ausland, insbesondere bei Weltausstellungen, ist Fontane stets darum bemüht, die deutsche Kunst zu der anderer Nationen in Relation zu stellen. Dabei scheint es jedoch nicht seine primäre Absicht zu sein, die Vorzüge der deutschen Kunst stark zu machen, sondern vielmehr, der Leserschaft in Deutschland ein Bild der ausgestellten Kunst zu verschaffen. Eine Rezension von Robert Prutz zu Fontanes Berichten in England bestätigt, »daß die Mehrzahl der besprochenen Künstler in Deutschland nur wenig bekannt ist«⁶⁰². Dieser Zusammenhang liefert eine Erklärung für die unzähligen Vergleiche, die Fontane zwischen englischen und deutschen Künstlern sowie Kunstwerken vornimmt, um den Lesern eine präzise Vorstellung der Ausstellung zu vermitteln:

Ich will versuchen, Ihnen durch eine kurze Parallele ein ziemlich klares Bild der diesjährigen Ausstellung zu geben; das bloße Nennen Ihnen wohlbekannter Namen wird jedem Ihrer Leser deutlich machen, worin diese englischen Expositionen (denn es ist alljährlich dasselbe) exzellieren und worin sie die bescheidensten Ansprüche unerfüllt lassen.⁶⁰³

Fontane verspricht in metaphorischem Gestus, »ein ziemlich klares Bild« der Ausstellung zu geben.⁶⁰⁴ Gleichzeitig inszeniert er sich als Kenner der englischen Kunstszene, indem er einerseits einen Überblick bietet und andererseits behauptet, dass die Veranstaltung »alljährlich dasselbe« biete, was suggeriert, dass er die Ausstellungen jedes Jahr gesehen hat.⁶⁰⁵ Um den Lesern die präsentierten Kunstwerke zu veranschaulichen, zählt Fontane verschiedene Berliner Künstler auf, die er »mit Vorbedacht gewählt«⁶⁰⁶ habe. Neben Vergleichen liefert er als weitere Hilfeleistung Übersetzungen der Bildtitel: »[...] Überschriften, die ich etwas frei übersetzt habe, um dem Leser irgendeinen Anhaltepunkt zu geben.«⁶⁰⁷ Dies weist Fontanes Kunstkritiken als eindeutig auf ein Lesepublikum hin geschriebene Texte aus.

602 R.P. [Robert Prutz], *[Rezension zu] Theodor Fontane: Aus England*, S. 207.

603 Fontane, *Die Londoner Kunstausstellung*, NFA XXIII/1, S. 29f.

604 Vgl. auch: »Es ist ungefähr das Verhältnis, wie wenn man einen Stuhl auf einen Tisch stellt. In die vier Ecken, die, um im Bilde zu bleiben, den vier Ecken des Tisches entsprechen würden, hat Hähnle die Figuren des Krieges und des Friedens, der Weisheit und der Wahrheit gestellt« (ders., *Die Wellington-Monamente in Westminster-Hall*, NFA XXIII/1, S. 37f.).

605 Ein Beispiel dafür, dass sich Fontane als Kenner der englischen Kunstszene inszeniert, ist auch der Umstand, dass er in der Beschreibung der Manchester-*Exhibition* ausführliche – zwar um allgemeine Gültigkeit bemühte – Äußerungen über Bilder Landseers tätigt, die gar nicht auf der *Exhibition*, sondern in der Vernon-Galerie ausgestellt sind (vgl. ders., *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 121f.).

