

## II Personale, Institutionelle und Mediale Kontexte

Fontanes Kunsturteil ist entscheidend geprägt von den verschiedenen Personen in seinem Berliner Umfeld. Maßgeblichen Einfluss haben seine Vereinstätigkeiten, weil ihn diese mit Kunsthistorikern, Künstlern und Verlegern in Kontakt bringen. Fontanes kunstkritische Artikel stehen in verschiedener Hinsicht in Relation zu diesen Persönlichkeiten: Themen, die in den Vereinszusammenkünften besprochen werden, finden sich in seinen Kunstkritiken wieder, Fontane liest und rezensiert die Publikationen der Kunsthistoriker der Berliner Schule, mit denen er in *Tunnel*, *Rütli* und *Ellora* verkehrt und nicht zuletzt dienen ihm diese Personen als Informationsquelle für Rechercharbeiten. Da Fontane seine Quellen jedoch nicht immer offenlegt, werden verschiedene Beispiele herausgegriffen, aus denen sich ein Bild von seiner Vorgehensweise und Urteilsfindung ergibt. Gleichzeitig fördert das Aufdecken der Quellen diejenigen Passagen zutage, in denen Fontane eigenständige Urteile fällt, und erlaubt es folglich, seine Kunstauffassung spezifischer herauszuarbeiten.

### 1 Vereine als Einflussfaktor auf Fontanes Kunsturteil und Karriere

Das profunde Wissen Fontanes steht in scheinbarem Widerspruch zu seinem geringen Ausbildungsniveau mit wenig Systematik im Vergleich zu einem akademischen Werdegang. Damit ist auch der Kontrast zur Ausbildung der Akademiker und Intellektuellen zu betonen, mit denen er in Vereinen verkehrt. Umso ehrgeiziger scheint sich Fontane Wissen anzueignen; kunsthistorische Kenntnisse insbesondere durch die Lektüre kunsthistorischer Kompendien sowie die Mitgliedschaft in verschiedenen Organisationen. Vereine als Zusammenschlüsse humanistisch, literarisch und künstlerisch gebildeter Persönlichkeiten sind im 19. Jahrhundert äußerst populär.<sup>1</sup> Die Entstehung des Vereins-

---

1 Fontane ist Ehrenvorsitzender der *Freien literarischen Gesellschaft Berlin* (vgl. Red., Art. 29: *Freie literarische Gesellschaft [Berlin]*. In: Wulf Wülfing und Karin Bruns et al. (Hrsg.), *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, Stuttgart/Weimar 1998 (= Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 18), S. 102), verkehrt um 1840 im *Lenau-Verein*, ab 1841 im politisch radikalen *Herwegh-Klub*, und ab 1844 im *Tunnel über der Spree*, dessen einen Mitgliedern er in *Von Zwanzig bis Dreißig* eigene Kapitel widmet (vgl. Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 24–57, 95–107, 167–343). Zum *Tunnel*-Kapitel in *Von Zwanzig bis Dreißig*

wesens ist ein konstitutives Strukturmerkmal der modernen Gesellschaft, die an die Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit gekoppelt ist.<sup>2</sup> Laut Thomas Nipperdey sind nicht die Gebildeten, sondern die Dilettanten – zu denen sich Fontane hinsichtlich bildender Kunst explizit bekennt – die »eigentlich legitimen Repräsentanten der bürgerlichen Kultur und ihrer Organisation in Vereinen«.<sup>3</sup> Prägend für Fontanes Kunstauffassung ist insbesondere die Zugehörigkeit zum *Tunnel über der Spree*, in dem neben Schriftstellern und anderen Berufsständen, auch Maler und Kunsthistoriker vertreten sind.<sup>4</sup> Darunter Franz Kugler, der 1840 bei Cotta einen Gedichtband publiziert,<sup>5</sup> dessen einzelne Gedichte thematisch in Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Kunsthistoriker stehen.<sup>6</sup> Gleichzeitig zeigt sich Kugler von Fontanes Fertigkeiten als Dichter begeistert und bezeichnet sich als »de[n] lebhafteste[n]

---

vermerkt Fontane: »Die Kapitel selbst – soviel bitte ich schon heute bemerken zu dürfen – sind mehr menschlich als literarisch gehalten« (Theodor Fontane an Julius Rodenberg, 27.06.1895, HFA IV/4, S. 457).

2 Vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, S. 45–47.

3 Thomas Nipperdey, »Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung I«. In: Ders., *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neuen Geschichte*, Göttingen 1976, S. 192f. Auch Wulf Wülfing betont die Bedeutung des Dilettanten für die Literaturproduktion des gesamten 19. Jahrhunderts, welche die Forschung mehr und mehr erkenne (vgl. Wulf Wülfing, »Dilettantismus fürs Haus«. Zu Gutzkows Kritik in den »Unterhaltungen am häuslichen Herd« an Fontanes und Kuglers »Argo«. In: Martina Lauster (Hrsg.), *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*, Bielefeld 1994, S. 116).

4 Aus Fontanes Aufzählung in *Von Zwanzig bis Dreißig* sind hinsichtlich seiner kunstkritischen Schriften insbesondere Hugo von Blomberg (Maler, Kunsthistoriker, Schriftsteller), Friedrich Drake (Bildhauer), Friedrich Eggers (Journalist, Schriftsteller, Kunsthistoriker), Karl Eggers (Jurist, Schriftsteller, Kunsthistoriker), Franz Kugler (Schriftsteller, Kunsthistoriker, Professor an der Preußischen Akademie der Künste), Adolph Menzel (Maler), Richard Lucae (Architekt), Alfred Woltmann (Kunsthistoriker, Professor in Karlsruhe, Prag und Strassburg), Hermann Weiss (Historienmaler, Professor für Kostümkunde an der Preußischen Akademie der Künste), Arnold Ewald (Berliner Historienmaler), Hermann Stilke (Maler, Professor an der Preußischen Akademie der Künste), Theodor Hosemann (Maler, Graphiker) und Wilhelm Wolff (Bildhauer und Maler) relevant (vgl. Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 171).

5 Franz Kugler, *Gedichte*, Stuttgart 1840.

6 Vgl. z. B. *Beim Studium der Architectur-Geschichte* (1833), *Studium der sicilianisch-maurischen Architectur* (1833), *Festlied im Architecten-Verein* (1828), *Lied der Künstler* (1829), *Dürerlied* (1830), *Trinklied für Künstler* (1831), *Malerlied* (1830), *Künstlerstand* (1830), *Naturstudien* (1829), *Der arme Maler* (1830), *Scenen eines Todtentanzes* (1827), *Rauch's Danaide* (1836) sowie *Vom Kaiserdom zu Goslar* (1833) (vgl. Kugler, *Gedichte*).

Verehrer des Poeten, der in Euch steckt, mein lieber Poet«<sup>7</sup>. Dies veranlasst Kugler dazu, sich in einem zehnsseitigen Empfehlungsschreiben an den Verleger Georg von Cotta um die Publikation einer vollständigen Ausgabe von Fontanes *Londoner Briefen* zu bemühen, von denen die Hälfte in der *Kreuzzeitung* abgedruckt wird.<sup>8</sup> Aufgrund seiner Anstellung im Kultusministerium und als anerkannter Kunsthistoriker besitzt Kugler Einflussnahme und ist für Fontane eine wichtige Referenz.<sup>9</sup> Bezüglich des von Nipperdey geltend gemachten Dilettantismus ist die um 1850 stattfindende Umprofilierung des *Tunnels* interessant, die sich mit dem Beitritt Friedrich Eggers, Heyses, Kuglers und, nach der Zusammenarbeit für die *Geschichte Friedrichs des Großen*, demjenigen Menzels abzeichnet.<sup>10</sup> Auch Waagens Interesse, respektive das Werben des Vereins um ihn, zeigen die veränderte Ausrichtung nach der kunstwissenschaftlichen Seite hin auf,<sup>11</sup> zumal Waagen keine Gedichte schreibt. Seine Aufnahme in den Verein erfolgt demnach einzig aufgrund seines öffentlichen Ansehens sowie seiner kunsthistorischen Kenntnisse.<sup>12</sup> Die Hinwendung zur Wissenschaft

7 Franz Kugler an Theodor Fontane, 31.05.1850, abgedr. in: Roland Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane aus den Jahren 1850 bis 1858*. In: *Fontane Blätter* 47 (1989), S. 6.

8 Berbig betont, dass der Umfang des Briefs und die Detailliertheit von Kuglers Argumentation sowie dessen erstaunliche Sicherheit im Kunsturteil bemerkenswert seien: »Kugler entwirft ein Porträt vom Dichter Theodor Fontane, das zu dieser Zeit in seiner Feinsinnigkeit und Beobachtungsschärfe den Anspruch auf Einzigartigkeit besitzt« (Roland Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 2. Franz Kuglers Empfehlungsschreiben an Johann Georg von Cotta und sein Gesuch an Emil Illaire*. In: *Fontane Blätter* 48 (1989), S. 11). Kuglers Vorgehen folgt einer genau konzipierten Argumentation mit der Absicht, nachzuweisen, »dass Fontane in der Tat ein echter Dichter« (abgedruckt in: Ebd., S. 14) sei, was beigelegte Werkbeispiele veranschaulichen sollen (vgl. Franz Kugler an Emil Illaire, 04.06.1853, wiederabgedr. in: Ebd., S. 6). Kugler insistiert in seinem Amt im Ministerium Eichhorn auf der Notwendigkeit staatlicher Kunstförderung und postuliert die Verantwortlichkeit des Staates für eine ausgewogene Förderung aller Künste (vgl. Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 17f.). Kugler wird aufgrund des Briefes denn auch zu einem Gespräch vorgeladen und ein königlicher Erlass bestätigt die einmalige finanzielle Unterstützung Fontanes (vgl. Berbig, *Franz Kugler und Theodor Fontane. 2. Kuglers Empfehlungsschreiben*, S. 12). Berbig zufolge ist der Bittbrief ein Beleg »[f]ür das kunstkritische Niveau, das im Freundeskreis, besonders im Rütli, herrschte« (vgl. ebd., S. 11).

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. Marie Ursula Riemann-Reyher, *Friedrich Eggers und Menzel*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), S. 251. Menzel ist zudem als Illustrator in weitere Vereinsaktivitäten eingebunden (vgl. ebd., S. 253f.).

11 Vgl. Berbig, *Der ›Tunnel über der Spree‹*, S. 36.

12 Vgl. ders., *›der Typus eines Geschichtens-machers‹*, S. 127.

stößt nicht bei allen Mitgliedern auf Zustimmung. Dies veranlasst die *Tunnel*-»Elite«<sup>13</sup>, bestehend aus Fontane, Kugler, Eggers, Merckel und Bormann, die an Kunstgeschichte interessiert ist und außerdem Publikationsabsichten hegt, zur Gründung des *Rütli*. In diesem Verein finden neben dem geselligen Beisammensein Debatten über aktuelle kunsthistorische Fragen<sup>14</sup> sowie das *Deutsche Kunstblatt* statt, an denen sich unter anderem »Blomberg, Menzel, Lazarus, Lübke und gelegentlich auch Lucae (bei architektonischen Fragen)«<sup>15</sup> beteiligen. Neben dem *Deutschen Kunstblatt* stehen als Publikationsorgane das zugehörige *Deutsche Literaturblatt*<sup>16</sup> – für dessen Herausgabe ebenfalls Eggers zuständig ist – sowie das *Rütli*-Jahrbuch *Argo* mit dem Untertitel *Album für Kunst und Dichtung* in engem Zusammenhang mit den Vereinen *Tunnel*, *Rütli* und *Ellora*. Sowohl die Zusammensetzung der Vereinsmitglieder als auch der Untertitel der *Argo* verdeutlichen die enge Verbindung, die zwischen Kunst und Literatur hergestellt wird. Das Jahrbuch ist reich illustriert mit Werken von Künstlern wie Burger, Menzel, Hosemann, Riefstahl und Wisniewski. Friedrich Eggers schreibt abschließend jeweils in einem Kommentar *Zu den Bildern* über die einzelnen Künstler und die entsprechenden Abbildungen. Diese Interdisziplinarität und Medienvielfalt – nicht nur bildende Kunst und Literatur, auch Fotografie ist Thema im *Deutschen Kunstblatt* – ist als modern einzustufen.<sup>17</sup> Zugleich entspricht diese Zusammenarbeit der damaligen Kulturpolitik des Bürgertums, die verschiedene Berufsstände sowie Dilettanten und Akademiker unter der Prämisse vereint, dass sie ein gemeinsames Interesse verbindet. Mit ihren publizistischen Tätigkeiten leisten die Vereine außerdem einen Beitrag zur öffentlichen Meinungsbildung. Für die *Argo* zeichnen Kugler und Fontane als Herausgeber, was auf eine intensive Zusammenarbeit schließen lässt. Der Brief-

13 Ders., *Der ›Tunnel über der Spree‹*, S. 37.

14 Beispielsweise verzeichnet Berbig in der *Theodor Fontane Chronik* für den 22.09.1860: »*Rütli* bei F; als Gast ist Professor Schenkenburg anwesend; Debatte über den ›Entwicklungsstandpunkt‹ Adolph Menzels« (ders., *Theodor Fontane Chronik*, Berlin 2010, Bd. 2, S. 1073). Berbig verweist für diese Angabe auf einen »Wochenzettel« Friedrich Eggers (vgl. Friedrich Eggers, *Wochenzettel*, 22.09.1860, AHSR NL Eggers, Sign. 1.4.7.33 Bl. 192).

15 Vgl. Theodor Fontane an Paul Heyse, 23.12.1860, HFA IV/2, S. 18. Zu den Mitgliedern des *Rütli* zählen neben Bormann, Kugler und Merckel, Lepel, Menzel, Storm, Leo Goldammer (kurzzeitig), Heyse, später Zöllner, Blomberg, Lucae, Roquette, Lazarus, Lübke, Eggers und Heyden (vgl. Helmuth Nürnberger und Dietmar Storch, *Fontane-Lexikon: Namen, Stoffe, Zeitgeschichte*, München 2007, S. 387).

16 Theodor Fontane, *Heinrich VIII. im Prinzeß-Theater*. In: *Literaturblatt* 22 (01.11.1855), S. 89–92; ders., *Richard III. im Soho-Theater*. In: *Literaturblatt* 23 (15.11.1855), S. 93–95.

17 Vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 199.

wechsel zwischen Kugler und Fontane fördert den Austausch der beiden über kunsthistorische Texte zutage. So rezipiert Fontane Kuglers Schriften, im nachstehenden Exempel das Buch *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*,<sup>18</sup> selbst wenn er dazu keine Rezension verfasst:<sup>19</sup> »Hiebei der Brief an Eastlake<sup>20</sup>, sowie, was Dir noch zukommt, die zweite Lief. der Kunstgeschichte und mein Menzel-Mandel'sches Portrait.«<sup>21</sup> Der Stich ist mit der handschriftlichen Widmung Kuglers »Seinem geliebten Freunde Th. Fontane von F. Kugler. Berlin, 3. Sept. 1855« versehen,<sup>22</sup> was die freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden vor Augen führt. Fünf Tage nach diesem Brief, am 10. September, tritt Fontane seinen mehrjährigen Aufenthalt in London an. Kugler gibt ihm demnach ein Empfehlungsschreiben an Sir Charles Eastlake mit,<sup>23</sup> der 1850 zum Präsidenten der Londoner Akademie gewählt und 1855 Direktor der englischen Nationalgalerie wird. Außerdem liefert Kugler Fontane einige Jahre später Informationen über Eastlake für den entsprechenden biografischen Lexikoneintrag in *Männer der Zeit*.<sup>24</sup> Eastlakes Gattin überträgt Kuglers *Handbuch der Geschichte der Malerei* ins Englische, was die Popularität des Werks über die

- 
- 18 Die Publikation erscheint 1853 bei Ebner und Seubert in Stuttgart und wird in mehreren Lieferungen verbreitet (vgl. Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 9).
  - 19 Stattdessen bespricht Wilhelm Lübke im *Deutschen Kunstblatt* die erste Lieferung des Werks (Wilhelm Lübke, *Kunstliteratur. Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler [Rezension]*. In: *DKB* 21 (21.05.1853), S. 179f.), was als Exempel für den fachlichen Austausch der Mitglieder der »Berliner Schule« dienen mag, der auch die Vereinstätigkeit der einzelnen Mitglieder zugrunde liegt. Berbig vertritt daher in Bezug auf *Rütli* den Standpunkt, dass »der Einfluss des Rütli und innerhalb dieser Vereinigung der beiden auch konzeptionell orientierten Mitglieder Franz Kugler und Wilhelm von Merckel [...] kaum hoch genug eingeschätzt« werden könne (Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 3).
  - 20 Auch Waagen steht mit Eastlake in engem Kontakt; dessen Frau Elisabeth übersetzt Waagens Werk *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* (Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: Being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated Mss., &c. &c.*, 3 Bde., London 1854).
  - 21 Franz Kugler an Theodor Fontane 05.09.1855, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 9.
  - 22 Das Dokument befindet sich im Besitz des Fontane-Archivs, Potsdam. Das Portrait wird für 1 1/3 Thlr. im *Deutschen Kunstblatt* 7 (14.02.1856) zum allgemeinen Verkauf angezeigt (vgl. ebd.).
  - 23 An Eggers schreibt Fontane in einem Postskriptum: »Den Empfehlungsbrief Kuglers an Eastlake geb' ich erst ab, wenn es mit meinem Englisch wieder besser geht« (Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 19.09.1855, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 139).
  - 24 Vgl. Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 9.

Landesgrenzen hinaus belegt und zugleich Kuglers Vernetzung innerhalb der Kunstwelt aufzeigt. Davon zeugt auch ein Brief Fontanes an Friedrich Eggers:

Kein deutscher Name taugt[!] jetzt häufiger in der englischen Presse auf als der Kuglers. Ich las heut in der Saturday Review eine Besprechung der Manchester-Ausstellung. Ueberall hieß es: Kugler sagt u.s.w. Doch war man auch frech genug ein[*eingefügt*: paar]mal zu behaupten: Kugler sagt, hat aber Unrecht.<sup>25</sup>

Kugler gilt folglich als Autorität, an deren Urteil man sich abzuarbeiten hat. Zugleich legt das Schreiben offen, dass Fontane auch die Rezensionen anderer Kunstkritiker zur *Manchester-Exhibition* liest.<sup>26</sup> Obwohl Fontane Kugler um sein Kommen gebeten hat, bleiben eine Reise Kuglers nach England sowie der Besuch der Ausstellung in Manchester infolge Finanzierungsproblemen und seiner Arbeit an der Publikation zur Baugeschichte<sup>27</sup> sowie am *Handbuch der Kunstgeschichte* aus.<sup>28</sup> Kugler erwähnt allerdings, dass seinem Vorgesetzten, Karl Otto Raumer, der Vorschlag unterbreitet worden sei, ihn nach Manchester zu schicken, »damit eben seitens unser [sic] Regierung doch **Etwas** der Art geschehe, (zumal da Waagen ja nur auf **dortige** Einladung hinüber gegangen war.)«<sup>29</sup> Waagen ist vom Ausstellungskomitee als externer Berater eingeladen worden, weshalb Preußen in Erwägung zieht, einen eigenen Vertreter zu senden, was jedoch nicht geschieht. Kugler ist allerdings der Ansicht, dass ein Aufenthalt in London »gerade f. d. Kunstgeschichte höchst wünschenswerth«<sup>30</sup> sei. Nach dem Erscheinen von Fontanes Texten zur Ausstellung in Manchester

25 Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 10.06.1857, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 202.

26 Vgl. dazu Kapitel II.4.1, II.4.2 und II.4.3.

27 Kugler arbeitet über mehrere Jahre an der Publikation *Geschichte der Baukunst*, die ab 1856 in ersten Lieferungen erscheint (vgl. Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 10).

28 In einem Brief an Fontane schreibt Kugler: »Zu dem Wunsch, Dich und Alt-England zu sehen, war ja nun diese lange und breite Manchester-Ausstellung hinzugekommen« (Franz Kugler an Theodor Fontane, 23.07.1857, abgedr. in: Ebd.).

29 Franz Kugler an Theodor Fontane 23.07.1857, abgedr. in: Ebd., S. 11.

30 Julius Petersen (Hrsg.), *Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Ein Freundschaftsbriefwechsel*, München 1940, Bd. 2, S. 153. Die Bedeutung der englischen Kunst ist indes auch Fontane bewusst: »Ich irr mich vielleicht, aber alles macht [*eingefügt*: hier] den Eindruck auf mich, als ob der Kunstverständige – besser noch [*eingefügt*: der] Kunstkritiker nothwendig hier Carriere machen müsse, [*eingefügt*: ganz in der Art] wie es von jedem erträglichen Musiker [sic] der herüber kommt, eigentlich so gut wie feststeht« (Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 22.04.1856, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 175). Fontane sollte mit dieser Aussage recht behalten, hat er sich doch durch seine Aufenthalte in England als Kenner der englischen Kunst etabliert. Auf dieser Grundlage bietet ihm die *Kreuzzeitung* 1860

schreibt Kugler in einem Vermerk am linken Rand, quer zum Brieftext: »Nb. Deine Aufsätze in der Zeit über die Manchester-Ausstellung waren für mich geschrieben.«<sup>31</sup> Kugler liest Fontanes Berichterstattung folglich als Substitut für die ausgebliebene eigene Reise, wobei Kuglers Brief keine Rückschlüsse darauf zulässt, was er im Einzelnen über Fontanes Texte denkt.

Mit Lübke und Kugler verkehren im *Rütli* allerdings Vertreter der Berliner Schule, deren kunsthistorische Tätigkeit auf Fontane wie bereits angedeutet maßgeblichen Einfluss hat, zumal auch Fontanes Texte im Verein diskutiert werden. Das vom *Rütli* initiierte Journal *Argo* hat aus verschiedenen Gründen nicht den gewünschten Erfolg und wird wieder eingestellt.<sup>32</sup> Besprochen werden nun stattdessen Fontanes erster Band der *Wanderungen*, seine Briefe aus Frankreich 1870, eine Kritik für die *Vossische Zeitung*, Gedichte von Eggers sowie dessen Rede auf Thorwaldsen und Hugo von Blombergs Prolog zur Ausstellung der Werke Menzels 1870.<sup>33</sup> Die Aufzählung legt nahe, dass Fontanes Meinungen über Künstler, wie für Thorwaldsen und Menzel belegt, durch die Diskussionen in den Vereinen geprägt sind oder zumindest in Korrespondenz zu dortigen Auffassungen und Wertungen stehen. Gemäß Berbig und Wülfing sind auch Fontanes poetologische Ansichten vom *Rütli* insofern mitbestimmt, als der Verein für ein traditionelles Kunstkonzept eingetreten sei, »das Schönheit und Idealität als der Kunst wesenhaft begriff und das ›Häßliche‹ und Sozialkritische ausschloß«.<sup>34</sup> Dieselben Grundsätze vertritt Fontane sowohl in seinem journalistischen Werk, als auch in den Romanen. Er pflegt engen persönlichen Kontakt zu Mitgliedern des *Rütli*, was sein Kollektivbrief von 1855 aus England deutlich macht, den er dem »vielgeliebten Rütli« sendet und darin jedem Mitglied einen separaten Abschnitt widmet.<sup>35</sup> Neben der *Argo* steht außerdem das *Deutsche Kunstblatt* in di-

---

an, die Redaktion des Englandartikels in ihrem Blatt zu übernehmen (vgl. Fontane, *Tagebücher. Einleitung*, GBA XI/1, S. XIX).

31 Franz Kugler an Theodor Fontane 08.01.1858, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 14.

32 Unter anderen äußert sich Gutzkow kritisch zum Dilettantismus der *Argo*, wobei eines seiner Argumente lautet, dass die Publikationsschwelle so niedrig angesetzt sei, dass die Begabteren zu wenig gefordert würden (vgl. Wülfing, »Dilettantismus fürs Haus«, S. 133).

33 Vgl. Roland Berbig und Wulf Wülfing, *Art. Rütli [III] (Berlin)*. In: Wulf Wülfing, Karin Bruns et al. (Hrsg.), *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 400, 403.

34 Ebd., S. 400.

35 Vgl. Theodor Fontane an den *Rütli* (persönlich an Friedrich Eggers, Wilhelm von Merckel, Franz Kugler, Karl Bormann, Adolph Menzel, Bernhard von Lepel und Theodor Storm), 31.10.1855, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 145–154. Vgl. dazu auch Fontanes Kommentar in einem dem Kollektivbrief vorausgehenden Schreiben an Friedrich Eggers: »Das zweite ist die Bitte, alle Rütliionen

rektem Zusammenhang zu den Vereinstätigkeiten, da Friedrich Eggers als Herausgeber verantwortlich zeichnet.<sup>36</sup> Einfluss erlangt das *Deutsche Kunstblatt*, weil darin sämtliche renommierten Vertreter der sich etablierenden Kunstgeschichtsschreibung, namentlich Gustav Waagen, Franz Kugler, Karl Schnaase, Johann David Passavant, Ernst Förster, Rudolf Eitelberger von Edelberg, daneben Hugo von Blomberg sowie Karl Eggers, Beiträge publizieren. Im *Deutschen Kunstblatt* werden Rezensionen von Ausstellungen im In- und Ausland sowie kunsttheoretische Auseinandersetzungen abgedruckt.<sup>37</sup> Fontane steuert ebenfalls Artikel bei, weicht allerdings aufgrund des Honorars auch auf andere Publikationsorgane aus.<sup>38</sup> Zugleich ist er regelmäßiger Leser des *Deutschen Kunstblatts*, das er sich sogar nach England senden lässt.<sup>39</sup> Die persönliche Beziehung Fontanes zu den Vereinsmitgliedern verdeutlicht außerdem seine Beteiligung im Verein *Ellora*, in dessen Zusammenkünften Dichtungen, Aufsätze für das *Deutsche Kunstblatt*, Buchrezensionen, Zeichnungen und neue Werke besprochen werden.<sup>40</sup> Allerdings bezweckt die *Ellora* hauptsächlich das gesellige Beisammensein, zu dem auch die Gattinnen zugelassen sind. Die Listen der Vereinsmitglieder von *Tunnel*, *Rütli* und *Ellora* verdeutlichen, dass Fontanes Vernetzung mit zahlreichen Künstlern, Kunstkritikern sowie Kunsthistorikern über die Vereinskontakte zu-

---

und Ellorabrüder auf's allerherzlichste von mir zu grüßen. Ihr wißt gar nicht, was ihr alle für ungeheuer interessante Menschen seid, und auch ich habe immer nur in England ein recht lebhaftes Gefühl von euren immensen Fähigkeiten« (Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 19.09.1855, abgedr. in: Ebd., S. 137).

- 36 Friedrich Eggers erhält den Posten des Redakteurs dank der Vermittlung Franz Kuglers, seinerseits im Kultusministerium angestellt, was ein weiteres Beispiel für den Einfluss der Vertreter der ›Berliner Schule‹ auf das zeitgenössische Kunstleben ist.
- 37 Die Relevanz des Blattes im zeitgenössischen Diskurs belegt auch ein Brief Friedrich Eggers' an seine Eltern, der die Nachricht enthält, dass die Akademie der Künste »plötzlich auch 20 Exemplare des Kunstblattes abonniert« habe (Friedrich Eggers an seine Eltern, 28.10.1855, abgedr. in: Ebd., S. 144, FN 278).
- 38 So teilt Fontane Eggers aus London mit, dass er einen Artikel über die Kunstaussstellung in der *Vossischen Zeitung* statt im *Deutschen Kunstblatt* publizieren werde (vgl. [ungez.] *Die Kunstaussstellung*. In: VZ 148 (27.06.1856), 1. Beilage, S. 1–4, wiederabgedr. in: NFA XXIII/1, S. 15–25). »Das ist nun nicht mehr und nicht weniger als Verrath, Verrath an Rütli, Ellora und Eggers in specie. But I could'nt [sic] help it. Ich brauche viel Geld und die Vossin hat den besten Beutel. So verzeih« (Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 23.06.1856, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 183).
- 39 Vgl. »Brief von Emilien; ein Kunstblatt-Exemplar von Eggers. An Emilie, Eggers und Frau v. Merckel geschrieben« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 02.08.1856, GBA XI/1, S. 150).
- 40 Vgl. Otto Roquette, *Siebzig Jahre. Geschichte meines Lebens*, Darmstadt 1894, Bd. 2, S. 10.



stande kommt, was durch Tagebucheinträge<sup>41</sup> sowie Briefwechsel dokumentiert ist.<sup>42</sup> Diese Beziehungen nutzt Fontane unter anderem, um an Informationen für kunstkritische Schriften zu gelangen, beispielsweise für die Biografie zu Johann Gottfried Schadow.<sup>43</sup> Ebenso gehen verschiedene Schreibaufträge durch Vereinskontakte hervor, wie beispielsweise Fontanes Tätigkeit für die *Sternzeitung*, die Otto Roquette, selbst Mitglied in *Rütli* und *Ellora*, vermittelt.<sup>44</sup>

Eine weitere Persönlichkeit, an der sich die Verknüpfung von Vereinstätigkeit, persönlicher Beziehung und Berufstätigkeit illustrieren lässt, ist der Architekt Richard Lucae, der mit Fontane eng befreundet ist.<sup>45</sup> Lucae setzt

---

41 Vgl. z. B. »Zum Thee Herr Architekt Caspar aus Berlin (mit Empfehlungsbrief von Ewald) Herr und Frau Heymann und Mr. Blythe. Geplaudert« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 30.05.1858, GBA XI/1, S. 328); »Mit den Maler-Professoren Gussow und Michael sammt ihren Frauen war ich ein paarmal zusammen« (ders., Tagebucheintrag vom 05.06.1882, GBA XI/2, S. 179f.).

42 Vgl. z. B. »Briefe geschrieben an die Professoren Carl Becker, Bellermann und Bildhauer A. Wolff« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 21.03.1881, GBA XI/2, S. 102).

43 Vgl. z. B. »Briefe geschrieben an L. Pietsch und die Professoren Pfannschmidt, Schrader, Graeb, Eybel, Wredow, Mandel, G. Richter und L. Burger, alle wegen des alten Schadow. »Sprach er *berlinisch* oder nicht?« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 22.03.1881, GBA XI/2, S. 102). Zwei Tage später notiert Fontane: »Empfang verschiedener Schadow-Briefe und zwar von Prof. Mandel, Pfannschmidt, Eybel, Steffek« (ders., Tagebucheintrag vom 24.03.1881, GBA XI/2, S. 103). Professor Bellermann besucht Fontane persönlich, um »Schadow-Angelegenheiten« zu besprechen (ders., Tagebucheintrag vom 28.03.1881, GBA XI/2, S. 104).

44 Aus den Briefen an Wilhelm Hertz geht hervor, dass Roquette Fontanes Ansprechpartner ist, wobei dessen Ressort hauptsächlich die Theaterbesprechungen umfasst. Die Berichte über die Berliner Kunstausstellung von 1862 sind denn auch die einzigen belegten kunstschriftstellerischen Texte Fontanes, die in der *Sternzeitung* publiziert werden (vgl. Berbig, *Theodor Fontane im literarischen Leben*, S. 89). Am 01.09.1856 erhält Fontane außerdem einen Brief von Adolf Glaser, dem Redakteur der *Illustrierten Deutschen Monatshefte*, mit der Bitte um Mitarbeit, besonders um Londoner Korrespondenzen. Glaser beruft sich auf eine Empfehlung durch Wilhelm Lübke und Friedrich Eggers (vgl. ders., *Theodor Fontane Chronik*, Bd. 1, S. 619).

45 Von Fontanes familiärem und freundschaftlichem Umgang mit Lucae zeugt unter anderem ein Bericht über seine Geburtstagsfeier in einem Brief an die Mutter: »Lübke und Lucae waren schon zum Morgenkaffe geladen und erschienen, und bis 12 Uhr Licht brennend, verplauderten wir unter Kuchenessen, Briefeöffnen und Scherz und Lachen den ganzen Vormittag« (Theodor Fontane an Emilie Fontane (Mutter), 30.12.1854, HFA IV/1, S. 393). Auch in *Von Zwanzig bis Dreißig* äußert sich Fontane lobend über Lucae, den er als »eminent geistreich im Gespräch« einschätzt und seine Bauten als »höchst bemerkenswert[]« anerkennt (Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 205); ebenso in einem Brief an Theodor Storm (vgl. Theodor Fontane an Theodor Storm, [Mitte Juli 1860], HFA IV/1, S. 711).

sich für die Anstellung Fontanes als Sekretär der Akademie der Künste ein.<sup>46</sup> Seinen einflussreichsten Vortrag hält Lucae im Rahmen einer von Friedrich Eggers organisierten Vortragsreihe für den Wissenschaftlichen Verein. Das Referat mit dem Titel »Über die Macht des Raumes in der Baukunst«<sup>47</sup> wird im *Rütli* besprochen und Friedrich Eggers ist gemäß Jasper Cepl an der Vorbereitung dieser und weiterer Reden Lucaes in der zweiten Hälfte der 1860er-Jahre beteiligt.<sup>48</sup> Interessant ist, dass sowohl von Fontane als auch von Lucae eine Beschreibung des *Crystal Palace* vorliegt.<sup>49</sup> Cepl mutmaßt, dass Lucaes Beschreibung und damit einhergehend Lucaes Vortragstitel von Fontane inspiriert sein könnten. Fontane hat Lucae nach dessen Veröffentlichung 1864 das Buch *Ein Sommer in London* geschenkt, das seine Beschreibung des Glaspalasts enthält.<sup>50</sup> Der leere Glaspalast mit seinen »ungeheueren Dimensionen« macht auf Fontane einen »imposante[n]« Eindruck und veranlasst ihn zur Aussage: »Es ist etwas Eigentümliches um die bloße Macht des Raums!«<sup>51</sup> Cepl vermutet, dass diese Bemerkung Fontanes für Lucaes Entscheidung, nicht über die »Poesie«, sondern über die »Macht« des Raumes zu sprechen, ausschlaggebend gewesen sein könnte.<sup>52</sup> Auch ein zweiter Vortrag Lucaes *Über die ästhetische Ausbildung der Eisen-Constructionen, besonders in ihrer Anwendung bei Räumen von bedeutender Spannweite*<sup>53</sup> wird im *Rütli* diskutiert. Fontane hat über beide Bauwerke, die Lucae thematisiert – die Neue Börse ebenso wie die Neue Synagoge – zuvor Zeitungsartikel verfasst.<sup>54</sup> Umgekehrt begleitet Lucae Fontane auf dessen frühesten märkischen Wanderungen, was gemäß Berbig für Fonta-

46 Vgl. Hubertus Fischer (Hrsg.), »so ziemlich meine schlechteste Lebenszeit.« *Unveröffentlichte Briefe an und von Theodor Fontane aus der Akademiezeit*. In: *Fontane Blätter* 63 (1997), S. 26–47.

47 Richard Lucae, *Über die Macht des Raumes in der Baukunst*. In: *Zeitschrift für Bauwesen* 19 (1869), S. 294–306.

48 Jasper Cepl, *Richard Lucae and the Aesthetics of Space in the Age of Iron*. In: Paul Dobraszczyk und Peter Sealy (Hrsg.), *Function and Fantasy: Iron Architecture in the Long Nineteenth Century*, London 2016, S. 91–109.

49 Lucae besucht den Crystal Palace im Frühling 1862 auf einer Reise nach England und berichtet nach seiner Rückkehr nach Berlin in einem Vortrag über technische Aspekte des Bauwerks (vgl. Richard Lucae, [ohne Titel], *Mittheilungen aus Vereinen*. In: *Zeitschrift für Bauwesen* 12 (1862), S. 561–562).

50 Vgl. Theodor Fontane, *An Richard Lucae*, GBA II/3, Berlin 1995, S. 55.

51 Ders., *Ein Sommer in London. Ein Gang durch den leeren Glaspalast*, HFA III/3/1, S. 12.

52 Vgl. Cepl, *Richard Lucae and the Aesthetics of Space in the Age of Iron*, S. 97f.

53 Richard Lucae, *Über die ästhetische Ausbildung der Eisen-Constructionen, besonders in ihrer Anwendung bei Räumen von bedeutender Spannweite*. In: *Zeitschrift für Bauwesen* 20 (1870), S. 532–541.

54 Vgl. Cepl, *Richard Lucae and the Aesthetics of Space in the Age of Iron*, S. 99.

ne »ein Lehrstück für das Zusammenwirken von Architektur, Baupraxis und -politik«<sup>55</sup> gewesen ist.

Entscheidend an Fontanes Kontakten innerhalb der Vereine beteiligt ist »Gesellschafts-Genie«<sup>56</sup> Friedrich Eggers. Wie erwähnt, bemühen sich Kugler und Eggers mittels Empfehlungsbriefen, Fontane Kontakte in England zu vermitteln,<sup>57</sup> und bereits anlässlich seiner Reise nach Brüssel und Antwerpen bittet Fontane Kugler und Eggers<sup>58</sup> um Empfehlungsschreiben.<sup>59</sup> Die Briefe belegen einerseits Fontanes Interesse für belgische Maler,<sup>60</sup> das aber in den kunstkritischen Zeitungsartikeln kaum Beachtung erfährt. Andererseits zeigen die Schreiben die internationale Verknüpfung der *Tunnel*-Mitglieder auf, die Fontane für seine Interessen zu nutzen sucht. Im Gegenzug zeigt er sich auf

55 Roland Berbig, *Das königlich-kaiserliche Berlin des Rütliönen Theodor Fontane*. In: Ders., Ivan-M. D'Aprile et al. (Hrsg.), *Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium*, Berlin 2011, S. 209.

56 Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 201.

57 Vgl. Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 19.09.1855, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 139.

58 »Folgende Empfehlungsbriefe mit Begleitzeilen abgeschickt: [...] 5) an Robert Pries [deutscher Geschäftsmann in London, CA], Esq. (durch Eggers)« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 28.04. bis zum 05.05.1852, GBA XI/1, S. 11). Vgl. auch Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 09.04.1852, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 80.

59 Kugler – sowie dessen Schüler Burckhardt – hegen eine Affinität zur belgischen Kunst, insbesondere zur belgischen Historienmalerei der 1840er-Jahre (vgl. Henrik Karge, *Kunst als kulturelles System – Karl Schnaase und Jacob Burckhardt*. In: Peter Berthausen und Max Kunze (Hrsg.), *Jacob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998 (= Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 85), S. 140). Kugler setzt sich in einem Schreiben für die historische Treue und den nationalen Gehalt der belgischen Malerei und gegen die Münchner Klassizisten ein (vgl. Georg Jäger, *Der Realismusbegriff in der Kunstkritik*. In: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, Bd. 1, Stuttgart 1976, S. 11; Franz Kugler, *Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Förster in München über die beiden Bilder von Gallait und de Biefve*. In: *Kunstblatt (zum Morgenblatt für gebildete Stände)* 58 (20.07.1843), S. 241–243, 246–248). Eggers kümmert sich offenbar nicht in der von Fontane gewünschten Eile um sein Anliegen (vgl. Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 02.06.1852, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 81f.). Als Fontane das Empfehlungsschreiben für die Familie Pries doch noch erhält, bilanziert er ernüchtert: »Es ging mir im Anfang mit meinen sämtlichen Empfehlungsbriefen, mild ausgedrückt, sonderbar, kein Mensch nahm Notiz davon, so dass ich bei etwas weniger Eitelkeit und leichtem Sinn, hätte verzweifeln können« (Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 02.06.1852, ebd., S. 82).

60 Hinsichtlich Fontanes Interesse für nordische Kunst ist zudem auf seine Auseinandersetzung mit dem dänischen Bildhauer Bertel Thorwaldsen zu verweisen (vgl. Fontane, *London, 19. Juni. Noch einmal die Sculptur*, UK I, S. 229–231).

seine Art bei den Freunden für die Empfehlungsschreiben kenntlich: Friedrich Eggers teilt er mit, dass dieser »eine lange Pauke über Dich oder wenigstens [*eingefügt*: über] eines Deiner Werke in einem Londoner Briefe betitelt ›Alte Helden neue Siege‹<sup>61</sup> finden«<sup>62</sup> werde.<sup>63</sup> Später wird er auch eine umfangreiche Rezension zur von Friedrich begonnenen und von Karl Eggers abgeschlossenen Biografie zu Christian Daniel Rauch verfassen.<sup>64</sup> Neben Empfehlungsschreiben von Kugler und Eggers setzt sich Schnaase für Fontane ein, als er sich beim Ministerium um Unterstützung für die *Wanderungen* bemüht.<sup>65</sup>

Für Fontanes Kunsturteil muss die Mitgliedschaft in *Tunnel*, *Rütli* und *Ellora* prägend gewesen sein, was eine retrospektive Aussage über die Treffen im *Rütli* nahelegt.<sup>66</sup>

Meine 70 zerfallen genau in 2 mal 35. Die ersten 35 rütlileer, die letzten 35 rütlivoll, und wenn ich mir zusammenrechne, was ich in diesen zweiten 35 mit Hilfe des Rütli alles gelernt und erstudiert habe, so kann ich von 70 Studiensemestern sprechen, während welcher langen Zeit ich allwöchentlich die berühmtesten Professoren gehört habe, von Kugler, Menzel, Lazarus an bis auf den jüngsten Professor August von Heyden.<sup>67</sup>

Das Zitat belegt die These, dass Fontanes ästhetische Schulung massgeblich von seiner Vereinstätigkeit beeinflusst ist und dass er diese aktiv als Möglichkeit zur persönlichen Bildung wahrnimmt.<sup>68</sup> Bezüglich des Bildungsinter-

61 Diesen Artikel druckte die *Preussische (Adler-)Zeitung* am 12.11.1852, wiederabgedr. in: Fontane, *Alte Helden, neue Siege*, HFA III/3/1, S. 143. Fontane nimmt darin Bezug auf Eggers' Gedicht *Der Reitersmann* (vgl. Berbig (Hrsg.), *Fontane und Friedrich Eggers*, S. 89, FN 74).