606 Ders., *Die Londoner Kunstausstellung*, NFA XXIII/1, S. 30, FN.

607 Ders., *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 122.

Die Berücksichtigung des Publikationskontextes der Kunstkritiken ist für die formale Gestaltung der Artikel auch aufgrund der feuilletonistischen Züge von Fontanes Schreibstil aufschlussreich. Allerdings ist es allgemeiner Konsens, dass nicht eindeutig definierbar ist, »welche textimmanenten Merkmale (der Thematik, des Stils, der Technik)«⁶⁰⁸ das Feuilleton konstituieren. Definitionsansätze sind aber dennoch vorhanden, beispielsweise derjenige, dass feuilletonistisch schreiben heiße, »sich populär und verständlich zu machen«⁶⁰⁹, was für Fontanes Texte insofern zutrifft, als er von Mitteln zur Veranschaulichung Gebrauch macht und sich auf eine populärwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand konzentriert. Fontane kommentiert dieses Vorgehen und deckt sein Anliegen auf, von den Rezipienten verstanden werden zu wollen: »Ein Vergleich mit der Dichtkunst mag auch hier deutlicher zeigen, was ich meine.«⁶¹⁰ Ebendies belegt eine weitere autoreflexive Aussage, die zugleich offenlegt, dass humoristische und anekdotische Schilderungen wichtige Komponenten der Zuspitzung auf das Lesepublikum sind: »Am besten schildre ich das Ganze, wenn ich zu einem alten Berliner Witzwort meine Zuflucht nehme und von einem großen Ofen spreche, der von zwei kleinen flankiert wird.«⁶¹¹ Fontanes Kunstkritiken sind keineswegs nur auf Unterhaltung aus, doch die zitierten Beispiele zeigen auf, dass sich die Ursprünge oder die Verfestigung des anekdotischen Schreibens und des Plaudertons als zentrale Merkmale von Fontanes Schriften in seiner Tätigkeit als Beiträger für das Feuilleton verorten lassen, womit für den Zusammenhang zwischen den Kunstkritiken und dem Romanwerk ein wichtiges Argument genannt ist. Die Anekdote sowie die Plauderei, die beide im Erzählwerk eine wichtige Rolle spielen, dienen Fontane in den Kunstkritiken dazu, den Lesern auf unterhaltsame Art und Weise Kunstwerke näherzubringen.⁶¹² In humoristischem Gestus mokiert sich Fontane außerdem über die Ausstellungsbesucher und reflektiert damit gleichzeitig über das Betrachterverhalten, an das er seinen Schreibstil und die Thematik anpasst. Zudem attestiert er den Besuchern eine bestimmte Herangehensweise und nutzt diese, um seine Methodik zu legitimieren. Beispielsweise geht er

608 Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*. In: Ders., *Heinrich Heine*, München 1973, S. 28.

609 Kernmayer/Reibnitz/Schütz, *Perspektiven der Feuilletonforschung*, S. 494.

610 Fontane, *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 126.

611 Ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 44.

612 Vgl. z. B. »Man denke sich den Schwerin vom Wilhelmsplatz zwischen den York und Blücher am Opernplatz gestellt [Schwerin ist nämlich, wie wir für die Leser bemerken, welche die Statuen nicht kennen, in echt Rokoko-antikem Stile gearbeitet, die anderen beiden Feldherrn in dem modernen Kostüme. (Fußnote zu: ebd., S. 42)] wie würd' es sich ausnehmen? Nicht zum besten« (ebd.).

mit einer Aufzählung sämtlicher dargestellter Persönlichkeiten additiv vor, um der umfangreichen Porträtausstellung in Manchester Herr zu werden. Dieses Vorgehen beglaubigt er mit einem zuvor eingeflochtenen Dialog, der aufzeigt, dass sich die Besucher der Ausstellung an den Namen der Porträtierten orientieren.⁶¹³ Als weiteres Verfahren ist die additive Nennung von Kunstwerken auszumachen, die Fontane für die besten hält.⁶¹⁴ Beides geschieht wohl in der Absicht, den Lesern eine Orientierungshilfe zu verschaffen. Fontane legt diese didaktischen Züge und die damit verbundenen Konsequenzen für den Text in einem Zitat offen: »Wo es sich aber um ‚Fragen‘ handelt, wählt man am besten solche Beispiele, die den Zug, um den es sich handelt, am markantesten zur Schau tragen.«⁶¹⁵ Diese Formulierung offenbart die Auseinandersetzung Fontanes mit der Wirksamkeit und Aussagekraft seiner Kunstkritiken. Des Weiteren behauptet er, dass ihm sämtliche ausgestellte Porträts Maria Stuarts nicht gefallen würden. Stattdessen zählt er andere Museen und Sammlungen auf, wo gelungene Porträts der Königin betrachtet werden könnten,⁶¹⁶ infolgedessen er sich wiederum zum Experten der englischen Kunst- und Museumslandschaft stilisiert.⁶¹⁷

Das Feuilleton besetzt in der Presse »den Raum des Ästhetischen und des Subjektiven«⁶¹⁸, was mit der Tätigkeit des Kunstkritikers korrespondiert, der seine Urteile – anders als der Kunsthistoriker – aufgrund seines persönlichen Eindrückes fällt.⁶¹⁹ Der Kunstgegenstand selbst scheint dabei im Einzelfall gar in den Hintergrund treten zu können.⁶²⁰ Hildegard Kermayer hält

613 Vgl. ders., *Aus Manchester. 4. Brief*, NFA XXIII/1, S. 68f. Eine Parallelstelle dazu: »Eine Anschauung davon geb' ich Ihnen und Ihren Lesern am besten durch folgende Aufzählungen« (ders., *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 19).