62 Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 13.09.1852, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 89.

63 Fontane unterstützt seinerseits ebenfalls Freunde aus den Vereinen: In einem Brief an Zöllner bittet er darum, sich für den offenbar von »Kunstwelt« und »Kunstbehörden« ungerecht behandelten August von Heyden einzusetzen »Ich glaube, Du wirst das von mir Gesagte gelten lassen und frage ich deshalb ganz naiv bei Dir an [sic], ob Du Deinen Einfluß, der einzelnen Personen gegenüber (ich nenne nur Carl Becker) gewiß groß ist, nicht zu Gunsten des armen Kerls geltend machen könntest« (Theodor Fontane an Karl Zöllner, 17.08.1888, HFA IV/3, S. 633).

64 Vgl. Fontane, *Christian Daniel Rauch. I.-II*, NFA XXIII/1, S. 572–595.

65 Vgl. Nürnberger und Storch, *Fontane-Lexikon*, S. 402.

66 Die Vereinsbesuche Fontanes sind durch Briefe sowie Tagebucheinträge dokumentiert (vgl. z. B. Theodor Fontane an Karl Eggers, 16.01.1892, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Fontane und Eggers*, S. 322).

67 Theodor Fontane, *Unveröffentlichter Dankes-Toast an den Rütli*, hrsg. von Joachim Schobess. In: *Fontane-Blätter* 6 (1968), S. 243f.

68 Allerdings beklagt sich Fontane in einem Bericht an Heyse Ende 1860 darüber, dass im *Rütli* nicht über Kunst gesprochen werde: »Gespräche über Kunst, namentlich über

ses Fontanes ist außerdem auf die zahlreichen Rezensionen zu verweisen, die er über kunsthistorische Kompendien von Vereinsmitgliedern, insbesondere die Werke Lübkes verfasst.<sup>69</sup> Die These, dass es sich dabei um Freundschaftsdienste handelt, legen allerdings nicht einzig Fontanes Besprechungen von Werken Lübkes – von denen Fontane die eine als »dicken Liebesdienst«<sup>70</sup> bezeichnet – nahe. Die Rezension zu Manasse Ungers Werk *Die Malerei und die Kunstkritik. Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei* könnte ebenso aufgrund persönlicher Beziehungen entstanden sein, ist Richard Lucae doch Ungers Adoptivneffe.<sup>71</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass von Fontane keine Rezensionen zu Werken Kuglers vorliegen, zumal sich Fontane bei den Kunsthistorikern aus seinem Vereinsumfeld mit Lesepublikum und Popularisierung revanchieren könnte, wovon Kugler aber offenbar nicht gewillt ist Gebrauch zu machen.

Hinsichtlich Fontanes Vereinstätigkeit erweist es sich als aufschlussreich, zwei Texte hinzuzuziehen, die er im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeit verfasst: *Der Kupferstichverein* sowie *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*. In beiden Artikeln spricht er sich explizit für eine Mitgliedschaft in solchen Vereinigungen aus<sup>72</sup> und rührt am Ende des Artikels die Werbetrummel für dieselben: »Überall dorthin, wo, bei beschränkten Mitteln, doch der Hang vorhanden ist, das Haus künstlerisch auszuschnücken, – empfehlen wir den Eintritt in diesen ›Kupferstichverein‹.«<sup>73</sup> Überdies reflektiert auch Friedrich Eggers über Kunstbesitz in Privathaushalten und spricht sich in einem Artikel im *Deutschen Kunstblatt* dafür aus, lieber Gipsabgüsse herzustellen, die erschwänglich seien, als Marmorstatuen zu produzieren, die sich ledig-

---

gewisse kitzliche, eben jetzt in Streit begriffene Punkte, wie sie zwischen Blomberg, Menzel, Lazarus, Lübke und gelegentlich auch Lucae (bei architektonischen Fragen) mit Eifer und Sachkenntniß, und namentlich ohne alle Verrantheit und Stagnation geführt worden sind, kommen gewiß nicht allzu häufig vor« (Theodor Fontane an Paul Heyse, 23.12.1860, HFA IV/2, S. 18).

69 Vgl. Kapitel I.1.4.

70 Theodor Fontane an Julius Grosser, 04.02.1980, HFA IV/3, S. 61.

71 Fontane erwähnt diesen Zusammenhang in *Von Zwanzig bis Dreißig*, wo er »Onkel Unger« als »Bildersammler und gute[n] Kunsthistoriker« beschreibt (Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 207).

72 Die Einleitung zum Artikel über den Kupferstichverein gibt implizit zu erkennen, dass er dazu beitragen soll, dem Verein neue Mitglieder zu beschern: »Zu den vielen stillen Vereinen, die hier in Berlin existieren, gehört auch der ›Kupferstichverein‹. Und doch verdient derselbe bekannter zu sein und an *Ausdehnung* zu gewinnen« (Fontane, *Der Kupferstichverein*, NFA XXIII/2, S. 151).

73 Ebd., S. 152. Sogar die Adresse, an die man sich hierfür zu wenden hat, ist vermerkt.

lich eine Minorität leisten könne.<sup>74</sup> Die Angaben in Fontanes Zeitungsartikeln zu Veranstaltungsorten sowie Aufrufe, sich für die Vereine zu engagieren, verdeutlichen, dass die Texte bewusst an ein anvisiertes Lesepublikum gerichtet sind. Auch über den Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen spricht sich Fontane wohlgesinnt aus und befürwortet die praktischen und ideellen Ziele des Vereins, die darin bestünden, Künstlerinnen mittels Zeichenschule sowie Vorlesungen über Kunstgeschichte in ihrer Kunst zu fördern und in ihrem Leben zu unterstützen.<sup>75</sup> Nach den Ausführungen über den Zweck des Vereins geht Fontane auf die Ausstellung ein, wobei er zwischen Werken von Künstlern und solchen von Künstlerinnen keine Diskrepanz ausmachen will. Der Saal sei »eben ein Ausstellungs-Saal wie jeder andere, mit der einen Einschränkung, daß es nicht Künstler, sondern Künstlerinnen sind, die ausgestellt haben«<sup>76</sup>. Seinen Artikel positioniert er als »Hinweis auf das in hohem Maße empfehlenswerte Ganze«<sup>77</sup> und schließt mit dem Fazit, dass das Bestreben, Künstlerinnen die Stolpersteine aus dem Weg zu räumen, zu unterstützen sei. Er setzt sich folglich für die Anliegen der Vereine ein und wertet deren Tätig-

---

74 Vgl. Friedrich Eggers, *Die plastische Anstalt und Gipsgiesserei von G. Eichler in Berlin*. In: *DKB* 28 (24.07.1856), S. 267–270. Bemerkenswert ist, dass Eggers dieses Plädoyer mit sprachlicher Komik versieht. Dies womöglich um klarzustellen, dass er sich der Vorzüge und des Werts von Marmorstatuen bewusst ist und um den Artikel mit einer Pointe zu beenden: »Wenn wir Andern, die wir, »dem Himmel näher« zur Miethe wohnen, mit der Ausschmückung unserer Räume warten wollten, bis wir an lauter eitel Marmor denken können, so würden wir wohl gerade so lange zu warten haben, als bis auf unser eignes – letztes – Haus. Wir ziehen es daher vor, dem Gyps einen Miethszins zu entrichten und eine und dieselbe Form nach und nach durch mehrere Exemplare vertreten zu lassen« (ebd., S. 270).

75 Frauen gegenüber verhält sich »die hiesige Kunstakademie, vielleicht mit gutem Grunde, [...] ablehnend«, wie Fontane schreibt (Fontane, *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, wiederabgedr. in: Zand (Hrsg.), *Journalistische Gefälligkeiten*, S. 16). Im letzten Abschnitt betont er hingegen, dass die Werke der Künstlerinnen Beachtung verdienten. Fontane geht im Verlauf des Artikels nicht weiter auf geschlechterspezifische Unterschiede ein, führt zwar unter den Genres die Blumenstücke als erstes an, kommentiert dies jedoch nicht und kennzeichnet es auch nicht als Genre, das Frauen vorbehalten ist. Anders dann bei der Figur der Tiermalerin Rosa Hexel, mit Übername Rosa Malheur in *Cécile*, an der sich durchaus geschlechterspezifische Merkmale ausmachen lassen (vgl. Hoffmann, *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung*, S. 182ff.).

76 Fontane, *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, wiederabgedr. in: Zand (Hrsg.), *Journalistische Gefälligkeiten*, S. 17.

77 Ebd.

keiten äußerst positiv, was vor dem Hintergrund seiner eigenen Vereinstätigkeit kaum erstaunt.<sup>78</sup>

## 2 Herausbildung der Kunstgeschichte als universitäre Disziplin

Wie in Zusammenhang mit den Vereinstätigkeiten Fontanes erwähnt, sind zwischen seiner Kunstauffassung und seinen Kontakten zu Vertretern der Berliner Schule enge Zusammenhänge festzustellen. Zu den Exponenten dieser Schule zählen Gustav Friedrich Waagen, Karl Schnaase, Franz Kugler und Karl Friedrich von Rumohr.<sup>79</sup> Sie sind maßgeblich an der Institutionalisierung der Kunstgeschichte beteiligt, die sich zuerst auf die Museen beschränkt und sich danach als eigenständige akademische Disziplin an der Universität etabliert.<sup>80</sup> Ausschlaggebend dafür ist Wilhelm von Humboldts Bildungsreform, die unter anderem zur Einrichtung des Berliner Museums als öffentliche Bildungsinstitution und Ort der Forschung führt.<sup>81</sup> Damit befördert Humboldt die Einbindung von Kunst in die Gesellschaft und sorgt mit der Friedrich-Wilhelms-Universität für den institutionellen Rahmen zur Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin.<sup>82</sup> Die Berliner Schule ist indes an der Schnitt-

78 Im *Deutschen Kunstblatt* gibt es eine eigene Rubrik »Kunstvereine«, in der über Tätigkeiten – wie Sitzungen, Ausstellungen und Verlosungen – verschiedener Vereine berichtet wird (vgl. z. B. [ungez.] *Kunstvereine. Aus dem siebenten Bericht über die Wirksamkeit des Magdeburgischen Kunstvereins*. In: DKB 32 (12.08.1950), S. 255–256).

79 Rumohr verfasst 1827 mit den *Italienischen Forschungen* »eine erste umfassende Studie zur italienischen Kunstgeschichte« (Jürg Probst, *Chronik*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Theodor Fontane und die bildende Kunst*, S. 28), verstirbt allerdings bereits 1843. Fontane weiß aber wohl um seine Zusammenarbeit mit Waagen für den Aufbau der Gemäldegalerie und sieht seine Kunstwerke in einer Ausstellung (vgl. Fontane, *Die Ausstellung von Aquarellen [1869]*, NFA XXIII/1, S. 396).

80 Vgl. Gabriele Bickendorf, *Die ›Berliner Schule‹*. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1: Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007, S. 46. Detaillierterer Analyse bedürfte in diesem Zusammenhang die Bedeutung Hegels für die ›Berliner Schule‹. Karge bekräftigt, dass Hegel für die Ausbildung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin nicht zentral war, was er unter anderem damit begründet, dass Kugler sich von philosophischen Fragen ferngehalten und stattdessen vollkommen auf Fakten über Künstler und Kunstwerke konzentriert habe (vgl. Henrik Karge, *Projecting the Future in German Art Historiography of the Nineteenth Century: Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper*. In: *Journal of Art Historiography* 9 (2013), S. 4f.).

81 Vgl. Bickendorf, *Die ›Berliner Schule‹*, S. 46.

82 Der universitäre Lehrstuhl für Kunstgeschichte bleibt sämtlichen Vertretern der ›Berliner Schule‹ vorenthalten, weil er mit dem Archäologen Ernst Heinrich Toelken besetzt

stelle zwischen neuen, wissenschaftlich distanzierten Diskursen und früherer ästhetisierender Kunstbeschreibung zu verorten.<sup>83</sup> Dass diese Entwicklung von Fontane auch als solche wahrgenommen wird, macht stellvertretend ein Zitat aus den *Wanderungen* deutlich, in dem er auf die kunsthistorische Forschung Bezug nimmt, da in der älteren Literatur eine Fehldeutung einer Kapelle als Wehranlage vorliegt. Er kommentiert dies mit den Worten:

Solche Urteile datieren noch aus einer Zeit her, wo die Kenntnis über künstlerische, speziell über architektonische Dinge gleich Null war. Kugler, Schnaase, Lübke haben eine völlig »neue Ära« geschaffen. Während jetzt jeder aus Rund- oder Spitzbogen, aus Tonnen- oder Kreuzgewölbe, den Stil und das Jahrhundert einer Kirche leidlich genau zu bestimmen weiß, stand man früher vor diesen Dingen wie vor einem Rätsel und unterschied das Alter zweier Gebäude oft rein nach dem Grade äußerlichen Verfalls, dabei zur Architektur eine kaum wissenschaftlichere Stellung einnehmend wie die Kinder zur Pflanzenkunde, wenn sie die Blumen in blaue, rote und gelbe teilen. Dies muß man immer gegenwärtig haben.<sup>84</sup>

---

ist (vgl. Lothar L. Schneider, *Gedachte Intermedialität. Zur wechselseitigen Illustration der Künste in Ästhetiken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Annette Simonis (Hrsg.), *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*, Bielefeld 2009, S. 211).

- 83 Vgl. Pfotenhauer, *Winckelmann und Heinse*, S. 330. Pfotenhauer bezieht diese Aussage lediglich auf Jacob Burckhardt, sie scheint jedoch als Beschreibung für die gesamte »Berliner Schule« zuzutreffen. Dafür können exemplarisch Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* von 1842 und Schnaases erster Band der *Geschichte der bildenden Künste*, der im darauffolgenden Jahr erscheint, stehen. Kugler und Schnaase haben folglich nahezu zeitgleich eine universale Kunstgeschichte entworfen, deren Neuigkeitswert darin besteht, erstmals die Kunst aller Völker und Epochen zu berücksichtigen. Damit einhergehend verliert die klassisch-antike Kunst ihren traditionellen Vorrang und wird zu einer Epoche unter vielen (vgl. Karge, *Kunst als kulturelles System*, S. 142). Bei Schnaases Publikation liegt ein Schwerpunkt auf der Kunst des Mittelalters, die in fünf von insgesamt acht Bänden thematisiert ist. Damit wird der seit Johann Joachim Winckelmann einsetzende Paradigmenwechsel weg von der Künstlergeschichte in der Nachfolge Vasaris hin zu einer auf historischer Forschung und Quellenkritik basierenden Geschichte der Kunst weitergeführt (vgl. Thomas Noll, *Das Ideal der Schönheit. Burckhardt, Winckelmann und die Antike*. In: Peter Betthausen und Max Kunze (Hrsg.), *Jacob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998, S. 8; vgl. Karge, *Poesie und Wissenschaft*, S. 269). 1862 erscheint Waagens *Handbuch der Geschichte der Malerei*, das sich ebenfalls in diese Entwicklung einreihen lässt.
- 84 Fontane, *Wanderungen. Blankensee*, GBA V/4, S. 414f., FN; nach einem Vorabdruck von 1871 ursprünglich im dritten Teil der *Wanderungen* (Ost-Havelland) 1873 erschienen. Auch Burckhardt äußert sich zu dieser Entwicklung: »[...] das laufende Jahrzehnt scheint an kunstgeschichtlichen Leistungen das reichste werden zu wollen, seit es überhaupt eine Kunstgeschichte gibt« (Jacob Burckhardt, »*Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern*« [Rezension]. In: *Kölnische Zeitung*, 09.09.1845, Beilage).



Fontane anerkennt folglich die Errungenschaften der Berliner Schule und streicht deren wissenschaftlichen Fortschritt als positiv und beachtenswert hervor, was der Vergleich mit dem kindlichen Vorgehen bei der Einordnung von Pflanzen zusätzlich akzentuiert. Im Zitat verweist die Klassifizierung von Gewölben sowie Baustilen darauf, dass sich Fontane das entsprechende Fachvokabular angeeignet hat. Er lehnt jedoch nationalistische Diskurse der Stilgeschichte zugunsten der Erkundung des Lokalen und Individuellen ab, wofür die *Wanderungen* exemplarisch stehen können. Die gattungsbezogene Stilgeschichte findet im kunsthistorischen Handbuch des 19. Jahrhunderts ihre populäre Ausformung,<sup>85</sup> wichtig zur Verbreitung kunsthistorischen Wissens sind jedoch nicht einzig Handbücher, sondern auch die Präsentation von Kunst in Museen. Die Konzeption des Berliner Museums ist daher relevant in Bezug auf Fontanes Kunstverständnis, weil sie offenlegt, welche Kunst Fontane in Berlin sehen kann und in welcher Form diese präsentiert wird. Der Vermittlungsgedanke sowie der erzieherische Anteil, den Fontane Kunst beimisst, scheinen dadurch entscheidend beeinflusst. Kunst mit Bildung in Zusammenhang zu bringen, prägt auch Eggers' Gedankengut; verwiesen sei auf seine Dissertation *Die Kunst als Erziehungsmittel für die Jugend*.<sup>86</sup> Zudem wird Fontanes Bewusstsein für die Vermittlung von Kunst wohl durch den Kontakt zu Waagen geschärft, der maßgeblich an der Konzeption des Neuen Museums in Berlin und später auch der Manchester-*Exhibition* beteiligt ist. Neben Waagen als Kommissionsmitglied ist Rumohr als informeller Berater für das Neue Museum tätig, dem höchste kulturelle und politische Bedeutung beigemessen wird. Dies manifestiert sich in der Wahl des Bauplatzes und des Architekten Karl Friedrich Schinkel.<sup>87</sup> Ziel ist das Aufzeigen der Geschichte der Kunst, was mittels einer Gruppierung nach künstlerischen Schulen und innerhalb derselben nach der Chronologie umgesetzt wird.<sup>88</sup> Waagen und Schinkel verfassen gemeinsam

85 Vgl. Prange (Hrsg.), *Kunstgeschichte 1750–1900*, S. 12.

86 Friedrich Eggers, *Von der erziehenden Macht der Kunst auf die Jugend*, Rostock 1848 [als Dissertation: *Die Kunst als Erziehungsmittel für die Jugend*, eingereicht und angenommen von der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock]; ders., *Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten*. In: *DKB* 29 (19.07.1851), S. 225ff. Zudem publiziert Eggers im *Deutschen Kunstblatt* Aufsätze über die Aufgaben von Museen (vgl. ders., *Die Zugänglichkeit der Museen*. In: *DKB* 4 (27.01.1851), S. 25f.). Eggers spricht sich im zitierten Aufsatz dafür aus, Museen auch sonntags zu öffnen, damit der Zugang für alle Stände gewährleistet werden könne.

87 Vgl. Gabriele Bickendorf, *Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte. Von Winckelmann bis zur Berliner Schule*. In: Thomas Schilp und Barbara Welzel (Hrsg.), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, Bielefeld 2004, S. 33.

88 Waagen lernt dieses Konzept bereits 1814 im Pariser Musée Napoléon kennen und kann es auch für die Hängung der Alten Meister in der *Art Treasures Exhibition* in

eine Denkschrift zur Einrichtung der Gemäldegalerie, welche die Erziehung des Publikums durch den Affekt als Hauptzweck hervorhebt. Die Zielgruppe wird damit – ganz in Humboldts Sinne – von Künstlern und Kunstliebhabern auf ein breiteres Publikum erweitert.<sup>89</sup> Im Kontext der Bemühungen um die Vermittlung von Kunstwissen sind Waagens nach Schulen geordneter Katalog sowie kleine Zettel an der Wand, welche die Gemälde jeder Abteilung, die Namen der Künstler, die dargestellten Sujets, die Datierung und die Zuordnung zur jeweiligen Schule auflisten, zu verorten.<sup>90</sup> Dass die Ausrichtung des Museums mit entscheidenden politischen Implikationen verbunden ist, verdeutlicht der Beschluss in den Statuten der Akademie, wonach dieselbe »insbesondere den vaterländischen Kunstfleiss erwecke[n], beförder[n] und [...] veredle[n]« solle.<sup>91</sup> Dies mit dem Ziel, dass die eigenen Künstler »den auswärtigen nicht ferner nachstehen«<sup>92</sup>. Bezüglich der ausgestellten Kunst ist allerdings zu vermerken, dass die deutsche Kunst in der Konzeption des Museums stark vernachlässigt wird. Waagen ist sich der defizitären Präsentation bewusst und führt einen historischen Mangel an Objekten – bedingt durch Kriege und Bildersturm – sowie eine forschungsgeschichtliche Favorisierung der italienischen Kunst als Gründe an.<sup>93</sup> Selbst Waagens kritischer Katalog der Gemäldesammlung, den er als didaktisches Hilfsmittel mit historischen Abrissen sowie Kommentaren zu den einzelnen Gemälden versieht, ist nach der italienischen Kunst ausgerichtet,<sup>94</sup> und dies, obwohl sich Waagen mit seiner Publikation

---

Manchester durchsetzen. Die Organisatoren der Ausstellung verwirklichen Waagens Grundidee und präsentieren das italienische Trecento und Quattrocento sowie die frühen Niederländer als sich gegenüberstehende Ausprägungen einer Epoche. Die Gemälde werden daher chronologisch und innerhalb der Chronologie nach Schulen geordnet (vgl. Ulrich Finke, »... ein Musterungsplatz für die gesamte moderne Kunst. Die Art Treasures Exhibition in Manchester. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 295).

89 Vgl. Elsa van Wezel, *Die Konzeption des alten und neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 43 (2001), Beiheft, S. 92.

90 Vgl. Bickendorf, *Die ›Berliner Schule‹*, S. 47f. Waagens zentrale kunstdidaktische Überlegungen richten sich nach den Fragen »Was ist erfreulich?« und »Was ist lehrreich?«, womit er im Gebiet der Museologie zu einer internationalen Autorität wird. Die *National Gallery* am Trafalgar Square setzt dieses System erst 1856 um (vgl. Susanna Avery-Quash und Julie Sheldon, *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*, London 2011, S. 173).

91 Eggers, *Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten*, S. 233.

92 Ebd., S. 234.

93 Vgl. Bickendorf, *Deutsche Kunst und deutsche Kunstgeschichte*, S. 35.

94 Humboldt hält in seinem Erläuterungsschreiben zur Eröffnung des Museums fest, dass die Kunstwerke zum besseren Verständnis, und um dieses Wissen nicht einer

über die Brüder van Eyck eigentlich als Spezialist für die niederländische Kunst etabliert hat.<sup>95</sup> Auch in Kuglers *Geschichte der Malerei* bildet die italienische Kunst den Ausgangs- und Referenzpunkt.<sup>96</sup> Dass Schnaases, Kuglers und Lübkes Werke auch die außereuropäische und islamische Kunst umfassen, ist eine Neuerung.<sup>97</sup> Allgemein wird Italien in den Überblicksdarstellungen stets als Motor der gesamten Kunstgeschichte dargestellt.<sup>98</sup> Für die nach wie vor große Popularität der Italienreisen bürgt auch Fontanes Rezension zu Wilhelm Lübkes *Lebenserinnerungen*, in der Fontane das Italien-Kapitel erwähnt, an dem die »große Zahl unsrer Italianissimi« die größte Freude habe.<sup>99</sup>

Der erwähnte Katalog Waagens zu den Werken im Berliner Museum verdeutlicht das Bestreben, Kunst einem breiten Publikum näherzubringen, was auch auf Waagens weitere Publikationen zutrifft. So schreibt er in der Einleitung seines *Guide* für die Manchester-*Exhibition*, dass dieser »not for the small number of connoisseurs, but for the larger proportion of lovers of art« geschrieben sei.<sup>100</sup> Die kleine Expertengruppe wird damit der mit Leidenschaft assoziierten großen Öffentlichkeit gegenübergestellt. Darin spiegelt sich das kunstpolitische Anliegen, anhand öffentlicher Kunstausstellungen sämtliche Bevölkerungsschichten zu erreichen, um somit gleichsam die staatliche Bildungspolitik zu unterstützen. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang

---

Gruppe von Kunstkennern oder den vermögenden Käufern des Kataloges vorzuenthalten, beschriftet werden sollten. Sachfragen seien allerdings auszublenden, da sie den ästhetischen Genuss beeinträchtigen könnten (vgl. Van Wezel, *Die Konzeption des alten und neuen Museums zu Berlin*, S. 102).

- 95 Daneben setzt sich Waagen in Studien mit Mantegna, Signorelli und Leonardo auseinander (vgl. Gustav Friedrich Waagen, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875).
- 96 Jacob Burckhardt führt im *Cicerone* die »Malerei des germanischen Stils« auf Giotto und dessen Schule zurück (vgl. Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 708). Rumohr beschäftigt sich eingehend mit der italienischen Kunst (vgl. Karl Friedrich von Rumohr, *Über Raffael und sein Verhältnis zu den Zeitgenossen*, Berlin/Stettin 1831; ders., *Drei Reisen nach Italien*, Leipzig 1832).
- 97 Vgl. Bickendorf, *Die ›Berliner Schule‹*, S. 56.
- 98 In Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* dominiert die bildende Kunst Italiens quantitativ und erfährt die höchste Wertschätzung, was sich bereits aus dem Inhaltsverzeichnis erschließen lässt (vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. XVIII–XXIV).
- 99 Fontane, *›Lebenserinnerungen‹ von Wilhelm Lübke*, NFA XXIII/1, S. 616; vgl. dazu den Brief Fontanes an Zöllner: »Eben habe ich eine kleine Kritik über Lübkes ›Lebenserinnerungen‹ beendet (es war nicht ganz leicht)« (Theodor Fontane an Karl Zöllner, 09.06.1891, HFA IV/4, S. 125).
- 100 Gustav Friedrich Waagen, *A Walk Through the Art Treasures Exhibition at Manchester, Under the Guidance of Dr. Waagen, Author of ›Treasures of Art in Great Britain‹. A Companion to the Official Catalogue*, London 1857, Vorwort, unpaginiert.

auch die Bemühungen, die in Manchester zahlreiche wohnhaften Fabrikarbeiter zum Besuch der Ausstellung zu animieren.<sup>101</sup> Fontanes Gesprächspartner in Manchester, der ebenfalls Berichterstatte der *Exhibition* ist, Titus Ullrich, schwächt die hohen Erwartungen an die Bildung allerdings ab: »Ein unentwickelter Mensch wird nicht im Handumdrehen die Elemente der ästhetischen Kultur gewinnen.«<sup>102</sup> Kritische Äußerungen ändern indessen nichts an dem Bestreben, kunsthistorisches Wissen zu verbreiten, wozu die ersten kunsthistorischen Überblickswerke einen entscheidenden Beitrag leisten.<sup>103</sup> Die umfangreichen Bücher gewähren einer breiten Öffentlichkeit Zugang zur wissenschaftlichen Forschung, wobei die mehrfachen Auflagen den Erfolg der damit beabsichtigten Popularisierung belegen.<sup>104</sup> Dass Fontanes Lektüre und Rezension dieser Werke auch Einfluss auf seine Wahrnehmung und Bewertung von Kunstwerken hat, legt seine Aussage zu Karl Friedrich Schinkels Jugendarbeiten nahe:

Sie bilden eine Kollektion von relativ hervorragendem Wert. Ihre künstlerische Bedeutung, einige Blätter abgerechnet, ist nicht groß, desto größer aber ist ihre *kunsthistorische*. Den Entwicklungsgang Schinkels von früh auf zeigend, ergänzen sie *das*, was das Schinkel-Museum an Arbeiten des Meisters bietet, in einer nicht leicht zu überschätzenden Weise.<sup>105</sup>

Fontane macht mit der Unterscheidung in künstlerischen und kunsthistorischen Wert deutlich, dass er sich der verschiedenen Geltungsbereiche und der unterschiedlichen Aussagekraft von Kunstwerken bewusst ist. Er inszeniert die Blätter als wichtige Ergänzung zu Schinkels Hauptwerken, was zeigt, dass er nicht nur dem künstlerisch hochstehenden Einzelwerk, sondern auch der Einbettung ins Gesamtwerk des Künstlers Bedeutung beimisst. Ein essenzieller Unterschied zwischen der Ausrichtung der Berliner Schule und derjenigen Fontanes besteht allerdings darin, dass sich Fontane in den kunstkritischen

101 Die Besucherzahl von mehr als einer Million bestätigt den Erfolg der Veranstaltung (vgl. Finke, »... ein Musterungsplatz für die gesamte moderne Kunst«, S. 294).

102 Titus Ullrich, *Reise-Studien aus Italien, England und Schottland*, Berlin [1889] 1893, S. 314.

103 Prägend für die Schriften der Berliner Schule ist Waagens Werk *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, das zum Vorbild für die kunsthistorische Monografie wird (vgl. Gustav Friedrich Waagen, *Über Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822). Daneben entstehen die Handbücher Franz Kuglers und Karl Schnaases, die erstmals als Überblickswerke statt als empirische Einzelforschungen ausgelegt sind (vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*; Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*).

104 Vgl. Bickendorf, *Die ›Berliner Schule‹*, S. 56.

105 Fontane, *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 48. Vgl. dazu auch ders., *Die Ausstellung zur Erinnerung an Friedrich den Großen*, NFA XXIII/1, S. 257.

Zeitungsartikeln hauptsächlich mit bildender Kunst der Gegenwart befasst.<sup>106</sup> Dieser Fokus auf die Kunst der Gegenwart kann auf die Gattungsgeschichte der Kunstkritik zurückgeführt werden, die gemäß Dresdner *per se* die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst beinhalte.<sup>107</sup> Diesbezüglich erweist sich ein Vergleich mit den Kapiteln zur Kunst der Gegenwart in den kunsthistorischen Handbüchern von Franz Kugler und Wilhelm Lübke als aufschlussreich. Unmittelbar fällt die Kürze der entsprechenden Kapitel auf: Sowohl Kugler als auch Lübke beschäftigen sich lediglich im jeweils letzten Kapitel ihrer kunsthistorischen Kompendien mit der Gegenwartskunst. Aufschluss über diese marginale Stellung der zeitgenössischen Kunst gibt Kuglers Aussage, wonach die Beschreibung der Kunst der Gegenwart besondere Schwierigkeiten berge, zumal »noch [...] der freie, entfernte Standpunkt« fehle.<sup>108</sup> Ganz ähnlich glaubt sich Lübke in Bezug auf Architektur »[a]uf eine ausführlichere Schilderung und Kritik [...] nicht einlassen zu dürfen«, was er damit begründet, dass »diese Dinge« für eine »objective geschichtliche Würdigung [...] noch zu nah« sein würden: »Sie sind vor der Hand mehr Gegenstand der Discussion als der historischen Darstellung, gehören mehr in die Journale als in die Geschichtsbücher.«<sup>109</sup> Lübkes Stellungnahme ist die Überzeugung inhärent, dass historische Distanz ein höheres Maß an Objektivität nach sich ziehe.<sup>110</sup> Gleichsam ist damit der Bereich genannt, in dem sich der Kunstkritiker als subjektiver Beurteiler profilieren kann. Hinsichtlich des fachlichen Austausches zwischen Kugler, Lübke und Fontane ist auf die hohe Übereinstimmung zwischen den Künstlern, die in den genannten Kompendien erwähnt sind, und denjenigen, die Fontane in seinen kunstkritischen Artikeln berücksichtigt, hinzuweisen. Einerseits scheint dies auf die Vereinstätigkeiten und die Freundschaften mit Kugler und Lübke zurückzuführen zu sein. Andererseits hat es wohl dazu beigetragen, dass sich die Jury der biennalen Berliner Kunstausstellungen – ebenso wie Kugler und Lübke – am Kanon orientiert respektive kanonbildend ist.<sup>111</sup>

106 Auf seine Bemerkungen in Tage-, Notizbüchern, Reiseberichten und Briefen trifft dies allerdings nur mit Einschränkungen zu.

107 Vgl. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, S. 28.

108 Vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 853.

109 Wilhelm Lübke, *Geschichte der Architektur. Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 2., stark vermehrte Auflage, Köln 1858, Vorwort zur zweiten Auflage, S. X.

110 Vgl. ders., *Grundriss der Kunstgeschichte*, 1868, S. 721.

111 Bei Lübke und Kugler sind außerdem die französische und englische Malerei – wenn auch in geringerem Umfang – mitberücksichtigt. Übereinstimmung besteht in Bezug auf die Prognose, wonach die Vorrangstellung Italiens am verblasen sei, Frankreich und Deutschland stattdessen umso wichtiger würden (vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 854; Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, 1868, S. 723f.).

Die marginale Stellung der Kunst der Gegenwart in den kunsthistorischen Handbüchern ist darauf zurückzuführen, dass die Verfasser derselben um die Darstellung einer Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst von ihren Anfängen her bemüht sind. Sie beabsichtigen, übergreifende Systematiken herauszuarbeiten und darüber hinaus sämtliche Kulturen der Welt zu berücksichtigen. Fontanes Kunstbetrachtung fokussiert dagegen auf Einzelaspekte hauptsächlich deutscher und englischer Künstler. Ebenso wenig folgen seine kunstkritischen Schriften einem systematischen Aufbau oder einem Kriterienkatalog, den es abzurufen gilt. Was dessen ungeachtet die Absicht, Kunstwissen durch Handbücher zu popularisieren, und Fontanes Art und Weise der Kunstvermittlung eint, ist die Verknüpfung von Kunst und Bildung. Vorkehrungen, um Kunst einem größeren Publikum zugänglich zu machen, werden nicht einzig in Museen getroffen; darüber hinaus erfolgt die Einrichtung von Galerien, die Zahl an Ausstellungen und Wettbewerben von Akademien und Kunstschulen steigt exponentiell an, und zahlreiche Kunstvereine werden gegründet.<sup>112</sup> Auch Fontane hat durch seine Mitgliedschaft in Vereinen ebenso wie durch private und berufliche Galerie- und Ausstellungsbesuche an diesem Prozess teil. Außerdem fordert er seine Leserschaft mehrfach zum Besuch von Kunstausstellungen auf, womit er seinem Bildungsanliegen Nachdruck verleiht.<sup>113</sup>

In Bezug auf den medialen Kontext ist zu konstatieren, dass die neuen technischen und ökonomischen Möglichkeiten der Bildverbreitung – wie Lithografie und Fotografie – zur Präsenz von Kunstobjekten in Privathaushalten sowie Salons führen und die Distribution illustrierter (Kunst-)Zeitschriften erlauben.<sup>114</sup> Beispiele dafür sind auch das *Deutsche Kunstblatt* sowie das Jahrbuch *Argo*, die mit zahlreichen Darstellungen versehen sind. Fontane ist sich der Bedeutung der Publikationsorgane – unter anderem bedingt durch seine eigene Mitarbeit an denselben – für die Bildung bewusst, wie seine Beschreibung des Verlagsgeschäftes von Gustav Kühn in den *Wanderungen* offenlegt:

---

112 Für den Einfluss des Bildungsgedankens auf das Umfeld der Berliner Schule ist Adolph Menzel als Mitbegründer der »Vereinigung der bildenden Künstler in Berlin« (Kohle, *Adolph Menzel als Kunsttheoretiker*, S. 188) ein Beispiel. Er fungiert als Mitunterzeichner eines Briefs an das Kultusministerium, in dem Kunst als »Werkzeug [einer] tiefgreifende[n] und gewaltige[n] Volksbildung« bezeichnet wird (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Merseburg, Rep. 76 Ve/Sect. 4, Abt. XV, Nr. 82: Brief vom 03.05.1848 an das Ministerium, unterschrieben von Menzel, Mandel, Steffek, Heidel, Haagen und Jentzen).

113 Vgl. Kapitel I.2.

114 Vgl. Ursula Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«. *Bildende Kunst in Hofmannsthal's Texten*, Freiburg im Breisgau 2000, S. 504. Die von Ursula Renner als »Kultur des Auges und des Geschmacks« bezeichnete Entwicklung betrifft auch die Inneneinrichtung (ebd., S. 507), wofür stellvertretend Schinkels Möbel-Entwürfe stehen können.

Hier erinnert die Beschränktheit und zu gleicher Zeit die sorgliche Ausnutzung des Raums an den Geschäftsbetrieb englischer Zeitungslokalitäten. Aber was sind die Londoner Blätter im Vergleich zu jenen kolorierten Blättern, die aus dieser kleinen Ruppiner Offizin hervorgehen? Was ist der Ruhm der »Times« gegen die zivilisatorische Aufgabe des Ruppiner Bilderbogens?<sup>115</sup>

Der Vergleich mit den Verhältnissen in London – typisch für Fontane –<sup>116</sup> dient dazu, auf die beschränkte Infrastruktur des Betriebs hinzuweisen und lässt die Leistung des Ruppiner Geschäftes als umso beachtenswerter erscheinen. Des Weiteren betont Fontane die »zivilisatorische Aufgabe« des Bilderbogens, dem er eine ebenso große Bedeutung einräumt wie der überregional ausgerichteten *The Times*. Das Zitat verdeutlicht den Bildungsgedanken, den Fontane mit entsprechenden Publikationen in Verbindung bringt. Ein weiteres Beispiel, das Fontane sowie den Vertretern der Berliner Schule gegenwärtig ist, stellt die Bebilderung der *Geschichte Friedrichs des Großen* durch Menzel dar, die dazu dient, die Popularität des Werks zu steigern und bei Kugler zudem »im Kontext eines umfassenden nationalpädagogischen Konzepts zu verorten ist, in dem die Kunst die zentrale Stelle ein[nimmt]«<sup>117</sup>. Kugler betont beispielsweise im Vorwort zu den *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte* die wech-

115 Fontane, *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppín*, GBA V/1, S. 131.

116 Vgl. dazu auch Fontanes Vergleich der Londoner Kunstaussstellung mit einer fiktiven Berliner Ausstellung: »Denken Sie sich eine gute Berliner Ausstellung mit Porträts von Richter, Magnus und Otto; mit Landschaften von Achenbach, Biermann, Kalckreuth und Hildebrandt; dazu mit Genrebildern von Tidemand, Frau Jerichau, Hosemann, Hasenclever und Meyer von Bremen, so werden Sie eine Ausstellung haben, die der hiesigen zum Verwechseln ähnlich sieht« (ders., *Die Londoner Kunstaussstellung*, NFA XXIII/1, S. 30).

117 Wolfgang Hardtwig, *Kugler, Menzel und das Bild Friedrichs des Großen*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), Beiheft, S. 221. Im Briefwechsel äußert Kugler die Absicht, mit der *Geschichte Friedrichs des Großen* ein »Volksbuch« schreiben zu wollen (Franz Kugler, *Briefe über die Geschichte Friedrichs des Großen*. In: *Die Neue Rundschau* 22/12 (Dezember 1911), S. 1723). Ein Exempel dafür, dass sich Fontane der Wirksamkeit von Bildern hinsichtlich der Vermittlung von Inhalten bewusst ist, liefert seine Rezension zum *Buch vom preußischen Soldaten*. Darin kündigt er an, dass die Darstellungen im zitierten Werk der Jugend gefallen würden, weil es »hübsche bunte Bilder« seien, »und muntere Verse dazu« (Fontane, *Das Buch vom preußischen Soldaten. Kriegsbilder und Friedensszenen, der preußischen Jugend in Versen erzählt*, NFA XXIII/1, S. 560). Der Reiz des Werks kommt folglich über Bild- und Text-Interferenzen zustande. Es liegen jedoch auch konträre Aussagen Fontanes vor, in denen er illustrierte Bücher als »unintellektuelle Populärkultur« (Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 206) darstellt: »Das Sinnenleben kriegt den Geist unter. Man will sehn, hören, schmecken, aber nicht denken. Die Welt will Genuß und Ruhe, nicht Anstrengung« (Theodor Fontane an Wilhelm von Merckel, 01.12.1857, HFA IV/1, S. 599).

selbsteigige Abhängigkeit von Kunst und Gesellschaft.<sup>118</sup> Die Anschauung, dass Kunstgenuss einen Bildungsbeitrag leistet, ist ebenso im Romanwerk Fontanes vertreten: Erinnert sei an Dubslavs Museum in *Der Stechlin*, an die Commerzienrätin<sup>119</sup> in *Frau Jenny Treibel* oder die von verschiedenen Romanfiguren unternommenen Italienreisen. Die Notwendigkeit, die Bevölkerung für die Bedeutung von Kunst zu sensibilisieren, erfährt Fontane auch im Rahmen seiner *Wanderungen* bei Hausbesuchen, zumal das Bewusstsein für den Wert der Kunstwerke bei den brandenburgischen Gutsherren gering ist.<sup>120</sup> In Bezug auf seine Kunstkritiken sind die entsprechenden Kapitel aber dennoch informativ; einerseits, weil er darin teilweise – ganz ähnlich wie es Waagen in *Art Treasures of Great Britain* oder für die Kataloge der Nationalgalerie getan hat, Inventare erstellt.<sup>121</sup> Fontane arbeitet eine Bestandsaufnahme der Sammlung aus, indem er jeweils den dargestellten Gegenstand nennt, beispielsweise »Madonna mit dem Kinde« und daran anschließend eine stichwortartige Bildbeschreibung vornimmt. Diese umfasst auch Angaben oder Vermutungen zum jeweiligen Maler der Bilder sowie zur Datierung aber seltener wertende Urteile.<sup>122</sup> Ergänzend finden sich zahlreiche Vergleiche zu anderen ihm bekannten Gemälden, bezeichnenderweise auch solchen aus dem Berliner Museum.<sup>123</sup>

In einem Brief an Ernst von Pfuel schreibt Fontane, dass es ihm in den *Wanderungen* auf »die Belebung des Lokalen, die Poetisierung des Gesche-

118 Vgl. Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Dritter Teil*, Berlin 1854, S. VI.

119 Die Commerzienrätin gesteht Corinna: »[...] wenn mir nicht der Himmel [...] das Herz für das Poetische gegeben hätte [...], so hätte ich nichts gelernt und wüßte nichts. Aber, Gott sei Dank, ich habe mich an Gedichten herangebildet« (Fontane, *Frau Jenny Treibel oder ›Wo sich Herz zum Herzen find'it*, GBA I/14, S. 10).

120 Vgl. Kapitel I.1.9.

121 Fontane verweist in dem Kapitel hinsichtlich der Provenienz einer Zeichnung Dürers gar auf Waagens Werk *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* (vgl. Fontane, *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 47).

122 Vgl. Fontane, *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 44–48. Zu *Vermählung der heiligen Katharina* äußert Fontane als Werturteil, dass das Werk »[e]ine vorzügliche Arbeit von Sandro Botticelli« sei (ebd., S. 45). Eine *Krönung Mariä* erachtet er als »[a]usgezeichnetes Bild« und zu einer Madonna von Fra Bartolomeo schreibt er: »Die Formen sind edel, das Ganze voll technischer Vollendung« (ebd.).

123 So zu zwei Sepiazeichnungen von Mantegna: »Das Bild zeigt eine gewisse Verwandtschaft des Ausdrucks und der Behandlung mit dem entsprechenden Mantegna-Bilde im Berliner Museum« (ders., *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 46). Dass sich zu einer dieser Zeichnungen die Vermutung findet, wonach sie eine Skizze zu einem Deckengemälde in Padua sein könnte, spricht dafür, dass Fontane wohl von den Gutsbesitzern Informationen zu den Gemälden erhält. Den zitierten Kommentar hält Fontane nämlich 1864 und damit zehn Jahre vor seiner ersten Reise nach Italien fest.



nenen [ankomme], so daß [...] in Zukunft jeder Märker, wenn er einen märkischen Orts- und Geschlechtsnamen hört, sofort ein *bestimmtes Bild* mit diesem Namen verknüpft«. <sup>124</sup> Der Leser soll sich mit der Mark identifizieren und die Mark als solche belebt und aufgewertet werden, dies auch im Vergleich zu anderen Landschaften. <sup>125</sup> Hierzu erhebt Fontane die »Poetisierung«, worunter er das Erzeugen von Bildern qua Sprache versteht, zum künstlerischen Programm. Über die Ebene der Darstellung sollen demnach vermeintlich triviale Themen aufgewertet werden, wie dies auch in anderen Kunstkritiken zum Ausdruck kommt.

Ein weiterer Aspekt in Bezug auf Kunst und Gesellschaft, der in Fontanes kunstkritischen Schriften thematisiert wird und sich im Romanwerk ebenfalls findet, ist die Inanspruchnahme von Kunst als Statussymbol. Im siebten Brief *Aus Manchester* zeigt sich dies darin, dass Fontane die Popularität von Wests *Death of General Wolfe* in Deutschland damit erklärt,

daß Deutschland (vielleicht mit alleiniger Ausnahme Chodowieckis) im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts noch keine bildende Kunst, weder Bild noch Kupferstich, besaß und daß jeder Gebildete, der seine Zimmer schmücken wollte, darauf angewiesen war, diesen Schmuck von außerhalb zu entlehnen. <sup>126</sup>

Im darauffolgenden Brief findet sich indessen eine Ausdifferenzierung, wonach deutlich wird, dass Bildern nicht nur die Funktion des Wandschmucks und Statussymbols, sondern auch als Konversationsthema eine wichtige Stellung zukommt:

Nach Tische dann, wenn ein äußerstes Behagen über der Gesellschaft liegt, führt der Wirt seine Gäste an diese goldumrahmten Kostbarkeiten, nennt ihnen zuerst den Preis, fügt einige Anekdoten bei (teure Bilder haben immer Anekdoten) und freut sich, wenn die Gäste endlich als Chorus in das Behaglichkeitslachen einstimmen, das er wie eine Solopartie begonnen hat. Diese Bilder sind wie die Gläschen Anisette, die nach Aufhebung der Tafel herumgereicht werden. <sup>127</sup>

124 Theodor Fontane an Ernst von Pfuel, 18.01.1864, HFA IV/2, S. 115.

125 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. Fontane, *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin. Vorwort zur 1. Aufl.*, GBA V/1, S. 2f.).

126 Ders., *Aus Manchester. 7. Brief*, NFA XXIII/1, S. 106 (Abb. 14). Waagen erwähnt die identischen drei Werke von West, die »[d]urch die vortrefflichen Kupferstiche [...] in der ganzen Welt bekannt« seien (Waagen, *Kunstwerke und Künstler*, Bd. 2, S. 130).

127 Fontane, *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 124.

Der Besitzer brüstet sich demnach mit dem Preis der Bilder, was verdeutlicht, dass sich Fontane neben des ideellen auch des ökonomischen Werts von Kunstwerken bewusst ist. Darüber hinaus liefern Bilder Gesprächsstoff zur Unterhaltung der Gäste, was durch die Klammerbemerkung<sup>128</sup> explizit wird, die zugleich den Konstruktionscharakter von Anekdoten ausstellt. Die Schilderung dieser imaginären Genreszene kann als Andeutung auf die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst in Fontanes Romanen gewertet werden. Tatsächlich dienen Kunstbesitz und Kunstwissen darin als Distinktionsmerkmal und geben ebenso Anlass zu Kunstgesprächen.<sup>129</sup> Als Beispiel sei auf das Esszimmer in der Wohnung Baron Botho von Rienäckers verwiesen:

In dem Eßzimmer befanden sich zwei Hertel'sche Stillleben und dazwischen eine Bärenhatz, werthvolle Kopie nach Rubens, während in dem Arbeitszimmer ein Andreas Achenbach'scher Seesturm, umgeben von einigen kleineren Bildern desselben Meisters, paradierte. Der Seesturm war ihm bei Gelegenheit einer Verloosung zugefallen und an diesem schönen und werthvollen Besitze hatte er sich zum Kunstkennner und speziell zum Achenbach-Enthusiasten herangebildet.<sup>130</sup>

Fontane sieht anlässlich seiner Berichterstattung zu den Berliner Kunstausstellungen mehrmals Gemälde Achenbachs<sup>131</sup> und publiziert im Lexikon *Männer der Zeit* einen Artikel über den Maler, in dem er ihn als einen »der ausgezeichnetsten Landschaftsmaler unserer Zeit«<sup>132</sup> lobt. Peter Paul Rubens wiederum ist in den Kunstkritiken an keiner Stelle ausführlicher berücksichtigt. Fontane betrachtet dessen Werke aber auf verschiedenen Kunstausstellungen sowie auf den Italienreisen und äußert sich dort meist positiv.<sup>133</sup> Die zitierte Passage lie-

128 Klammerbemerkungen kommen auch an anderen Textstellen zahlreich vor, z. B. »Auf-  
fallen muß es (dies sei beiläufig bemerkt), daß die Marinemalerei zu keiner Zeit in  
England geblüht hat« (ders., *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 131).

129 Vgl. z. B. in *Der Stechlin* das Gespräch über Skarbina (vgl. ders., *Der Stechlin*, GBA  
I/17, S. 269) oder über den Kunstbesitz Pastor Lorenzens (ebd., S. 318).

130 Ders., *Irrungen, Wirrungen*, GBA I/10, S. 38.

131 »Seinen bloßen Namen hören, tut uns wohl. Wir wüßten wenige Künstler herzuzäh-  
len, denen wir uns so verpflichtet fühlten« (ders., *Berliner Kunstausstellung [1864]*,  
NFA XXIII/1, S. 293).

132 Ders., *Andreas Achenbach*, NFA XXIII/1, S. 476.

133 In *Eine Kunstausstellung in Gent* heißt es: »Der eine Rubenssche Schächer, der am  
Kreuz sich windet und aufschreit in wütendem Schmerz, wiegt eine ganze Galerie sol-  
cher Neuschöpfungen auf« (ders., *Eine Kunstausstellung in Gent*, NFA XXIII/1, S. 9).  
Im Notizbuch zu den Italienischen Aufzeichnungen vermerkt er allerdings: »Rubens  
*Bild, mit Ausnahme des rasenden Weibs links, langweilig*« (ders., *Italienische Aufzeich-  
nungen*, Notizbucheintrag zum 19.08.1875, NFA XXIII/2, S. 102).

fert damit ein weiteres Beispiel für die vielfältigen Bezüge zwischen Kunstkritiken und Romanwerk.

### 3 Zur Interdependenz von Kunst und Gesellschaft

Für den hohen Stellenwert, welcher der Kunst im Berlin des 19. Jahrhunderts beigemessen wird, bürgen neben der Museumspolitik auch Künstlerfeste, über die von Fontane allerdings lediglich zwei Zeitungsartikel vorliegen. Es scheint, dass ihm der Künstlerkult im Sinne eines öffentlichen Spektakels nicht behagt. Zumindest pflegt er damit einen pragmatischen Umgang, denn in den Kunstkritiken sowie im privaten Briefverkehr wird deutlich, dass er Zurschaustellung und Heroisierung skeptisch gegenübersteht.<sup>134</sup> Die beiden Artikel zum Schinkel-Fest muten deshalb eher als Pflichtübung an, insbesondere im Vergleich zu Fontanes ausführlicher Schinkel-Biografie von 1864. Fontane berichtet jeweils in Kürze über die Feierlichkeiten und geht umso detaillierter auf Schinkels Kunstauffassung ein, die in den jeweiligen Vorträgen Thema ist. Das Referat zum Schinkel-Fest von 1865 hält Richard Lucae, im darauffolgenden Jahr gehört Friedrich Eggers zu den Festrednern, was die öffentliche Bedeutung dieser Persönlichkeiten veranschaulicht, mit denen Fontane in Vereinen sowie privat verkehrt. In den Zeitungsberichten über die Feierlichkeiten formuliert Fontane kein eigenständiges Urteil zu Schinkels Werk, bezeichnet ihn aber als »Meister[]«<sup>135</sup> und resümiert das Lob der Festredner.<sup>136</sup> Fontanes positive Rezeption Schinkels kann unter anderem darauf zurückgeführt werden, dass sich zwischen seiner eigenen und Schinkels Kunstauffassung Parallelen ausmachen lassen hinsichtlich der Forderung nach Originalität und der Suche nach neuen Darstellungsformen. Schinkel ist es ebenfalls ein Anliegen, dass Künstler Wiederholung vermeiden und stattdessen Neues schaffen sollten, denn »da, *wo man also sucht, da ist man wahrhaft lebendig*«<sup>137</sup>, zitiert Fontane aus Lucaes Rede über Schinkels Kunstauffassung.

134 Über ein Freskobild von Mantegna schreibt Fontane: »aber da bin ich doch für Menzel. Der Duca sitzt ziemlich in der Mitte des Bildes, mehr nach links und die Mantuesen huldigen ihm« (ders., *Italienische Aufzeichnungen*, Notizbucheintrag zum 16.08.1875, HFA III/3/2, S. 1037).

135 Ders., *Schinkel-Fest*, NFA XXIII/2, S. 154.

136 In der Schinkel-Biografie in den *Wanderungen* kommt Fontanes Anerkennung für Schinkels Werke deutlich zum Ausdruck. Er zeigt sich darin beeindruckt von der Universalität Schinkels, der sich neben der Architektur auch als Landschaftsmaler und im Bereich des Kunsthandwerks auszeichne (vgl. ders., *Wanderungen. Neuruppin*, GBA V/1, S. 104–126).

137 Ders., *Schinkel-Fest*, NFA XXIII/2, S. 154.

Die Künstlerfeste spiegeln die Bemühungen wider, Kunst in die Gesellschaft einzubinden, ein Bestreben, das Fontane unterstützt, wie sich aus verschiedenen Kunstkritiken herauslesen lässt. So wertschätzt er Denkmäler im öffentlichen Raum oder spricht sich für Institutionen aus, die zwischen unterschiedlichen Kulturen vermitteln, wie beispielsweise für Herrn Marcus' Bilderladen im gleichnamigen Artikel.<sup>138</sup> Außerdem fungieren Gespräche, in denen Kunstwissen unter Beweis gestellt werden kann, wie auch Kunstbesitz gleichermaßen als Distinktionsmerkmale der Gesellschaft. Dies ist sowohl in frühen Schriften, zum Beispiel in *Ein Tag in einer englischen Familie*, als auch in den späteren Gesellschaftsromanen wichtig.

In denselben Kontext ist auch Fontanes Zuspruch für Vereine zu verorten, für den sich neben seiner eigenen Vereinstätigkeit der Einfluss der Kunstpolitik Kuglers und Eggers' geltend machen lässt. Im Rahmen seines Einsatzes für die Denkmalpflege vertritt Kugler beispielsweise den Standpunkt, dass Vereine ein probates Mittel seien, sich der Konservierung von Denkmälern anzunehmen. In einem entsprechenden Artikel im *Deutschen Kunstblatt* fordert er, dass Vereine über die Organisation von Vorträgen und Herausgabe von Publikationen hinaus »praktisch auf den Sinn des Volkes einwirken, populäre Belehrungen über den Werth der Denkmäler verbreiten (in selbständigen Schriftchen und ganz besonders in den kleinen städtischen Wochenblättern) und mit ihren Agenten überall zur Hand sein« sollen.<sup>139</sup> Fontane teilt dieses Gedankengut und setzt sich wie Kugler gegen Restaurierungen alter Kirchen ein, bei denen die ursprüngliche Bausubstanz sowie die Inneneinrichtung zerstört werden.<sup>140</sup> Dies wird in einer Leserzuschrift deutlich, die Fontane auf einen Zeitungsartikel von Karl Schnaase verfasst und darin die gegenwärtige Restaurierungspraxis kritisiert.<sup>141</sup> Kugler tritt als Kultusminister für solche Anliegen ein und ist beispielsweise bestrebt, alle Künste statt durch Mäzenatentum mit staatlicher Kunstförderung in Form von öffentlichen Aufträgen, Preisen, durch Schulen, Stipendien und Subventionen zu unterstützen.<sup>142</sup> Die Überzeugung, mittels

138 Vgl. ders., *Herrn Marcus' Bilderladen*, HFA III/3/1, S. 545–547.

139 Franz Kugler, *Zur Kunde und zur Erhaltung der Denkmäler*. In: *DKB* 12 (25.03.1850), S. 94.

140 Vgl. Wüsten, *Theodor Fontanes Gedanken zur historischen Architektur*. Kuglers *Handbuch der Malerei* enthält außerdem einen programmatischen Abschnitt zur Erhaltung und Wiederherstellung der historischen Denkmäler (vgl. Franz Kugler, *Über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben*. In: Ders., *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Großen bis auf die neuere Zeit*, Leipzig 1837, S. 349–352).

141 Vgl. Fontane, *Bilder-Altäre*, NFA XVIII, S. 432f.

142 Vgl. Rainer Hillenbrand (Hrsg.), *Franz Kuglers Briefe an Emanuel Geibel*. Vorwort, Frankfurt am Main 2001, S. 11. Zudem beteiligt sich Kugler aktiv an solchen Veranstaltungen, 1855 beispielsweise hält er die Rede zum Schinkel-Fest des Architekten-

Kunst Bildung zu fördern, ein Anliegen, für das auch Fontanes Kunstkritiken stehen können, findet sich folglich auch bei Kugler und manifestiert sich in der genannten Schrift *Die Reorganisation der Kunstverwaltung im preußischen Staate*.<sup>143</sup> Diese soll als Grundlage für die von Kugler beabsichtigten Reformen mit der Akademie der Künste als dem Zentralinstitut für künstlerische Angelegenheiten fungieren, findet jedoch keine Beachtung.<sup>144</sup> Kugler beauftragt Friedrich Eggers, die Studie fundierter auszuarbeiten, doch auch der Abdruck dieser Schrift im *Deutschen Kunstblatt* erzielt nicht die gewünschte Aufmerksamkeit.<sup>145</sup> Eggers' Text enthält Vorschläge für eine Neugestaltung der Akademie der Künste, die sämtliche Bereiche derselben, so auch die Ausbildung von Musikern, die Theaterschulen, Gärtner-Lehranstalten, die Dichtkunst sowie die Schaubühne berücksichtigt, da der Zusammenhang der Künste so »innig« sei.<sup>146</sup> Bei Fontane ist dieses Gedankengut insofern vertreten, als er mehrfach die enge Verknüpfung der Künste – insbesondere Dichtung und Malerei – betont. Auch Fontanes und Eggers' Tätigkeit für die *Argo* zeugt von der Betonung der Gemeinsamkeiten der Künste.<sup>147</sup> Ein weiterer Punkt, bei dem sich Parallelen zwischen Eggers' *Denkschrift* und Fontanes Auffassung ausmachen lassen, ist die Förderung der »künstlerische[n] Individualität [...], deren eigenthümlichen Gesetzen gemäss doch unter allen Umständen das wahre Kunstwerk erzeugt wird«<sup>148</sup> und die unter anderem durch Reisestipendien gebildet werden sollte. Fontane erachtet die Originalität eines Künstlers ebenfalls als ausschlaggebendes Kriterium. Nicht von ungefähr gilt sein höchstes Lob – mit Turner,

---

vereins (vgl. Franz Kugler, *Die Dekorationsmalerei der Bühne und Schinkels Entwürfe. Festrede (gehalten am Schinkelfeste im Architekten-Verein zu Berlin den 13. März 1855)*. In: DKB 6 (22.03.1855), S. 101–105).

143 Posthum von Paul Heyse herausgegeben: Franz Kugler, *Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten im preußischen Staate. Entwurf. Aus dem Nachlasse des verstorbenen Geh. Ober-Regierungsraths Dr. Franz Kugler*, Berlin 1859.

144 Vgl. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 20.

145 Vgl. Riemann-Reyher, *Friedrich Eggers und Menzel*, S. 247.

146 Eggers, *Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten*, S. 225.

147 Vgl. zudem Fontane, *Hat der Laie, der Kunstschriftsteller eine Berechtigung zur Kritik über Werke der bildenden Kunst oder nicht?*, NFA XXIII/2, S. 172f.; ders., *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 187; »Die Landschaftsmaler sind die Lyriker in ihrer Kunst. Sie müssen entweder jung sein, oder wenigstens jung zu bleiben verstehen. Glauben sie aber durch formelle Virtuosität das schwindende lyrische Empfinden decken zu können, so irren sie, wie jeder fehlgreifen würde, der uns den westöstlichen Divan Goethes an Stelle seiner Jugendlieder empfehlen wollte« (ders., *Die Berliner Kunstausstellung [1860]*, HFA III/5, S. 462); die Präraffaeliten bezeichnet Fontane als »Poeten« (ders., *Aus Manchester. 10. Brief*, NFA XXIII/1, S. 146). Die Liste ließe sich noch lang weiterführen.

148 Eggers, *Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten*, S. 258.

Blechen, Menzel und Böcklin – Künstlern, die einen ausgeprägt individuellen Malstil aufweisen. Darüber hinaus thematisiert die *Denkschrift* die Frage nach der sozialen Stellung von Künstlern und Autoren, an der sich Fontane desgleichen abarbeitet.<sup>149</sup> Neben der *Denkschrift* werden im *Deutschen Kunstblatt* zahlreiche weitere Texte publiziert, in denen die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Gesellschaft betont werden. Auch die Vereinstätigkeiten des *Rütli* zeugen von diesem Anliegen: So greifen die Rütliionen der *Deutschen Schillerstiftung* unter die Arme, die hilfsbedürftige Schriftstellerinnen und Schriftsteller unterstützt.<sup>150</sup>

Das Bestreben um die Popularisierung von Kunstgeschichte ist ebenfalls in diesen Kontext einzuordnen, was Wilhelm Lübke in seinem Aufsatz *Die Aufgabe der Kunstgeschichte* konkretisiert: »Die Zeit ist vorbei, wo die Kunst nur ein Spiel vornehmer Launen, ein Luxus der Hochstehenden war. Sie hat wieder angefangen, Gemeingut Aller zu sein.«<sup>151</sup> Lübke erachtet Kunstgeschichte außerdem als »ein wichtigstes, bis jetzt noch zu wenig gewürdigtes Mittel der Jugendbildung, der Volkserziehung«.<sup>152</sup> Dass Fontane diese Auffassung teilt, zeigt sich in seinen Rezensionen zu Lübkes Werken, in denen er die Bestrebungen Lübkes honoriert.<sup>153</sup> Durch den Aspekt der Volksbildung erhält die Popularisierung der Kunstgeschichte und die Zugänglichkeit von Kunst zusätzlich eine politische Dimension. Die Ansätze, die sich an Fontane und seinem Umfeld aufzeigen lassen, sind einzubetten in den Kontext der Kunstsoziologien des 19. Jahrhunderts. Darin wird die Auffassung vertreten, dass Kunst die Gesellschaft vervollkommen soll, wofür exemplarisch die Schriften Hippolyte Taines stehen können. Ein Merkmal der frühen Kunstsoziologie ist dabei das Einflechten von Werturteilen innerhalb wissenschaftlich intendierter Abhandlungen, was typisch für das 19. Jahrhundert und mit Blick auf Fontanes Schriften zu bestätigen ist.<sup>154</sup>

149 Vgl. z. B. Fontane, *Hat der Laie, der Kunstschriftsteller eine Berechtigung zur Kritik über Werke der bildenden Kunst oder nicht?*, NFA XXIII/2, S. 172f.; ders., *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers*. In: Ders. *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Hans-Heinrich Reuter, Berlin 1960, S. 117–120.

150 Vgl. Roland Berbig, *Gruppierungen, Vereine, Institutionen und Geselligkeit*. In: *Fontane-Handbuch*, S. 265f.

151 Wilhelm Lübke, *Die Aufgabe der Kunstgeschichte*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 5 (1867), Beiblatt II, S. 42.

152 Ebd., S. 41.

153 Vgl. z. B. Fontane, *Baukunst. Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Dargestellt von Dr. Wilhelm Lübke, NFA XXIII/1, S. 555.

154 Vgl. Danko, *Kunstsoziologie*, S. 19f.

## 3.1 Kunst und Politik

Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Politik schlagen sich auch in den Vereinstätigkeiten nieder. Ein Beispiel für die kunstpolitischen Aktivitäten der Vereine *Tunnel*, *Rütli* und *Ellora* liefert ein Disput zwischen Gustav Friedrich Waagen und dem Maler sowie Kunsthändler Morris Moore: Hinsichtlich der Beurteilung des Werks *Apollo und Marsyas* von Raffael steht Moore in Opposition zu Charles Eastlake, Waagen und der deutschen Fachwissenschaft. Zusätzlich angeheizt wird die Debatte, weil Moore behauptet, dass Deutsche, unter anderen Waagen, zu viel Einfluss auf die *National Gallery* hätten.<sup>155</sup> Die Diskussion wird in der *Vossischen Zeitung* sowie der *National-Zeitung* geführt, wobei *Rütli* und insbesondere Friedrich Eggers, der auf Waagens Geheiß die Berichterstattung im *Deutschen Kunstblatt* nach dessen Interessen ausrichtet, ebenfalls involviert sind.<sup>156</sup> Fontane ist von Wilhelm von Merckel über den Fall informiert worden, trägt aber nichts zur Diskussion bei. Der Konflikt hat allerdings zur Folge, dass über die mögliche Absetzung Eastlakes als Direktor der Londoner Nationalgalerie gemunkelt wird. Fontane schreibt diesbezüglich an Friedrich Eggers, dass Waagen von seinen Gegnern, die ihn als »sycophantic empirical Prussian«<sup>157</sup> bezeichnen, für den Posten nicht gewünscht sei und schlägt stattdessen Kugler mit Eggers als Begleiter für Übersetzungen vor.<sup>158</sup> Eastlake bleibt schließlich im Amt, doch der Fall zeigt, »dass man mobil geworden war, daß Fontane und *Rütli* und *Deutsches Kunstblatt* dabei zusammenwirkten und daß in diesem Kreis praktische wie internationale Kunstpolitik betrieben wurde«.<sup>159</sup> In diesem Zusammenhang ist zudem der Einsatz des *Rütli*, dokumentiert durch Friedrich Eggers' *Wochenzettel*,<sup>160</sup> für den in Kriegsgefangenschaft geratenen Fontane zu erwähnen, der schließlich zu dessen Befreiung führt.<sup>161</sup> Fontanes Mitgliedschaft in bürgerlichen Kunstvereinen, die parallel zur offiziellen preußischen Kunstpolitik agieren, liefert wohl die Ausgangslage dafür, dass Fontane einen liberalen bürgerlichen Geschmack

155 Vgl. Avery-Quash/Sheldon, *Art for the Nation*, S. 177. Beispielsweise deckt Waagens *Works of Art and Artists in England* von 1838 Fehler im Katalog von Sequier, dem Vorgänger Eastlakes, auf (vgl. ebd., S. 45).

156 Waagens Berichterstattung zur Ausstellung umfasst – wie auch diejenige Fontanes – mehrere Artikel, z. B. Gustav Friedrich Waagen, *Ueber die Kunstausstellung in Manchester*. In: *DKB* 22 (28.05.1857), S. 185–187.

157 Alfred Woltmann, *Gustav Friedrich Waagen. Eine biographische Skizze*. In: Waagen, *Kleine Schriften*, S. 28.

158 Vgl. zu diesem Abschnitt Berbig, »der Typus eines Geschichten-machers«, S. 135f.

159 Ebd., S. 137.

160 Vgl. z. B. Friedrich Eggers, *Wochenzettel*, 23.20.1870, AHSR NL Eggers, Sig. 1.4.7.39.

161 Vgl. Berbig, *Das königlich-kaiserliche Berlin des Rütlienen Theodor Fontane*, S. 213.

entwickelt. Exempel für die Verknüpfung von Kunst, Politik und Gesellschaft finden sich darüber hinaus in mehreren kunstkritischen Artikeln Fontanes, beispielsweise die Äußerung, dass sich »[j]ener tiefe Bruch, der sich durch die ganze englische Gesellschaft zieht, der Bruch zwischen Orthodoxie und Dissent,«<sup>162</sup> in der Akzeptanz der Präraffaeliten zeige: »Die altgläubigen Tories haben in der Kunst ihren Konservatismus bewahrt, während die Sektierer, das oppositionsmachende, weiterforschende Element der Gesellschaft, der jungen Schule aufmunternd entgegengekommen sind.«<sup>163</sup> Fontane stellt folglich zwischen Politik und Kunst dahingehend Parallelen her, als er schreibt, dass neue Bestrebungen in der Kunst von fortschrittlich gesinnten politischen Kräften befürwortet würden, die er mit dem Terminus des Weiterforschens positiv konnotiert. Die Unterstützung der modernen Malerei vonseiten der »Sektierer« scheint allerdings auch vor dem Hintergrund zu erfolgen, den Glanz des Modernen für das politische Profil nutzbar machen zu wollen. Die Zeitungsartikel verdeutlichen, dass Fontane politische Einflüsse auf Kunstproduktion und -rezeption wahrnimmt und mehrfach auf diese Mechanismen eingeht.<sup>164</sup> Noch 1893 verfolgt er die Ankäufe der Nationalgalerie, was zugleich zeigt, dass er über das Kunstgeschehen in Berlin bestens Bescheid weiß und es ihn auch über seine journalistische Tätigkeit hinaus weiterhin interessiert.<sup>165</sup> Bereits 1861 beschäftigt sich Fontane für seinen geplanten Aufsatz über Karl Blechen mit den Aktivitäten von Kunstsammlern. Für diesen – Fragment gebliebenen Text – hat er gar ein eigenes Kapitel zu den Blechen-Sammlern sowie zum Blechen-Fonds vorgesehen.<sup>166</sup> Außerdem finden sich einzelne Erzählungen über die Sammlungsgeschichte bestimmter Werke, beispielsweise zum Porträt John Talbots in der Manchester-Ausstellung.<sup>167</sup> Wie stark der Einfluss der Politik auf die Malerei ist, lässt sich am Umstand veranschaulichen, dass kaiserliche Beschlüsse darüber entscheiden, welche Kunst in den Museen ausgestellt wird.

---

162 Fontane, *Aus Manchester. 10. Brief*, NFA XXIII/1, S. 143.

163 Ebd., S. 144.

164 Auch in *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871* schildert Fontane indirekt, wie Kunst in den Dienst der Politik gestellt wird, wovon seine Schilderung der Ausschmückung der Straßen zum Empfang der Rückkehrenden mit Teppichbildern sowie die Ausstellung von Bildnissen der Helden und Prinzen im Akademie-Gebäude zeugen (vgl. ders., *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871*, HFA III/5, S. 450).

165 Vgl. Theodor Fontane an August von Heyden, 12.05.1893, HFA IV/4, S. 253.

166 Vgl. Fontane, *Karl Blechen [Fragment]*, NFA XXIII/1, S. 540f.

167 Vgl. ders., *Aus Manchester. 4. Brief*, HFA III/3/I, S. 443. Auch mit den Mäzenen und der Sammlungsgeschichte von Julius Albert Elsasser sowie Andreas und Oswald Achenbach setzt sich Fontane eingehender auseinander (vgl. ders., *Fünfte Ausstellung der Nationalgalerie [1878]*, NFA XXIII/1, S. 418; ders., *Andreas Achenbach*, NFA XXIII/1, S. 478; ders., *Oswald Achenbach*, NFA XXIII/1, S. 479).



Hinsichtlich der von Fontane mehrfach rezensierten Berliner Kunstausstellungen ist zu erwähnen, dass diese in der dem König unterstehenden »Königlichen Akademie der Künste« stattfinden und die Medaillenvergabe für die herausragenden Arbeiten der Bewilligung durch den König untersteht.<sup>168</sup> Darüber hinaus treten Einflüsse der Politik auf die Kunst offensichtlich auch bei Weltausstellungen zutage. So sieht sich Fontane beispielsweise zur – allerdings äußerst umständlich und abschwächend formulierten – Mutmaßung veranlasst, dass die Berichterstatter von *The Times* aus »politische[n] Antipathien« die deutschen Exponate auf der Weltausstellung kritisiert hätten, was er als »sein-sollende[] Kunstkritik« degradiert.<sup>169</sup>

Ein weiterer Aspekt, den Fontane mitberücksichtigt, ist der Einfluss pekuniärer Belange auf den Kunstmarkt: Betreffend William Turner vermutet er, dass die beträchtliche Geldsumme, mit der Turners Nachlass verbunden war, wohl zu dessen wachsendem Ruhm beigetragen und darüber hinaus Kritiker zu positiven Urteilen veranlasst habe: »Solch ein Mann muß gut gemalt haben; wenigstens ist das Gegenteil undenkbar.«<sup>170</sup> Im Rahmen der Berichterstattung zur Manchester-*Exhibition* geht Fontane außerdem auf die abschließend stattfindende Auktion der Kunstwerke ein, was er ausgehend vom Wechsel seiner Tischnachbarn erzählerisch ausgestaltet.<sup>171</sup> Ebenfalls anlässlich der Ausstellungsberichte aus Manchester kommt er auf politische Dimensionen des Kunstmarkts zu sprechen, indem er behauptet, dass die Präsentation der »Paintings by modern masters« aus englischen Privatsammlungen vor Augen führe, »daß uns, trotz des täglich wachsenden Verkehrs der Völker unter einander, der Austausch der Kunsterzeugnisse ebenso durch seine Winzigkeit überraschen muß, wie uns der industrielle und Handelsaustausch durch seine riesigen Zahlen imponiert.«<sup>172</sup> Fontane zieht daraus den Schluss, »daß die Tage eines geträumten Weltreichs, drin die Nationalitäten farblos ertrinken, noch eben so weit ab sind, wie zu irgend einer andern Zeit«.<sup>173</sup> Er schreibt der Kunst

168 Zu den umstrittenen Ankäufen Tschudis vgl. Kapitel III.1.2.

169 Fontane, *Deutsche Kunst und Englische Kritik*. London, 6. Septbr., UK I, S. 264.

170 Ders., *Zwanzig Turnersche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/1, S. 25. Daran anschließend relativiert Fontane allerdings, dass auch Dichter vom Markt abhängig seien (vgl. ebd.).

171 »Andere Gestalten tauchten auf, ältliche Männer, die mit ihren spitzen Nasen lange Auktionsverzeichnisse lasen und aus allen drei Königreichen nicht um der Ausstellung, sondern vielmehr um der *Versteigerung* willen herbeigekommen waren« (ders., *Aus Manchester*. 8. Brief, NFA XXIII/1, S. 147).

172 Ders., *Aus Manchester*. 5. Brief, NFA XXIII/1, S. 78.

173 Ebd.

folglich eine starke nationale Ausprägung zu, was sich auch in der Durchführung einer Weltausstellung *per se* spiegelt.<sup>174</sup>

Die nationale Dimension von Kunst ist Fontanes Texten insofern inhärent, als er moderat mit nationalen Stereotypen argumentiert.<sup>175</sup> Die zahlreichen Verweise, die er zwischen Werken deutscher und englischer Künstler herstellt, können in diesem Zusammenhang als Versuch der Vermittlung gesehen werden, zementieren aber gleichzeitig die – vermeintlich nationalen – Unterschiede zwischen den einzelnen Kunstwerken.<sup>176</sup> Beispielsweise behauptet Fontane, dass »der Engländer immer national« sei, also auch in der Kunst, was zur Folge habe, dass die Engländer englische Stoffe darstellten.<sup>177</sup> Auf die deutsche Nationalität gemünzt schreibt er: »Gott sei Dank sind wir auch national, aber wir sind es durchaus nicht mit einer englischen Ausschließlichkeit.«<sup>178</sup> Eingangs des Artikels hat Fontane diesen Einwand allerdings dahingehend abgeschwächt, dass er »in bezug auf Deutschland und England, überhaupt keine

174 Verbindungen von Kunstgeschichte und gesellschaftspolitischen Entwicklungen finden sich auch in Kuglers Publikationen. So führt er im *Handbuch der Kunstgeschichte* die Aufwertung der Genremalerei – und im Übrigen auch der Landschafts- und Stilllebenmalerei – auf die Einführung des protestantischen Glaubens, die mit den Glaubenskämpfen einhergehende Emanzipation des Volkes und die Loslösung der Kunst von der Kirche zurück (vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 800f.).

175 Vgl. z. B. Fontane, *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 17f.; ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 41; ders., *Zwei Gemälde über den Sündenfall*, NFA XXIII/1, S. 46 sowie betreffend Architektur und Städtebau: ders., *Aus Manchester. 11. Brief*, NFA XXIII/1, S. 148f. Nationale Dimensionen von Kunst sind auch im *Deutschen Kunstblatt* Thema (vgl. z. B. E. Braun, »Es giebt so wenig eine Universalkunst wie eine Universalsprache; jeder Kunstaussdruck ist national«. In: *DKB* 6 (11.02.1850), S. 41f.).

176 Von anderen Kunstkritikern wird die nationale und damit politische Komponente von Kunst allerdings stärker betont als von Fontane. Beispielsweise schreibt Bruno Meyer 1871 für die *Deutsche Warte* einen Aufsatz, in dem er eine Monumentalisierung und Nationalisierung der Künste fordert: »Es gibt wieder ein mächtiges, großes, einiges Gemeinwesen, für das und aus dem eine berufene Künstlerschaar sich zu erhabenen Ideen angeregt fühlen kann. Eine nachhaltige Begeisterung hat sich des ganzen Volksstammes bemächtigt, und die allgemeinen Gefühle fordern eine sinnliche Verkörperung in den mannichfaltigsten Formen, welche die Kunst nicht zögern wird, auf das stumme Gebot des Nationalwillens hervorzubringen« (Bruno Meyer, *Umschau auf dem Gebiete der Kunst und Kunstwissenschaft*. In: *Deutsche Warte. Umschau über das Leben und Schaffen der Gegenwart* 1 (1871), S. 228).

177 Fontane, *Die Kunstausstellung [London]*, NFA XXIII/1, S. 17.

178 Ebd., S. 20.

nennenswerten Unterschiede herauszufinden«<sup>179</sup> vermöge.<sup>180</sup> Gleichzeitig wendet er mit dem Vergleich, dem *paragone* »als komparative[m] Betrachten und Urteilen«, eine Methode an, die seit der Renaissance sowie für die entstehende Kunstgeschichte und -kennerschaft des frühen 18. Jahrhunderts und darüber hinaus »für die Rezeption wie Produktion von Kunstwerken grundlegend war«.<sup>181</sup> Fontane berücksichtigt sowohl Produktion als auch Rezeption von Kunst, indem er darauf hinweist, dass das Entstehen und Verstehen von Kunst kulturell bedingt ist.<sup>182</sup> Als eines der Beispiele dient ihm Menzels Werk *Der Überfall von Hochkirch*, das – wie Fontane mutmaßt – in England »aller Wahrscheinlichkeit nach[] kein begeistertes Publikum finden« dürfte, genausowenig wie in Deutschland »die ölbildlichen Illustrationen zu den Gedichten von Alfred Tennyson« Enthusiasmus bewirken würden.<sup>183</sup> Bemerkenswert ist, dass er seine Argumentation nicht einzig für Historienmalerei, sondern auch für Poesie geltend macht. Die Künftlerausbildung ist ebenfalls an politische Implikationen geknüpft, was der Beschluss in den Statuten der Akademie verdeutlicht, wonach dieselbe »insbesondere den vaterländischen Kunstfleiss erwecke[n], beförder[n] und [...] veredle[n]« solle.<sup>184</sup> Dies mit dem Ziel, dass die eigenen Künstler »den auswärtigen nicht ferner nachstehen«<sup>185</sup>. In einem Brief von 1898 an James Morris spricht sich Fontane schließlich gegen nationalistische Kunst aus: »Die historischen Sachen sind meist langweilig, besonders die ›Gordons und Greys bei Waterloo‹. Alles, was an Patriotismus oder gar Chauvinismus appelliert, taugt nichts in der Kunst.«<sup>186</sup> Das Zitat verdeutlicht, dass Fontane die nationale Dimension von Kunst mit Historienmalerei verknüpft. Es ist daher bezeichnend, dass er die genrehafte Historienmalerei Adolph Menzels besonders schätzt und die ihr inhärente Demokratisierung

---

179 Ebd., S. 17f.

180 Die Praxis des Vergleichs prägt Fontanes Meinungsbildung von Beginn an, zumal sie auch ein durchgängig gebrauchtes Instrumentarium in den Notizbücher darstellt: Gotthard Erler und Christine Hehle erklären diesen »Bezug zu anderswo Vorgefundenem auf Vergleichbares zu Hause – mit der unverkennbaren Intention, Vorurteile abzubauen« (Fontane, *Die Reisetagebücher. Einleitung*, GBA XI/3, S. XXVIII).

181 Tristan Weddigen, *Ein Modell für die Geschichte der Kunst. Die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856*. In: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen* 52/1, Dresden 2009, S. 45.

182 Vgl. Fontane, *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall*, NFA XXIII/1, S. 37 sowie ders., *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 43.

183 Ders., *Aus Manchester. 5. Brief*, NFA XXIII/1, S. 79 (Abb. 24).

184 Eggers, *Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten*, S. 233. 185 Ebd., S. 234.

186 Theodor Fontane an James Morris, 13.05.1898, HFA IV/4, S. 716.

der Bildkomposition, wie beispielsweise bei *Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch*, explizit befürwortet.<sup>187</sup>

### 3.2 Kunsthandwerk

Eine weitere Möglichkeit nationaler Profilierung stellt das Kunsthandwerk dar. Bemerkenswerterweise ist dieses in Fontanes kunstkritischen Schriften allerdings nur marginal vertreten.<sup>188</sup> In den Artikeln zu den Weltausstellungen oder zur Manchester-*Exhibition*, auf denen jeweils entsprechende Exponate gezeigt werden, bleibt das Kunsthandwerk ausgespart.<sup>189</sup> Außerdem rezensiert Fontane eine Ausstellung im Deutschen Gewerbe-Museum, in der er das Komitee zitiert, das die Rückständigkeit und Unterlegenheit Deutschlands gegenüber Frankreich und England bemängelt. In seiner Einleitung bestätigt Fontane zwar, dass dies »sehr wahr«<sup>190</sup> sei, er selbst legt aber den Akzent nicht auf die Konkurrenzsituation, sondern auf den ökonomischen Aspekt, dass sich mittels Kunstindustrie der Nationalwohlstand vermehren lasse.<sup>191</sup> Kenntnisse über das Kunsthandwerk scheinen insgesamt wenig verbreitet zu sein. Fontane inszeniert sich in einem Bericht über die Königliche Porzellan-Manufaktur zwar als Kenner, insofern, als er den Begriff »en haut relief«<sup>192</sup> verwendet und darüber hinaus deutlich macht, dass er sich der Schwierigkeiten beim Einbrennen der Farben bewusst ist. Er zeigt sich allerdings auch bemüht, der Leserschaft Wissen zu vermitteln, und fügt eine ausführliche Erklärung an, was Majoliken seien.<sup>193</sup> Der Umstand, dass er eine detaillierte Begriffsdefinition vornimmt, lässt darauf schließen, dass die Leserschaft über dieses Thema nur beschränkt Bescheid weiß.