614 Vgl. z. B. ders., *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 129, 137.

615 Ders., *Berliner Kunstausstellung [1864]*, NFA XXIII/1, S. 306.

616 Vgl. ders., *Aus Manchester. 4. Brief*, NFA XXIII/1, S. 75f.

617 Ein analoges Beispiel dafür ist folgender Ratschlag: »Anna-Bulen-Schwärmer (wir haben deren ein gutes Teil im Lande), die etwa Lust bezeugen sollten, noch einen Ausflug nach Manchester zu machen, mach' ich im voraus auf eine Enttäuschung aufmerksam, die ihrer harrt« (ebd., S. 73).

618 Kermayer, *Sprachspiel nach besonderen Regeln*, S. 515.

619 Kermayer formuliert dies als »Schwinden des Sachbezugs zugunsten des Subjektbezugs« (ebd., S. 519).

620 Dazu äußert sich Fontane beispielsweise in Zusammenhang mit dem Gemälde *Charlotte Corday auf ihrem Todesgange* von Edward Matthew Ward. Fontanes Beschreibung ist auf die Charakteristik der Figuren konzentriert, die er mit seinen Vorstellungen der historischen Personen abgleicht: »Im seidnen, himmelblauen Staatsfrack, sauber, zierlich, duftig, vom gepuderten Toupet an bis herunter zur blinkenden Schuhschnalle, so haben wir den ‚Träger der reinen Idee‘ vor uns, und wäre nicht sein aschgrauer Teint und ein gewisses Zwinkern in den Augenwinkeln, man könnte versucht sein, ihn für

für die Theaterkritiken Jules Janins fest, dass diese »schillernde und sprunghaft-launige Plaudereien [seien], denen das zu besprechende Stück vielfach nur noch Anlass zu Bemerkungen über Fragen der Moral, zur Mitteilung von Anekdoten«⁶²¹ sei. Diese Feststellung kann auf zahlreiche kunstkritische Texte Fontanes übertragen werden und liefert eine mögliche Erklärung für den Sachverhalt, dass er wenig und wenn, dann lediglich rudimentäre Bilderbeschreibungen vornimmt⁶²² und stattdessen Anekdoten zu deren Entstehung, zum historischen Hintergrund oder zum Künstler erzählt. Mit der erwähnten Digression ist zugleich – neben Wortspielen⁶²³ und Metaphorisierungen – ein weiteres Instrument feuilletonistischen Schreibens benannt.⁶²⁴ Ein Beispiel hierfür liefern Fontanes Äußerungen zum Maler Eduard Hildebrandt, »de[m] glänzendste[n] unter unseren Landschaftsmalern«, der infolge dieses Umstands als »Bilderbrand« bezeichnet wird.⁶²⁵ Neben humoristischer Metaphorik finden sich auch Textstellen, in denen Sachverhalte mittels bildgebender Verfahren imitierender Sprache veranschaulicht werden, beispielsweise wenn Fontane die Geschichte der Malerei nacherzählt: »Die Genremalerei ist das jüngste und geliebteste Kind der englischen Kunst. Sie wurde erst geboren, als die Porträtmalerei, der älteste Sohn des Hauses, bereits seit fünfzig Jahren etabliert und eine geachtete Firma war.«⁶²⁶ Der merkantile Charakter der Port-

einen Hochzeitbitter zu halten« (Fontane, *Londoner Briefe. 8. Die Kunst-Ausstellung*, HFA III/3/1, S. 67). Im Anschluss daran wirft Fontane ein neues Licht auf die Hauptgestalt, indem er sich in Charlotte Corday hineinsetzt, die als Opfer einen anderen Blick auf Robespierre richtet. Fontane begründet seine Lesart folgendermaßen: »Ich lieb' es, Kunstwerke nach der Tiefe des Eindrucks zu beurteilen, den sie auf mich hervorbrachten; wenn dies Kriterium gilt, so zählt es zu dem Besten, was ich je gesehen« (ebd., S. 68). Fontane ist sich seiner persönlich gefärbten und enthusiastischen Betrachtungsweise bewusst und kommentiert dies in autoreflexivem Gestus, dass er den Brief mit einer allgemeinen Bemerkung schließen möchte, »deren Nüchternheit schlecht passen mag zu der warmen, freudigen Hingabe, mit der ich das Wardsche Bild besprochen« (ebd.).

621 Kernmayer, *Sprachspiel nach besonderen Regeln*, S. 515.

622 Ein weiterer Grund hierfür könnte sein, dass davon ausgegangen wird, dass die Leser die entsprechenden Ausstellungen besuchen und die Bilder im Original sehen.

623 In einem Bericht über die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen zitiert Fontane Sprüche, die von Künstlerinnen auf Schalen gedruckt worden sind: »und als letztes und bestes (in seiner ersten Zeile, vielleicht auch anwendbar auf unsre Vorliebe): Jeder hat einen Sparren frei, / Wers nicht glaubt, hat zwei« ([ungez.] *Die Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen im Raczinskyschen Palais*. In: NPZ 251 (27.10.1869), wiederabgedr. in: Zand (Hrsg.), *Journalistische Gefälligkeiten*, S. 19–22).