187 Vgl. Kap. III.3.

188 Bekannt sind lediglich folgende Artikel: *Der Gaëta-Schild* (NPZ 1865), *Die Königliche Porzellan-Manufactur* (NPZ 1867), *Ausstellung im Schloss Monbijou* (NPZ 1868) und *Die Ausstellung im Deutschen Gewerbe-Museum* (NPZ 1869). Fontanes Zeitungsbericht zum Gaëta-Schild ist einem Ehrenschild gewidmet, das dem Königspaar anlässlich der Schlacht bei Gaëta gewidmet wird. Es geht darin jedoch um das historische Ereignis und die Erwähnung, dass dafür Geld gesammelt wird, nicht aber um eine Beschreibung des Schilds (vgl. Fontane, *Der Gaëta-Schild*, NFA XXIII/2, S. 305).

189 Hinsichtlich der Manchester-*Exhibition* ist dieser Umstand wohl mit der Ausrichtung der Artikelfolge zu erklären, da Fontane lediglich zeitgenössische englische Künstler thematisieren will. Waagen hingegen berücksichtigt in seiner Berichterstattung sämtliche Künstler und Schulen ebenso wie das Kunsthandwerk.

190 Fontane, *Die Ausstellung im Deutschen Gewerbe-Museum*, NFA XXIII/2, S. 163.

191 Vgl. ebd., S. 164.

192 Ders., *Die Königliche Porzellanmanufaktur*, NFA XVIII, S. 542.

193 Vgl. ebd., S. 543.

Des Weiteren findet das Kunsthandwerk in den unechten Korrespondenzen, in der mehrteiligen Berichterstattung zur Zollvereins-Ausstellung, Berücksichtigung.<sup>194</sup> Offenbar ist die Ausstellung schlecht besucht, wofür ein Beiträger in *The Times* den preußischen Kommissaren die Schuld zuweist, die sich Puppen als Exponate ausgesucht hätten. Fontane erachtet den »Angriff« als »völlig ungerechtfertigt«<sup>195</sup>, wendet aber ein, dass es »jetzt Mode und guter Ton beim Ausstellungspublikum geworden [sei], das Schlichte, Billige, das dem täglichen Bedürfnis des kleinen Mannes Dienende als etwas Untergeordnetes vornehm über die Achsel anzugucken«<sup>196</sup>, was nicht absehbar gewesen sei. Dahinter steht auch die Problematik, lediglich Kunstwerken mit einem hohen Realwert Bedeutung beizumessen, eine Haltung, der Fontane kritisch entgegentritt.<sup>197</sup> In der Schinkel-Biografie bezeichnet er das Kunsthandwerk als »wichtige[n] Zweig modernen Lebens«<sup>198</sup>, der die Formen des alltäglichen Lebens verändert habe:

der altväterische Ofen, bis dahin ein Ungeheuer, wurde zu einem Ornament, die Eisengitter hörten auf, eine bloße Anzahl von Stangen und Stäben zu sein, man trank aus schinkelschen Gläsern und Pokalen, man ließ seine Bilder in schinkelsche Rahme [sic] fassen, und die Grabkreuze der Toten waren Schinkelschen Mustern entlehnt. *In dieser Welt Schinkelscher Formen leben wir noch.*<sup>199</sup>

Fontane attestiert dem Kunsthandwerk – und insbesondere der von Schinkel geschaffenen Formenwelt – demnach die Möglichkeit, die Lebenswelt einer Gesellschaft zu prägen und dem Gewöhnlichen mehr Bedeutung zu verleihen. Die unterschiedlichen Einsatzbereiche, auf die sich Schinkels Einfluss geltend machen lässt, bestärken die Verbindung, die Fontane zwischen Kunsthandwerk und Gesellschaft herstellt. Wie die verschiedenen Beispiele gezeigt haben, lässt die spärliche Berichterstattung keine direkten Rückschlüsse auf

194 Ebenso befasst sich eine Rezension mit einer Reihe von Handbüchern über das Kunstgewerbe. Die Verfasserschaft Fontanes für diesen Artikel ist allerdings ungesichert (vgl. ders., *Die Tracht der Kulturvölker Europas von A. v. Heyden*, NFA XXIII/2, S. 480f.).

195 Ders., *London*, 19. Mai. *Kein Regiment und streng Regiment. Germanicus. Die Puppenschau. Das Orchestrion*, UK I, S. 221.

196 Ders., *London*, 9. Juni. *Die Zollvereins-Ausstellung. Eine heikle Frage. Woran es liegt. Vornehm geworden. Ehrenrettung der deutschen Spielwaren*, UK I, S. 226.

197 Im Vergleich deutscher mit englischen Juwelieren kritisiert Fontane, dass bei den Arbeiten der Engländer »der Metallwert in erster Reihe und der Kunstwert erst in zweiter« stehe, was er mittels einer Anekdote veranschaulicht (vgl. ders., *London*, 28. Juni. *Nach Golde drängt, am Golde hängt u.s.w. Perlen wie Kirschen. Kunstwert und Metallwert. Der Tafelaufsatz des Herrn Haussmann*, UK I, S. 235).

198 Ders., *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA VI/1, S. 115.

199 Ebd.

Fontanes Haltung zu, denn in Tagebucheinträgen zeigt er sich noch eindeutiger von der Praxis des Kunsthandwerks begeistert und honoriert das dafür notwendige Können.<sup>200</sup> So lobt er in einem Tagebucheintrag zu Venedig die kunsthandwerkliche Umarbeitung eines ursprünglich von Anton von Werner stammenden Kunstwerks: »A. v. Werners Bild gesehn an dessen Ausführung in Mosaik ein halbes Dutzend Künstler beschäftigt war. Drei Stunden dort geblieben. Das Ganze sehr lehrreich und sehr interessant.«<sup>201</sup> Die Tagebucheinträge liefern zugleich Exempel dafür, dass es zu kurz greift, für eine Analyse des Kunstkritikers Fontane lediglich die kunstkritischen Zeitungsartikel zu berücksichtigen.

#### 4 Abhängigkeiten Fontanes von Urteilen anderer Kritiker und Kunsthistoriker

Fontanes kunstkritische Schriften sind in unterschiedlichem Grade von Urteilen anderer Kritiker und Kunsthistoriker beeinflusst. Wichtig sind seine Lektüre einschlägiger Publikationen, aber auch die Kontakte zu Vereinsmitgliedern in *Tunnel*, *Rütli* und *Ellora*, wobei sich diese Einwirkungen teilweise nicht an Textbeispielen festmachen lassen. Anregungen dürfte Fontane auch in Form von Gesprächen erhalten und diese dann eigenständig weiterentwickelt haben. Zum Teil finden sich schriftliche Stellungnahmen Fontanes zur Kunstauffassung von Persönlichkeiten, die aber zu spärlich sind, als dass sich daraus fundierte Schlüsse ziehen ließen. Dies trifft beispielsweise auf Hugo von Blomberg zu, der als Dichter, Maler sowie Kunstkritiker tätig ist und mit Fontane in *Tunnel*, *Rütli* und als Mitarbeiter der *Argo* verkehrt. Gegenüber Blombergs literarischer Produktion äußert sich Fontane im Briefwechsel mit Emilie sowie in *Von Zwanzig bis Dreißig* kritisch.<sup>202</sup> Auf verschiedenen von Fontane

200 Des Weiteren belegt der biografische Artikel über den preußischen Regierungsrat, Kunsthistoriker sowie antiquarischen Forscher Alexander von Minutoli, dass Fontane dem Kunsthandwerk durchaus Bedeutung beimisst (vgl. Fontane, *Alexander von Minutoli*, NFA XXIII/1, S. 440f.).

201 Ders., Tagebucheintrag vom 07.10.1874, GBA XI/3, S. 310. Neben einer Bemerkung zur Glasmalerei im Kölner Dom (vgl. ders., *Rheinreise*, HFA III/3/2, S. 875) verdeutlicht auch ein Tagebucheintrag zu einem Besuch der Galerie von Schloss Versailles, dass Fontane die Kunsthandwerker in seine Überlegungen mit einbezieht, denn er schreibt: »Jeder Künstler und Schriftsteller, jeder Kunsthandwerker wird einzelner dieser Tableaux in seinem Leben bedürfen und wird froh sein, sie ansehen und befragen zu können« (ders., Tagebucheintrag vom 18.10.1856, GBA XI/1, S. 185).

202 »Es ist alles romantische Phrase, der ganze hundertmal dagewesene Apparat« (Theodor Fontane an Emilie Fontane, 25.04.1870, GBA XII/2, S. 452); »Ich glaube, daß sich

rezensierten Ausstellungen sind zwar Werke Blombergs zu sehen,<sup>203</sup> Fontane berichtet jedoch nur in einem Fall ausführlicher und zwar über *Benvenuto Cellini*, das er als beste Arbeit Blombergs überhaupt bezeichnet. Als herausragend erachtet er die Charakteristik des Dargestellten, die es vermöge, das Herz des Betrachters zu rühren, und in ihm gar »eine religiöse Empfindung«<sup>204</sup> wecke.

In Bezug auf Fontanes Ästhetik hinsichtlich der Darstellung des Hässlichen ließe die Rezension von Blombergs Werk *Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst*<sup>205</sup> Aufschlussreiches erwarten, doch der Text weist keine eigene Stellungnahme Fontanes, sondern bloß ein Resümee des Inhalts auf. Ähnlich gestaltet sind die Rezensionen zur Biografie *Christian Daniel Rauch* der Brüder Eggers, wobei Friedrich und Karl darüber hinaus für zahlreiche weitere Artikel wichtige Informanten sind. Andere Möglichkeiten, Einflüsse auf Fontanes kunstkritische Zeitungsartikel nachzuweisen, bieten Texte, in denen Fontane explizit auf Meinungen anderer Kunstkritiker verweist und diese zur Legitimation des eigenen Urteils oder als Ausgangspunkt für eigene Gedankengänge nutzt, was nachstehend am Exempel von Fontanes Referenzen für englische Kunst aufgearbeitet wird.

An Fontanes Berichterstattung über englische Künstler ist bemerkenswert, dass er auf Stellungnahmen etablierter Kunsthistoriker zurückgreift; einerseits als Informationsquelle, andererseits explizit zur Legitimation des eigenen Urteils, wie bei den Äußerungen zu William Turner.<sup>206</sup> Auffällig ist, dass die Referenzen in dieser Form nur bei Fontanes Berichten *Aus Manchester* vorkommen und insbesondere da, wo seine Meinung von vorherrschenden Überzeugungen abweicht. In Konstrast dazu nimmt er in den Zeitungsartikeln über die Berliner Kunstausstellungen selten Bezug auf Autoritäten<sup>207</sup> um seine Äußerungen

---

Blomberg zu einem sehr guten Schriftsteller, namentlich Kunstschriftsteller – deren es damals nur erst wenige gab – hätte entwickeln können, aber die Malerei war seine unglückliche Liebe« (Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 256).

203 Vgl. ders., *Die Ausstellung im Deutschen Gewerbemuseum*, NFA XXIII/2, S. 164; ders., *Berliner Kunstausstellung [1864]*, NFA XXIII/1, S. 295.

204 Ders., *In Sachsens Salon [1865]*, NFA XXIII/1, S. 329.

205 Hugo von Blomberg, *Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst*, Berlin 1867.

206 »Um nicht in den Verdacht zu kommen, diese Schöpfungen aus persönlicher Liebhaberei zu überschätzen, laß ich die Bemerkungen folgen, die Professor Waagen über ihn macht« (Fontane, *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 134).

207 Eine der Ausnahmen ist ein Kommentar Jordans zur Malerei Ludwig Richters, den Fontane zitiert, um seine Aussage zu unterstreichen, wonach Ludwig Richter »wie kaum ein anderer, ein Schilderer kleinbürgerlich deutscher Art und Sitte« geworden sei (ders., *Fünfte Ausstellung in der Nationalgalerie [1878]*, NFA XXIII/1, S. 425). Außerdem finden sich Bezugnahmen zu Meinungen anderer Kritiker, die jedoch nicht explizit genannt werden (vgl. ders., *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 190f.).

zu rechtfertigen, was folgende Schlüsse zulässt: Da es sich beim Konvolut zur Manchester-*Exhibition* um eine der ersten ausführlichen Kunstaussstellungsbesprechungen Fontanes handelt, wendet er wohl noch andere Strategien zum Verfassen der Artikel an, als dies später der Fall ist. Außerdem verfügt er über fundiertere Kenntnisse über in Berlin ansässige Künstler, da er deren Werke aus zahlreichen Ausstellungen sowie durch private Beziehungen kennt. Dies bedeutet jedoch nicht, dass er in den Briefen *Aus Manchester* nicht ebenfalls dezidiert für seine eigene Meinung einsteht, was in Bezug auf Turner und die Präraffaeliten durchaus zutrifft. Die pointierte Äußerung des eigenen Urteils behält er auch in späteren Kunstkritiken bei, wobei er sich dann nicht mehr auf Meinungen anderer abstützt. Verschiedene Informationsquellen verwendet er in beiden Fällen,<sup>208</sup> verfährt jedoch hinsichtlich der Lektüre entsprechender Referenzwerke äußerst pragmatisch. Er nimmt keine systematische Aneignung oder Auseinandersetzung mit Einzelwerken vor. John Ruskins *Modern Painters* hat er wohl kaum in Gänze gelesen, ebenso wenig Gustav Waagens *Kunstwerke und Künstler in England und Frankreich* oder Kuglers Abhandlung über Polychromie.<sup>209</sup> Einzig die ausführlichen Rezensionen zu den Werken Wilhelm Lübkes sowie zur Rauch-Biografie der Brüder Eggers lassen darauf schließen, dass er diese Publikationen vollumfänglich gelesen hat; seine Lektüre erfolgt demnach stets zweck- und zielgerichtet.

#### 4.1 Gustav Friedrich Waagen und Titus Ullrich als Referenzen Fontanes

Wie im Kapitel zur Vereinsstätigkeit Fontanes dargelegt, führt dieselbe zum persönlichen Kontakt zwischen Fontane und Waagen, der durch Tagebucheinträge zu Fontanes Zeit in England belegt ist.<sup>210</sup> Waagen ist als Berater an der Konzeption der Manchester-*Exhibition* beteiligt und außerdem als Berichterstatter für das *Deutsche Kunstblatt* aktiv, während Fontane für verschiedene Tageszeitungen über die Ausstellung berichtet. Neben dem persönlichen Kontakt liest er Waagens Publikationen, die sich mit englischer Kunst befassen; belegt ist seine Lektüre des Werks *Treasures of Art in Great Britain*.<sup>211</sup> Anzunehmen

208 Vgl. Kapitel II.5.2.

209 Vgl. Kapitel I.1.6.

210 »Um 10 zu Direktor Waagen 7 Fitzroy-Square. Freundlicher Empfang; Vortrag mehrerer guter aber alter Anekdoten. Die Gefahr der Lady Eastlake und ihrem Gemahl vorgestellt zu werden, geht glücklich vorüber; – beide sind nicht zu Haus, oder finden es für gut nicht zu Hause zu sein« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 27.06.1856, GBA XI/1, S. 133f.).

211 »Auf's Britische Museum. In Waagen's »the Art Treasures of Great Britain« [...] gelesen« (ders., Tagebucheintrag vom 11.06.1858, GBA XI/1, S. 330f.).



ist überdies, dass Fontane Waagens *A Walk Through the Art Treasures Exhibition at Manchester* liest. Allerdings finden sich darin nur sehr wenige Bemerkungen über diejenigen Künstler, mit denen sich Fontane eingehender beschäftigt.<sup>212</sup> In Zusammenhang mit der Übersicht über die Sammlung des Markgrafen von Hertford beispielsweise entzieht sich Waagen explizit einer Beschreibung, »because these objects of art are better known to the English public than to me«<sup>213</sup>. Auch in der Artikelfolge im *Deutschen Kunstblatt*, die Fontane ebenfalls gelesen haben dürfte, geht Waagen nicht auf einzelne Werke ein, sondern belässt es bei einer namentlichen Erwähnung der Künstler, wobei er ergänzend hinzufügt, dass er noch weitere Künstler nennen würde, »wenn sie mehr in Deutschland bekannt wären«<sup>214</sup>. Waagens Liste im *Deutschen Kunstblatt* enthält Hogarth, als »Meister der früherer [sic] Zeit« Reynolds, Gainsborough, Wilkie, Turner, Landseer, Mulready, Eastlake sowie – zum »Fach der Aquarellmalerei, worin bekanntlich die Engländer so viel und so Bewunderungswürdiges leisten«<sup>215</sup> – Turner, Cattermole, De Wint, Prout, Fielding, Lewis, Taylor, Cox, Hunt, Roberts, Clarkson, Stanfield und Topham. Waagen zählt damit mehrere Künstler auf, die in Fontanes Artikeln über die Ausstellung nicht erwähnt werden, ebenso wenig führt Waagen Werktitel auf, die Fontane eine Vorlage hätten bieten können. Fontane macht sich die rudimentären Ausführungen Waagens insofern zunutze, als er im Vorwort zur Publikation *Aus England* auf das Werk *Treasures of Art in Great Britain* »unseres hochverdienten Professor Waagen« verweist, um zu bemängeln, dass die zeitgenössische englische Kunst in diesem zu kurz komme.<sup>216</sup> Dies spricht dafür, dass Waagen für Fontane in Bezug auf die *Exhibition* vor allem mündlich eine Referenz ist und er ansonsten Waagens Werk *Treasures of Art in Great Britain* hinzuzieht. In dieser Publikation lassen sich beispielsweise in der Wertschätzung William Hogarths

212 Das trifft im Übrigen auf andere Begleitpublikationen zur Ausstellung ebenfalls zu: Vgl. Waagen, *A Walk Through the Art Treasures Exhibition*. Mit einigen wenigen Bewertungen: [ungez.] *Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom. Collected at Manchester in 1857*, Manchester 1857. Auch darin Kommentierendes nur selten; Jean Baptiste Charles Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner: A Pictorial, Critical, and Historical Record of the Art-Treasures Exhibition, at Manchester, in 1857*, Manchester/London 1857.

213 Waagen, *A walk through the Art-Treasures Exhibition*, S. 41. Indem er sich eines Urteils entzieht, weicht er natürlich auch möglichen Widersprüchen aus.

214 Waagen, *Ueber die Kunstausstellung in Manchester*, S. 186.

215 Ebd. Vgl. auch Carbonneau, *The Art Treasures Examiner*, S. 336 sowie Ullrich, *Reise-Studien*, S. 313.

216 Theodor Fontane, *Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse*, Stuttgart 1860, S. VI f., wiederabgedr. in: Fontane, *Aufsätze zur bildenden Kunst. Anmerkungen*, NFA XXIII/2, S. 221.

sowie im Urteil über William Turner Gemeinsamkeiten zwischen Fontanes und Waagens Texten ausmachen. Als weiteres Buch, bei dem sich Parallelen zu Fontanes Kunsturteilen ergeben, ist Waagens zweibändiges Werk *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* zu nennen, bei dem es sich allerdings weder um ein kunsthistorisches Handbuch noch um einen Ausstellungskatalog, sondern vielmehr um einen Reisebericht handelt. Es entspricht damit einer Textgattung, die stärker populärwissenschaftlich ausgerichtet ist, und enthält auch erzählerische Passagen über Reiseereignisse, Kindheitserinnerungen sowie Apostrophen.<sup>217</sup>

Ein anderer Gesprächspartner Fontanes in Manchester ist Titus Ullrich, der in der *Nationalzeitung* über die *Exhibition* berichtet. Anhand von Fontanes Tagebucheinträgen lässt sich nachvollziehen, dass er Ullrich mehrmals trifft und sich mit ihm unterhält.<sup>218</sup> Wie bei Waagen nimmt die zeitgenössische englische Malerei in der Berichterstattung Ullrichs nur einen Bruchteil des Umfangs ein; 15 von insgesamt 122 Seiten. Die italienischen Schulen sowie die alten Meister sind viel umfassender berücksichtigt. Ullrich äußert sich negativ über die zeitgenössische englische Malerei: »Charakteristisch ist der durchweg stark ausgeprägte Sinn der Engländer für das Kolorit; dagegen gebricht es in vieler Hinsicht an Bedeutsamkeit und Tiefe der Auffassung. Häufig bemerkt man ein dilettantisches Wesen und nicht minder das Belieben subjektiver Marotten.«<sup>219</sup> Auch Waagen beanstandet die »sehr breite[] und freie[] Behandlung«, die »bei den meisten späteren Malern in eine Flüchtigkeit und Nachlässigkeit ausartete«.<sup>220</sup> Fontane dagegen richtet seine ganze Berichterstattung bewusst auf die zeitgenössische Malerei aus, auch weil diese bei sämtlichen anderen Kritikern nur spärliche Berücksichtigung findet. Er scheint zwar sowohl von Waagens als auch von Ullrichs Texten beeinflusst, erweist sich aber in entscheidenden Punkten als eigenständig, was im Folgenden an verschiedenen Beispielen aufgezeigt wird.

217 Vgl. z. B. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England. Erster Brief*, Bd. 1, 1837, S. 2.

218 »Im Omnibus nach der Exhibition. Vier Stunden lang gemustert. Im Hinausgehen Titus Ullrich getroffen u. mit ihm geplaudert« (Fontane, Tagebucheintrag vom 29.06.1857, GBA XI/1, S. 258). Vgl. auch ders., Tagebucheintrag vom 01.07.1857, GBA XI/1, S. 258; ders., Tagebucheintrag vom 03.07.1857, GBA XI/1, S. 259; ders., Tagebucheintrag vom 29.07.1857, GBA XI/1, S. 264). Fontane liest außerdem Ullrichs Reiseberichte aus Schottland sowie dessen Artikel in der *Nationalzeitung* (vgl. ders., Tagebucheintrag vom 22.07.1858, GBA XI/1, S. 339; ders., Tagebucheintrag vom 24.10.1856, GBA XI/1, S. 188). Ullrich verkehrt auch mit Wilhelm Lübke, was Fontane in der Rezension der *Lebenserinnerungen* Lübkes vermerkt (vgl. ders., »*Lebenserinnerungen von Wilhelm Lübke*, NFA XIII/1, S. 616).

219 Ullrich, *Reise-Studien*, S. 307.

220 Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, S. 229.

Im Absatz zu William Turner im neunten Brief zur Manchester-*Exhibition* fügt Fontane ein ausführliches Zitat aus Waagens *Treasures of Art in Great Britain* ein, das er im Einzelnen nicht kommentiert, sondern lediglich bilanziert: »Diesem Urteil Professor Waagens stimme ich in allem bei.«<sup>221</sup> Das Zitat ist explizit als solches markiert und von Fontane verwendet, »[u]m nicht in den Verdacht zu kommen, diese Schöpfungen aus persönlicher Liebhaberei zu überschätzen«<sup>222</sup>. Er greift damit auf Waagens Autorität zurück, um sein eigenes Kunsturteil zu legitimieren. In einer unechten Korrespondenz zur William-Turner-Galerie stützt er seine Aussagen ebenfalls auf Waagen ab.<sup>223</sup> Erneut scheint es darum zu gehen, sein Lob für Turner zu rechtfertigen: Fontane bezeichnet den Künstler als »de[n] grösste[n] englische[n] Landschaftsmaler dieses Jahrhunderts und überhaupt eine[n] der genialsten Landschaftler (auch Professor Waagen bezeichnet ihn so), die je gelebt haben«<sup>224</sup>. Titus Ullrich benennt Turner ebenfalls als »[e]ine besonders geniale Natur [...] von einer Staunen erregenden Fruchtbarkeit«.<sup>225</sup> Übereinstimmung besteht außerdem in Bezug auf Vorbehalte gegenüber Turners Spätwerk, in dem der Maler gemäß Fontane »Exzentritäten«<sup>226</sup> verfallen sei.<sup>227</sup> Die Problematik liegt für Fontane darin, dass sich Turner von der gegenständlichen Malerei zusehends losgelöst und sich stattdessen auf die Farbgebung konzentriert habe: »Er kam in ein Stadium, wo er durch Farbe und Licht, und beinahe nur durch diese, Effekte erringen wollte und sich nicht mehr darum kümmerte, ob der Gegenstand zu seiner Laune paßte oder nicht.«<sup>228</sup> Fontane stört folglich die fehlende Kohärenz zwischen Form und Inhalt – ein konstitutives Merkmal abstrahierender Malerei, aber nichtsdestotrotz eine Kritik, die sich sowohl bei Ullrich als auch bei Waagen ebenso findet. Ullrich stellt einen Zusammenhang her zum »schon öfter erwähnten Spleen« und schreibt von »Farbenexperimenten, die nichts mehr mit der gesunden Vernunft zu thun haben«.<sup>229</sup> Ähnlich lautet die Kritik

221 Fontane, *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 134.

222 Ebd. Fontane übersetzt mit geringfügigen Abweichungen folgende Passage: Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. 1, S. 383f.

223 Vgl. \*\*\*, *London, 20. Juli. Gegensätze und Inconsequenzen. Die William-Turner-Galerie*, UK I, S. 145–147.

224 Ebd., S. 146; vgl. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. 1, S. 384.

225 Ullrich, *Reise-Studien*, S. 313.

226 Fontane, *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 138.

227 In der Manchester-*Exhibition* ist hauptsächlich Turners Frühwerk zu sehen, Fontane und Waagen kennen jedoch dessen Spätwerk von Besuchen in *Marlborough-House* (vgl. ders., *Zwanzig Turnersche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/2, S. 25–29).

228 Ders., *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 138.

229 Ullrich, *Reise-Studien*, S. 313.

bei Waagen, der in einer Gegenüberstellung von Werken Turners und Wilhelm van de Velde für die Gemälde des ersteren die Bezeichnung »Knalleffekt«<sup>230</sup> wählt. Darüber hinaus kritisiert er die fehlende »Wahrheit und Klarheit von Wolken und Wellen, Empfindung und Ausführlichkeit des Vortrags«, um das Fazit zu ziehen, dass ihm Turners Bilder lediglich »als eine gelungene Decorationsmalerei erschein[en]«, die dem »große[n] Haufe[n] der Liebhaber, welcher von der Kunst nichts anderes begehrt«, besser gefalle als das Werk van de Velde.<sup>231</sup> Fontane stellt indessen keinen Zusammenhang her zwischen Decorationsmalerei und fehlenden Gegenständen – diesen Terminus verwendet er einzig in Bezug auf Gemälde Tintoretts –, der Begriff »Effekt« findet sich allerdings sowohl betreffs Turners als auch Tintoretts.<sup>232</sup> Einen gegensätzlichen Standpunkt zu Waagen nimmt Fontane bezüglich der Inhaltsästhetik ein. Waagen bemängelt, dass Turner zusehends lediglich Hinweise auf seine Gedanken statt die Wiedergabe derselben umgesetzt habe. Er assoziiert diese Malweise mit Oberflächlichkeit und Arbitrarität, weil teilweise nicht mehr eindeutig bestimmt werden könne, was Turner wirklich intendiert habe.<sup>233</sup> Fontane zeigt sich hingegen fasziniert von Turners »völlig abweichende[r] Art zu malen« und vermerkt, Turners Malerei habe ihm »trotz einer gewissen Manier und eines unverkennbaren Zuweitgehens ebenso imponiert[] wie zum Nachdenken Stoff [geboten]«. <sup>234</sup> Was Waagen als Willkür und Oberflächlichkeit beanstandet, wird von Fontane auf symbolisierende Absichten geprüft:

Ich hob schon hervor, daß er ein Maler von entschieden gedanklicher Begabung und Richtung gewesen sei. Wo diese Neigung für das Gedankenhafte und Symbolische nicht hin-

<sup>230</sup> Waagen, *Kunstwerke und Künstler*, Bd. 1, S. 353.

<sup>231</sup> Ebd. Dies erinnert an Ullrich, der die Aquarellmalerei »als die eigentliche Touristen- wie Dilettantenkunst« bezeichnet (Ullrich, *Reise-Studien*, S. 313).

<sup>232</sup> »Eigentümliche Mischungen, abweichend von allem Hergebrachten, sollten wunderbare Farben- und Lichteffekte hervorbringen und dadurch das Urteil zu seinen Gunsten bestechen« (Fontane, *Zwanzig Turnersche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/1, S. 27).

<sup>233</sup> »In his later time, however, he may be said to have aimed gradually rather at a mere indication than a representation of his thoughts, which in the last twenty years of his life became so superficial and arbitrary that it is sometimes difficult to say what he really did intend.« Waagen schreibt, er könne die Meinung derjenigen nicht teilen, die Turners Spätwerk vorziehen, »but must adhere to the sober conviction that a work of art, executed in this material world of ours, must, in order to be quite satisfactory, have a complete and natural body, as well as a beautiful soul« (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, S. 384). Waagen verfasst die zitierte Passage in Bezug auf die Gemälde in *Marlborough House*.

<sup>234</sup> Fontane, *Zwanzig Turnersche Landschaften in Marlborough-House*, NFA XXIII/1, S. 25.

gehört, da ist sie freilich vom Übel, aber sie ist *nicht immer* vom Übel, sie hat auch ihre Berechtigung. Unter den zwanzig ausgestellten Gemälden befinden sich zwei, die etwas Symbolisierendes, und zwar mit allem Fug und Rechte, haben, und diese beiden Bilder sind mir um ebendeshalb die wertvollsten der Sammlung.<sup>235</sup>

Von den zwanzig ausgestellten Gemälden wählt Fontane folglich exakt diejenigen aus, denen er »etwas Symbolisierendes« zuschreibt.<sup>236</sup> Er koppelt Symbolisches an »Gedankenhafte[s]«, was verdeutlicht, dass er Kognition in diesen Vorgang miteinbezieht. Auf dieses Zitat folgt Fontanes Beschreibung des Gemäldes *Burial at Sea*, die Turners Farbensymbolik auf sprachlicher Ebene ein Äquivalent bietet.

Die Leiche des berühmten Genremalers wurde in einem Steamer, bei nächtlicher Weile, ich weiß in diesem Augenblicke nicht wohin geschafft. Alles grau, Himmel, Meer und die Felsen, die in der Ferne ragen; nur eine Signalarakete steigt mit weißem Lichtglanz in die Luft. Und durch das graue, stille Meer schaukelt der Steamer, schwarz der Rumpf, schwarz die Segel und schwarz der Dampf, der wie eine Trauerfahne weht. Das Ganze ein Riesensarg.<sup>237</sup>

Bemerkenswert ist, dass Fontane das eigentliche Geschehen, das Überbordwerfen des Leichnams im zentrierten horizontalen Lichtkegel gar nicht erwähnt; seine Beschreibung des Gegenständlichen ist ähnlich unpräzise wie Turners Malerei. Stattdessen fokussiert Fontane auf die Farbe, indem er den weissen Lichterglanz der Signalarakete in Kontrast zur grauen und schwarzen Umgebung akzentuiert. Eine weitere Opposition ist mit dem »schaukel[nden]« Steamer auf dem »stille[n] Meer« angedeutet. Das Trikolon »schwarz« wiederum referiert sprachlich auf die Farbgebung des Gemäldes. Bei Fontane wird »[d]as Ganze [zum] Riesensarg« und damit selbst zur Metapher für den Tod, womit er sich mit sprachlichen Mitteln Turners Darstellungsweise annähert. Die Substantivierung von Nacht, Meer und Luft steigert die Dramatik der Szene und erweitert den Kreis der Trauernden um die Natur. Andreas Haus kommentiert denn auch bereits 1972 im Rahmen einer Ausstellung zu Turners Werken in der Berliner Nationalgalerie, dass Fontane Turner »ernster« genommen und besser verstanden« habe als die Fachkritiker vor ihm.<sup>238</sup>

235 Ebd., S. 28.

236 Fontanes Äußerung bezieht sich auf Turners Werke *Childe Harold's pilgrimage – Italy* von 1823 und *Peace – Burial at Sea* von 1842 (vgl. ebd., S. 28 (Abb. 12)).

237 Ebd., S. 28f.

238 Andreas Haus, *Turner im Urteil der deutschen Kunstliteratur*. In: Hennig Bock und Ursula Prinz (Hrsg.), *J.M.W. Turner. Der Maler des Lichts* [Katalog der Ausstellung: J. M. W. Turner: Gemälde, Aquarelle, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin und Neuer Berliner Kunstverein, 15.09.–06.11.1972], Berlin 1972, S. 99. »Er [Fontane, CA] erkannte Turner als unvergleichliches Original an und begründete damit

Ein weiterer Künstler, bei dem sich ein Vergleich von Fontanes Urteil mit demjenigen Waagens und Ullrichs lohnt, ist William Hogarth. Einig sind sich die drei – sowie Jean Baptiste Charles Carbonneau, der Herausgeber des *The Art Treasures Examiner* – über die Bedeutung Hogarths; Fontane widmet ihm drei Viertel seines fünften Briefes *Aus Manchester*.<sup>239</sup> Waagen bezeichnet Hogarth und Reynolds als »Männer von entschiedenem Genie für die Malerei«<sup>240</sup>. Auch Ullrich widmet in Bezug auf die englischen Maler Hogarth die ausführlichste Passage und geht davon aus, dass die »sittenschildernden satyrischen und karikierenden« Werke des Künstlers »in Deutschland hinlänglich« bekannt seien.<sup>241</sup> Als herausragendes Bild Hogarths erachtet Ullrich *The March of the Guards to Finchley*, »ein Gemälde, welches seiner Zeit die heftigsten Anfechtungen erlitt, weil man es von verschiedenen Seiten, obwohl mit Unrecht, für eine Satyre auf die königl. Truppen hielt, da sie dem Prätendenten entgegenzogen«.<sup>242</sup> Fontane schildert die Reaktion des Königs in Form einer Anekdote, wonach sich dieser über den »Bursch«<sup>243</sup> von Maler empört gezeigt habe. Fontane geht es außerdem um die Darstellung der zahlreichen Szenen, das »scheinbar wüste[] Durcheinander«<sup>244</sup>, darum, in diesem Bild Merkmale des Realismus festzumachen und den ganzen Detailreichtum des Gemäldes sprachlich wiederzugeben. Er setzt dies mit kürzesten Narrativen um, die sich – einzig durch Semikola getrennt – aneinanderreihen und kommt damit einer Bildbeschreibung näher als Ullrich. Fontanes Schilderung gestaltet sich gewissermaßen als sprachlicher Nachvollzug dessen, was Hogarth malt.<sup>245</sup> Ein ähnliches Vorgehen findet sich

---

eine Einstellung, die erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts allgemein werden sollte« (vgl. ebd., S. 96).

239 Vgl. Fontane, *Aus Manchester*. 5. Brief, NFA XXIII/1, S. 80–85. Carbonneau bezeichnet Hogarth als »a caricaturist of a general stamp – of a cosmopolitan order« (Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner*, S. 1104).

240 Waagen, *Künstler und Kunstwerke in England und Paris*, S. 227.

241 Ullrich, *Reise-Studien*, S. 308. Auch in Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* wird Hogarth zentrale Bedeutung beigemessen: Im Kapitel zur Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts führt Kugler unter den Vertretern aus England lediglich Hogarth an (vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 830). Hogarths Vorrangstellung ist auch bei Waagen sowie in allen Führern für die *Manchester-Exhibition* unangefochten.

242 Ullrich, *Reise-Studien*, S. 308.

243 Fontane, *Aus Manchester*. 5. Brief, NFA XXIII/1, S. 85 (Abb. 13).

244 Ebd., S. 84.

245 Vgl. »Der baumstarke Grenadier, der von zwei Weibern, einer alten und einer jungen, in Anspruch genommen und nach rechts und links zugleich gezogen wird; der bezeichnungsvolle Hinweis, durch welchen die jüngere ihr bessers Anrecht auf ihn geltend zu machen sucht; die stupide Entschlossenheit der älteren, die aufs äußerste gewillt scheint, ihr Ehefrauenrecht zu verteidigen; die verlegenen großen Augen des

noch am ehesten bei Carbonneau im *Examiner*, jedoch ausschließlich in Form einer Beschreibung, nicht einer kongenialen Übertragung.<sup>246</sup> Waagen schreibt Hogarth zwar »ein eminentes Talent für Auffassung des Characteristischen in der Natur und für Verwendung desselben zu dramatischen Vorstellungen«<sup>247</sup> zu und verortet seine Malerei als »moralisch-humoristisch[]«<sup>248</sup>, expliziert dies jedoch nicht in Form von Bildbeschreibungen, wie es für Fontanes Berichte zutrifft. Bei Fontane wiederum fehlt die Einordnung in den kunsthistorischen Kontext. Übereinstimmung ist insofern vorhanden, als Waagen Hogarths Gemälde mit Literatur in Verbindung bringt, namentlich mit dem bürgerlichen Drama, wobei Hogarth die Position Molières zukomme.<sup>249</sup> Waagen verweist für die Bildfolgen auf die Kommentare Georg Christoph Lichtenbergs und verzichtet auf eine eigene Beschreibung. Ullrich betont ebenfalls die Sprache in Hogarths Werken, indem er behauptet: »sein [Hogarths, CA] Pinsel ist halb und halb schon eine Feder«<sup>250</sup>. Dieser Bezug findet sich ebenso bei Carbonneau, der den englischen Dichter Charles Lamb zitiert: »other pictures we see [...] Hogarth's are read«.<sup>251</sup> Fontane legt seinen Schwerpunkt ebenfalls auf den narrativen Gehalt von Hogarths Werken, was sowohl die Zuschreibung, es handle sich um »Aschermittwochs predigten« als auch ein Abschnitt zur Porträtmalerei Hogarths, der bei Fontane mit Anekdoten versehen nacherzählt wird, verdeutlichen.<sup>252</sup> Die von Fontane erwähnten Werke *The March of the Guards to Finchley* und *Southwark Fair* werden zwar beispielsweise im *Examiner* ebenfalls genannt, dort aber nicht mit weiterführenden Kommentaren versehen.<sup>253</sup> Die Zuspitzung auf den Realismus der Darstellung, die Fontane mit einem Goethe-Zitat des Hineingreifens »ins volle Menschenleben« akzen-

---

schmucken Kerls, der eigentlich nur einen Trost hat: Prätendent und Finchley – all das ist unübertrefflich« (ebd.).

246 Im *Examiner* steht: »The variety of idea which the numberless little episodes represent, all bearing upon and uniting with the one leading subject, is something marvellous« (Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner*, S. 205).

247 Waagen, *Künstler und Kunstwerke in England und Paris*, Bd. 1, S. 227.

248 Ebd., S. 228.

249 Einig sind sich Fontane und Waagen außerdem in der Wertung der Folge *Mariage à la Mode*, die Waagen gar als »die geistreichste und gelungenste« (ebd., S. 230) einordnet. Bei Fontane heißt es schlicht, dass Hogarths Werke in der Vernon-Galerie – dabei nennt er *Mariage à la Mode* – sowie im Sir John-Soane-Museum die auf der *Exhibition* gezeigten Werke »bei weitem« übertreffen (Fontane, *Aus Manchester. 5. Brief*, NFA XXIII/1, S. 81).

250 Ullrich, *Reise-Studien*, S. 308.

251 Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner*, S. 205.

252 Vgl. Fontane, *Aus Manchester. 5. Brief*, NFA XXIII/1, S. 80, 82–85.

253 Vgl. Carbonneau, *The Art Treasures Examiner*, S. 61.

tiert, ist desgleichen ohne Vorlage.<sup>254</sup> Als Eigenheiten Fontanes treten der Realismusbezug, die Nacherzählung von Anekdoten sowie die Originalität in der sprachlichen Veranschaulichung des narrativen Gehalts deutlich hervor. Die herausgearbeiteten Unterschiede können exemplarisch für zahlreiche weitere Künstler geltend gemacht werden, so auch für Gainsboroughs Werk *The Blue Boy*, das Ullrich zwar erwähnt, bei dem Fontane aber viel ausführlicher auf den Entstehungskontext, den Zwist zwischen Reynolds und Gainsborough, eingeht.<sup>255</sup>

Ein anderes Beispiel, das sich dazu eignet, Fontanes Eigenständigkeit herauszuarbeiten, ist Benjamin Wests *The Death of General Wolfe*: Fontanes Ausführung zum Realismus der Darstellung ist ohne Vorbild bei Ullrich, der sich lediglich zu formalen Besonderheiten derselben äußert.<sup>256</sup> Ebenso wenig findet sich eine Anlehnung an Waagen.<sup>257</sup> Einzig hinsichtlich der Debatte, die West bezüglich des Bildes mit Reynolds geführt haben soll, sind Informationen in *The Art Treasures Examiner* enthalten, allerdings viel ausführlicher als bei Fontane.<sup>258</sup>

Neben eindeutigen Diskrepanzen sind auch Übereinstimmungen zwischen Fontane und Waagen auszumachen. So ist bemerkenswert, dass der Maler David Wilkie sowohl von Waagen als auch in *The Times* mit dem Schrift-

254 Fontane, *Aus Manchester. 5. Brief*, NFA XXIII/1, S. 83; vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust I. Vorspiel auf dem Theater*. In: Ders., *Sämtliche Werke. Faust. Texte*, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1994, Abt. 1, Bd. 7/1, S. 19.

255 Vgl. Ullrich, *Reise-Studien*, S. 94f.; Fontane, *Aus Manchester. 6. Brief*, NFA XXIII/1, S. 94–96. Anders als bei Ullrich ist in Waagens *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* die Entstehungsgeschichte des Gemäldes *The Blue Boy* erwähnt, ebenso im *Examiner* (vgl. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Bd. 2, S. 128f.; Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner*, S. 214, 232f.).

256 »Letzterer besonders imponirt durch die Einfachheit und Rundung der Komposition, und diese Vorzüge müssen die Trockenheit und Härte der Färbung decken« (Ullrich, *Reise-Studien*, S. 310). Noch am ehesten besteht eine Korrelation darin, dass gemäß Fontane *Die Schlacht von La Hogue* als beste Arbeit angesehen werde und Ullrich *The Death of General Wolfe* und *Die Schlacht von La Hogue* als bekannteste Werke Wests erwähnt (vgl. ebd. sowie Fontane, *Aus Manchester. 7. Brief*, NFA XXIII/1, S. 108 (Abb. 14)).

257 Waagen schreibt in *Treasures of Art* über das Werk, es sei »a notable instance. To the right conception, however, of scriptural events, as the highest sphere of art, he never attained« (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. 1, S. 366).

258 Carbonneau, *The Art Treasures Examiner*, S. 334. Umstritten war das Werk auch deshalb, weil West »ein nur wenige Jahre zurückliegendes Ereignis zum Gegenstand seines Historienbildes [gewählt hatte]« (Thomas W. Gaetgens und Ulrich Fleckner (Hrsg.), *Historienmalerei*, Berlin 1996 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellen-texten und Kommentaren, Bd. 1), S. 46).



steller Walter Scott verglichen wird.<sup>259</sup> Fontane greift diese Gegenüberstellung ebenfalls zweimal auf; an einer Stelle heißt es, nahezu als Zitat Waagens: »David Wilkie ist der Walter Scott mit der Palette.«<sup>260</sup> Möglicherweise soll die Kursivsetzung des Satzes markieren, dass es sich dabei um ein Zitat handelt, eine Fussnote dazu fehlt jedoch. Waagen vermerkt außerdem, dass ihn Wilkies Werke an flämische Maler erinnerten, die das Alltagsleben des 17. Jahrhunderts mit zahlreichen Details dargestellt hätten.<sup>261</sup> Fontane weist ebenfalls auf diesen Umstand hin, allerdings ist die entsprechende Passage im Vorabdruck gekürzt worden.<sup>262</sup> Das Zitat verdeutlicht, dass Verweise auf die Literatur keine Eigenheit Fontanes sind, sondern auch bei Kunsthistorikern und überdies bei anderen Kunstkritikern Erwähnung finden. In Fontanes Verweisen auf die Literatur einzig den zukünftigen Schriftsteller erkennen zu wollen, greift folglich zu kurz.

#### 4.2 John Ruskin, »ein Mann von unleugbaren Gaben«<sup>263</sup>

Uneins sind sich Fontane und Waagen über die Kunst der Präraffaeliten: Waagen fällt 1854 in einem Leserbrief an *The Times* ein missbilligendes Urteil über die Künstlergruppe und bezeichnet ihre Imitation der alten religiösen Meister als fehlerhaft. Stattdessen sei es für zeitgenössische Künstler eine Notwendigkeit, die zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen und technischen Mittel, unter anderem bezüglich Perspektive, in ihre Werke einzubeziehen.<sup>264</sup> Als

259 »[...] I actually saw before me those fanatical Puritans whom Walter Scott so admirably describes, and was again convinced of the congeniality between him and Wilkie« (Waagen, *Art Treasures of Great Britain*, S. 732; vgl. ebd., S. 685); vgl. ders., *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Bd. 1, S. 237.

260 Fontane, *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 115. Waagen schreibt: »If I have denominated Wilkie the Walter Scott of English painters, Mulready may be classed as the Goldsmith« (Waagen, *Art Treasures of Great Britain*, S. 687). Allerdings macht Waagen die Ähnlichkeiten in Bezug auf die Art und Weise, Menschen darzustellen aus, während Fontane die Gemeinsamkeiten in der Landschaftsmalerei sieht (vgl. Fontane, *Aus Manchester. 8. Brief*, NFA XXIII/1, S. 115).

261 Waagen, *Art Treasures of Great Britain*, S. 685.

262 Fontane stellt im Vorabdruck die Vermutung an, dass auf Wilkies Werke *Zinntag* sowie *Die Kartenspieler* »niederländische Vorbilder (an denen in London kein Mangel war) nicht ohne Einfluß geblieben« seien (Fontane, *Aus Manchester. 8. Brief, Anmerkungen*, NFA XXIII/2, S. 253).

263 Fontane, *Aus Manchester. 10. Brief*, NFA XXIII/1, S. 143.

264 Gustav Friedrich Waagen, *To the Editor of the Times*. In: *London Times* 21/792 (13.07.1854). Als weitere Kritikpunkte zählt Waagen »meagre drawing, hard outlines, erroneous perspective, conventional glories« auf (ebd.).

Negativbeispiel dient Waagen Hunts Gemälde *The Light of the World*, dem er einzig dafür, dass es »most carefully painted«<sup>265</sup> sei, ein Lob ausspricht. Bemerkenswert ist, dass Waagen behauptet, die Präraffaeliten würden die Fehler der deutschen Nazarener wiederholen, als deren Vertreter er Cornelius Schnorr und Friedrich Overbeck nennt.<sup>266</sup> Fontane und Ullrich<sup>267</sup> – sowie die gegenwärtige kunsthistorische Forschung<sup>268</sup> – betonen hingegen die Unterschiede zwischen Präraffaeliten und Nazarenern.<sup>269</sup>

Waagen greift damit das negative Urteil der englischen Kunstkritik – Ruskin ausgenommen – auf, und seine Zuschrift erhält hohe Resonanz,<sup>270</sup> auch im Kreis um Charles Eastlake.<sup>271</sup> Eastlakes Verhältnis zu den Präraffaeliten gilt es indessen differenzierter zu betrachten, denn in einem Tagebuch-Eintrag vom August 1857 gesteht Eastlake in Zusammenhang mit dem Werk *Samson und Delilah* nach Vittore Carpaccio William Holman Hunt zu, einen neuen Ty-

---

265 Ebd.

266 Ebd.

267 Ullrich schreibt: »Mit unseren Nazarenern, Overbeck u. s. w. haben sie nichts gemein. Sie malen Gegenstände von ganz modernem Charakter, dabei geht ihre Haupttendenz dahin, alle Tradition von Technik und künstlerischer Auffassung zu verwerfen und gleichsam wieder von vorn anzufangen« (Ullrich, *Reise-Studien*, S. 312).

268 Die Abgrenzung der Präraffaeliten sowohl von der Kunst vor Raffael, als auch von den Nazarenern bestätigt Ernst Hans Josef Gombrich mit seiner Einschätzung, der präraffaelitische Stil sei »as far removed from the modes of the German Nazarenes as it is from the modes of the Quattrocento, to which it is supposed to pay tribute. Neither in subject-matter, nor in their bright clear colours or narrative manner do these painters display a preference for the primitive, which those words may imply« (Ernst Hans Gombrich, *The Preference for the Primitive*, London 2002, S. 141).

269 Fontane bringt die Nazarener unter anderem stärker mit religiöser Malerei in Verbindung, was seine Aussage nahelegt, dass Holman Hunts *The Scapegoat* die Präraffaeliten »in die Nachbarschaft jener kontinentalen Maler geführt [habe], die diesen Namen mit größerem Rechte tragen« (Fontane, *Aus Manchester. 10. Brief*, NFA XXIII/1, S. 142).

270 Vgl. z. B. [ungez.] *Minor Topics of the Month: Pre-Raphaelitism*. In: *Art Journal* 16 (01.08.1854), S. 250.

271 Unter anderem behauptet Ralph Nicholson Wornum, ein Kunstkritiker sowie Verwalter, zeitweise Mitarbeiter Eastlakes bei der *National Gallery*, überzeugt vom Fortschritt der Kunst, dass jede Rekultivierung der Kunst des 15. Jahrhunderts als gutes Vorbild rückwärtsgewandt und kontraproduktiv sei. Er kritisiert die Präraffaeliten für zwei grundlegende Fehler: Die Schule atme in ihren Werken den Geist des armseligen Ästhetizismus, des dunkelsten klösterlichen Zeitalters und entstelle in ihrer Ausführung die Kunst der mittelalterlichen Meister. Layard, ein weiteres Mitglied aus dem Kreis um Eastlake, äußert sich zwar gegenüber den Präraffaeliten wohlgesinnter, stört sich aber an dem, was er als Archaismus wahrnimmt (vgl. Avery-Quash/Sheldon, *Art for the Nation*, S. 112f.).

pus des »narrative picture« gefunden zu haben.<sup>272</sup> Diesen Aspekt macht auch Fontane stark, wenn er schreibt, dass die Präraffaeliten »Romanzen, stimmungreiche Darstellungen eines Hergangs, Episches mit stark lyrischer Färbung«<sup>273</sup> malen würden.<sup>274</sup>

Fontanes Berufung auf den britischen Maler und Kunsthistoriker John Ruskin in Zusammenhang mit den Gemälden der Präraffaeliten, mit denen er sich im zehnten Brief *Aus Manchester* von 1857 vertieft auseinandersetzt, ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass Waagen der Malergruppe mit größerer Skepsis gegenübersteht. Im Folgenden werden daher die Bezüge zwischen Fontane und Ruskin herausgearbeitet. Im entsprechenden Zeitungsartikel nimmt Fontane explizit Bezug auf Ruskin und erwähnt, dass dieser »Mann von unleugbaren Gaben[] die Verteidigung«<sup>275</sup> der kontrovers diskutierten Präraffaeliten übernommen habe. Für Ruskins Einfluss auf Fontane bürgen indes nicht nur dieser direkte Verweis, sondern ebenso die Tagebucheinträge, in denen Fontane die Lektüre von Ruskins Texten im Rahmen der Berichterstattung zur Ausstellung in Manchester dokumentiert.<sup>276</sup> Fontane vermerkt, er habe »Ruskin's Brochüre über die Prä-Raphaeliten gelesen«.<sup>277</sup> Daher ist anzunehmen, dass er nicht Ruskins *Modern Painters*, sondern lediglich die benannte Broschüre liest. Schwierig zu beurteilen ist, ob Fontane Ruskins Briefe *To the Editor of the Times* für seine Recherchen hinzuzieht: einerseits aufgrund der zeitlichen Distanz, zumal der eine Brief 1851 und ein weiterer 1854 publiziert wird, Fontanes Berichterstattung über die Manchester-*Exhibition* jedoch erst

272 Vgl. ebd., S. 113. Von den Eastlakes am meisten geschätzt war John Everett Millais. Ihm statten sie 1854 auch einen Atelierbesuch ab, möglicherweise um Millais' Porträt von Ruskin zu sehen (vgl. ebd., S. 114). Lady Eastlake ist zudem mit Effie Ruskin befreundet, die später Millais heiratet (vgl. ebd., S. 85).

273 Fontane, *Aus Manchester*. 10. Brief, NFA XXIII/1, S. 142.

274 Ullrich schreibt den Gemälden der Präraffaeliten ebenfalls »poetische[n] Reiz« zu und glaubt darüber hinaus, »mancherlei Vergleichungspunkte mit den dichterischen Theorien Wordsworths und seiner Schule« ausmachen zu können (Ullrich, *Reise-Studien*, S. 312).

275 »Diese literarische Waffe [Zeitschrift *The Germ*, die John Everett Millais gemeinsam mit William Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti gegründet hatte, CA] indes versagte bald den Dienst, und Wort und Kritik traten erst wieder für die hartgedrängte Partei ein, als Mr. Ruskin, der Kunstreferent der »Times« und ein Mann von unleugbaren Gaben, die Verteidigung (»powerful advocacy«, wie die Engländer sagen) der jungen Schule übernahm« (Fontane, *Aus Manchester*. 10. Brief, NFA XXIII/1, S. 143). Vgl. zudem John Ruskin, *Modern Painters*, 5 Bde., London [1843–1860] 1906. Zu den Verbindungen zwischen Fontane und Ruskin vgl. Jolles, *Fontanes Studien über England*, S. 95–104.

276 »Gelesen (Ruskin über Turner)« (Fontane, Tagebucheintrag vom 08.10.1857, GBA XI/1, S. 277).

277 Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 06.07.1857, GBA XI/1, S. 259.

1857 erfolgt.<sup>278</sup> Andererseits geht Fontane auf sämtliche Bilder, die Ruskin ausführlicher thematisiert, nicht ein.<sup>279</sup> Allerdings könnte die Betonung der Notwendigkeit des zweiten Blicks, die sich sowohl bei Ruskin als auch bei Fontane findet und auf den symbolischen Gehalt der Gemälde der Präraffaeliten zurückgeführt werden kann, für die Lektüre sprechen.<sup>280</sup> Ruskin geht im Brief von 1851 auf mögliche Anleihen der Präraffaeliten an die Romantik ein, was dafür spricht, dass Fontane den Brief gelesen hat.<sup>281</sup> Dieselbe Assoziation findet sich nämlich auch bei ihm, mit Zuspitzung auf die deutsche Romantik.<sup>282</sup>

Immo Wagner-Douglas behauptet, dass Fontane und Ruskin »der Drang, losgelöst von theoretischen Überbauten, das Detail vergangener Zeiten zum Sprechen zu bringen« gemein sei.<sup>283</sup> Diesen Zusammenhang gilt es jedoch differenzierter zu betrachten, zumal in Ruskins Werken durchaus das Bestreben nach Theoriebildung ausgemacht werden kann. In *The Stones of Venice* bei-

---

278 Allerdings erscheint Ruskins Broschüre *Pre-Raphaelitism* bereits 1851, wobei anzunehmen ist, dass die Buchpublikation über einen längeren Zeitraum hinweg rezipiert worden ist als die Zeitungsartikel.

279 In Ruskins Kolumnen *To the Editor of the Times* ist von Hunts *The Light of the World* (vgl. [John Ruskin], *To the Editor of the Times*. In: *London Times* 21/733 (05.05.1854), S. 9) und *Awakening Conscience* (vgl. ders., *To the Editor of the Times*. In: *London Times* 21/750 (25.05.1854), S. 7) die Rede. In Manchester sind von Holman Hunt jedoch nur *Valentine defending Sylvia*, *The Hireling Shepherd*, *Claudio and Isabella*, *The Awakening Conscience* und *Strayed Sheep* zu sehen.

280 Bei Ruskin heißt es: »[...] there may not be some reason for his persistence in such an idea, not discoverable at the first glance« ([John Ruskin], *To the Editor of the Times*. In: *London Times* 21/733 (05.05.1854), S. 9). Ruskin macht in diesem Sachverhalt außerdem einen Traditionsbruch aus: »[W]e have been so long accustomed to see pictures painted without any purpose or intention whatsoever, that the unexpected existence of meaning in a work of art may very naturally at first appear to us an unkind demand on the spectator's understanding« (ebd.). Fontane schreibt: »Es ist wahr, daß man bei erster Begegnung vor ihnen erschrickt [...]. Bei dritten und vierten Begegnungen hören diese buttergelben Wiesen, diese Pilze, an denen man die Lamellen zählen kann, allgemach auf, uns zu frappieren, und von dem Augenblicke an, wo wir das Fremdartige der Erscheinung überwunden haben, gehen uns die Feinheiten und Vorzüge, mindestens die nicht verächtlichen Intentionen auf, die den Pinsel des Malers geführt haben« (Fontane, *Aus Manchester. 10. Brief*, NFA XXIII/1, S. 141).

281 »I had, indeed, something to urge respecting what I supposed to be the Romanizing tendencies of the painters« (Ruskin, *To the Editor of the Times*. In: *London Times* 21/733 (05.05.1854), S. 9).

282 »Die Präraffaeliten haben den Haß gegen das konventionell Philiströse und das nach Gefühlsvertiefung mit *allen*, den Realismus aber mit den *späteren* Romantikern, z. B. mit Achim von Arnim, gemein« (Fontane, *Aus Manchester. 10. Brief*, S. 141).

283 Immo Wagner-Douglas, *Alte Meister. Von der Bildsprache zum Sprachbild*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 240.

spielsweise ist Ruskin darum bemüht, theoretische Setzungen vorzunehmen. Ebenso lässt die Gliederung in Paragraphen, wie sie Ruskin in *Modern Painters* praktiziert, darauf schließen, dass ihm daran gelegen ist, wissenschaftliche Ansätze zu verfolgen. Die Publikationen weisen keineswegs im selben Maße narrative Passagen auf wie Fontanes Texte. In den kunstkritischen Schriften Fontanes sowie für seine Art und Weise der Berichterstattung sind Kategorisierungen respektive »theoretische Überbauten«<sup>284</sup> nicht notwendig.

Mit *The Stones of Venice* ist ein weiteres Werk genannt, das sich bezüglich Fontanes Auseinandersetzung mit Ruskins Werk als aufschlussreich erweist. Die Publikation stützt die Vermutung, dass seine Lektüre von Ruskins Werken lediglich partiell ausgefallen ist: In den *Italienischen Aufzeichnungen* findet Ruskin keine Erwähnung, obwohl er insgesamt über zwei Jahre in Venedig gelebt<sup>285</sup> und mit *The Stones of Venice* einen Reiseführer für Venedig und Verona vorgelegt hat.<sup>286</sup> Interessant ist außerdem, dass Ruskin der Kunst Tintoretts gegenüber äußerst positiv gesinnt ist, während Fontane den Maler in den *Italienischen Aufzeichnungen* harsch kritisiert. Ruskin zeigt sich in einem Brief an seinen Vater über Tintoretts Werke in der *Scuola di San Rocco* in Venedig überwältigt und wählt für die *Kreuzigung* »gar den Topos der Sprachlosigkeit«<sup>287</sup>; das Gemälde sei über alle Beurteilung und alles Lob erhaben. Fontane äußert sich hingegen ablehnend zu Tintoretts Werken in der *Scuola* ebenso wie zur *Kreuzigung*. Festzuhalten ist allerdings, dass sich Ruskin in *The Stones of Venice* der Kritik anschließt, dass viele Werke Tintoretts zu rasch gemalt oder unfertig seien, was dem damaligen Konsens entspricht.<sup>288</sup> Dennoch weist Ruskin Tintoretto im zweiten Band von *Modern Painters* die Rolle des Protagonisten der alten Malerei zu, der bereits auf das Werk William Turners vorausweise, in dem – Ruskin zufolge – die Malerei zur Vollendung geführt wird.<sup>289</sup> Während Ruskin diese Entwicklungslinie explizit herstellt, ist sie bei Fontane zwar ebenfalls vorhanden, aber ohne als solche kommentiert oder gekennzeichnet zu sein. Fontane attestiert Tintoretto in einem Brief an Zöllner zwar

---

284 Ebd.

285 Vgl. Gabriele Köster, *Das Tintoretto-Bild Burckhardts und Ruskins*. In: Hildegard Wiegel (Hrsg.): *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München 2004 (= Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 3), S. 145.

286 Vgl. John Ruskin, *The Stones of Venice. With Illustrations Drawn by the Author*, 3 Bde., London 1851–1853.

287 Köster, *Das Tintoretto-Bild Burckhardts und Ruskins*, S. 145.

288 Vgl. ebd., S. 148.

289 Der ursprüngliche Titel von *Modern Painters* lautete denn auch *Turner and the Ancients*. Turner selbst soll nach der Rückkehr von seiner Venedigreise im Jahre 1820 auf die Frage, welchem italienischen Künstler er den Vorzug gebe, geantwortet haben: Tintoretto (vgl. Köster, *ebd.*, S. 156, FN 27).

»Compositionstalent«, beklagt aber den »Mangel an aller Innerlichkeit«, der »geradezu erschreckend« sei, um mit dem Fazit zu schließen: »Farbentöne würden dasselbe thun.«<sup>290</sup> Er bekräftigt gar noch einmal: »Wenn sie *teppichartig*, durch Farbentöne wirken und im Uebrigen in klaren, äußerlich meisterhaften Compositionen historische Momente der Republik festhalten sollen, so finde ich sie großartig; wollen sie *mehr* sein, so finde ich sie erbärmlich.«<sup>291</sup> Fontanes Kritik an Tintoretto von 1874 erinnert hinsichtlich der Behandlung der Farbe stark an sein Urteil über die Malerei Turners, wenn er diesen des Vergehens bezichtigt, die Landschaft lediglich als Mittel zum Zweck zu benutzen und sich darauf zu konzentrieren »durch Farbe und Licht, und beinahe nur durch diese, Effekte erringen«<sup>292</sup> zu wollen. Sowohl in den Bemerkungen zu Tintoretto als auch zu Turner geht es um denselben Kritikpunkt, wonach reines Farbenspiel, das Fontane mit »*teppichartig*«, »Farbentöne«, ohne »Seele«<sup>293</sup> beschreibt, inakzeptabel sei. Erasmus Weddigen bemerkt, dass Fontanes Kommentar zu Tintoretto anmute, als sei er auf die damalige avantgardistische Malerei Frankreichs gemünzt.<sup>294</sup> Dasselbe lässt sich für Fontanes bereits 1857 notierte Anmerkungen zu den Kunstwerken William Turners geltend machen, was implizieren würde, dass Fontane diesbezüglich in seinem Kunsturteil keine Entwicklung durchmacht. In *Der Stechlin* beleuchtet er diese Debatte dann allerdings unter anderen Vorzeichen, indem er den Professor Cujacius ausgehend von einer Diskussion über Gemälde William Turners »mit lächelnd überlegener Miene« behaupten lässt, die »Koloristen [seien] das Unglück in der Kunst«.<sup>295</sup> Außerdem hätten die Koloristen gemäß Cujacius negative gesellschaftliche Implikationen zur Folge, denn es seien »mit den richtigen Linien in der Kunst [...] auch die richtigen Formen in der Gesellschaft verloren gegangen«.<sup>296</sup> Fontanes Äußerungen zu Turner in den kunstkritischen Zeitungsartikeln bleiben insofern im akademischen Denken verhaftet, als er dem *colore*, »der Farbe als bloße[m] Akzidens [...] im Vergleich zum intellektualisierten *disegno*«<sup>297</sup> keine Vorrangstellung einräumt. Die Szene in *Der Stechlin* wirft allerdings ein

---

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

291 Ebd.

292 Fontane, *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 138.

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

294 Vgl. Erasmus Weddigen, *Theodor Fontane und Jacopo Tintoretto*. In: *Neue Zürcher Zeitung* (01.01.1971).

295 Fontane, *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 282.

296 Ebd., S. 283.

297 Tristan Weddigen, *Pittura ama Disegno. Zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichnungskunst*. In: Michael Brunner und Andrea C. Theil (Hrsg.), *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, Engen 2003, S. 25. Trotz Ruskins Fürsprache für Tintoretto, findet sich diese Auffassung auch bei

kontroverses Schlaglicht auf diese Debatte, indem Cujacius als streitbarer und monologisierender Professor ins Lächerliche gezogen wird.<sup>298</sup>

Ungeachtet dessen sind Gemeinsamkeiten zwischen Ruskin und Fontane hinsichtlich ästhetischer Aspekte ihrer Kunstauffassung auszumachen. So wird Ruskin zufolge höchste, nobelste Kunst durch ein Zusammenspiel von »imagination«, »invention«, »poetical power«, »love of ideal beauty« und »with the aid of truth« erreicht.<sup>299</sup> Auch Fontane betont mehrfach die Bedeutung von Originalität, Idealität im Sinne einer künstlerischen Bearbeitung der Wirklichkeit sowie die Zusammenhänge zwischen Kunst und Dichtung. Er bezieht sich hierfür allerdings nicht konkret auf Ruskins Vorlage. Diese oberflächliche Übereinstimmung lässt sich dennoch weiter nach Diskrepanzen und Korrelationen spezifizieren. Unterschiede bestehen beispielsweise darin, dass Ruskin in *Pre-Raphaelitism* viel detaillierter argumentiert als Fontane und auf zahlreiche weitere Maler eingeht, die bei Fontane nicht genannt sind.<sup>300</sup> Eigenständig und auf Fontanes kulturell geprägtes Bildgedächtnis zurückzuführen ist des Weiteren die von ihm vorgenommene Abgrenzung der Präraffaeliten von den Nazarenern. Fontane bezeichnet die Nazarener – namentlich Overbeck und Ary Scheffer – als die »wahren Präraffaeliten dieser Zeit«<sup>301</sup>, da sich diese – im Unterschied zu den Präraffaeliten – auf die Maler vor Raffael beziehen würden. Diese Gegenüberstellung ist in Ruskins *Pre-Raphaelitism* ohne Vorlage. Außerdem erweist sich Fontane insofern als originär, als das einzige von ihm ausführlich beschriebene Werk Millais', *Autumn Leaves*, bei Ruskin keine Erwähnung findet. Gemeinsamkeiten bestehen wiederum darin, dass auch Ruskin die Detailgenauigkeit der Gemälde der Präraffaeliten

---

ihm: »Color is a secondary quality, therefore less important than form« (Ruskin, *Modern Painters*, Bd. 1, S. 67).

298 »Melusine, (froh, überhaupt unterbrechen zu können,)« (Fontane, *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 283) macht dem Redeschwall des Professors ein Ende, Woldemar attestiert ihm ein starkes Selbstbewusstsein und schließlich lassen sich die Beteiligten auch noch über Cujacius, den äußerst beschränkten Themenkreis seiner Kunst und die üble Nachrede seiner Kollegen aus (vgl. ebd., S. 284f.).

299 John Ruskin, *Pre-Raphaelitism*, New York 1851, S. 18.

300 Der Aufbau der Broschüre, die mit einer Reflexion darüber beginnt, dass jeder der ihm am besten entsprechenden Beschäftigung nachgehen sollte, macht deutlich, dass es Ruskin um eine gesellschaftliche Verankerung der Malerei geht. Erst auf Seite 13 kommt er explizit auf das Tätigkeitsfeld der Maler zu sprechen. Die Präraffaeliten und deren Kunst sind in der Broschüre nur am Rande ein Thema. Fontane geht jedoch weder im zehnten Brief *Aus Manchester* noch an anderer Stelle präziser auf diese Schrift Ruskins ein.

301 Fontane, *Aus Manchester*. 10. Brief, NFA XXIII/1, S. 139.

vermerkt.<sup>302</sup> Zudem bekennt er, dass die Präraffaeliten in manchen Aspekten fehlerhaft vorgehen würden. Fontane hält ebenfalls fest, dass »[i]hre [Präraffaeliten, CA] große Jugendlichkeit überall zum Extremen hin« gedrängt habe, und zählt den »Drang nach Innigkeit und die Verachtung gegen das bequem Sentimentale« zu ihren »Fehler[n]«. <sup>303</sup> Derweil bemängelt Ruskin, dass die Präraffaeliten zu stark an der Ausführung arbeiten würden und ihnen wegen übermäßiger Sorgfalt gewisse zeichnerische Qualitäten abgingen.<sup>304</sup> Während Ruskin fürchtet, dass die Präraffaeliten infolge zu harter Kritik nicht reüssieren würden, sieht Fontane hingegen die Ursache für seine Prognose, dass die Präraffaeliten nicht überdauern könnten, in deren fehlender Kompatibilität mit dem Kunstmarkt.<sup>305</sup> Besonders auf dem in England so populären Feld der Porträtmalerei würden sie scheitern: »Wir wollen alle keinen Wahrheits-, sondern einen Schönheitsspiegel«<sup>306</sup>, so Fontanes Begründung.

Bemerkenswert an Ruskins Broschüre *Pre-Raphaelitism* ist, dass darin auch Turner ein umfangreicher Abschnitt gewidmet ist. Ruskin bringt folglich die Präraffaeliten und Turner in einen engen Zusammenhang, wobei er in einer Gegenüberstellung von Millais und Turner festhält: »They stand at opposite poles, marking culminating points of art in both directions.«<sup>307</sup> An Turner kritisiert er die Dominanz der Farbe vor der Linie, wohingegen die Präraffaeliten zu viel Wert auf die zeichnerische Darstellung legen würden. Dennoch legt die Aussage nahe, dass Ruskin sowohl die Präraffaeliten als auch Turner als dazu imstande erachtet, Neuerungen in der Malerei zu bewirken, wenn auch auf diametral entgegengesetzte Art und Weise. In Fontanes Berichten hingegen fehlt diese Zusammenführung; Turner wird im 9. Brief, die Präraffaeliten im 10. Brief *Aus Manchester* thematisiert. Darüber hinaus beruft sich Fontane für seine Äußerungen zu Turner auf Waagen, was möglicherweise damit zu begründen ist, dass Waagen den deutschen Lesern bekannter sein dürfte als Ruskin. Indessen lassen sich auch Parallelen zwischen Ruskins und Fontanes Aussagen zu Turner ausmachen. Ruskins Fazit zur Maltechnik Turners lautet:

---

302 Gemäß Ruskin sind die Präraffaeliten »of singular success in certain characters, finish of detail, and brilliancy of colour« (Ruskin, *Pre-Raphaelitism*, S. 24) (Abb. 15).

303 Fontane, *Aus Manchester*. 10. Brief, NFA XXIII/1, S. 141.

304 »They are working too hard [considering execution, CA]. There is evidence in failing portions of their pictures, showing that they have wrought so long upon them that their very sight has failed for wariness, and that the hand refused any more to obey the heart. And, besides this, there are certain qualities of drawing which they miss from over-carefulness« (Ruskin, *Pre-Raphaelitism*, S. 52).

305 »Eine neue Ära könnte durch sie beginnen; aber sie werden scheitern, wie Hogarth gescheitert ist« (Fontane, *Aus Manchester*. 6. Brief, NFA XXIII/1, S. 97).

306 Ebd., S. 98.

307 Ruskin, *Pre-Raphaelitism*, S. 27.



»Pictures executed on such a system are not, properly speaking, works in *colour* at all; they are studies of light and shade«<sup>308</sup>. Fontanes Bemerkung: »[E]r [Turner, CA] schien mit Licht malen zu wollen«<sup>309</sup> liegt an dieser Stelle nicht allzu fern, wobei Fontane den Schatten respektive den Kontrast gänzlich weglässt, was sein Fazit zusätzlich verschärft.

#### 4.3 Kataloge zur Manchester-*Exhibition* als Bezugsquellen für Fontane

Über Waagen und Ruskin hinaus ist betreffend Referenzen Fontanes für die Manchester-*Exhibition* auf die zahlreichen Kataloge zu verweisen, die anlässlich der Ausstellung publiziert werden. Als Beispiel kann das Werk *Autumn Leaves* von John Everett Millais dienen, das Fontane im zehnten Brief ausführlich beschreibt. Seine Schilderung erweist sich im Vergleich mit dem bereits erwähnten *The Art-Treasures Examiner* als eigenständig,<sup>310</sup> wobei bemerkenswert ist, dass die Anhäufung von Fragen nur bei Fontane vorkommt. Das Fazit der »reizvollen Vieldeutigkeit«<sup>311</sup>, das er daraus zieht, ist jedoch im Kern dasselbe wie im *Examiner* beschrieben:

These things I saw in the picture; some will see many more things – and different. But everyone will see something; for this picture is a poem, has life in it, is a part of nature itself. Therefore, like all living things, it presents a new side to every new spectator, and remains of a quite impenetrable depth.<sup>312</sup>

Auch im *Examiner* wird auf die verschiedenen Bedeutungsebenen hingewiesen, die dem Bild inhärent sind, und vermerkt, dass eine Sinnstiftung derselben dem Betrachter obliegt. Auffällig ist außerdem, dass im *Examiner* der Aspekt der Poesie ebenfalls Erwähnung findet und gerade dieser für die Vieldeutigkeit des Bildes verantwortlich gemacht wird. Die Forderung nach Leben, die Fontane andernorts stellt,<sup>313</sup> ist diesem Zitat des *Examiner* ebenso immanent und wird als weitere Bedingung für das Entstehen von Vieldeutigkeit dargestellt.

---

308 Ebd., S. 32.

309 Fontane, *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 139.

310 Auffällig ist, dass im *Examiner* von vier Mädchen geschrieben wird – was dem eigentlichen Bildinhalt entspricht, während Fontane nur deren drei verzeichnet (vgl. Fontane, *Aus Manchester. 10. Brief*, NFA XXIII/1, S. 144f.; Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner*, S. 573 (Abb. 15)).

311 Fontane, *Aus Manchester. 10. Brief*, NFA XXIII/1, S. 145.

312 Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner*, S. 574.

313 Vgl. Fontane, *Aus Manchester. 5. Brief*, NFA XXIII/1, S. 83; ders., *Aus Manchester. 7. Brief*, NFA XXIII/1, S. 105.

Ein entscheidender Unterschied und damit gleichzeitig ein Beleg für die Singularität von Fontanes – sowie Ruskins<sup>314</sup> – Parteinahme für die Präraffaeliten ist der Verriss von Holman Hunts *Strayed Sheep* und *The Light of the World* von Seiten anderer Kritiker. Im *Examiner* steht dazu geschrieben, dass die beiden Werke »as illustrations of the point to which an artist's aberration may lead him«<sup>315</sup> wertvolle Beispiele seien.<sup>316</sup> Fontane gesteht zwar ein, dass Hunts Werke die Tiefe von Millais' Bildern nicht erreichen und »die Fehler desselben überbieten«, dennoch sind Millais und Hunt für ihn »[d]ie beiden bedeutendsten Namen, die Träger der ganzen Familie«, die insgesamt seinen Zspruch erhält.<sup>317</sup>

Neben den Ausstellungskatalogen dürften Fontane verschiedene Zeitungsberichte zur *Exhibition* bekannt sein. Wie die Tagebücher offenlegen, ist er regelmäßiger Leser von *The Times*, insbesondere der Kolumne ›To the Editor of the Times‹. Bereits im Vorfeld und während der Ausstellung sind darin verschiedene Berichte zu lesen, eine explizite Bezugnahme findet sich im achten Brief Fontanes, in dem er einer Aussage in *The Times* widerspricht.<sup>318</sup> Vermutlich hat Fontane auch den *Manchester Guardian* und dessen Berichte zur *Exhibition* zur Kenntnis genommen.<sup>319</sup> Darüber hinaus ist er Leser des *Athenaeum*, in dem von Mai bis Oktober 1857 mehrere Artikel zur Ausstellung erscheinen.

314 Ruskin schreibt darüber in *To the Editor of the Times* von 1854: »For my own part, I think it one of the very noblest works of sacred art ever produced in this or any other age« ([John Ruskin], *To the Editor of the Times*. In: *London Times* 21/733 (05.05.1854), S. 9).

315 Carbonneau, *The Art-Treasures Examiner*, S. 562. Der Kritiker behauptet gar, dass für eine Ausstellung von Hunts Werken ein anderer Ort hätte ausgesucht werden müssen: »A chamber of horrors should be instituted for him, on the plan of that in Madame Tussaud's Exhibition« (ebd.).

316 Zu Hunts Werk *The Scapegoat* finden sich auch milder gesinnte Kommentare (vgl. ebd., S. 535).

317 Fontane, *Aus Manchester*. 5. Brief, NFA XXIII/1, S. 143.

318 »Wenn die ›Times‹ neulich dieses poetische Interesse [das Interesse Wilkies an Schottland, CA] persifliert und die Welt, die fünfzig Jahre lang gelaunt war, für Plaids und nackte Beine zu schwärmen, dringend aufgefordert hat, die Walter Scottschen Hochländer nicht länger mit den *wirklichen* zu verwechseln, so hat sie dabei nur die undankbare Rolle eines Nicolai gespielt, der mit aller seiner Wahrheit und Verständigkeit nicht vermocht hat, von dem Zauber Italiens das Geringste hinwegzunehmen. Es ist nicht immer geraten, Fiktionen zu zerstören und eine plumpe Welt der Wirklichkeit an die Stelle des lieb gewordenen Scheins zu setzen« (ders., *Aus Manchester*. 8. Brief, NFA XXIII/1, S. 115).

319 Vgl. Tom Taylor, *A handbook of the British portrait Gallery in the Art treasures Exhibition. Being a reprint of critical notices originally published in ›The Manchester Guardian‹*, London 1857.

Zwischen diesen Zeitungsartikeln und Fontanes Berichterstattungen sind allerdings nur schwerlich Zusammenhänge auszumachen. Basierend auf den spärlichen Diskrepanzen und partiellen Übereinstimmungen mit den Ausstellungskatalogen und den Zeitungsartikeln lassen sich keine gesicherten Aussagen über Fontanes Lektüre machen. Er liest vermutlich die verschiedenen Publikationen zur Ausstellung, direkt übernimmt er davon jedoch nur Weniges, womöglich auch, weil er – anders als die Verfasser der Ausstellungskataloge – für ein deutsches Publikum schreibt, bei dem weniger vorausgesetzt werden kann und das außerdem die Bilder nicht vor sich hat. Die wenigen Parallelen lassen folglich darauf schließen, dass Fontane selbstständig eine Auswahl trifft, und belegen eher die Eigenständigkeit seiner Bildbeschreibungen. Derselbe Befund ist für die Zeitungsartikel zu den Berliner Kunstausstellungen zu bestätigen, was verdeutlicht, dass Fontane seine Maxime, wonach nichts über die eigene Anschauung von Bildern geht, auch selbst befolgt.

## 5 Übernahme von Begriffen: zwischen Adaption und Eigenständigkeit

Während es sich hinsichtlich der Zeitungsartikel als diffizil erweist, konkrete Übernahmen Fontanes nachzuweisen, ist dies in Bezug auf Fachtermini einfacher. Auf den Einfluss der Vereinsmitglieder und deren Publikationen auf Fontanes Texte wurde bereits verschiedentlich hingewiesen, im Unterkapitel zur Architektur wurden auch Korrelationen von Fontanes Beschreibungen mit kunsthistorischen Publikationen herausgearbeitet.<sup>320</sup> Beispiele für Übernahmen von Begriffen und wissenschaftlichen Termini finden sich ebenso in den *Wanderungen*, beispielsweise bei Fontanes Kategorisierung von Säulen auf Federzeichnungen Schinkels als »Säulenkapitälé, dorische, ionische, korinthische«.<sup>321</sup> Auch auf der Ebene des Wortmaterials lässt sich folglich nachweisen, dass die Kunstkritiken über das Verfassen der Zeitungsartikel hinaus Fontanes gesamtes Werk beeinflusst haben. Es wird dabei von der Prämisse ausgegangen, dass er sich durch Gespräche während der Vereinszusammenkünfte und im privaten Rahmen ebenso wie durch die Lektüre kunsthistorischer Handbücher Fachvokabular aneignet und dieses in seinen eigenen Texten nutzt. Kugler führt beispielsweise im Kapitel zur hellenischen Kunst im *Handbuch der Kunstgeschichte* die Begriffe dorisch, ionisch, korinthisch ein.<sup>322</sup> Ausführungen dazu finden sich auch in Lübkes *Geschichte der Architektur* so-

---

320 Vgl. Kapitel I.1.5.

321 Fontane, *Wanderungen. Radensleben*, GBA V/1, S. 49.

322 Vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, <sup>5</sup>1872, S. 105–156.

wie im *Grundriss der Kunstgeschichte*.<sup>323</sup> Neben der Verwendung von Begriffen weisen Fontanes Texte zudem Anleihen bei der kunsthistorischen Methodik in der Art und Weise der Beschreibung auf. Beispielsweise bestehen Ähnlichkeiten zu Waagens Arbeitsweise in Bezug auf dessen Inventarisierung von Kunstschätzen in *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*<sup>324</sup> sowie Fontanes Listen von Gemälden in den Notizbüchern, den *Italienischen Aufzeichnungen* sowie den *Wanderungen*, die er teilweise nach bestimmten Kriterien ordnet oder schlicht als Aufzählung vornimmt.<sup>325</sup> So mutet das Kapitel ›Radensleben II‹ wie ein Inventarverzeichnis der Quast'schen Kunstschätze an, analog zu Verzeichnissen, wie sie Waagen für die Nationalgalerie erstellt hat.<sup>326</sup> An der Verwendung wissenschaftlicher Begriffe und der Adaption kunsthistorischer Vorgehensweisen in den kunstkritischen Schriften zeigt sich Fontanes Autorschaftsinszenierung seines Wissens über bildende Kunst.