624 Vgl. Kernmayer/Reibnitz/Schütz, *Perspektiven der Feuilletonforschung*, S. 516.

625 Fontane, *Eduard Hildebrandt [1864]*, NFA XXIII/1, S. 320.

626 Ders., *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 114.

trätmalerei wird kurzum zur »Firma« und deren Entstehung in eine humane Genealogie eingereiht. Im Anschluss daran schreibt Fontane: »Ich wähle dies Bild nicht ohne Grund«⁶²⁷, was verdeutlicht, dass der bildhafte Charakter der Sprache bewusst intendiert ist. Als weiteres Argument im Vergleich von Genre- und Porträtmalerei dient ihm die Popularität der Genremaler – Wilkie und Landseer – die er mit einem Beispiel veranschaulicht, das eine ähnliche Szene im Roman *Die Poggeneuhls* zu antizipieren scheint:⁶²⁸

[...] an jedem Punkte der Welt, wo es Wände gibt, gut und dauerhaft genug, um einen Nagel hineinzuschlagen, und in den Wohnungen schlesischer Dorfschulmeister begegnen wir, wenn halb als Zerrbild auch, den »St. Bernhards-Hunden« Landseers und dem Wilkieschen »Blinden Fiedler«.⁶²⁹

Bemerkenswert ist außerdem, dass Fontane die Malerei Landseers und Wilkies gewissermaßen in Sprache übersetzt, wenn er schreibt, die Namen der beiden Maler seien »Haushaltwörter«⁶³⁰ geworden.

Nicht einzig betreffend Gemälde, sondern auch bezüglich Städtebaus ist Fontane um Veranschaulichung bemüht:

[S]ie [die Stadt Chester, CA] liegt vielmehr da wie ein Kuchen in einer Tortenform. Die Sandsteinmauer entspricht dem Blechrand, der den Inhalt überall um ein Bedeutendes überragt. Nachdem ich so, in kulinarisch-anschaulicher Weise, ein Bild des Ganzen gegeben habe, wend' ich mich jetzt einer Beschreibung der einzelnen Teile [...] zu.⁶³¹

Im vorliegenden Auszug verfährt Fontane ähnlich wie in der oben zitierten Textstelle, indem er »Bilder« entwirft, um dem Leser eine Vorstellung vom Aussehen der Stadt zu vermitteln. Erneut wird dieses Vorgehen ausführlich reflektiert, was gleichzeitig als Versuch gelesen werden kann, die trivial anmutende Metaphorik zu legitimieren.⁶³² Fontane reicht den Imaginationsauftrag gar noch an den Leser weiter:

627 Ebd.

628 Vgl. ders., *Die Poggeneuhls*, GBA I/16, S. 15; Kapitel III.3.

629 Ders., *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 115 (Abb. 11).

630 Ebd.

631 Ders., *Aus Manchester. 11. Brief*, NFA XXIII/1, S. 150.

632 Als weiteres Beispiel für Fontanes Bemühen um Veranschaulichung vgl. »Das Bild erinnert an jene bemalten Drehscheiben, auf denen sich ein und dieselbe Figur in sechs oder acht verschiedenen Attitüden präsentiert, von denen die folgende, immer sprungweise, die Fortsetzung der vorhergehenden ist« (ders., *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 117).

Denke sich der Leser ganze Straßen, ja eine ganze Stadthälfte in der Art und Weise der Mühlendammpartie, so hat er, wenn er sich oben die nötigen Giebeldächer und unten, innerhalb der Kolonnade, einen acht Fuß hohen Quaderdamm hinzudenkt, ein völlig getreues Abbild der berühmten Chesterschen Rows.⁶³³

Die Bezeichnung des derart konstruierten Bildes als »völlig getreues Abbild« macht in Abgrenzung zu obenstehendem Zitat eine Differenzierung deutlich: Fontane als Berichterstatter vor Ort erschafft »Bilder«, während die Leser »Abbilder« produzieren, die durch den Zusatz als »völlig getreu« ironisch konnotiert sind.

Eine weitere Auffälligkeit der Texte in Bezug auf die Leserorientierung sind Wechsel der Personalform. So verwendet Fontane im Bericht zur Kunstausstellung in Gent die 1. Person Plural, um sich einzelnen Werken der Ausstellung zu widmen: »Aber wenden wir uns zu Einzelnheiten [sic] der Ausstellung.«⁶³⁴ Die Äußerungen zu den Bildern sind wiederum in der Ich-Form verfasst, was verdeutlicht, dass es sich dabei um Fontanes eigene Anschauungen handelt. Die Einbindung des Lesers, die durch die 1. Person Singular suggeriert wird, findet sich in zugespitzer Form da, wo der Berichterstatter gleichsam mit dem Leser durch die Ausstellung schreitet: »[...] ehe wir indessen die Stufen hinaufsteigen, wenden wir uns zuvor, am Fuß der Treppe, den links gelegenen Räumen des Erdgeschosses zu, um der Ausstellung der *Skulpturen* [...] einen kurzen Besuch zu machen.«⁶³⁵ Bei verschiedenen Ausstellungsberichten sind am Ende des Artikels Hinweise zur Dauer und zum Ort der betreffenden Ausstellung vermerkt, und den Artikel über Werke Menzels in der Kunstakademie schließt Fontane mit der expliziten Aufforderung: »Wir fordern speziell unsere Leser, um des Zweckes wie um des Gegenstandes willen, zu einem zahlreichen Besuch auf.«⁶³⁶ Ein ergänzendes Beispiel liefert der Artikel über die Festlich-

633 Ders., *Aus Manchester. 11. Brief*, NFA XXIII/1, S. 153.

634 Ders., *Eine Kunstausstellung in Gent*, NFA XXIII/1, S. 11.

635 Ders., *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 236. Ein weiteres Beispiel für die Gleichschaltung von Berichterstatter, fiktivem Besucher und Leser: »Als ich in das dritte und letzte Zimmer trat und mein Auge rechts und links über die Farben hinflößt, fesselte ein schlicht gemaltes Bild, inmitten einer mit Goldrahmen übersäten Wandfläche, sofort meine Aufmerksamkeit« (ders., *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 24). Dasselbe Vorgehen praktiziert Fontane auch bei einer Beschreibung der Umgebung von Chester: »Unter dem Schall der Glocken, der eben von dort herüberklingt, setzen wir unsere Wanderung fort, bis wir uns aufgehalten sehn durch einen alten Mauerturm, der plötzlich unsren Weg hemmt und unsere Beachtung erzwingt« (ders., *Aus Manchester. 11. Brief*, NFA XXIII/1, S. 151).

636 Ders., *Die Menzelsche Ausstellung in der Kunst-Akademie*, NFA XXIII/1, S. 253. Vgl. auch ders., *Im Locale des Kunstvereins. Spangenberg: Jungfrauen von Köln.* – A. v. Heyden: *Heilige Barbara.*, NFA XXIII/1, S. 262; ders., *Aiwasowsky*, NFA XXIII/1,

keiten zur Einweihung der Winckelmann-Statue in Stendal, den Fontane dazu nutzt, die Leser für die Kunstgegenstände und die Architektur der Mark zu sensibilisieren.⁶³⁷ Darüber hinaus ist seinen Rezensionen von Neuerscheinungen die Absicht inhärent, die Leser zum Kauf des entsprechenden Werks zu animieren.⁶³⁸

Ein weiteres Indiz für den hohen Grad an sprachlicher Ausgestaltung der kunstkritischen Schriften im Hinblick auf die Leserschaft sind rhetorische Fragen. Diese legen zudem eine Autorschaftsinszenierung im Hinblick auf das Wissen um das Gelesenwerden der Texte offen:

Soll ich noch von der Yorksäule sprechen, deren erznes Herzogsbild, zu äußerster Lächerlichkeit, die goldne Spitze eines Blitzableiters wie einen bankruten Glorienschein trägt, dessen anderweitige Strahlen nach rechts und links hin fortgefallen sind? Nein! überlassen wir es einer Feuer-Versicherungs-Gesellschaft, an dieser Vorsichtsmaßregel Gefallen zu finden.⁶³⁹

Die humoristisch gefärbte Beschreibung der Yorksäule mit dem Blitzableiter als beschädigtem Glorienschein wird durch die Antwort, dass die Feuer-Versicherungs-Gesellschaft sich daran erfreuen solle, noch an Komik überboten.⁶⁴⁰ Zugleich ist die Erhabenheit des Herzogsbilds aus Erz durch die Profanität des Blitzableiters unterwandert, sodass Fontanes Verriss nicht mehr allzu weit entfernt scheint. Exemplarisch lässt sich daran als zentrales Charakteristikum von Fontanes Kunstkritiken aufzeigen, dass er nicht primär um eine sachliche Urteilsfindung und -begründung bemüht ist, sondern dem Leser einen unterhaltsamen Text zu bieten beabsichtigt, der ihn wie beiläufig über die Denkmä-

S. 329; ders., *Vier Porträts bei Sachse*, NFA XXIII/1, S. 344; ders., *Die Ausstellung von Aquarellen [1869]*, NFA XXIII/1, S. 397.