### 5.1 Autorschaftsinszenierung: Connaisseur mit fundiertem Kunstwissen

Zweifel an Fontanes Kompetenz, was die Beurteilung bildender Kunst angeht, wurden in der Forschung mehrfach aufgeworfen, insbesondere in Zusammenhang mit dem Umstand, dass er keine Ausbildung als Maler oder Bildhauer vorweisen kann. Fontane ist sich seines Laiendaseins aber bewusst und grenzt sich dezidiert von einer wissenschaftlichen Herangehensweise ab:

[E]in[] Maler [Bennewitz von Loefen, CA], dessen [...] *Technik* uns aufs höchste interessierte. Wir präntendieren im allgemeinen, nach *dieser* Seite hin, durchaus kein Urteil; aber auch unser Laienauge reicht aus, um wahrzunehmen, daß wir es hier mit etwas Neuem, Abweichendem zu tun haben.<sup>327</sup>

Fontane attestiert sich selbst ein »Laienauge«, was von seiner Abgrenzung von Künstlern und Kunsthistorikern zeugt.<sup>328</sup> Er gibt zu verstehen, dass er sich als

323 Vgl. Lübke, *Geschichte der Architektur*, S. 80–97; ders. *Grundriss der Kunstgeschichte*,<sup>4</sup> 1868, S. 180–182.

324 Waagen geht in *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* auf verschiedene private und öffentliche Institutionen ein und beschreibt in unterschiedlichem Grade der Ausführlichkeit die vorhandenen Bilder.

325 Vgl. z. B. Fontane, Notizbuch A 7, Blatt 24 recto (Abb. 16) sowie ders., *Wanderungen. Das Ländchen Friesack und die Bredows*, GBA V/7, S. 7.

326 Ein weiteres Beispiel mit detaillierteren Bildbeschreibungen liefert das Kapitel zu Schloss Tamsel (vgl. ders., *Wanderungen. Tamsel II. Das Schloss*, GBA V/2, S. 386–390).

327 Fontane, *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 229.

328 Vgl. z. B. »Die Maler bewundern auch hier wieder das Leben, das Drunter und Drüber, den Ausdruck der Köpfe, die lebens- und kunstgerechten Stellungen und Ver-

Laie nicht zur Technik äußere, weil die Maler dieses Handwerk besser verstünden.<sup>329</sup> Fontane ist Enkel des Malers Jean Pierre Barthélemy, betont jedoch wiederholt selbst, und die Forschung später ebenfalls, dass er im Bereich der bildenden Künste ein Laie sei. Die Trennung zwischen dem praktizierenden Künstler und dem Laien spiegelt sich in Fontanes Wortwahl wider, wenn er schreibt: »*Alma-Tademas* Bilder, von der Künstlerwelt wieder bewundert, können uns kein tieferes Interesse einflößen.«<sup>330</sup> Fontane ist sich der Grenzen seines Urteils bewusst, wenn er beispielsweise in Bezug auf Wilsons Landschaftsmalerei schreibt: »Der Ton seiner Landschaften, eine gewisse tauige Frische, die über denselben liegt, ist vortrefflich, doch mag ich nicht entscheiden, wie weit er darin einzig dasteht.«<sup>331</sup> Die Anfrage, anlässlich der Errichtung eines Schinkel-Denkmal einen Vortrag zu halten, lehnt er ab: »Eggers, Woltmann (ein neues Kunstlicht hierselbst, dessen großer Leuchter die Spener. Ztng ist) Lucae, Adler, Wolzogen, das sind – andrer Fachleute zu geschweigen – die Männer dazu. [...] [V]on meiner Seite wäre es eine Art Anmaßung.«<sup>332</sup> Die Herangehensweise der Genannten unterscheidet sich grundsätzlich von derjenigen Fontanes, insofern als er subjektive Kunstbetrachtung, mit dem Leitgedanken der Kunstvermittlung praktiziert. Da Fontane weder eine praktische Künstler-, noch eine akademische Ausbildung absolviert, erfüllt er die Kriterien des Kunstkritikers, der sich statt durch Handwerk oder Können durch sein Empfindungsvermögen auszeichnet,<sup>333</sup> was er selbst verschiedentlich kenntlich macht. Es gilt daher festzuhalten, dass Fontane gar nicht den Anspruch erhebt, wissenschaftliche Texte zu verfassen. Er kann sich jedoch nur dezidiert als Dilettant bezeichnen, weil er auch die in der Etablierung

---

renkungen, die Proportionen – alles erfreut sich einer begeisterten Anerkennung der Leute von Fach. Ich kann darin nicht einstimmen. Das Bild ist langweilig bis zum Exzeß« (ders., *Die Berliner Kunstausstellung 1860*, HFA III/5, S. 475).

329 Fontane widerspricht sich an dieser Stelle selbstredend. Einen weiteren Beleg, dass er formale Aspekte sehr wohl für sein Urteil herbeizieht, liefert die folgende Textstelle: »Wenn wir an dem Bilde etwas hinwegzuwünschen hätten, so wäre es die glatte, hier und da an Porzellanmalerei erinnernde Vortragsweise. Es ist nicht flott genug gemacht. Hunderterlei Gegenstände können diese Weise ertragen, vielleicht dadurch gewinnen, die Jäger und Landwehr von 1813 aber mußten mit keckerem Pinsel, mit derber aufgesetzten Farben behandelt sein« (ders., *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 388f.).

330 Ders., *Kunstausstellung [1874]*, NFA XXIII/1, S. 402. Vgl. auch ders., *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 383.

331 Ders., *Aus Manchester. 9. Brief*, NFA XXIII/1, S. 129.

332 Theodor Fontane an Emilie Fontane [Mutter], 07.01.1866, HFA IV/2, S. 154.

333 Vgl. Uwe Wirth, »*Dilettantenarbeit*« – *Virtuosität und performative Pfuscherei*. In: Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann (Hrsg.), *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011, S. 278.

begriffenen kunsthistorischen Maßstäbe kennt.<sup>334</sup> Dasselbe ist für Passagen geltend zu machen, in denen er Positionen vertritt, die sich von gängigen Kunsturteilen unterscheiden. Fontane thematisiert sein Laiendasein explizit,<sup>335</sup> wenn er zum Beispiel einen Artikel als Unterhaltung mit einem Fachmann inszeniert.<sup>336</sup> Oder wenn er behauptet, dass er »[i]m Ganzen genommen [...] nur etwas auf *Fach*-Urtheil [gebe]. Aber es kommen Ausnahmen vor«,<sup>337</sup> Die Anlehnung an kunswissenschaftliche Methoden ist in der Anwendung derselben – erinnert sei an die Inventarisierung von Kunstgegenständen –, im Gebrauch der Terminologie sowie im Hinzuziehen von originalen Dokumenten auszumachen. Diese wissenschaftlichen Kenntnisse erwirbt Fontane durch die Lektüre kunsthistorischer Handbücher. Die Kunstkritiken suggerieren folglich je nach Passage Professoralität oder bewusstes Unterstatement. An Friedrich Eggers schreibt er: »Du weißt von unsrem [sic] Kunstausstellungs-Besuchen und Atelier-Durchrennereien her, daß ich bei mäßigem Verständniß der Sache wenigstens ein sehr reges Interesse dafür habe.«<sup>338</sup> Insofern, als Fontane seine Erkenntnisse auch auf anekdotische Art und Weise festhält, kann Dilettantismus hinsichtlich seiner Kunstkritiken in dessen genuinem Wortsinn als *dilettare*, der Kunst, sich vergnüglich zu unterhalten, verstanden werden. In der Diskursgeschichte des Begriffs wird der Dilettant allerdings als defizitäre Figur wahrgenommen. Schiller unterstellt ihm gar, die Anstrengung zu scheuen, weshalb der Dilettant zur negativen Kontrastfolie des Genies stilisiert wird.<sup>339</sup> Nach Schiller kompensiert der Laie seine Defizite mit Leidenschaft und mache seine Empfindung und damit die Wirkung eines Kunstwerks zum

---

334 Bemühungen, sich Fachwissen anzueignen, unternimmt Fontane derweil nicht nur in Bezug auf bildende Kunst, sondern auch hinsichtlich Literatur, indem er beispielsweise Vorlesungen bei Gottfried Kinkel besucht (vgl. Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 17.11.1857, GBA XI/1, S. 287; ders., Tagebucheintrag vom 18.11.1857, ebd.; ders., Tagebucheintrag vom 24.11.1857, GBA XI/1, S. 288; ders., Tagebucheintrag vom 01.12.1875, GBA XI/1, S. 291; ders., Tagebucheintrag vom 25.03.1858, GBA XI/1, S. 316).

335 »Es ist der alte Witz, daß dem Laien die Photographie, Stiche, Schnitte fast immer besser gefallen als die Originale« (Theodor Fontane an Wilhelm Gentz, 10.05.1889, HFA IV/3, S. 687).

336 Vgl. Fontane, *Eine Kunstausstellung in Gent*, NFA XXIII/1, S. 9.

337 Theodor Fontane an Martha Fontane, 13.05.1889, HFA IV/3, S. 690.

338 Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 09.04.1852, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 80. Vgl. auch »Ich habe mein Leben unter Malern verbracht [...], ich darf sagen daß ich eine große Bilderkenntniß habe, fast wie ein Auktionator« (Theodor Fontane an Maximilian Harden, 13.12.1895, HFA IV/4, S. 511).

339 Vgl. Uwe Wirth, *Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen*. In: Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz (Hrsg.), *Dilettantismus um 1800*, Heidelberg 2007, S. 33.

Kriterium,<sup>340</sup> was auch auf Fontane zutrifft: »Es ist wahrscheinlich, daß das Urteil eines Malers sich anders stellt, doch ich kann nur sagen, was ich selbst empfinde.«<sup>341</sup> So Fontane zu Porträts Joshua Reynolds, die er zuvor als »vortrefflich, aber für das Auge des Laien nicht von jener frappanten Vollendung, daß man sie sieht, um sie nie wieder zu vergessen«<sup>342</sup> bewertet. Eine Bemerkung zum Mailänder Dom aus den »Erinnerungen« zur Italienreise von 1875 legt indes nahe, dass Fontane das Kriterium der Empfindungsfähigkeit nicht als negativ behaftet verstanden haben will: »Man findet in den Büchern: »Der Effekt, welchen der Dom auf den Laien ausübt, ist größer als der künstlerische Wert.« Dieser Satz ist wohl richtig; es wird aber auch jeder Fachmann sich verneigen müssen.«<sup>343</sup> Außerdem macht er in einem Brief an Zöllner in Bezug auf die bildende Kunst Italiens seine Kritik an Meinungen vermeintlicher Kunstkennenner und an »oft [...] sehr berühmten Leuten« explizit, die insbesondere die Kunst Italiens statt mit »selbstständig gehabte[r] Empfindung« mit »Unwahr[e]m, aus Furcht oder Eitelkeit Nachgepapelte[m]« unverdient hochstilisieren würden:<sup>344</sup> »Man fühlt, daß die betreffenden Herren wenig gefühlt und wenig gewußt, und in dieser Verlegenheit sich mit öden Redensarten aus der Affaire gezogen haben.«<sup>345</sup> Fontane erachtet folglich die aus der eigenen Kunstbetrachtung gefassten Eindrücke als die Wertvollsten, was vor dem Hintergrund seiner Tätigkeit als Kunstkritiker gewissermaßen die logische Folge scheint. Bemerkenswerterweise äußert er aber nicht nur Kritik an der Übernahme von Urteilen anderer, vielmehr zeigt er sich auch argwöhnisch gegenüber der sprachlichen Formulierung, was sein besonderes Augenmerk auf die sprachliche Verfasstheit von Kunstkritiken – nicht nur der eigenen, sondern auch derjenigen anderer – aufzeigt.

340 Empfindungsfähigkeit tritt damit an die Stelle der Kunsttätigkeit: »Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduciren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen« (Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, *Über den Dilettantismus. Entwurf zu einer Abhandlung*. In: Ders., *Sämtliche Werke. Ästhetische Schriften 1806–1815*, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, Abt. 1, Bd. 19, S. 778). Im *Deutschen Kunstblatt* ist allerdings auch ein Artikel abgedruckt, dessen Verfasser sich ausdrücklich für ein subjektives Kunsturteil ausspricht (vgl. Dr. E. Braun, *Aller Kunstgeschmack ist einseitig und braucht sich seiner Beschränktheit nicht zu schämen*. In: *DKB* 10 (11.03.1850), S. 73f.).

341 Fontane, *Aus Manchester*. 6. Brief, NFA XXIII/1, S. 90.

342 Ebd., S. 89.

343 Theodor Fontane, *Italianische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1019. Vgl. auch ders., *Zwei Bilder in der Kommandantenstrasse*, NFA XXIII/1, S. 409.

344 Theodor Fontane an Karl Zöllner, 03.11.1874, HFA IV/2, S. 486.

345 Ebd.

Aufschlussreich sind diesbezüglich Fontanes Äußerungen zur Kunst Karl Blechens, mit der er sich vom vorherrschenden Fachurteil abgrenzt: »Vielleicht ist er in manchem überschätzt worden, aber darin auch *unterschätzt*, daß man immer tut, als wäre er in einem halben Dilettantismus steckengeblieben.«<sup>346</sup> Allerdings hat Fontane auch dagegen anzukämpfen, von anderen offenbar als unakademisch und unwissenschaftlich wahrgenommen zu werden. Explizit fördert dies die unbefriedigende Zusammenarbeit Friedrich Eggers' mit dem Redakteur des *Literarischen Centralblatts*, Friedrich Zarncke zutage. Eggers sendet Zarncke jeweils kurze Buchbesprechungen unter anderem von Fontane, Wilhelm von Merckel und Bernhard von Lepel, die ungezeichnet im *Centralblatt* erscheinen. Zarncke ist anfangs erfreut, beklagt sich jedoch nach einiger Zeit darüber, dass Fontane und Merckel »den bummelhaften Charakter eines Berliner Feuilletons beibehalte[n]«<sup>347</sup> würden: »Noch schlimmer [als um die Rezension von Merckel – d. Hrsg.] steht es mit Fontane, einen durchaus noch in den Rudimenten des Denkens u. Urtheilens befangenen, im schriftlichen Ausdruck sehr trivial werdenden Manne.«<sup>348</sup> Diese Episode ist es unter anderem, die Friedrich Eggers dazu veranlasst, ein eigenes kritisches Organ zu gründen, um Unabhängigkeit von Buchhändlern und Feuilletonisten zu erlangen.<sup>349</sup> Eine Auseinandersetzung Fontanes mit derartigen Vorwürfen findet sich im gemäß Hans-Heinrich Reuter nicht zu datierenden Text<sup>350</sup> *Hat der Laie, der Kunstschriftsteller eine Berechtigung zur Kritik über Werke der bildenden Kunst oder nicht?* Der Essay ist ein Plädoyer für ein gleichberechtigtes Nebeneinander der beiden Künste, in dem Fontane beklagt, dass in der öffentlichen

346 Fontane, *Karl Blechen [Fragment]*, NFA XXIII/1, S. 546. Der zitierte Dilettantismus-Vorwurf wird vonseiten Max Jordans im Ausstellungskatalog der Nationalgalerie sowie von Ludwig Pietsch in einer Ausstellungskritik in der *Vossischen Zeitung* erhoben. Es ist zu vermuten, dass Fontane »[d]ieser Auffassung [...] die Originalität Blechens, die dessen Zeitgenossen irritierte, die unkonventionelle Bildauffassung und poetische Malabsicht als das geniale Moderne entgegensetzen [wollte]« (Streiter-Buscher, *Die nichtvollendete Biografie*, S. 152).

347 Friedrich Zarncke an Friedrich Eggers, 13.12.1853, LBK TNL Eggers, Sig. Cb 60.56:591, abgedr. in: Roland Berbig, *Fontane und das ›Rütli‹ als Beiträger des Literarischen Centralblattes. Mit einem unveröffentlichten Brief an Friedrich Zarncke und bislang unbekannten Rezensionen Fontanes aus dem Jahr 1853*. In: *Fontane Blätter* 62 (1996), S. 13.

348 Friedrich Zarncke an Friedrich Eggers, 27.03.1853, LBK TNL Eggers, Sig. Cb 60.56:591, abgedr. in: Berbig, *Fontane und das ›Rütli‹ als Beiträger des Literarischen Centralblattes*, S. 11.

349 Dies führt am 09.12.1852 zur Gründung des *Rütli*, da in den Statuten des *Tunnels* keine publizistischen Tätigkeiten vorgesehen sind (vgl. Berbig, *Theodor Fontane im literarischen Leben*, S. 426f.).

350 Vgl. Fontane, *Zur Kunsttheorie. Anmerkungen*, NFA XXIII/2, S. 517.



Wahrnehmung und Wertschätzung ein Ungleichgewicht bestehe.<sup>351</sup> Informativ hinsichtlich der Gegenüberstellung von bildender Kunst und Dichtung in Bezug auf die Frage nach der Urteilsberechtigung ist auch Fontanes Reaktion auf Ludwig Pfau's Aufsatz über Émile Zola:

Einzelnes ist geistvoll und zutreffend, alles ist gebildet, und im Ganzen ist es doch nicht einen Schuß Pulver werth. Immer begreiflicher wird mir der Haß der bildenden Künstler gegen die Kunstphilosophen. Kunstgeschichte geht, so lang es einfach *Geschichte* bleibt, aber so wie das Raisonnement anfängt, wird es furchtbar. Das Urtheil eines feinfühlenden Laien ist immer werthvoll, das Urtheil eines geschulten Aesthetikers absolut werthlos. Sie schießen immer vorbei; sie wissen nicht, haben oft gar keine Ahnung davon, *worauf es eigentlich ankommt*.<sup>352</sup>

Fontane ist bemüht darum, die Vorteile des Laienurteils zu akzentuieren, indem er im Brief eine Ausdifferenzierung zwischen »Kunstphilosophen« und »feinfühlenden Laien« vornimmt und dabei Letzterem den Blick für das Eigentliche attestiert. Fontanes Kritik, dass er vom Urteil des geschulten Akademikers nichts halte, ist damit in Verbindung zu bringen, dass die historische Kunstwissenschaft zwar neue Maßstäbe setzt,<sup>353</sup> gleichzeitig jedoch eine Neubewertung der Ästhetik stattfindet, »welche die Sinnlichkeit als eigenständige Erkenntnisform der Rationalität gleichberechtigt an die Seite stellt«.<sup>354</sup> Wie hitzig die Debatte geführt wird, lässt Fontanes Verwendung der Kriegsmetaphorik und von Begriffen wie »Haß«, »absolut werthlos« sowie »Unsinn« erahnen. Signifikant ist, dass sich diese dezidierte Äußerung Fontanes in einem Brief an Emilie findet. Öffentlicher Polemik hingegen entzieht er sich in dieser Debatte.

Fontane ist auch insofern als Laie zu verorten, als er kaum eigene Begriffsdefinitionen vornimmt, sondern lediglich Annäherungen.<sup>355</sup> Dies ist legitim

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

352 Theodor Fontane an Emilie Fontane, 13.04.1880, GBA XII/3, S. 215. Ähnliche Argumente weist Fontanes Kommentar zu einem Aufsatz Ismael Gentz' in den *Neuen Monatsheften* auf (vgl. Theodor Fontane an Ismael Gentz, 23.01.1891, HFA IV/4, S. 92f.).

353 Vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 188.

354 Schneider, *Die Laokoon-Debatte*, S. 69.

355 Ein Exempel hierfür ist der Terminus »Originalität«, den Fontane für besonders ausgezeichnete und innovative Arbeiten benutzt (vgl. z. B. Fontane, *Denkmäler in der Schweiz*, HFA III/3/1, S. 731f.; ders., *Karl Blechen [Fragment]*, NFA XXIII/1, S. 524f.). Max Schasler äußert sich zu diesem Begriff folgendermaßen: »Originalität« – das ist nun so das Stichwort, mit dem heutzutage arger Mißbrauch getrieben wird. Originell sein ist sehr leicht; es gehört dazu weiter nichts, als vom Hergebrachten abzuweichen. Wenn in diesem »Hergebrachten« aber zufälliger Weise gesunder Menschenverstand und innerliche Wahrheit liegt, so ist das Abweichen davon eben ein Abweichen vom

und nachvollziehbar, zumal er keinen wissenschaftlichen Diskurs bedienen will und daher von ihm keine wissenschaftlich haltbaren Definitionen gefordert sind. Darüber hinaus arbeitet er auch in seinen wenigen theoretisch angelegten Texten keine abstrakten Termini heraus.

Die Bezugnahmen auf Kunsthistoriker und wissenschaftliche Publikationen sind folglich im Einflechten von Zitaten, der Übernahme von Begriffen sowie Gemeinsamkeiten in der Kunstauffassung auszumachen. Gleichzeitig trägt Waagens Werk *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* Züge einer Reisebeschreibung, wie sie sich bei Fontane ebenfalls findet. Dieser Befund lässt sich mit Henrik Karges Aussage bestätigen, wonach Fontane beim Erstellen solcher Listen die »Darstellungsart zeitgenössischer Galerieführer« sowie die »Verbindung von Reisebeschreibungen und inventarartigen Aufzählungen«, wie sie in Waagens Kunstführer für England und Paris vorkommen, als Vorbild dienen.<sup>356</sup> Die Ausführlichkeit der Notizen Fontanes ist sehr unterschiedlich; während es sich bei einigen lediglich um Aufzählungen des Gesehenen handelt,<sup>357</sup> sind bei anderen auch wertende Kommentare zu einzelnen Kunstwerken enthalten.<sup>358</sup> Bezüglich des verwendeten Vokabulars zur Beschreibung von Kunstgegenständen lassen sich jedoch deutliche Unterschiede festmachen. Häufige Beschreibungsmerkmale der Farbgebung bei Kugler, Lübke und Waagen sind: »fleißig«<sup>359</sup>/»fleißige Ausführung«, »elegant«/»Eleganz«,

---

gesunden Menschenverstand und von der Wahrheit. Nicht darin liegt der Grund wahrhaft großer Wirkungen und dichterischer Effekte, daß sie vom Hergebrachten abweichen, sondern daß sie sich über das Hergebrachte hinaus zu einer höheren, reineren Wahrheit erheben« (Max Schasler, *Berliner Kunstschau*. In: *Die Dioskuren* 5 (1864), Beilage, S. 45). Unklar ist, ob Schasler für Fontane eine direkte Referenz ist; dass damit ein Abweichen »vom Hergebrachten« beschrieben wird, ist jedoch auch für Fontanes Begriffsverwendung zutreffend. Zumindest machen Schaslars Bemerkungen deutlich, dass der Terminus nicht einzig von Fontane verwendet wird.

356 Karge, *Poesie und Wissenschaft*, S. 272. Parallelen lassen sich ebenso zu Burckhardts *Cicerone* ausmachen, in dem Beschreibungen manchmal äußerst kurz ausfallen, »woraus sich ein eigentümliches Staccato ergibt« (Stefan Kummer, *Kunstbeschreibungen Jacob Burckhardts im ›Cicerone‹ und in der ›Baukunst der Renaissance in Italien‹*. In: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 359).

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

358 Vgl. ders., Tagebucheintrag vom 07.10.1874, GBA XI/3, S. 311; ders., Tagebucheintrag vom 10.08.1875, GBA XI/3, S. 377 sowie ders., Tagebucheintrag vom 14.10.1874, GBA XI/3, S. 331).

359 Bei Fontane kommt das Kriterium »fleißig« ebenfalls vor, allerdings nur selten und sowohl positiv als auch negativ konnotiert: »Drei davon [...] sind gute Arbeiten, wie

»warmer«/»tiefer« »Ton«<sup>360</sup>, »Helligkeit des Tons«, »Fleischton«/»Ton des Fleisches«/»Localton« sowie »geistreich«<sup>361</sup>. Einzelne Merkmale kommen bei Fontane zwar vor, insbesondere die zahlreichen Varianten zur Beschreibung des Farbtons finden sich bei ihm jedoch nicht. Eine direkte Übernahme damaliger kunsthistorischer Kriterien lässt sich folglich für diese Aspekte nicht bestätigen, was Fontanes Zugang als Kunstkritiker in Abgrenzung zum Kunsthistoriker offenlegt. Dennoch sind Aneignungen wissenschaftlicher Kriterien auszumachen; so sind Angaben zur Größe sowie zur Provenienz der Werke sowohl in kunsthistorischen Kompendien als auch bei Fontane vorhanden.<sup>362</sup> Insofern liegt eine Mischform vor zwischen der Anlehnung an wissenschaftliche Publikationen, die bei den *Wanderungen* zu verorten wäre, sowie der Funktion von Gedankenstützen, die eher für Tage- und Notizbücher geltend zu machen wäre. Diese Art der stichwortartigen Beschreibung scheint Fontane nur beschränkt zugesprochen zu haben. In mehreren Textstellen – sowohl in privaten Briefen als auch in Zeitungsartikeln finden sich Bemerkungen dazu, dass zu viele Gemälde ausgestellt seien, oder Fontane sieht explizit von einem ausführlichen Kommentar ab.<sup>363</sup> In den publizierten Artikeln finden sich denn auch keine dergestaltigen Listen, was möglicherweise auf Vorgaben der Zeitung zurückzuführen ist. Plausibler ist jedoch die Annahme, dass Fontane

---

sie von einem gewissenhaften Künstler und einem Akademiedirektor zu gewärtigen sind. Tüchtig, fleißig, respektabel – aber nichts mehr« (ders., *Aus Manchester*. 7. Brief, NFA XXIII/1, S. 104). In Bezug auf Menzels Malerei ist »Fleiß« wiederum positiv konnotiert: »Gaben, wer hätte sie nicht? Talente – Spielzeug für Kinder, / Erst der Ernst macht den Mann, erst der Fleiß das Genie« (ders., *Unter ein Bildnis Adolf Menzels*, GBA II/1, S. 253).

360 Den Begriff »Ton« verwendet auch Fontane, z. B. in der Beschreibung der Bilder im Ahnensaal des Schlosses Tamsel: »1. *Portrait Friedrichs des Großen*. (Kniestück.) Vorzügliches Bild, wenn nicht von Pesne selbst herrührend, so doch wahrscheinlich unter seiner Leitung gemalt. Es erinnert wenigstens in Ton und Auffassung an andere Friedrichs-Portraits dieses Meisters« (ders., *Wanderungen. Das Oderland*, GBA V/2, S. 387). Zu den Präraffaeliten schreibt Fontane: »Bedeutendere Gaben entfalten sich schon in der überraschenden Auffassung und Wiedergabe eines fast an die Minute gebundenen Luft- und Lichttons«, um damit auf die Abend- und Morgendämmerung anzuspielen (ders., *Aus Manchester*. 10. Brief, NFA XXIII/1, S. 146). Vgl. auch ders., *Aus Manchester*. 9. Brief, NFA XXIII/1, S. 129; z. B. Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Bd. 1, S. 64, 145, 172, 231, 241.

361 Vgl. z. B. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 369, 510, 625, 828, 831, 860.

362 Vgl. z. B. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Bd. 1, S. 236; Fontane, *Hildebrandt-Ausstellung [1869]*, NFA XXIII/1, S. 394.

363 »Mit Kunstgeschichte unterhalte ich Dich nicht. Siehe Burckhardt, Förster, Lübke, Baedeker« (Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 07.10.1874, HFA IV/2, S. 475).

Listen in Anbetracht seines Bestrebens der Kunstvermittlung nicht als tauglich erachtet. Narrative Passagen sowie Anekdoten und Hintergrundinformationen zu Künstlern scheinen ihm hierfür wohl als das geeignetere Instrument.

Neben Inventarisierungen zeigt auch Fontanes Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Werten von Kunstgegenständen sowie Datierungsfragen auf, dass die Lektüre kunsthistorischer Publikationen sowie der Austausch mit Vertretern der Berliner Schule sein Bewusstsein für die Kunstwissenschaft entscheidend geprägt haben. Es liegen auch Texte vor, die wie eine wissenschaftliche Gegenstandsbeschreibung anmuten, wie zum Beispiel die Beschreibung des Dagmarkkreuzes im Reisebericht zu Kopenhagen: Fontane attestiert dem Kreuz kunsthistorischen Wert und berücksichtigt Datierung, Epochenzuordnung, Masse, Material, Bemalung, Verzierung sowie Ikonografie und Symbolik des Kreuzes, was einer fundierten Gegenstandsbeschreibung gleichkommt.<sup>364</sup> Ein weiteres Beispiel liefert seine Bewertung der Porträtgalerie der Manchester-*Exhibition*:

Die Bedeutung dieser Galerie ist eine dreifache; sie ist von *historischem*, von *kunsthistorischem* und von *künstlerischem* Interesse.<sup>365</sup> Das historische und kunsthistorische Interesse prägt. Eine vollständige Illustration der englischen Geschichte seit mehr denn vierhundert Jahren ist nicht denkbar, und das Vorüberziehen berühmter Namen, reizvoll wie es ist, gibt uns zu gleicher Zeit Gelegenheit, das Wachstum und das Sinken oder (wenn Reynolds und Gainsborough dem van Dyck ebenbürtig sind) die Wellenbewegungen der Kunst, ihr *periodisches* Fallen und Steigen zu beobachten.<sup>366</sup>

Die Aussage sowie die Wortwahl decken auf, dass Fontane mit der Vorgehensweise der Kunsthistoriker vertraut ist, die zu dieser Zeit unter anderem darum bemüht sind, die einzelnen Schulen und deren Vertreter in eine Chronologie einzureihen, wofür stellvertretend die Museumskonzeptionen stehen können.<sup>367</sup> Darüber hinaus wird die Galerie von Fontane zu einem Ort erhoben, an dem Kunstgeschichte anhand anschaulicher Beispiele erlernt und durch das

364 Vgl. Fontane, *Kopenhagen. IV. Das Dagmarkkreuz*, HFA III/3/1, S. 700f. Eine weitere Textstelle, die belegt, dass sich Fontane mit dem kunsthistorischen Wert von Gegenständen auseinandersetzt, findet sich in den Aufzeichnungen zur Italienreise von 1875 (vgl. ders., Tagebucheintrag vom 23.08.1875, GBA XI/3, S. 393f.).

365 Eine ähnliche Aussage enthalten Porträtbeschreibungen in den *Wanderungen*: »So häßlich die Bilder sind und so unfähig, ein künstlerisches Wohlgefallen zu wecken, so wecken sie doch immerhin ein gewisses künstlerisches Interesse. Der Hang zum Charakteristischen ist unverkennbar« (ders., *Wanderungen. Das Oderland*, GBA V/2, S. 436). Vgl. auch ders., *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin. Radensleben II*, GBA V/1, S. 48.

366 Ders., *Aus Manchester. 4. Brief*, NFA XXIII/1, S. 67.

367 Vgl. Kapitel II.2.

Erforschen periodischer Bewegungen der eigene Blick geschult werden könne. Indessen wird deutlich, dass Fontane Kunstgeschichte nicht als Fortschritts-geschichte sieht, sondern vielmehr »Wellenbewegungen« ausmacht:

Die Lelys und Knellers, die mich noch beschäftigen könnten, haben in der Tat nur relativen Wert: sie stehen inmitten zweier Epochen der Porträtmalerei, von denen jede, die vorhergehende und die folgende, größer war als sie selbst. Sie reichen nicht an van Dyck heran und wurden von Reynolds und Gainsborough überflügelt.<sup>368</sup>

Das Bewusstsein der Meisterschaft niederländischer Künstler kann auf Fontanes Bekanntschaft mit Waagen und Schnaase zurückgeführt werden. Letzterer hatte 1834 die *Niederländischen Briefe* publiziert, während Waagen bereits 1822 die Publikation *Ueber Hubert und Johann van Eyck* veröffentlicht. In seinem Buch *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*<sup>369</sup> besucht Waagen zudem in Chatsworth den Sitz eines Herzogs, der zahlreiche Gemälde van Dycks besitzt. Er betont mehrfach den Einfluss italienischer Künstler wie Tizian sowie des Niederländers Rembrandt auf van Dyck.<sup>370</sup> Das Konzept gegenläufiger Bewegungen in der Kunst lässt sich auch bei Kugler und Schnaase ausmachen, wobei beide von einer fortschreitenden Entwicklung der Kunst von der Renaissance bis zur Gegenwart ausgehen.<sup>371</sup>

Andernorts nimmt Fontane – wie beim Dagmarkreuz – Datierungen von Kunstwerken vor und wendet dafür Methoden an, die der damaligen kunsthistorischen Praxis entsprechen:

Das älteste vorhandene Porträt ist das dem Domkapitel von Westminster-Abtei zugehörige und von demselben eingesandte Bildnis Richards II. Es kann kein Zweifel sein, daß es noch zu Lebzeiten des Königs gemalt wurde. Vielleicht kam es damals schon in Besitz der

368 Fontane, *Aus Manchester. 4. Brief*, NFA XXIII/1, S. 77. »Unter den Privatsammlungen zur Zeit König Karls II. war die des Sir Peter Lely, der als Bildnismaler in jener Zeit dieselbe Rolle spielte, wie van Dyck unter Carl I., wohl die bedeutendste« (Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Bd. 1, S. 37). Vgl. auch ebd., Bd. 2, S. 35, 46, 440).

369 Hinsichtlich der Frage nach der Bedeutung respektive Wertschätzung der französischen Malerei ist zu erwähnen, dass von Waagens dreibändiger Publikation der erste und der zweite Band der englischen Kunst gewidmet sind. Lediglich der dritte Band befasst sich mit französischer Kunst, zusätzlich beschränkt auf Paris.

370 »Das höchst Edle und Zarte der Empfindung, die schönste, liebevollste Durchbildung, die Klarheit der warmen Färbung, welche in den Lichtern einem hellgehaltenen Rembrandt nahe kommt, sprechen dafür, daß der Meister das Bild nach seiner Rückkunft aus Italien, während seines Aufenthalts in den Niederlanden gemalt hat« (ebd., S. 117; vgl. dazu auch: S. 19, 86).

371 Vgl. Karge, *Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century*, S. 13.

Mönche von Westminster, denn der Klerus war dem unglücklichen Fürsten in gleichem Maße zugetan, wie Adel und Volk ihn haßten. Die Lancastrier, die ihm folgten und länger als ein halbes Jahrhundert [...] siegreich regierten, konnten natürlich keine Veranlassung haben, den vom Throne gestoßenen York in lebensgroßen Bildnissen zu verewigen. Als endlich mit Eduard IV. die Yorks wiederum zur Herrschaft kamen, hatte sich inzwischen die Ölmalerei (Hubert und Jan van Eyck) zu einer so verhältnismäßigen Höhe entwickelt, daß es eines *geflissentlichen* Zurückgehens auf frühere Stadien der Malerei bedurft hätte, um ein steifes, im großen ganzen wenig individualisiertes Staatsbild *mit goldenem Hintergrund* herzustellen. Es ist wahrscheinlich ums Jahr 1390 gemalt. Mit Rücksicht auf diese frühe Zeit ist es, trotz aller seiner Schwächen, eine überraschende Leistung und namentlich in der Farbe trefflich erhalten.<sup>372</sup>

Um eine Datierung des Bildnisses vorzunehmen, bezieht Fontane den historischen Kontext in seine Argumentation ein.<sup>373</sup> So sind Machtverhältnisse Indizien dafür, wann das Bildnis in Auftrag gegeben worden sein könnte. In diese Ausführungen fließt auch die Reflexion über die Besitzverhältnisse mit ein.<sup>374</sup> Weiterführend dienen Fontane Entwicklungen der Malerei, namentlich die Ölmalerei als Beleg. In einem anderen Abschnitt koppelt er Datierungsprobleme an die kunsthistorisch entscheidende Frage nach dem Einfluss van Eycks auf die englische Malerei.<sup>375</sup> Zudem geht er auf den Erhaltungszustand des Werks ein. Eine eigentliche Beschreibung des Porträts liefert Fontane lediglich indirekt, indem er es als »ein steifes, im großen ganzen wenig individualisier-

372 Fontane, *Aus Manchester. 4. Brief*, NFA XXIII/1, S. 69f.

373 Fontane stellt auch in den *Wanderungen* Vermutungen über die Provenienz von Kunstwerken an, z. B. bei der Beschreibung der Ausstattung der Kirche Tamsel: »Alles, was sich in den Schlössern und Kirchen unserer ›Türkenbesieger‹ vorfindet, ist regelmäßig ›aus Ungarn mitgebracht‹. Ich meinerseits halte mich überzeugt, daß selbst die Seite 341 erwähnten, berühmten Stuckarbeiten im Tamseler Schloß einfach von Berliner Künstlern herrühren, an denen unter der Regierung König Friedrichs I. in der brandenburgischen Hauptstadt kein Mangel war. Der ›Christus am Kreuz‹ konnte freilich damals von keinem Berliner Maler gemalt werden und stammt wahrscheinlich aus Dresden, wo, wie wir gesehen haben (vergleiche Seite 358), Feldmarschall Schöning von 1691 an lebte und 1696 starb« (ders., *Wanderungen. Das Oderland*, GBA V/2, S. 383f.). Fontane führt folglich ein textinternes Verweissystem, das seine Argumente stützen soll, und ist bemüht, seine Behauptungen mit biografischen Daten und Vergleichen zu belegen.

374 Auf die Besitzverhältnisse geht Fontane auch bei anderen Porträts ein (vgl. ders., *Aus Manchester. 4. Brief*, NFA XXIII/1, S. 71).

375 »[J]enseits eine typisch-symbolische Malerei, *diesseits* die ersten rohen, aber keineswegs ganz mißlungenen Versuche, charakteristisch und individuell zu sein. Das Bild ist wahrscheinlich ums Jahr 1410 gemalt. Hubert van Eyck wurde 1366 geboren, war also um diese Zeit vierundvierzig Jahre. Es wäre interessant zu verfolgen, ob der Einfluß des älteren Eyck um diese Zeit bereits groß genug war, um annehmen zu dürfen, daß er reformierend bis nach England hinüber gewirkt hat« (ebd., S. 70f.).

tes Staatsbild mit goldenem Hintergrund« bezeichnet. Fontane zieht folglich historische, kunsthistorische und künstlerische Maßstäbe zur Beurteilung hinzu – womit exakt die drei Elemente genannt sind, die er in den einführenden Erläuterungen zur Porträtgalerie als in derselben repräsentiert erklärt. Die rudimentäre Bildbeschreibung wäre demnach die konsequente Folge, weil er eingangs schreibt, dass das künstlerische Interesse der Galerie hinter dem historischen und dem kunsthistorischen zurückstehe.<sup>376</sup>

Ein weiteres Beispiel für Fontanes Adaption wissenschaftlicher Vorgehensweisen liefern seine Recherchen für das Blechen-Projekt, wozu er sämtliche Akten der Akademie der Künste durchforstet und damit veritable Quellenforschung betreibt. Ähnliches kann für Fontanes Biografie zu Wilhelm Gentz geltend gemacht werden, die er darüber hinaus nicht um eigene narrative Passagen ergänzt, sondern das Material für sich sprechen lässt. Die biografischen Dokumente erfahren dadurch eine Aufwertung und gewinnen an Authentizität. Sie sind also dem, was Fontane später beispielsweise in *Von Zwanzig bis Dreißig* praktiziert, diametral entgegengesetzt. Bezüglich der Einbindung historischer Quellen lassen sich Parallelen zu kunsthistorischen Vorgehensweisen ausmachen. Kugler greift beispielsweise im *Handbuch der Kunstgeschichte* auf schriftliche Zeugnisse zurück, was er in Fußnoten kenntlich macht.<sup>377</sup> Die angeführten Textstellen legen folglich Fontanes Adaption wissenschaftlicher Vorgehensweisen und Argumentationen offen, die auf den Einfluss der Berliner Schule sowie deren Publikationen zurückzuführen ist.

## 5.2 »Ich treibe einen wahren Mißbrauch mit Gänsefüßchen«<sup>378</sup>: Deklaration und Unterschlagung von Quellen

Das obenstehende Zitat Fontanes stammt aus einem Brief an Ludwig Pietsch, in dem Fontane auf den Vorwurf reagiert, er habe in den Kriegsberichten Texte von Pietsch übernommen, ohne dies auszuweisen. Fontane behauptet im Schreiben, dass er sich »nirgends mit fremden Federn [schmücke], ohne jedesmal bestimmt zu erklären: Leser, hier kommen fremde Federn«<sup>379</sup>. Er bekennt, dass sein »Stoff [...] aus hundert Schriftstücken entlehnt, aus tausend Notizen zu-

376 Vgl. ders., *Aus Manchester*. 4. Brief, NFA XXIII/1, S. 67.

377 Beispielsweise zieht Kugler bezüglich der hinduistischen Kunst in China den Bericht eines Gesandtschaftsreisenden hinzu (vgl. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd. 1, <sup>5</sup>1872, S. 332).

378 Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 21.02.1874, abgedr. in: Lieselotte E. Kurth-Voigt, *Briefe Theodor Fontanes an Ludwig Pietsch*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 21 (1977), S. 51f.