637 »Schon eine gewisse Pietät sollte uns veranlassen, uns öfter und eingehender um die Altmark und ihre zwei Residenzstädte Stendal und Salzwedel zu bekümmern« (ders., *Stendal und die Winckelmann-Statue*, NFA XXIII/2, S. 145).

638 Vgl. ders., *Kirchliche Kunst. Wilhelm Lübeck's 'Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst'*, NFA XXIII/1, S. 558. Explizit zum Kaufpreis äußert sich Fontane in der Rezension zur Publikation von Eduard Hildebrandts Aquarellen als Chromo-Faksimiles: »Jede Buchhandlung nimmt Bestellungen an, und zwar entweder auf das ganze Werk oder auf einzelne Lieferungen, oder auf einzelne Blätter. Der Preis des einzelnen Blattes ist vier Taler, der einer einzelnen Lieferung achtzehn Taler. Das ganze Werk stellt sich danach auf zweiundsiebzig Taler. Aber ungewöhnlich, wie der Preis, ist auch das, was geboten wird« (ders., *Eduard Hildebrandts Aquarellen*, NFA XXIII/1, S. 564). Auch in der zweiten Rezension zu diesem Werk notiert Fontane wiederum den exakten Preis. Vgl. auch Kapitel I.1.4.

639 Ders., *Die öffentlichen Denkmäler*, HFA III/3/1, S. 23.

640 Vgl. ders., *London, 30. Mai. Kunst und Künstler*, UK I, S. 224.

ler Londons informiert. Darüber hinaus erzielen rhetorische Fragen wie »Was sehen wir?«⁶⁴¹ oder »Brauch' ich meinen Lesern noch zu sagen, auf welcher Seite es [Chester, CA] stand?«⁶⁴² die Einbindung des Lesers als einen fiktiven Dialogpartner, der mit dem Journalisten interagiert.⁶⁴³

Ein weiteres Vorgehen, das die Ausrichtung und zugleich die Abhängigkeit von der Leserschaft kenntlich macht, ist das Einholen der Gunst der Leser, die in den Zeitungsartikeln in verschiedenen Formen der *captatio benevolentiae* vertreten ist: »Über das drittte (sehr gute) historische Bild ›Abfahrt der ersten puritanischen Auswanderer nach Neu-England‹ muß ich heute schweigen; ich habe Ihren Raum bereits mehr als billig in Anspruch genommen.«⁶⁴⁴ Oder: Fontane fragt scheinbar beim Leser um Erlaubnis für seine Vorgehensweise:

Wie ich Ihnen schrieb, hatt' ich vor, in diesem Briefe mit der Besprechung der Ausstellung selbst, d. h. des *englischen* Bruchteils derselben, zu beginnen. Das Material ist aber so mächtig, daß ich nach neuntägiger Arbeit, es noch immer nicht bezwungen habe, und so gönnen Sie mir wohl Raum für eine Erzählung sonstiger kleiner Erlebnisse.⁶⁴⁵

Fontane begründet im Zitat seinen Verzug mit der Masse an Ausstellungsgegenständen. Die englischen Kunstwerke umfassen lediglich einen Bruchteil, doch ist selbst dieser noch zu umfangreich, als dass er innerhalb nützlicher Frist erarbeitet werden könnte. Die Leser gewinnen durch dieses Eingeständnis bereits einen Eindruck der Dimensionen der Ausstellung, und zugleich verspricht Fontane, dass es sich beim Bericht zur Ausstellung um eine fundierte Analyse halten solle, die Zeit benötige. Die Tatsache, dass Fontane im Anschluss einen Erlebnisbericht bietet, deutet einmal mehr darauf hin, dass er offenbar in der Themenwahl ziemlich frei ist – was auch die ersten zwei und der letzte Brief bestätigen, die sich ebenso wenig mit ausgestellten Kunstwerken beschäftigen.

641 Ders., *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 22. Auf die Frage folgt die Aufzählung der Bildgegenstände.

642 Ders., *Aus Manchester. 11. Brief*, NFA XXIII/1, S. 149.

643 Ein weiteres Beispiel liefert ein fingierter Dialog zum Gemälde *Das Dämmern des neunzehnten Jahrhunderts*: »Nun raten Sie, was das sein soll« (ders., *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 17). Die Auflösung des Rätsels erfolgt insofern, als Fontane das Gemälde im Anschluss ausführlicher beschreibt.

644 Ders., *Die Londoner Kunstausstellung*, NFA XXIII/1, S. 36.

645 Ders., *Aus Manchester. 3. Brief*, NFA XXIII/1, S. 60. Darauf folgt eine ausführliche erzählerische Passage mit der Schilderung eines Unwetters und dessen Folgen für die Ausstellung und die Besucher.

2.4 Leserzuschriften

Mit Bezug auf die Kunstkritiken lassen sich zwei Leserzuschriften ausmachen sowie ein posthum erschienener Beitrag zu Fontanes Wertung der Bildhauerkunst in Berlin.⁶⁴⁶ Ungeachtet ihrer Kritik belegen die Leserbriefe, dass seine Artikel offenbar mit Interesse gelesen und rezipiert werden. Der Zeitungsbericht zur Denkmalskunst verdeutlicht überdies, dass Fontanes kunstkritische Äußerungen auch knapp 10 Jahre nach seinem Tod noch die Gemüter erhitzen.⁶⁴⁷ Auch der eingangs des Kapitels erwähnte Wiederabdruck von Fontanes Text zur Ausstellung der Wellington-Grabmäler in London verdeutlicht, dass seine Berichte rege gelesen werden. Der entsprechende Artikel ist in *Die Diöskuren* denn auch mit den Worten: »Die N. Pr. Ztg. brachte ein interessantes Feuilleton über die Ausstellung der Konkurrenzmodelle zum Wellington-Denkmal«⁶⁴⁸ eingeleitet.

Eine anfechtbare Aussage tätigt Fontane im Artikel über Menzels *Krönungsbild*,⁶⁴⁹ worauf gemäß Aussage eines anderen Journalisten gleich »ein paar Zuschriften«⁶⁵⁰ eingehen. Fontanes Stellungnahme dazu ist im Anschluss an diese Einführung als Zitat markiert. Kritikpunkt ist, dass Fontane am Ende des Artikels einen Querverweis auf die Cornelius'schen Kartons für den *Camposanto* vorgenommen hatte.⁶⁵¹ Fontane rechtfertigt sich damit, dass

646 Vgl. die Leserzuschriften zum am 03.01.1866 veröffentlichten Zeitungsartikel ›Das Krönungsbild: -n, [Zur Aufklärung.] Es gehen uns.... In: NPZ 8 (11.01.1866), wiederabgedr. in: NFA XXIII/1, S. 340f. Ebenso geht auf den Artikel ›Ein Semnonenlager auf den Müggelsbergen‹ ein Leserbrief ein, mit der Frage, wo sich Blechens Bild befindet (vgl. Th[eodor] Fontane, *Das berühmte Bild Carl Blechens ›Ein Semnonenlager auf den Müggelsbergen‹....* In: *Der Bär* 51 (17.09.1881), S. 663–664). Fontanes Zuschrift ist datiert: »Wernigerode, den 21. August 1881«. In: *Der Bär* 47 (20.08.1881), S. 604, wiederabgedr. in: NFA XXIII/2, S. 375; E. D., *Theodor Fontane und die Bildhauer. Eine Umfrage*. In: *Berliner Lokal-Anzeiger* 313 (23.06.1907), 2. Beiblatt.

647 Vgl. E. D., *Theodor Fontane und die Bildhauer. Eine Umfrage*. In: *Berliner Lokal-Anzeiger* 313 (23.06.1907), 2. Beiblatt. In diesem Artikel äußern sich die Professoren Ernst Herter, Max Liebermann und Artur Kampf zu Fontanes »schröflem« Urteil, wonach die Großstadt Berlin »nothwendig unproduktiv« sei und Duplikate erzeuge: »[S]ie produziert freilich Massen, aber dies alles ist nur Fabrikproduktion, nicht geistige Produktion«. Eine Ausnahme bilde allerdings »Unser Adolf Menzel« (Theodor Fontane an Alexander Gentz, 28.05.1873, wiederabgedr. in: Möller, *Der Neuruppiner Gedächtnis-Ofen*, S. 30).

648 [ungez.] London. In: *Die Diöskuren* 18 (1857), S. 169–170 (Tilgung des ersten Satzes der Fassung in der *Kreuzzeitung*).

649 Fontane, *Das Krönungsbild [1866]*, NFA XXIII/1, S. 336–340 (Abb. 25).

650 Ders., *Zur Aufklärung*, NFA XXIII/1, S. 340f.

651 Fontane notiert zwei Tage vor dem Erscheinen des Artikels in einem Tagebucheintrag: »Gelesen (über Cornelius Cartons)« (ders., Tagebucheintrag vom 01.01.1866, GBA XI/2, S. 3).