379 Ebd., S. 51.

sammengetragen« sei: »Ich treibe einen wahren Mißbrauch mit Gänsefüßchen; mehr ist am Ende nicht zu verlangen.«<sup>380</sup> Was Fontane über die Kriegsbücher schreibt, ist auch für seine Kunstkritiken geltend zu machen. So trägt er beispielsweise den Text zum Denkmal Albrecht Thaers aus verschiedenen Quellen zusammen: Einerseits greift er auf den biografischen Artikel zurück, den er für die *Wanderungen* verfasst hat, übernimmt aber die Beschreibung sowie die Entstehungsgeschichte des Denkmals lediglich mit geringfügigen Änderungen aus dem »Gedenkblatt«, welches das »Comité für das Thaer=Denkmal«<sup>381</sup> verfasst hat. Für die Beurteilung des Denkmals zitiert er schließlich über ein- einhalb Seiten lang Lübke, ohne dazu selbst Stellung zu nehmen.<sup>382</sup> Aufschluss über dieses Vorgehen liefern teilweise die Tagebücher, die gleichzeitig belegen, dass Fontanes kunstkritische Zeitungsartikel auf mehrfacher eigenständiger Betrachtung der Kunstgegenstände beruhen.<sup>383</sup> Er verbindet folglich die eigenen Beobachtungen mit ausführlichen Recherchen, für die er – wie im obenstehenden Exempel an Lübke aufgezeigt – beträchtlich von den Schriften und Kenntnissen von Freunden und Bekannten profitiert, wofür insbesondere Friedrich und Karl Eggers Beispiele sind.

### Theodor Fontane als Kopist Friedrich Eggers’?

Friedrich Eggers ist entscheidend für Fontanes Mitgliedschaft in diversen Vereinen verantwortlich, steht mit ihm in regem Briefkontakt und veranlasst ihn darüber hinaus zum Verfassen von Artikeln für das *Deutsche Kunstblatt*. Friedrich Eggers’ eigenes Werk bleibt indessen bruchstückhaft: Er schreibt für das *Deutsche Kunstblatt* und hält Vorträge über Carstens, Thorwaldsen, Schinkel und Rauch,<sup>384</sup> doch seine umfassende Biografie zu Rauch, die Fontane später rezensiert, kann er ebenso wenig beenden wie die geplante *Geschichte der*

380 Ebd., S. 51f.

381 [ungez.] *Die Enthüllung des Thaer=Denkmals zu Berlin*. In: Präsidium des Königl. Landes-Oekonomie-Collegium (Hrsg.), *Annalen der Landwirthschaft in den Königlich Preussischen Staaten* 13/36 (1860), S. 426–433.

382 Vgl. Fischer, *Denkmal Albrecht Thaer’s zu Berlin*, S. 87–124. Der Umstand, dass diese Zusammenhänge erst 2011 von Fischer zusammengetragen wurden, belegt das Fehlen einer textkritischen Fontane-Philologie.

383 Vgl. z. B. Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 22.06.1852, GBA XI/1, S. 34f.; ders., Tagebucheintrag vom 30.06.1852, GBA XI/1, S. 38.

384 Die Vorträge erscheinen auch in Buchform: Friedrich Eggers, *Vier Vorträge aus der neueren Kunstgeschichte*. [Jacob Asmus Carstens, Ueber Thorwaldsen, Erinnerung an Schinkel, Rauch und die neuere Bildhauerei], Berlin 1867.



*Kunst von Winckelmann bis zur Gegenwart*.<sup>385</sup> Fontane greift für verschiedene seiner Kunstkritiken auf Texte Eggers' zurück, weshalb im Folgenden an verschiedenen Beispielen dargelegt wird, inwiefern er sich abgrenzt oder Eggers' Ansichten übernimmt.

Ein Exempel für direkte Einflüsse Eggers' auf Fontanes Kunstkritiken ist die Biografie über den Bildhauer Friedrich Wilhelm Wolff, den beide von den Treffen im *Tunnel* persönlich kennen.<sup>386</sup> In den Berichten zur Berliner Kunstausstellung von 1862 lobt Fontane Wolff für dessen »volle Meisterschaft«<sup>387</sup> auf dem Gebiet der Gussfiguren, befasst sich aber erst in einem biografischen Artikel für das Lexikon *Männer der Zeit* ausführlicher mit dem Bildhauer.<sup>388</sup> Für diesen Aufsatz übernimmt Fontane ganze Textpassagen aus dem Werkstattbericht zu Wilhelm Wolff, den Eggers 1856 im *Deutschen Kunstblatt* publiziert hat,<sup>389</sup> allerdings ohne dies zu kennzeichnen<sup>390</sup> – die behauptete Markierung durch »Gänsefüßchen«<sup>391</sup> hält er folglich nicht immer ein. Eggers geht zu Beginn des *Kunstblatt*-Artikels ausführlich auf Tierdarstellungen als solche, deren historische Entwicklung und Darstellungsformen ein, was Fontane im Lexikoneintrag vermutlich aufgrund der biografischen Zielsetzung ausspart. Die nachstehenden Textpassagen Eggers' sind hingegen teilweise selbst in der Satzstruktur nur geringfügig abweichend und manchmal wörtlich übernommen.<sup>392</sup> Eggers beendet seinen Bericht mit der Schilderung des Ateliers, was bei Fontane wiederum fehlt, da es sich bei seinem Text nicht um einen Werkstattbericht handelt. Ohne Vorlage bei Eggers ist allerdings Fontanes Behauptung, dass die Tiere bei Wolff eine ähnliche Funktion

385 Vgl. Riemann-Reyher, *Friedrich Eggers und Menzel*, S. 247.

386 Ein Nachweis für die Verbindung zwischen Künstler- und Vereinstätigkeit sind Wolffs Reliefporträts der Vereinsmitglieder Paul Heyse, Bernhard von Lepel und Wilhelm von Merkel, die sowohl Eggers als auch Fontane in ihren Texten erwähnen (vgl. Fontane, *Friedrich Wilhelm Wolff*, NFA XXIII/1, S. 459f.). Fontane ergänzt seine Aufzählung zudem um Wolffs Büste Franz Kuglers (vgl. ebd.).

387 Ders., *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 239.

388 Ders., *Friedrich Wilhelm Wolff*, NFA XXIII/1, S. 457–460.

389 Friedrich Eggers, *Künstler und Werkstätten. VII. Wilhelm Wolff*. In: *DKB* 7 (24.04.1856), S. 143–146.

390 Ein Verweis auf diesen Sachverhalt findet sich im Katalog *Fontane und die bildende Kunst* (vgl. Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 167f.).

391 Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 21.02.1874, abgedr. in: Kurth-Voigt, *Briefe Theodor Fontanes an Ludwig Pietsch*, S. 51f.

392 Vgl. z. B. den einleitenden Satz Fontanes, der sich in nahezu identischer Weise bei Eggers findet: »Zu den ausgezeichnetsten Thierbildnern der Gegenwart gehört ohne Frage Wilhelm Wolff« (Eggers, *Künstler und Werkstätten. VII. Wilhelm Wolff*. In: *DKB* 7 (24.04.1856), S. 144); »Zu den ausgezeichnetsten Tierbildnern der Gegenwart gehört unstreitig Friedrich Wilhelm Wolff, geboren zu Fehrbellin am 6. April 1816« (Fontane, *Friedrich Wilhelm Wolff*, NFA XIII/1, S. 457).

wie bei Edwin Landseer hätten, »der sich abwechselnd darin gefällt, das Tier in seiner einfachen Lebenswahrheit zu geben oder aber, satirisch-symbolisch, es auszunutzen sucht als bloßes Mittel zum Zweck.«<sup>393</sup> Zudem schaffe Wolff auch humoristische Kompositionen, die Fontane mit Darstellungen Wilhelm Kaulbachs assoziiert. Mit der Erwähnung Landseers bringt Fontane seine Kenntnisse der englischen Kunst zum Ausdruck, die in Eggers' Text nicht enthalten sind. Der anschließende Vergleich mit Kaulbach – ebenfalls ohne Vorlage bei Eggers – zeigt jedoch auf, dass es Fontane nicht nur darum geht, sein Wissen über englische Kunst unter Beweis zu stellen, sondern dass vergleichbare Werke dem Leser zur Veranschaulichung dienen sollen. Bei Eggers' fehlen außerdem die Ausführungen zu den Begriffen Satire, Symbol und Humor. Da es sich dabei um zentrale Stichworte von Fontanes Kunstauffassung handelt, lässt sich resümierend festhalten, dass Fontane zwar Einiges aus Eggers' Text übernimmt, seine eigene Kunstanschauung jedoch ebenfalls einbringt.

Ein weiteres Projekt Fontanes, bei dem sich Anleihen an Friedrich Eggers ausmachen lassen, sind seine Recherchen zu Johann Gottfried Schadow im Rahmen der *Wanderungen*.<sup>394</sup> Er greift dafür auf Eggers' Artikel über Schadow im *Deutschen Kunstblatt* zurück.<sup>395</sup> Außerdem kontaktiert er verschiedene Schüler Schadows und bittet zusätzlich Eggers darum, für ihn Erkundigungen bezüglich Schadow zu tätigen. Fontane nutzt folglich das Netzwerk der Vereine, im gegebenen Exempel des *Rütli*, um an Informationen für seine kunstkritischen Schriften zu gelangen. Der letzte Abschnitt verdeutlicht, dass er bereits Recherchen getätigt hat und diese noch um – die für ihn bezeichnenden – Anekdoten ergänzen möchte. Friedrich Eggers liefert ihm auf sein Bitten hin einen Band mit Schadows Schriften<sup>396</sup> und verweist auf den Artikel im *Deutschen Kunstblatt*, »wo ich [Eggers, CA] sein Leben beschrieben habe und im Schadow-Jahrgang, wo ein Aufsatz von ihm selber drin steht«<sup>397</sup>. Hinsichtlich Fontanes Anliegen, Anekdoten über Schadow zu ermitteln, schlägt

---

393 Ebd., S. 459.

394 Ders., *Märkisches Bild: Dorf Saalow. (Ein Kapitel vom alten Schadow)*, erscheint am 31.03.1861 in der *Kreuzzeitung* (vgl. Berbig, *Fontane Chronik*, Bd. 2, S. 1110).

395 Friedrich Eggers, *Johann Gottfried Schadow und seine Werke*. In: *DKB* 11 (18.03.1850), S. 81–83; 12 (25.03.1850), S. 89–91; 13 (01.04.1850), S. 97f.

396 Für die Arbeit am Kapitel über das Dorf Saalow, in dem er über Schadow schreibt, benötigt Fontane eine Publikation der Schriften Schadows, die ihm Eggers mit diesem Brief überlässt. Bei der Ausgabe handelt es sich um: Johann Gottfried Schadow, *Kunstwerke und Kunst-Ansichten*, Berlin 1849 (vgl. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 244, FN 637).

397 Friedrich Eggers an Theodor Fontane, 19.12.1860, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 244.

ihm Eggers verschiedene Ansprechpersonen vor.<sup>398</sup> Auf dem Umschlag des Briefes steht: »hiebei 1 Buch: Schadows Denkwürdigkeiten durch Güte des Herrn Baumeister Lucä.«<sup>399</sup> Fontanes Brief an Eggers zeugt folglich davon, dass Fontanes journalistische Artikel im *Rütli* Thema sind und dass er seine Vereinskontakte gezielt zur Informationsbeschaffung nutzt. Außerdem ist aus Fontanes Brief ersichtlich, dass sein Abschnitt zu Schadow in den *Wanderungen* ein anderes Ziel verfolgt als Eggers' Beiträge für das *Kunstblatt*. Während Eggers einen Überblick über Schadows Lebenswerk vermittelt, konzentriert sich die Darstellung Fontanes auf die letzten 15 Jahre Schadows. Zudem unterscheiden sich die Texte in ihrer Ausrichtung; das *Deutsche Kunstblatt* wird von einem Fachpublikum rezipiert, was die ausführliche Thematisierung der Kunstwerke und die Fokussierung auf Schadow als Künstler erklärt. In den *Wanderungen* verfolgt Fontane hingegen das Ziel, die Mark und ihre Bewohner darzustellen, weshalb er auf Schadows Kindheit eingeht und sämtliche Züge betont, die zum Lob des Märkischen passen, wie der Dialekt. Um die Einwände zu widerlegen, die Fontane offenbar bezüglich dieser Passage erhalten hat, weist er in einer ausführlichen Fußnote auf seine brieflichen Nachforschungen bei zeitgenössischen Malern und Bildhauern Schadows hin. Die Berichte von Zeitgenossen sollen folglich für die Authentizität der Aussage garantieren und belegen gleichzeitig die Bedeutung dieses Aspekts für Fontane. Zur Betonung des Märkischen trägt außerdem bei, dass er die Abschnitte zu Schadow mit einer Passage zum Dorf Saalow einleitet, worauf Ausführungen zum Schneider-Beruf des Vaters folgen, da Schadow von ihm zeichnen gelernt habe. Diese Angabe nutzt Fontane, um im Erzählfluss eine Prolepse vorzunehmen und Schadow im folgenden Textabschnitt als Akademiedirektor zu inszenieren, der seinen Schülern das Zeichnen beibringt. Eggers bleibt indessen bei einer chronologischen Folge und geht detaillierter auf den familiären Hintergrund Schadows ein. Fontane ist um stilistische Diversität bemüht, fügt Dialoge ein, die Schadow auf anekdotische Weise

398 Dem Wunsch, Frau Carsten zu besuchen, gedenkt Eggers indes nicht nachzukommen, da sie kränklich sei und ihn bereits zweimal nicht mehr vorgelassen habe. Eggers wendet allerdings ein, dass es »für die Art von Charakterzügen, die Du gerade wünschest« (ebd.) ohnehin bessere Quellen gäbe und verweist auf Hermann Weiss, desgleichen Mitglied im *Tunnel*, der einige Zeit Schüler Schadows gewesen ist. Als weitere Ansprechperson empfiehlt Eggers Johann Heinrich Strack, einen Schüler Schinkels, mit dem Fontane ebenfalls bekannt ist (vgl. ebd.).

399 Friedrich Eggers an Theodor Fontane, 19.12.1860, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 245. Schadow ist mit der Familie Lucae befreundet, worauf Fontane im *Wanderungen*-Aufsatz ebenfalls eingeht, indem er auf humoristische Weise nacherzählt, wie sich Richard Lucae als »junges Bürschchen« um die Aufnahme in die Gipsklasse Schadows beworben habe (vgl. Fontane, *Wanderungen. Ein Kapitel vom alten Schadow*, GBA V/4, S. 333).

charakterisieren und setzt damit seine im zitierten Brief geäußerte Absicht um. Er weist auf Schadows Betonung des Handwerklichen hin, verzichtet aber auf eine Beschreibung bestimmter Kunstwerke. Es ist Fontane folglich weniger daran gelegen, Schadow als Künstler zu porträtieren, sondern vielmehr als Menschen, sowie dessen charakteristische Sprechweise und damit die Verortung in der Mark Brandenburg darzulegen.<sup>400</sup> Der »preußisch-brandenburgische Zug« lässt sich gemäss Fontane sowohl in der Historie als auch in der Landschaftsmalerei Schadows nachweisen. Die Verortung des Künstlers in der Mark betont Fontane zudem in einer Fussnote, in der er festhält, dass sich Schadow »halb scherzhaft, halb ernsthaft gegen das »ewige Italien-Malen« gewendet habe, was thematisch auf die Omnipräsenz der italienischen Kunst referiert, der gegenüber Darstellungen deutscher Themen in den Hintergrund treten, und poetologisch wiederum mit einem humoristischen Zitat Schadows unterstrichen wird.<sup>401</sup> Die akribische Recherche zu Schadows Dialekt lässt vermuten, dass Fontane dies als Beleg für Schadows Verwurzelung in der Mark ansieht und weist außerdem voraus auf das Romanwerk, in dem Fontane die jeweiligen Figuren ebenfalls ihren Dialekt sprechen lässt.<sup>402</sup> Wie der Vergleich mit Eggers' chronologisch und sachlich gehaltenen *Kunstblatt*-Artikeln deutlich macht, zeigt sich Fontane bereits in seinen kunstkritischen Schriften und im vorliegenden Beispiel den *Wanderungen* als gewandter Erzähler.<sup>403</sup> Eggers hingegen fokussiert stärker auf die künstlerischen Errungenschaften Schadows und geht auf Werke und Lehrer ein, die für dessen Werdegang von Bedeutung sind. Der Titel der Eggerschen Artikelfolge lautet denn auch *Johann Gottfried Schadow und seine Werke*, während Fontane die Überschrift *Saalow. Ein Kapitel vom alten Schadow* setzt.<sup>404</sup>

400 Dafür spricht auch Fontanes Behauptung: »Durch das ganze Schaffen des Alten ging, wie schon angedeutet, ein vaterländischer, ein preußisch-brandenburgischer Zug« (Fontane, *Wanderungen. Ein Kapitel vom alten Schadow*, GBA V/4, S. 343).

401 »[U]n die Bööme gefallen mir nu schon jar nich. Immer diese Pinien un diese Papeln. Un was is es denn am Ende damit? De eenen sehn aus wie uffgeklappte Regenschirme un die andern wie zugeklappte« (ebd., S. 344).

402 Vgl. z. B. die Erzählung *Ellernklipp*, in der Joost und Grissel sich im Dialekt unterhalten (vgl. z. B. ders., *Ellernklipp. Nach einem Harzer Kirchenbuch*, GBA I/5, Berlin 2012, S. 114f.).

403 Eine autoreflexive Bemerkung im Text fokussiert ebenfalls auf die Sprache. Fontane behauptet nämlich, Schadow habe während des Siebenjährigen Krieges trotz fehlender Sprachkenntnisse mit einem Russen Freundschaft geschlossen: »Er [Schadow, CA] hatte hier praktisch erfahren, daß es nur darauf ankomme, das *rechte* Wort zu treffen!« (ders., *Wanderungen. Ein Kapitel vom alten Schadow*, GBA V/4, S. 338).

404 Zur Ausrichtung des Artikels hält Fontane fest: »Es ist nicht Absicht dieser Zeilen, den Charakter Schadows nach allen Seiten hin zu zeichnen; aber *ein* Zug darf schließlich nicht vergessen sein, der entschieden in das Bild des Alten gehört: seine Loyalität, sein

Bemerkenswert ist, dass das Naturstudium Schadows bei Eggers betont,<sup>405</sup> bei Fontane auf Züge des Realismus hin zugespitzt ist: »[E]bensowenig wie er den Realismus *ausschließlich* wollte, ebensowenig verkannte er sein Recht.«<sup>406</sup> Fontane vertritt den Standpunkt, dass Schadows Kunst nicht ein »einfach dem Schönheitsideal nachstrebendes Ding« sei, »sondern vielmehr sollte sie dem wirklichen Leben in der Vielheit seiner Erscheinungen und Ansprüche dienen, um es hinterher zu beherrschen«<sup>407</sup>. Fontane ist folglich darum bemüht, realistische Züge in Schadows Werk zu betonen, was er mit anderem Vokabular als Eggers tut: In der Gegenüberstellung von Schönheitsideal und wirklichem Leben lässt Fontane sein spezifisches Realismusverständnis der künstlerischen Bearbeitung der Wirklichkeit durchblicken.<sup>408</sup>

Ein Künstler, über den ebenfalls sowohl Fontane als auch Eggers schreiben, ist Alfred Rethel. Fontane erwähnt im Reisebericht aus London im Kapitel *Herrn Marcus' Bilderladen* Rethels Kupferstiche,<sup>409</sup> während Eggers im *Deutschen Kunstblatt* über die als Holzschnitte erschienenen Werke *Der Tod als Freund* und *Der Tod als Erwärger* schreibt.<sup>410</sup> Unter den Titel seines Gedichts *Der Maskenball* schreibt Eggers: »Nach einer Todtentanz-Zeichnung von Alfred Rethel.«<sup>411</sup> Dies ist ein Beispiel einerseits für den Einfluss Rethels auf Eggers' Schaffen und andererseits für die von Eggers stark gemachte Verknüpfung von Dichtung und Malerei, die er auch im Artikel für das *Deutsche Kunstblatt* betont: »Beide Blätter haben in ihrer ersten Poesie, in Composition

---

Herz für Preußen und die Mark« (ders., *Wanderungen. Ein Kapitel vom alten Schadow*, GBA V/4, S. 342).

405 »Was er all' seinen Schöpfungen zu Grunde zu legen pflegte – die lebende Natur« (Eggers, *Künstler und Werkstätten. VII. Johann Gottfried Schadow und seine Werke*. In: DKB 11 (18.03.1850), S. 82). Vgl. auch ders., *ebd.* In: DKB 13 (01.04.1850), S. 98.

406 Fontane, *Wanderungen. Ein Kapitel vom alten Schadow*, GBA V/4, S. 344.

407 Ebd.

408 Vgl. Kapitel III.

409 Der Artikel erscheint zuerst in *Die Zeit* (F., *Herrn Marcus' Bilderladen. London im Juli*. In: *Die Zeit* 159 (10.07.1856)) und zwei Jahre später unter der Überschrift »Von der Weltstadt Strassen« in der *Neuen Preussischen (Kreuz-)Zeitung* (»†«, *Von der Weltstadt Strassen. 5. Herrn Marcus' Bilderladen*. In: NPZ 133 (11.06.1858), Beilage; 147 (27.06.1858), Beilage).

410 Friedrich Eggers, *Holzschnitte: ›Der Tod als Freund.‹ ›Der Tod als Erwärger‹ (erstes Auftreten der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831)*. Zwei Holzschnitte, gezeichnet von Alfred Rethel, in Holz geschnitten von Jungtow und Steinbrecher, Düsseldorf, Ed. Schulte (Buddeus'sche Sortim.-Buchh.). In: DKB 9 (26.02.1853), S. 78f.

411 Rethel hat die Totentanz-Bilder für Fresken im Kaisersaal in Aachen entworfen. Mit der Ausführung beginnt er 1848, beendet aber nur vier Abbildungen. 1848 erscheint die Publikation *Auch ein Todtentanz* von Rethel in Leipzig (vgl. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 377, FN 10).

und Ausführung etwas von Balladen im Volkston, ein Gebiet, welches anzubauen [...] Rethel durchaus das Talent [...] hat.«<sup>412</sup> Darüber hinaus liefert Eggers eine detaillierte Beschreibung der beiden Holzschnitte, wohingegen Fontane den Schwerpunkt auf den Kontext legt, in dem die Werke gezeigt werden. Die Überschrift seines Artikels lautet demgemäß *Herrn Marcus' Bilderladen*, nach einem Geschäft, das bei Fontane auf Zustimmung stößt, weil dessen Inhaber den Engländern deutsche Kunst näherbringt. Es geht ihm darum, die Rezeption der deutschen Künstler in England zu beleuchten, weshalb er auch erwähnt, welche Künstler neben Rethel noch vertreten sind. Menzels Werke *Keith*, das sowohl Schottland als auch Preußen thematisiere, und der *Eybelsche Große Kurfürst* seien hingegen Dinge, über die er »nicht stillschweigend hinweggehen«<sup>413</sup> dürfe. Fontane beschreibt die Gemälde folgendermassen: »Die Dragoner hauen ein und der englische Philister steht davor und murmelt treu und gutherzig vor sich hin: these Prussians, gallant fellows they are, no doubt about that.«<sup>414</sup> Damit bringt Fontane die Bewunderung der Engländer für die Preußen zum Ausdruck, wofür auch Herrn Marcus' Bilderladen als solcher stehen kann.<sup>415</sup> Dieselben Holzschnitte, die Eggers in seinem Artikel bespricht, sind im Bilderladen ausgehängt und werden von Fontane als »echt Rethelsche Bilder, geistreich, finster, dämonisch«<sup>416</sup> bezeichnet. Er nennt die Rethel'schen Werke in Herrn Marcus' Laden ein »poetisch-unheimliche[s] Schattenspiel an der Wand«, eine »gemalte Gespenstergeschichte« und stellt damit – wie Eggers – den Bezug zur Dichtkunst her.<sup>417</sup> Eggers spricht ebenfalls von einer »dämonischen Grazie«, mit der sich der »Knochenmann« bewege, und schreibt den Blättern ebenso, wie oben zitiert, »ernste Poesie« zu. Während Fontane und Eggers ihre Artikel folglich nach unterschiedlichen Schwerpunkten ausrichten, ergibt sich in der Wertung des künstlerischen Gehalts eine auffällige Korrelation. Zudem verweisen beide auf Kaulbach; Eggers tut dies, um die Popularität der Totentänze darzulegen<sup>418</sup>, Fontane, um das – im Vergleich zu Kaulbach – kleinere Format der Rethel'schen Werke zu veranschaulichen. Es ist anzunehmen, dass Fontane

412 Friedrich Eggers, ›Der Tod als Freund.‹ ›Der Tod als Erwürger.‹ In: DKB 9 (1853), S. 79.

413 Fontane, *Herrn Marcus' Bilderladen*, HFA III/3/1, S. 547.

414 Ebd.

415 Fontane äußert abschließend den Wunsch, dass Herr Marcus den guten Glauben an die Deutschen bei Kraft und Leben erhalten möge (vgl. ebd.).

416 Ebd., S. 546.

417 Ebd.

418 »Es war überhaupt eine Zeit der Todtentänze; der geheime Reiz dieses grossen ernsten Stoffes hatte manches Künstlergemüth angezogen und Kaulbach hält, wie wir wissen, noch mit einem ganzen Cyklus von Compositionen der Art hinter dem Berge« (Friedrich Eggers, ›Der Tod als Freund.‹ ›Der Tod als Erwürger.‹, S. 79).

Eggers' Beitrag für das *Deutsche Kunstblatt* gelesen hat, der drei Jahre vor seinem Artikel über den Londoner Bilderladen erschienen ist. Erhärten lässt sich diese Vermutung anhand eines Briefs von 1852, der belegt, dass Fontane über Eggers' Interesse an Rethel Bescheid weiß.<sup>419</sup>

Die herausgearbeiteten Bezüge zwischen Fontanes Werk und demjenigen Friedrich Eggers' zeigen, dass Eggers' Artikel Fontanes Publikationen über verschiedene Künstler entscheidend beeinflusst haben. Die Beispiele zu Wolff, Schadow und Rethel belegen Fontanes Lektüre des *Deutschen Kunstblatts* und erhellen, dass Fontane Eggers als Informationsquelle für seine kunstkritischen Schriften nutzt. Besonders im Artikel zu Schadow weicht er allerdings deutlich von Eggers' Vorlage ab. Er legt andere Schwerpunkte als Eggers, indem er denjenigen Aspekten den Vorzug gibt, die auf Biografie und Anekdote abzielen.

### Karl Eggers als Bücherlieferant und Informationsquelle Fontanes

Mit Friedrich Eggers' Bruder Karl tauscht sich Fontane in Zusammenhang mit seinen kunstkritischen Schriften ebenfalls aus; Karl scheint jedoch in den Vereinen im Vergleich zu Friedrich eine Randfigur geblieben zu sein. So fällt der Briefwechsel zwischen Fontane und Karl Eggers weniger umfangreich aus als derjenige mit Friedrich, und er ist außerdem von einem formellen Ton dominiert.<sup>420</sup> Im *Deutschen Kunstblatt* seines Bruders veröffentlicht Karl lediglich Reiseschilderungen aus Tirol sowie eine Rezension über eine venezianische Pinakothek.<sup>421</sup> Für die Entstehung einzelner kunstkritischer Artikel Fontanes ist Karl indessen nicht weniger wichtig als Friedrich. Beispielsweise erbittet Fontane ausgehend

---

419 »Was Dich interessieren wird: der große (jetzt wiederhergestellte) Krönungs- und Kaiserstuhl erhält 8 Fresken von Rethel [...]. – So weit ich es beurtheilen kann sind die Sachen bedeutend, wie wohl hart in der Farbe und wenig einschmeichlerisch für das Auge des Laien. N° II schien mir an Kühnheit der Behandlung und Eigenthümlichkeit der Composition (der mit 6 weissen Stieren bespannte Kriegswagen auf dem der Maurenkönig ficht, wendet sich zur Flucht) den Preis zu verdienen« (Theodor Fontane an Friedrich Eggers, 09.04.1852, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 80f.).

420 Auch in *Von Zwanzig bis Dreißig* ist Karl lediglich in einer Fußnote zum Abschnitt zu Friedrich berücksichtigt, wobei auch Lübke in derselben Publikation lediglich namentlich erwähnt, aber nicht in einem eigenen Kapitel berücksichtigt ist (vgl. Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 200).

421 Karl Eggers, *Reisebemerkungen in Tirol*. In: *DKB* 9 (April 1858), S. 95–96, 137–138, 157–158; ders., *Pinacoteca veneta, da Francesco Zanotto. Fasciolo I. [Besprechung]*. In: *DKB* 9 (April 1858), S. 169.

von einem Artikel Friedrichs bei Karl um Auskunft über Rembrandt<sup>422</sup> für seine Parodie auf Julius Langbehns Buch *Rembrandt als Erzieher*.<sup>423</sup> Dabei geht es Fontane nicht um Rembrandts künstlerische Errungenschaften, sondern darum, ob Rembrandt bisweilen übermässig Alkohol konsumiert hat,<sup>424</sup> was wiederum von Fontanes Interesse für Biografistisches und Anekdotisches zeugt. Zudem bittet Fontane Karl Eggers in einem Brief vom 20.10.1879 um Georg Kaspar Naglers *Künstlerlexikon*<sup>425</sup>, um Informationen über den deutschen Baumeister Friedrich Gilly zu sammeln.<sup>426</sup> Des Weiteren ist Karl Eggers Informationsquelle für einen Artikel Fontanes »im *Cotta'schen Kunstblatt*« über Samuel Roesel, einen Landschaftsmaler und Professor an der Berliner Akademie der Künste. Fontane schreibt in den *Wanderungen* über Roesel,<sup>427</sup> verwendet die angeforderte Quelle in seinem Text allerdings nicht.<sup>428</sup> In demselben Brief fragt Fontane außerdem, wo Athanasius Raczyński's *Geschichte der neueren deutschen Kunst* erhältlich sei,<sup>429</sup> was belegt, dass sich Fontane mittels kunsthistorischer Publikationen aktiv Wissen über zeitgenössische Kunst aneignet.

422 Friedrich Eggers verfasst zu zwei Fotografie-Kunstalben (das erste zu Anthonis van Dyck, das zweite zu Rembrandt) die jeweiligen Begleittexte (vgl. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 453).

423 Fontanes Parodie erscheint unter dem Titel *Nante Strump als Erzieher* am 19.04.1890 ungezeichnet in der Zeitschrift *Deutschland* (vgl. [ungez.] *Nante Strump als Erzieher. Von einem Berliner. Frei nach »Rembrandt als Erzieher«*. In: *Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und soziales Leben* 1/29 (19.04.1890), S. 493–494). In einem Brief an Friedrich Stephany verurteilt Fontane das Werk als »geistreichthuende[n] Blödsinn« (Theodor Fontane an Friedrich Stephany, 04.06.1894, HFA IV/4, S. 363).

424 »Ein Lebemann, glaub ich, war er [Rembrandt, CA] comme il faut, aber goss er auch oft einen (zu oft) hinter die Binde, mit anderen Worten stand er ein bisschen an der Süffelgrenze? Es wäre mir wichtig, zu wissen »ja« oder »nein«. Und wenn es sein kann umgehend. Ihr Th. F.« (Theodor Fontane an Karl Eggers, [10.4.1890], abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 314).

425 Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstlerlexikon*, 22 Bde., München 1835–1852.

426 Theodor Fontane an Karl Eggers, 20.10.1879, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 293. Friedrich Gilly kommt in Zusammenhang mit Schinkel in den *Wanderungen* vor (vgl. Fontane, *Wanderungen. Steinhöfel*, GBA V/2, S. 445f.).

427 Der Artikel *Havel und Haveldörfer* mit dem Zusatz (*Bei Sanssouci*), in dem Rösel erwähnt wird, erscheint zuerst in der Zeitschrift *Über Land und Meer* und wird später in den dritten Teil der *Wanderungen, Havelland. Wer war er?* aufgenommen (vgl. Fontane, *Wanderungen. Havelland*, GBA V/3, S. 260–275).

428 Vgl. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 293, FN 70.

429 Athanasius Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 Bde., Paris 1836–1841. Friedrich Eggers kennt Raczyński seit dem Oktober 1857 persönlich, als dieser sich



Als weiteres Beispiel, das die journalistische Zusammenarbeit Fontanes mit den Brüdern Eggers und überdies die Gemeinsamkeit der Interessensgebiete Kuglers und Friedrich Eggers' aufzeigt, ist Friedrich Eggers' Buchprojekt zu Christian Daniel Rauch zu nennen. Kugler verfasst »ein[en] große[n] kunsthistorische[n] kritische[n] Aufsatz[] über Rauch«<sup>430</sup>, der 1858 im *Deutschen Kunstblatt* erscheint,<sup>431</sup> während Friedrich Eggers mit etwa fünfzig Jahren beginnt, eine als Lebenswerk konzipierte Biografie über Rauch zu schreiben.<sup>432</sup> Da Friedrich vor seinem Tod lediglich die erste Hälfte des Werkes fertigstellen kann, gibt schließlich sein Bruder Karl das Buch heraus. Karl wiederum hat sich betreffs der Rauch-Biografie mit Fontane ausgetauscht; so bittet er ihn um Auskunft über den Polen Anton Waga, wofür sich Fontane an Friedrich Wilhelm Holtze wendet. Im Brief an Holtze äußert Fontane die Vermutung, dass Waga 1820 »von angeblich hohen menschheitlichen, in Wahrheit aber von polnisch-französischen Anschauungen ausgehend, den Entwurf zur Rauch'schen Blücherstatue attackirt haben«<sup>433</sup> soll. Als Antwort darauf erhält er offenbar einen »forsche[n] Brief«<sup>434</sup>, den er Karl Eggers übermittelt. Dieser Briefwechsel ist ein weiteres Exempel dafür, wie die Bekanntschaften aus der Vereinstätigkeit die Kontakte vermitteln, die für den Erhalt spezifischer Informationen ausschlaggebend sind. Darüber hinaus wird das Werk im *Rütli* diskutiert<sup>435</sup>, und Fontane rezensiert die Rauch-Biografie für die *Vossische Zeitung*.<sup>436</sup>

---

auf Empfehlung von Paul Heyse an ihn wendet (vgl. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 294, FN 71).

430 Franz Kugler an Theodor Fontane, 08.01.1858, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Franz Kugler und Theodor Fontane. 1. Briefe Kuglers an Fontane*, S. 14.

431 Franz Kugler, *Christian Daniel Rauch. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*. In: *DKB* 9 (Februar 1858), S. 33–45.

432 Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 52.

433 Jutta Neuendorff-Fürstenau, *Briefe Theodor Fontanes an Friedrich Wilhelm Holtze*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 4 (1960), S. 366.

434 Theodor Fontane an Karl Eggers, 17.03.1876, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 291.

435 Berbig verweist auf Hermann Frickes *Fontane Chronik*, in der folgender Eintrag aufgeführt ist: »Mai 24. [1883] Lange Erörterung über K. Eggers Shadow- u. Rauchbuch im Rhythly« (Hermann Fricke, *Theodor Fontane. Chronik seines Lebens von Hermann Fricke*, Berlin 1960, S. 65).

436 [ungez.] *Christian Daniel Rauch. I.-II.* In: *VZ* 52 (25.12.1874); *VZ* 1 (03.01.1875). Eine weitere Rezension in der *Vossischen Zeitung* erscheint anlässlich der Veröffentlichung des vierten Bandes: Th. F., *Christian Daniel Rauch von Friedrich und Karl Eggers. Viertes Band, 2. Hälfte (Schlußlieferung)*, Berlin 1887, Carl Dunckers Verlag. In: *VZ* 609 (30.12.1887), Erste Beilage.

In der Rezension fasst Fontane hauptsächlich die Biografie Rauchs und damit den Inhalt des Werks, das »in vorzüglicher Ausstattung«<sup>437</sup> vorliege, zusammen, ohne es mit eigenen wertenden Kommentaren zu versehen. Bei zahlreichen Passagen handelt es sich schlicht um Zitate, die er – als solche gekennzeichnet – aus dem Buch übernimmt. Fontane schließt mit dem Fazit: »Unsere Auszüge werden gezeigt haben, wie reich und erschöpfend das Material war, das dem Biographen zur Verfügung stand, wie klar und übersichtlich er es zu gruppieren verstand.«<sup>438</sup> Er beabsichtigt folglich, in der Rezension einen möglichst präzisen Eindruck des Werkes zu geben, was die direkten Übernahmen erklärt. Als »wertvoll« erachtet er außerdem einen Abschnitt, in dem Eggers »essayartig ein Gesamtbild des damaligen Kunstlebens«<sup>439</sup> gibt. Das sind allerdings die einzigen analytischen Kommentare Fontanes, was vermuten lässt, dass ihm die Authentizität des Textes besonders wichtig scheint. Für diese Argumentation spricht, dass für die Publikation erstmals Briefe und Tagebücher Rauchs zur Verfügung gestanden haben.<sup>440</sup> Im Briefwechsel mit Karl Eggers spricht Fontane in ironisch-selbstkritischer Weise über seine Rezension der Rauch-Biografie: »Mein Artikel über den 1. Band (vorzugsweise Auszüge) hat um die Weihnachts[zeit] in zwei Sonntagsnummern der Vossin gestanden«<sup>441</sup> und ist, wie ich höre, mit Vergnügen gelesen worden, was lediglich das *Buch* nicht aber meine Papierscheeren-Arbeit trifft.«<sup>442</sup> Fontanes Aussage spiegelt seine Zurückhaltung angesichts des Werks der Geschwister Eggers wider. Da wertende Anmerkungen weitgehend und Kritik gänzlich fehlen, liegt der Schluss nahe, dass Fontane seine Rezension als Freundschaftsdienst sieht.<sup>443</sup> Dies scheint auch für seine Rezension von Ludwig Pietschs Werk *Olympia* zuzutreffen, das Fontane

437 [ungez.] *Christian Daniel Rauch. I*, NFA XXIII/1, S. 572.

438 [ungez.] *Christian Daniel Rauch. II*, NFA XXIII/1, S. 595. Karl Eggers erhält nach der Veröffentlichung der Rauch-Biografie eine Anstellung im Rauch-Museum, um ein Rauch-Archiv einzurichten und eine Katalogisierung der Werke vorzunehmen, was die Bedeutung des Werks bestätigt. Außerdem verfasst Karl Eggers ein 1877 erstmalig erscheinendes Buch über das Rauch-Museum. Es wird unter dem Titel *Das Rauch-Museum. Verzeichnis seiner Sammlungen nebst geschichtlichem Vorbericht und Lebensabrisse Rauchs* 1892 in Berlin vorgelegt.

439 [ungez.] *Christian Daniel Rauch. II*, NFA XXIII/1, S. 595.

440 Vgl. [ungez.] *Christian Daniel Rauch. I*, NFA XXIII/1, S. 572.

441 *Vossische Zeitung* vom 25.12.1874 und 03.01.1875. Weitere Rezensionen Fontanes erscheinen am 06.12.1881 sowie am 30.12.1887 (vgl. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 399f.).

442 Theodor Fontane an Karl Eggers, März 1875, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 284.

443 Fontane rezensiert außerdem Gedichtbände der Brüder Eggers (vgl. [gez. Th. F.] *Tremsen. Plattdeutsche Dichtungen von Friedrich und Karl Eggers*. Breslau, Verlag von R. Hoffmann 1875. In: VZ 11 (12.03.1876), Sonntagsbeilage).

explizit anbietet, in der *Gegenwart* zu rezensieren,<sup>444</sup> um bei anderer Gelegenheit um Rezensionen der eigenen Werke zu bitten.<sup>445</sup>

Sechs Jahre nach Erscheinen der Buchbesprechung erbittet sich Fontane zudem in einem Brief an Karl Eggers »die Rauch-Notiz«<sup>446</sup>, wobei nicht ermittelt ist, worum es sich dabei handelt. Berbig mutmaßt, dass es Informationen betrifft, die Fontane für das Rauch-Kapitel in den *Wanderungen* benötigt.<sup>447</sup> Des Weiteren hat Karl einen Eintrag zu Schadow und Rauch in der Reihe *Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts* verfasst,<sup>448</sup> der bei Fontane auf Zustimmung stößt:

In den letzten Tagen hab ich endlich Ihren Schadow-Rauch-Essay gelesen, sehr mit Vergnügen und zu meiner Belehrung. Ich freue mich besonders auch dessen was Sie über den Schadowschen Dialekt gesagt haben. Diese Beweisführung, wenn ich mich so ausdrücken darf aus der Gesammt-Sit. heraus, ist sehr gut. In herzlichster Ergebenheit Th. Fontane.<sup>449</sup>

Fontanes Freude über die Berücksichtigung der Sprache Schadows rührt daher, dass er sich im *Wanderungen*-Kapitel zu Schadow (1861) um Belege dafür bemüht, dass Schadow Dialekt gesprochen hat, worin er sich durch Aussagen Karl Eggers' nun bestätigt sieht. Zugleich plausibilisiert diese Tatsache die Vermutung, dass es sich bei den gegenseitigen Rezensionen um Gefälligkeiten unter Freunden handelt. Als weiteres Zeugnis der engen Verknüpfung von Privatem, Vereinskontakten und Poesetätigkeit kann der Umstand dienen, dass Karl Eggers' Buch *Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen* im Verlag von Fontanes Sohn, Friedrich Fontane, erscheint.<sup>450</sup>

444 »Liegt Ihnen daran, daß über Ihr Olympia-Buch eine 1 oder 1½ Spalten lange Kritik in der Gegenwart erscheint und zwar bis etwa zum 8. Dezembr, so kann ich das, Lindaus Zustimmung u. Promptheit vorausgesetzt, leisten« (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 20.11.1878, abgedr. in: Kurth-Voigt, *Briefe Theodor Fontanes an Ludwig Pietsch*, S. 58).