er keine sachliche Parallelie habe herstellen wollen, »sondern ich habe lediglich auf ein gleiches Maß von Vortrefflichkeit des einen wie des anderen, eines jeden auf *seinem* Gebiete [...] hingewiesen.«⁶⁵² Fontane hält an seiner Aussage fest, »daß wir das Glück hätten, innerhalb *jeder* Richtung [der idealistischen mit Cornelius sowie der realistischen mit Menzel, CA] ein bis dahin in seiner *Totalität* Unerreichtes zu besitzen«.⁶⁵³ Er weist darauf hin, dass die Schwächen des Menzelschen Bildes »leicht kennbar« seien, »aber vergessen wir um dieser Schwächen willen nicht, daß es dennoch eine Leistung ersten Ranges bleibt«.⁶⁵⁴ Der Artikel über das Krönungsbild ist in der *Kreuzzeitung* erschienen, die als konservativ und regierungsnah zu gelten hat.⁶⁵⁵ Menzels Werk ist auch ein Politikum, das dem politisch-propagandistischen Programm des königlichen Auftraggebers und dessen Berater angepasst werden muss.⁶⁵⁶ Die Zuschriften spiegeln die Brisanz dieser öffentlichen Verpflichtung wider, und zugleich erhärten die Leserreaktionen die Vermutung, dass die politische Ausrichtung der Zeitung Fontanes kunstkritische Schriften beeinflusst.⁶⁵⁷ Im Einzelnen lässt sich dies aber kaum nachweisen – nicht zuletzt wegen fehlender Druckfahnen. Ein Fall, bei dem sich eine abweichende Fassung nachweisen lässt, ist Fontanes sechster Brief *Aus Manchester*.⁶⁵⁸ In der publizierten Version sind Aussagen zum Einfluss Frankreichs auf England getilgt, was sich möglicherweise auf die politische Gesinnung der Redaktion zurückführen ließe, aber grundsätzlich fundierter Analyse bedürfte. Das Beispiel zeigt jedoch auf, wie angespannt das politische Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland ist, was sich vor dem Hintergrund von Fontanes zögerlicher Zustimmung für den Impressionismus sowie der Kunst- und Kulturpolitik Preußens als entscheidender Faktor erweist. Das über Berliner Künstler verhängte Verbot, auf

652 Ders., *Zur Aufklärung*, NFA XXIII/1, S. 340f.

653 Ebd., S. 341.

654 Ebd.

655 Vgl. Berbig, *Theodor Fontane im literarischen Leben*, S. 62–70.

656 Vgl. Thomas W. Gaethgens, *Menzels geschilderte Authentizität und der französische Bildbegriff. Vom historischen zum zeitgenössischen Genre*. In: Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hrsg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit* [Katalog der Ausstellung: Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Paris, Musée d’Orsay, 15.04.–28.07.1996; Washington, Gallery of Art, 15.09.1996–05.01.1997; Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum, 15.04.–28.07.1996], Köln 1996, S. 479. Vgl. Kapitel III.3.

657 Kritische Äußerungen Fontanes über seine Tätigkeit bei der *Kreuzzeitung* finden sich im Briefwechsel (vgl. Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 13.05.1896, HFA IV/4, S. 542; vgl. Theodor Fontane an Emilie Fontane, 04.12.1869, HFA IV/2, S. 284f.).

658 Vgl. Fontane, *Aus Manchester. 6. Brief, Anmerkungen*, NFA XXIII/2, S. 249–251.

Pariser Kunstausstellungen mit Werken vertreten zu sein, ist ebenso in diesem Kontext zu verorten wie umgekehrt die Absenz von Kunstwerken französischer Maler auf Berliner Kunstausstellungen. Fontanes weitgehend ausbleibende Auseinandersetzung mit der modernen französischen Malerei gilt es folglich mit Blick auf diesen eingeschränkten Erfahrungshorizont zu relativieren.

Eine weitere Leserzuschrift veranschaulicht, dass Fontane durch sein Wissen über Kunst auch zur Informationsquelle wird. So fragt ein Leser ausgehend von Fontanes Artikel zu Carl Blechens *Ein Semnonenlager auf den Müggelsbergen* nach dem derzeitigen Standort des Bildes.⁶⁵⁹ Fontane schreibt als Antwort, dass er »[d]as berühmte Bild Carl Blechens [...] vor etwa 20 Jahren, wie sowohl hundert andre – die kleinen Blätter mitgerechnet« in der Sammlung Brose gesehen habe. »Ob sich diese letztre noch an frührer Stelle befindet und zwar *in* oder *neben* dem alten Hause der Bischöfe von Lebus in der Klosterstraße, vermag ich in diesem Augenblicke von hier aus nicht festzustellen.«⁶⁶⁰

Die Berücksichtigung des Publikationskontexts von Fontanes kunstkritischen Schriften deckt auf, dass diese sowohl thematisch als auch formal in direktem Zusammenhang mit den jeweiligen Publikationsmedien stehen. Außerdem wurde bereits angedeutet, dass die Entstehung zahlreicher Texte mit Fontanes Kontakten in Berlin in Verbindung steht.

659 Leserfrage in: *Der Bär* 47 (20.08.1881), S. 604 (Abb. 22).

660 Theodor Fontane an die Redaktion *Der Bär*, 21.08.1881, HFA IV/3, S. 159.