445 »Wenn Sie ein paar frendl. Worte sagen, so, wenn's sein kann, in der Schlesischen, woran mir, wegen meiner schlesischen Beziehungen, sehr liegt. In der Vossin wird wohl Schlenther schreiben, vorausgesetzt, daß Stephany nicht andre Beschlüsse faßt« (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 10.02.1888, abgedr. in: Kurth-Voigt, *Briefe Theodor Fontanes an Ludwig Pietsch*, S. 73f.).

446 Theodor Fontane an Karl Eggers, 09.09.1880, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 294.

447 Vgl. ebd., FN 72.

448 Karl Eggers, *Johann Gottfried Schadow und Christian Daniel Rauch* (= Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts), Leipzig 1882.

449 Theodor Fontane an Karl Eggers, 10.02.1883, abgedr. in: Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 302.

450 Karl Eggers (Hrsg.), *Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen von Karl Eggers*, Berlin 1889.

Abschließend ist festzuhalten, dass Karl Eggers innerhalb von Fontanes Vereinstätigkeit eine Nebenfigur zu bleiben scheint. Auch die Anreden in den Briefen wie »Theuerster Senator«<sup>451</sup> lassen auf eine geringere Nähe zu Karl Eggers schließen als zwischen Fontane und dessen Bruder Friedrich Eggers, den er mit »Mein lieber Eggers«<sup>452</sup> anspricht. Gemäß Berbig hat Fontane jedoch »im persönlichen Umgang« Karl »den Vorzug vor Friedrich [gegeben], mit dessen Hang zu Exaltiertheit er nie etwas beginnen konnte«<sup>453</sup>. Dafür spricht, dass Fontane kleinere Beiträge Karls in der *Vossischen Zeitung* platziert und »sich sogar für die Geldvermittlung nicht zu schade«<sup>454</sup> ist. Unabhängig davon, wem Fontane persönlich nähersteht, ist bemerkenswert, dass Fontanes Rezensionen der Biografie über Rauch äußerst ausführlich ausfallen. Nicht einmal Fontanes Buchbesprechungen zu Lübkes Werken haben auch nur annähernd denselben Umfang.

### Franz Kuglers und Gustav Waagens Texte über Karl Friedrich Schinkel als Vorlagen für Fontanes Schinkel-Biografie

Ein weiteres Exempel, an dem sich Einflüsse aus dem Vereinsumfeld Fontanes nachweisen lassen, ist seine Biografie über Karl Friedrich Schinkel, die anlässlich der *Wanderungen* entsteht.<sup>455</sup> Für seinen Text zieht Fontane Publikationen Franz Kuglers und Gustav Friedrich Waagens hinzu. Bemerkenswert ist, dass Fontane – anders als beispielsweise in den Berichten über die Berliner Kunstausstellungen – seine Quellen offenlegt<sup>456</sup> und mehrfach auf Kuglers oder Waagens Meinung zu bestimmten Aspekten verweist.<sup>457</sup> Der Aufbau

451 Vgl. z. B. Berbig (Hrsg.), *Theodor Fontane und Friedrich Eggers*, S. 334.

452 Ebd., S. 79.

453 Ebd., S. 62.

454 Ebd.

455 Waagen gibt an, Kuglers *Karl Friedrich Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit* ebenfalls als Quelle benutzt zu haben (vgl. Gustav Friedrich Waagen, *Karl Friedrich Schinkel als Mensch und Künstler*. In: *Berliner Kalender* 1844, S. 305–428; Wiederabdruck in: Ders., *Kleine Schriften*, S. 298).

456 Allerdings trifft dies nicht immer zu; die Anekdote zur Verpflegung im italienischen Gasthaus übernimmt Fontane ebenfalls von Waagen, ohne dies zu kennzeichnen (vgl. Fontane, *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 111). Fontane erwähnt seine Quellen für die zweite Überarbeitung in einem Brief an den Verleger vom 11. oder 12.05.1864 (vgl. ders., *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppin. Anmerkungen*, GBA V/1, S. 643): Kugler, *Karl Friedrich Schinkel*; Waagen, *Karl Friedrich Schinkel*; Carl August Alfred von Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, Berlin 1862; ders., *Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Ein Vortrag*, Berlin 1864.

457 Vgl. z. B. »Vor Allem verdienen hier auch die für das kleine Gropius'sche Theater gemalten ›sieben Wunder der alten Welt‹ eine besondere Erwähnung. Er entwarf sie im

des Textes folgt dabei Waagen, wobei die umfassenden Beschreibungen der Schinkel'schen Werke und die ausführliche Kontextualisierung zur allgemeinen Lage der Architektur in Berlin sowie zu Schinkels Förderern bei Fontane wegfallen.<sup>458</sup> Fontane adaptiert das – auch bei Waagen nachweisbare – populäre Rezeptionsmuster, sowohl den Menschen als auch den Künstler zu berücksichtigen.<sup>459</sup> In der Biografie zu Wilhelm Gentz macht Fontane geltend: »Eine Biographie darf aber auch an dem Menschen und, wenn dieser ein Künstler, an seiner Kunst nicht vorübergehen.«<sup>460</sup> Bezüglich Waagens Gewichtung von Schinkel als Maler, die von der Forschung als fortschrittlich erachtet wird, ist festzuhalten, dass auch Fontane ausführlich auf Schinkels Malerei eingeht:<sup>461</sup>

Waagen indes äußert sich dahin, daß das, was anfänglich unbedingt als eine schwere Fügung des Schicksals erscheinen mußte, schließlich der *mehrseitigen* Entwicklung Schinkels fördernd gewesen sey und auf seine *reifere* Ausbildung zum praktischen Architekten den wohlthätigsten Einfluß ausgeübt habe. Wir lassen dies dahingestellt sein und verzeichnen unsererseits nur die Thatsache, daß unser Ruppiner Superintendentensohn, den wir uns alle längst gewöhnt haben als Architekten und *nur* als solchen zu kennen und zu bewundern, daß unser Schinkel, sag ich, zum Teil der eigenen Neigung, aber mehr noch dem Zwang gebieterischer Umstände nachgebend, zehn Jahre lang (von 1805 – 1815), wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise ein *Landschaftsmaler* war.<sup>462</sup>

---

Jahr 1812, und speciell diese Arbeiten gaben ihm eine erwünschte Gelegenheit, neben der vollen Entfaltung seines malerischen Geschicks sich als genialen Architekten auf's glänzendste zu bewähren. Franz Kugler nennt diese Arbeiten »die geistreichsten Restaurationen der Wunderbauten des Alterthums« (Fontane, *Bilder und Geschichten aus der Mark Brandenburg. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 111).

458 Vgl. Waagen, *Karl Friedrich Schinkel*, S. 303, 306.

459 Vgl. Michael Ewert, *Lebenswege. Formen biographischen Erzählens in Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. In: Berbig (Hrsg.), *Fontane als Biograph*, S. 98. Waagen betitelt seinen Aufsatz demgemäß mit »Karl Friedrich Schinkel als Mensch und Künstler«.

460 Das Zitat stammt aus Fontanes Aufsatz zu Wilhelm Gentz (vgl. Fontane, *Wanderungen. Wilhelm Gentz*, GBA V/1, S. 181). Gentz wird ebenfalls als »Mensch und Künstler« porträtiert (ebd., S. 176). Zu Fontanes Künstlerbiografien vgl. Stefan Greif, *Tunnelfahrt mit Lichtblick. Fontanes anekdotische Künstlerbiographien*. In: *Fontane Blätter* 65–66 (1998), S. 285–299.

461 Vgl. Ewert, *Lebenswege*, S. 98.

462 Fontane, *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 110. In der GBA werden im Vergleich zum Zeitungsartikel im *Morgenblatt* die Schreibweise angepasst, die Satzstellung geringfügig verändert und die Korrektur vorgenommen, dass Schinkel zehn Jahre lang Landschaftsmaler gewesen sei, während es im *Morgenblatt* noch heißt »eif Jahre lang (von 1805 bis 1816)« ([ungez.] *Bilder und Geschichten aus der Mark Brandenburg. Karl Friedrich Schinkel*. In: *MB* 45 (04.11.1864), S. 1065).

Während Waagen die Malerei Schinkels gewissermassen zur Vorarbeit für Schinkels Tätigkeit als Architekt reduziert,<sup>463</sup> will sich Fontane diesbezüglich einer Positionierung entziehen, betont aber dennoch, dass Schinkel, sowohl aus eigenem Antrieb als auch aus Fremdbestimmung, lange Zeit als Landschaftsmaler tätig ist und darüber hinaus zahlreiche Theaterkulissen fertigt.<sup>464</sup> Der Sprachgestus, in dem Fontane diesen Sachverhalt darlegt, weist darauf hin, dass er dem vorherrschenden Bild Schinkels – »den wir uns alle längst gewöhnt haben als Architekten und *nur* als solchen zu kennen und zu bewundern« Schinkels gesamtes Tätigkeitsfeld entgegenhalten will. Als Hinweis auf Fontanes Gewichtung kann die Episode aus Schinkels Kindheit dienen, wonach dessen Vater ihm öfters Vögel auf Papier gemalt habe, mit denen Karl aber nicht zufrieden gewesen sei, weil Vögel doch anders aussehen würden.<sup>465</sup> Fontane akzentuiert darüber hinaus, dass während Schinkels Italienreise »der *Maler* [prävalierte]«<sup>466</sup>. Zur Untermauerung dieser Aussage stützt er sich auf Schinkels Briefe, von denen sich aus den Reisejahren nach Italien »nur wenige« mit Architektur beschäftigten, obwohl Schinkel »unzweifelhaft als Architekt nach Italien gezogen« sei.<sup>467</sup> In der Bezugnahme auf die der Briefe besteht ein markanter Unterschied von Fontanes Aufsatz und Kuglers sowie Waagens Texten hinsichtlich der Quellenlage, denn erst ab 1862 liegt Carl August Alfred von Wolzogens Ausgabe der Briefe<sup>468</sup> Schinkels vor.<sup>469</sup> Fontane geht verschiedentlich auf diese Quellen ein, insbesondere bezüglich des Aufenthalts Schinkels in England, der bei Waagen nur geringe Berücksichtigung findet, Fontane jedoch wohl aus persönlicher Affinität zum Inselstaat besonders interessiert. Passend dazu vergleicht er das

---

463 Allerdings hat es sich auch Waagen als erklärtes Ziel gesetzt, die »Vielseitigkeit« von Schinkels Tätigkeit zu betonen (Waagen, *Karl Friedrich Schinkel*, S. 297).

464 Informationen zu Schinkels Theaterkulissen dürfte Fontane auch von einem Artikel Kuglers aus dem *Deutschen Kunstblatt* bezogen haben (vgl. Franz Kugler, *Die Dekorationsmalerei der Bühne und Schinkels Entwürfe. Festrede (gehalten am Schinkelfeste im Architekten-Verein zu Berlin den 13. März 1855)*. In: *DKB* 6 (22.03.1855), S. 101–105).

465 Bei Waagen und Kugler fehlt diese Episode ebenso wie Fontanes allgemeine Reflexionen über die Schwierigkeit der Recherche zu den Kinderjahren von Berühmtheiten (vgl. Fontane, *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 104f.).

466 Ebd., S. 109.

467 Ebd.

468 Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*.

469 Die Urfassung des Schinkel-Kapitels erscheint im September 1860 in der *Kreuzzeitung* und wird mit einer leicht gekürzten Überschrift in das Kapitel 5 des Neuruppin-Zyklus eingegliedert. Für die zweite Auflage der *Grafschaft Ruppın* kündigt Fontane aufgrund »des jetzt reichlich vorhandenen Materiales (Waagen, Wolzogen, Adler, Eggers)« dem Verleger eine Überarbeitung an (Fontane, 11. oder 12.05.1864 an den Verleger, abgedr. in: Fontane, *Wanderungen. Die Grafschaft Ruppın. Anmerkungen*, GBA V/1, S. 643).

Talent Schinkels mit demjenigen William Turners. Die Genialität dieser beiden Maler macht er darin aus, dass sie beide fähig gewesen seien, mit den reduziertesten malerischen Mitteln ein Bild zu schaffen.<sup>470</sup> Fontane bringt mit der Wendung »ein kleines Wunderding« ausdrücklich seine Bewunderung für die entsprechende Malweise zum Ausdruck. Für die Bewertung von Schinkels Malerei dient Fontane ferner das Urteil Waagens als Referenz, bezeichnenderweise – wie schon in Bezug auf Turner in den Briefen *Aus Manchester* – an der Stelle, wo er sein höchstes Lob ausspricht.<sup>471</sup> Ein weiteres ausführliches Zitat Waagens, das Fontane mit geringfügigen Abweichungen übernimmt, ist die Passage zu Schinkels Krankheit und dem zu dieser Zeit erfolgten Besuch Thorwaldsens.<sup>472</sup> Fontane fügt Waagens Bericht wohl einerseits ein, weil derselbe als Augenzeuge beim Treffen der bedeutenden Künstler anwesend war.<sup>473</sup> Andererseits findet die Zusammenkunft statt, als Schinkel bereits schwer krank ist, was der Schilderung zusätzliche Dramatik verleiht.

Ein weiterer Bereich von Schinkels Tätigkeit ist das Kunsthandwerk, was gemäß Fontane direkte Auswirkungen auf das Alltagsleben hat und zu »edlere[n] Formen« geführt habe: »*In dieser Welt Schinkelscher Formen leben wir noch*, die wenigsten unter uns wissen es, aber dies Nichtwissen ändert nichts an der Tatsache. Seine Schule blüht und durchdringt unser Leben.«<sup>474</sup> Fontane hält verallgemeinernd fest, dass »[d]as ganze Kunsthandwerk [...] [ein] wichtige[r] Zweig modernen Lebens« sei.<sup>475</sup> Dies verdeutlicht, dass er im Kunsthandwerk eine Möglichkeit sieht, das Bewusstsein für Kunst und Formensprache in der

---

470 »Auch den Briefen aus England, wie gleich hier bemerkt werden mag, sind solche Federzeichnungen beigegeben, flüchtige Skizzen, die durch die überaus geniale Art der Behandlung an ähnliche Arbeiten des schon einmal zitierten William Turners erinnern, der, wie Schinkel, es verstand, mit zwölf Strichen und ebenso vielen Punkten ein ganzes Landschaftsbild zu geben. Die Schinkelsche Skizze von Manchester [...] ist mir nach dieser Seite hin immer wie ein kleines Wunderding erschienen« (Fontane, *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 117).

471 Vgl. ebd., S. 107, 111.

472 Vgl. Waagen, *Karl Friedrich Schinkel*, S. 377; Fontane, *Wanderungen. Karl Friedrich Schinkel*, GBA V/1, S. 119. Die Fußnote zu Thorwaldsens Tod findet sich einzig bei Fontane.

473 Ähnlich auch bei der Schilderung von Schinkels Charakter, wozu Fontane Waagen zitiert, da »ihn [Schinkel, CA] niemand trefflicher geschildert [habe] als Waagen, der ihm, so viele Jahre hindurch, in Kunst und Leben nahestand« (ebd., S. 121).

474 Ebd., S. 115. Fontane relativiert die Aussage in einer Fußnote; da der Artikel vor mehr als zwanzig Jahren erschienen sei, habe inzwischen die Renaissance »die Schinkelsche Welt abgelöst« (ebd., S. 115).

475 Ebd.

Gesellschaft zu verankern.<sup>476</sup> Indem er auf diesen Aspekt hinweist, trägt er zusätzlich dazu bei, die Überzeugung dieser Tatsache zu verbreiten.

Über Fontanes Schinkel-Biografie hinaus macht Hubertus Fischer einen Einfluss von Schinkels Landschaftsbildern auf Fontanes *Wanderungen* geltend. Seiner Auffassung nach sind Fontanes Abendbild um Schloßberg und Burg Uchtenhagen sowie das Landschaftsbild eingangs des Kapitels Gusow »im besten Sinne[] von Schinkel inspirierte historische Landschaftsmalerei mit Worten«<sup>477</sup>. Diesem Befund ist umso mehr zuzustimmen, als im einleitenden Text zum Kapitel Gusow der Begriff »Coulissenbild[]« vorkommt, zumal Schinkel zahlreiche Theaterkulissen geschaffen hat.<sup>478</sup> Darüber hinaus lautet die Überschrift zum originalen Zeitungsartikel »Märkische Bilder« und im Nachdruck im *Morgenblatt für gebildete Stände* »Bilder und Geschichten aus der Mark Brandenburg«<sup>479</sup>, was die Überlagerung von Text und Bild explizit macht.

#### Fontane und der »berufene[] Kollege[]«<sup>480</sup> Ludwig Pietsch. Inszenierter Dilettantismus

Während sich Fontane, wie im obenstehenden Kapitel zu den Referenzen herausgearbeitet, auf andere Kunstkritiker beruft, um sein Kunsturteil zu legitimieren, beharrt er andernorts nachdrücklich auf seiner Eigenständigkeit. Dabei schreckt er auch nicht davor zurück, gegen Juryurteile zu argumentieren, wie der Zeitungsartikel zur Ausstellung über die Denkmäler für das Wellington-Grabmal aufzeigt.<sup>481</sup> Ein weiteres Beispiel dafür, dass Fontane vehement

476 Das Kunsthandwerk ist auch in den Überblickswerken Kuglers und Lübkes Thema (vgl. z. B. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, S. 127; Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte, Anhang. Das antike Kunsthandwerk*, Bd. 1, 1873, S. 220–227).

477 Fischer, *Märkische Bilder*, S. 133.

478 Fontane, *Wanderungen. Das Oderland*, GBA V/2, S. 195.

479 Vgl. Theodor Fontane, *Märkische Bilder*. In: NPZ 61 (11.05.1860); [ungez.], *Bilder und Geschichten aus der Mark Brandenburg. Karl Friedrich Schinkel*. In: MB 45 (04.11.1864), S. 1062–1069; MB 46 (11.11.1864), S. 1085–1089 (wiederabgedr. in: GBA V/1, S. 104–126).

480 Fontane, *Kunstaussstellung [1874]*, NFA XXIII/1, S. 405.

481 »Das sei bereits im voraus bemerkt, daß man alle Ursache hat, dies Sachverständigenurteil in Bausch und Bogen als zutreffend und gerecht anzuerkennen. Man hat neun Preise erteilt, und meinem Dafürhalten nach durchaus an diejenigen neun Arbeiten, die unter den eingesandten fünfundachtzig den größten Anspruch darauf haben. Nur die Rangierung der Preise untereinander ist bedenklich. Nr. 3 z. B. müßte Nr. 1 sein etc.« (Fontane, *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 39). Vgl. ebenso ders., *Die Wellington-Monumente in Westminster-Hall*, NFA XXIII/1, S. 38.



für sein eigenes Urteil eintritt, liefern seine Aussagen zu Ludwig Pietsch, einem Mitarbeiter bei der *Vossischen Zeitung*, wobei die analysierten Textstellen die These nahelegen, dass Fontane zwar für sein Urteil einsteht, seine prononcierte Eigenständigkeit aber auch als Autorschaftsinszenierung zu lesen ist. Er schwankt damit zwischen Zurückhaltung gegenüber dem Kollegen und Inanspruchnahme eines unabhängigen Kritikerdaseins.

Pietsch ist überdies der einzige zeitgenössische deutsche Kunstkritiker, auf den Fontane in den kunstkritischen Schriften explizit Bezug nimmt. Seit 1864 Kunstreferent der *Vossischen Zeitung*, avanciert Pietsch neben Friedrich Pecht in München und Adolf Rosenberg in Berlin zu den einflussreichsten konservativen deutschen Kritikern nach der Reichsgründung.<sup>482</sup> Fontanes Berufung auf Pietsch kommt zustande, weil er an Pietschs Stelle die Berichterstattung über die Berliner Kunstausstellungen von 1872 sowie 1874 in der *Vossischen Zeitung* übernimmt. Fontane weist in beiden Artikeln auf diesen Umstand hin und inszeniert dabei Pietsch als den eigentlichen Könnern und betont die Subjektivität seines eigenen Urteils:

Keinen Vexierknäuel, in dem sich die Keime zu zehn Berichtigungen und doppelt so vielen persönlichen Bemerkungen schabernackisch bergen, möchten wir dem [...] Kollegen bei seiner Rückkehr tückisch lächelnd überreichen, ihm, dem Vielgereisten, dem Bangersehn-ten, der [...] vielleicht der einzig Lebende ist, der die großen Fragen dieser Ausstellung zu lösen vermag [...].

Und so dann noch einmal:

Er komme bald uns, welchem der »Vossischen«  
Ratschluß verleihe ruhmwürdiges Richteramt,

und ziehe die Lose, blind und gerecht, die wir nur übermütig geschüttelt haben. Denn die *wissende* Hand, wie die Hand des Schicksals greift nicht fehl.<sup>483</sup>

Das Zitat verdeutlicht, wie Fontane seine Kunstkritiken eingeordnet sieht oder spiegelt zumindest einen ironisch-kritischen Blick auf sein eigenes Schaffen wider. Er kokettiert mit seinem Status als Laie und dem daraus resultierenden subjektiven Urteil gegenüber Pietschs »*wissende[r]* Hand«, da dieser eine

<sup>482</sup> Vgl. Lintl, *Ludwig Pietsch und Adolph Menzel*, S. 283. Pietsch absolviert zunächst eine Ausbildung als Maler an der Berliner Akademie, beginnt aber bald Zeichnungen für illustrierte Zeitungen und Bücher anzufertigen. Zudem ist er als Publizist tätig und schreibt Kunst- und Gesellschaftsberichte über Berlin, ab 1858 für die *Spenerische Zeitung*, später auch für die *Schlesische Zeitung*. Seit 1864 ist Pietsch Mitarbeiter der *Vossischen Zeitung* für Kunstkritik, Gesellschafts- und Reiseberichte. Wie Fontane ist er ebenfalls als Kriegsberichterstätter tätig, namentlich bei den militärischen Einsätzen deutscher Truppen im Krieg gegen Frankreich 1870/71 (vgl. ebd., S. 274).

<sup>483</sup> Fontane, *Die diesjährige Kunstausstellung [1872]*, NFA XXIII/1, S. 398f.

Ausbildung als Maler absolviert hat.<sup>484</sup> Zugleich nimmt Fontane in seinen Berichten mittels Untertreibung mögliche Kritikpunkte vorweg und treibt das Lob Pietschs mit der Floskel, dass derselbe »vielleicht der einzig Lebende [sei], der die großen Fragen dieser Ausstellung zu lösen verm[öge]« derart auf die Spitze, dass ein ironischer Unterton deutlich wird. Allerdings anerkennt Fontane Pietschs Talent und drückt auch in der privaten Korrespondenz mehrfach seine Wertschätzung für dessen Schaffen aus.<sup>485</sup> Für eine freundschaftliche Verbindung sprechen außerdem Fontanes Rezensionen einer Ausstellung von Pietschs Zeichnungen<sup>486</sup> und zweier Publikationen sowie das Erscheinen von Pietschs Autobiografie im Verlag von Friedrich Fontane.<sup>487</sup>

Die Verwendung der Text-Metapher »Vexierknäuel«, die in ähnlicher Weise in einem weiteren Artikel ebenfalls vorkommt,<sup>488</sup> lässt sich als Hinweis auf die Bedeutung lesen, die Fontane der sprachlichen Ausgestaltung der Texte beimisst, gerade auch vor dem Hintergrund, dass er Pietschs Schreibtalent bewundert.<sup>489</sup> Dies kommt insbesondere in Fontanes Rezensionen der Werke Pietschs zum Ausdruck, in denen er bemerkenswerterweise mehrfach Parallelen zieht zwischen Pietschs Schreibweise und der bildenden Kunst. So stellt Fontane im Artikel zu

---

484 Fontanes Hochachtung gegenüber Pietsch wird außerdem in einem Brief an Hermann Kletke deutlich, in dem Fontane die Übernahme von Pietschs Berichterstattung vorschlägt »An Pietsch würd' ich eventuell eigens noch schreiben, um auch den leisesten Verdacht des »sich eindringen wollens« zu vermeiden« (Theodor Fontane an Hermann Kletke, 23.01.1871, HFA IV/2, S. 373).

485 In Briefen an Pietsch spricht Fontane ebenfalls seine »Bewunderung« für Pietschs Artikel und »Anerkennung« für dessen »deskriptive Begabung« aus (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 16.02.1874, HFA IV/2, S. 453; vgl. 12.06.1876, HFA IV/2, S. 526). Die Anerkennung für Pietschs Texte hält über die gemeinsame Tätigkeit bei der *Vossischen Zeitung* hinaus an, was ein lobender Kommentar zu Pietschs Artikel zu Menzels 80. Geburtstag aufzeigt (vgl. Fontane an Maximilian Harden, 08.12.1895, HFA IV/4, S. 510).

486 Vgl. Fontane, *L. Pietsch's Handzeichnungen im Lokal des Berliner Künstlervereins*, NFA XXIII/2, S. 164–167.

487 Vgl. Pietsch, *Wie ich Schriftsteller geworden bin*.

488 Eine ähnliche Text-Metapher findet sich im zwei Jahre später ebenfalls an Pietsch Stelle verfassten Bericht, den Fontane mit den Worten abschließt, dass er seinem »berufenen Kollegen L. P. möglicherweise ein so verfilztes Garn [hinterlassen habe], daß selbst seine kunstgeübte Hand Mühe finden wird, das Wirrsal wieder zu lösen« (Fontane, *Kunstaussstellung [1874]*, NFA XXIII/1, S. 405).

489 In der Rezension über Pietschs *Nach Olympia* schreibt Fontane: »Im einzelnen wird L. P. vielfach übertroffen, von diesem an stilvoller Kunst, von jenem an Witz, von diesem an Geschmack, von jenem an Gelehrsamkeit, aufs Ganze hin angesehen nehme ich nicht Anstand, ihn auf dem nichtpolitischen Gebiete für das größte journalistische Talent zu halten, das ich kennengelernt habe« (ders., *Nach Olympia*, NFA XVIII, S. 591).

*Nach Olympia* »die gelegentliche Verwendung der ›heroischen Landschaft‹ [fest]. Manche Szenerien aus dem Abschnitte ›Quer durch den Peloponnes‹ wirken, wenn Kleineres mit Größerem verglichen werden darf, wie Poussin.«<sup>490</sup> Darüber hinaus attestiert er Pietsch ein »*Malerauge*«, was den »Schilderungen ihren Reiz und ihren Wert verleih[e]«. <sup>491</sup> Der Austausch zwischen Fontane und Pietsch ist unter anderem in 48 Briefen überliefert, <sup>492</sup> wobei Fontane Pietsch meist aus aktuellem geschäftlichem Anlass schreibt, um sich für Rezensionen zu bedanken oder Pietsch für einen Artikel oder ein Buch zu loben. <sup>493</sup> Auch Pietsch rezensiert mehrere Werke Fontanes, darunter den bei der Leserschaft wegen Unsittlichkeit Empörung hervorrufenden Roman *Irrungen, Wirrungen*, <sup>494</sup> was Letzterer sehr schätzt. <sup>495</sup> In einem Dankesschreiben für eine Rezension äußert Fontane zudem seine Begeisterung für Menzel und den mit Pietsch befreundeten Turgenjew: »Sie haben Menzel und Turgenjew genannt und zu Beiden blick ich als zu meinen Meistern und Vorbildern auf.« <sup>496</sup> Pietsch scheint folglich Fontanes Kunstauffassung bestens zu kennen. In Bezug auf das Romanwerk zeigt sich Fontanes

---

490 Ebd., S. 590.

491 Ebd., S. 589. Ein ähnliches Zitat findet sich in Fontanes Rezension zu Pietschs Publikation *Marokko*: Die Reiseschilderungen werden »nicht bloß mit scharfem Auge gesehen, es findet hinterher auch eine so plastische und farbenreiche Darstellung, wie sie der beste ›Afrikareisende von Fach‹, wenn er nicht eine eminent künstlerische Begabung mit auf die Reise nahm, seinen Berichten nie zu geben imstande sein wird« (ders., *Marokko*, NFA XVIII, S. 578).

492 Vgl. Kurth-Voigt, *Briefe Theodor Fontanes an Ludwig Pietsch*, S. 31–87.

493 Vgl. z. B. »[...] mit ebenso viel Freude wie Ueberzeugung wiederhole ich Ihnen das oft Gesagte, daß Ihr Buch das beste, frischeste, lesbarste unter allem Erschienenen ist. Für das historische Genre wird es auch N° 1 bleiben, denn *hinterher* ist dergleichen nicht mehr zu machen« (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 21.02.1874, HFA IV/2, S. 455).

494 Fontane hat Pietsch offenbar um eine Rezension gebeten: »Wenn Sie ein paar freundl Worte sagen, so, wenn's sein kann, in der Schlesischen, woran mir, wegen meiner schlesischen Beziehungen, *sehr* liegt« (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 10.02.1888, HFA IV/3, S. 584). Berbig ist der Auffassung, dass Pietsch »wesentlich zu Fontanes Durchsetzung als Romancier« beigetragen habe (Berbig, *Theodor Fontane im literarischen Leben*, S. 77). Einerseits, da Pietsch eine herausragende öffentliche Stellung innehatte und andererseits weil Rezensionen Pietschs nicht nur in der *Vossischen Zeitung*, sondern auch in der Zeitschrift *Die Gegenwart* erscheinen und somit Breitenwirkung entfalten (vgl. ebd.).

495 Dies zeigt sich darin, dass Fontane einem Journalisten, der einen Artikel über ihn verfassen will, neben eigenhändig verfassten Texten auch eine Rezension Pietschs sendet (vgl. Fontane, *Briefe. Kommentar*, HFA IV/5, S. 371). Darüber hinaus liefern diese Briefwechsel weitere Belege dafür, dass es sich bei den Rezensionen um freundschaftliche Dienste handelt.

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

Hochachtung für Pietsch in einer Bezugnahme in *L'Adultera*, als Van der Straten den Bericht zum Subscriptionsball in der *Morgenzeitung* liest.<sup>497</sup> Überdies ist durch Tagebuch-Einträge aus dem Jahre 1881 belegt, dass Fontane sich mit dem Verfassen einer »L. P.-Novelle« beschäftigt hat. Die Vorlage findet beim Verleger jedoch kein Gehör, sodass Fontane das geplante Werk nicht ausführt.<sup>498</sup> Überliefert ist ein fragmentarischer Entwurf, der sich jedoch nicht mit Pietschs Tätigkeit als Journalist und Kunstkritiker befasst, sondern mit dem unehelichen Kind von Pietschs ältester Tochter Anna.<sup>499</sup>

In einem Brief an Georg Friedlaender positioniert sich Fontane allerdings kritisch gegenüber seinem Arbeitskollegen. Zwar zeigt er sich von Pietschs »Talent und Wissen« beeindruckt, stellt ihn jedoch als manipulierbaren Kritiker dar, der sich von der »Autoritätengruppe« anerkannter Künstler in seinem Urteil beeinflussen lasse, was Fontane als »große Schwäche«<sup>500</sup> verstanden haben will:

Wenn seine Schreiberei plötzlich solche Abschwenkung zeigt, so hängt das immer mit persönlichen Begegnungen und Einflüsterungen Anderer zusammen. In diesem Falle steckt vielleicht Menzel dahinter; mitunter ist es Anton v. Werner, oder Reinhold Begas oder irgend ein anderer, natürlich immer ein tüchtiger Kerl, gescheidt, in seiner Kunst hervorragend und *einflußreich*.<sup>501</sup>

497 Vgl. Fontane, *L'Adultera*, GBA I/4, S. 8f. In der ersten Niederschrift steht *Vossische Zeitung* (vgl. ebd., *Anmerkungen*, S. 211).

498 Am 11. Januar 1881 vermerkt Fontane im Tagebuch: »Vorbereitungen zu der Biographie von L. Pietsch« (Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 11.01.1881, GBA XI/2, S. 82). Gut einen Monat später, am 18. Februar, ist das Scheitern des geplanten Werks dokumentiert: »Brief von Lipperheide; er findet meine L. P. Biographie nicht interessant genug. Zuletzt werden für »Gartenlaube« und Consorten auch noch die Waschzettel im Feuilleton-Stil geschrieben werden müssen. [...] Briefe geschrieben an Pietsch und Lipperheide« (ebd., S. 92). Danach finden sich zu Ludwig Pietsch keine Tagebuch-Einträge mehr.

499 Vgl. Fontane, *L. P.-Novelle*, NFA XXIV, S. 301–305.

500 Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 04.10.1891, HFA IV/4, S. 158f. Vgl. auch Kapitel I.1.4, FN 112.

501 Theodor Fontane an Georg Friedlaender, 04.10.1891, HFA IV/4, S. 158. Als weiterer Hinweis für Pietschs Manipulierbarkeit könnte ein Brief Fontanes gelesen werden, in dem er Pietsch berichtet: »Landschafter Helmut Raetzer aus Carlsruhe, jetzt in Rügen, bittet Sie durch mich seiner bei Besprechung der Landschaftsbilder freundlich gedenken zu wollen. Ich glaube er ist sehr talentvoll und ein Künstler in seiner Kunst, scheint mir aber dem Titel seines diesjährigen Bildes nach (ich hab es noch nicht gesehen) zu tiftlig zu werden« (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 13.09.1879, HFA IV/3, S. 41f.).

Dass Fontane Menzel als erstes Beispiel nennt, erstaunt kaum, weiß Fontane doch wahrscheinlich darüber Bescheid, dass Menzel Pietschs Rezensionen über seine Kunstwerke Korrektur liest.<sup>502</sup> Im Umkehrschluss geht Fontane aus dieser Anklage an Pietsch selbst als eigenständiger Kritiker hervor und suggeriert, dass er sich von Urteilen anderer nicht beeinflussen lasse,<sup>503</sup> was auf seine Äußerungen zu Künstlern wie Turner, den Präraffaeliten, Menzel, Blechen oder Böcklin auch tatsächlich zutrifft.

Einen – zumindest von Pietschs Seite her – öffentlich ausgefochtenen Disput führen er und Fontane 1874 über Werke des Künstlers Lawrence Alma-Tadema, die auf der Berliner Kunstausstellung gezeigt werden.<sup>504</sup> Fontane kritisiert im stellvertretend für Pietsch verfassten Bericht Alma-Tadema für dessen »ägyptisiert[e]« Darstellungen:

*Alma-Tademas* Bilder, von der Künstlerwelt wieder bewundert, können uns kein tieferes Interesse einflößen. Stofflich sind sie langweilig, in ihrer Behandlungsweise aber so durchaus übereinstimmend mit den genugsam bekannten altrömischen und ägyptischen Bildern ebendieses Meisters, daß wir, für unser Teil, hinter diesem modernen Zimmer-Ausschmückungs-Apparat immer noch einen toten oder lebenden Ägypter suchten und ihn, für unser Gefühl, im wesentlichen auch fanden.<sup>505</sup>

Fontane grenzt seine Kritik im Artikel explizit von der Auffassung »der Künstlerwelt« ab. Letztere zeige zwar Bewunderung, doch Fontane erachtet weder den Stoff noch die Malweise der Bilder als interessant, was er mit der für ihn bezeichnenden humoristischen Bemerkung veranschaulicht, dass die Werke zur Suche nach »eine[m] toten oder lebenden Ägypter« animieren würden. Fontanes Kritikpunkt betrifft damit die Diskrepanz zwischen »moderne[m] Zimmer-Ausschmückungs-Apparat« und der ägyptischen Tradition, die sich seines Erachtens nicht in Einklang bringen lassen. Auf dem beschriebenen Bild hat sich der ursprünglich niederländische Künstler mit seiner Frau dargestellt, was Fontane aus seinem oben zitierten Text das Fazit ziehen lässt: »alles ägyptisiert«<sup>506</sup>. Der Kunstkritiker Friedrich Pecht scheint dieses Urteil, trotz

502 Vgl. Lintl, *Ludwig Pietsch und Adolph Menzel*, S. 281.

503 Pietsch gegenüber wagt Fontane allerdings keine Kritik zu üben, sondern lobt denselben für dessen »[b]eneidenswerthes Talent« (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 06.10.1880, HFA IV/3, S. 106) und beschreibt ihn als »eine ganz exceptionelle Erscheinung«, »etwas noch nie Dagewesenes« (Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 10.11.1878, HFA IV/2, S. 632).

504 Zu Verstimmung zwischen Pietsch und Fontane hat indessen geführt, dass Fontane in *Der Krieg gegen Frankreich 1870–71* Pietschs Werk als Vorlage genutzt hat, ohne dies zu kennzeichnen (vgl. Nürnberger und Storch, *Fontane-Lexikon*, S. 347).

505 Fontane, *Kunstausstellung [1874]*, NFA XXIII/1, S. 402f.

506 Ebd., S. 403.

aller Faszination, die er für Alma-Tadema hegt, zu teilen.<sup>507</sup> Pietsch jedoch veröffentlicht als Replik auf Fontanes Kritik in der *Vossischen Zeitung* eine »Richtigstellung« und bezeichnet darin die ausgestellten Gemälde Alma-Tademas als »Hauptwerke«, wobei er argumentiert, dass die Gegenstände nicht Ägyptisches zeigten, sondern »dem Leben der römischen Kaiserzeit entlehnt« seien.<sup>508</sup> Daraufhin schreibt Fontane am 13. September 1874 in einem Brief an Pietsch, der sich als Inszenierung und Untertreibung Fontanes lesen lässt: »Ich kann es mir denken, welchen Schreck Sie gekriegt haben, einen N°1 Mann so mit Bummelwitzen abgefertigt zu sehn.«<sup>509</sup> Über den inhaltlichen Disput hinaus liefert die öffentliche Berichtigung Pietschs einen Beleg dafür, dass Fontanes Kritiken gelesen und rezipiert werden, da Pietsch dieses Vorgehen ansonsten wohl kaum für nötig erachtet hätte. Sein Brief an Pietsch ist auch deshalb interessant, weil Fontane darin verschiedene Aspekte seiner Kunstauffassung pointiert:

Wie in allem, so sind wir auch in unsern Bildern unter der Macht des Herkömmlichen, die abzuschütteln oder zu durchbrechen, in meinen Augen (ich gehe darin sicherlich zu weit) immer ein Verdienst ist. Alles Aparte, Courageuse, die Tradition lachend bei Seite Schiebende, reizt mich[.]<sup>510</sup>

Fontane spitzt im Zitat zu, dass er sich besonders für Traditionsbrüche interessiere, was beispielsweise auch seinem Zuspruch für die Präraffaeliten inhärent ist. Noch höher schätzt er solche Abkehr vom »Herkömmlichen« ein, wenn sie scherzend geschieht, was er in einem weiteren Satz bekräftigt, in dem er erklärt, dass er »auch bei meinen Theaterkritiken[] die scherzhafte Behandlung«<sup>511</sup> für

507 Pecht bezeichnet Alma-Tadema als Künstler, »der sich darin gefällt, uns das gesellige Leben bald der alten Aegypter vor drei, das der Römer vor zwei, bald der alten fränkischen Könige vor anderthalb Jahrtausenden, mit dem trockensten genauesten Realismus zu schildern, und dazu unendliche archäologische Studien zu machen« (Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe*, Leipzig 1867, S. 149).

508 Ludwig Pietsch, [*Berliner Kunstausstellung*]. In: VZ 214 (13.09.1874), wiederabgedr. in: Christa Schultze (Hrsg.), *Theodor Fontanes Briefe an Ludwig Pietsch*. In: *Fontane Blätter* 2 (1969), S. 33.

509 Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 13.09.1874, HFA IV/2, S. 472. Alma-Tadema werden 1874 die große goldene Medaille für Kunst und 1872 die kleine goldene Medaille verliehen (vgl. *Verzeichniß der Werke lebender Künstler, ausgestellt in den Sälen des Königl. Akademie-Gebäudes zu Berlin 1872*, S. XIX sowie *Verzeichniß der Werke lebender Künstler, ausgestellt in den Sälen des Kgl. Akademie-Gebäudes zu Berlin 1874*, S. X). Hinzu kommen weitere Auszeichnungen in anderen Ländern, was von der Reputation Alma-Tademas zeugt.

510 Theodor Fontane an Ludwig Pietsch, 13.09.1874, HFA IV/2, S. 472.

511 Ebd., S. 473.

einen Vorzug erachte. Dies verdeutlicht, dass der Humor ein Merkmal von Fontanes Schaffen darstellt, das sich durch sämtliche seiner Schriften zieht und von ihm bewusst als formales Mittel eingesetzt wird. Fontane relativiert allerdings in der Klammerbemerkung, dass er darin zu weit gehe, womit er sich Pietschs Meinung gegenüber doch zurücknimmt. Nachdruck verleiht er diesem Sachverhalt mit der Aussage, nicht den Eindruck vermitteln zu wollen, dass er glaube, »doch eigentlich Recht« zu haben und bekennt daher, dass er »irrthümlich« verfahren sei, aber »doch im Letzten ganz überzeugungsvoll«<sup>512</sup>. Fontane lässt folglich durchblicken, dass er seinen Standpunkt trotzdem für gerechtfertigt hält. Als Mangel Alma-Tademas arbeitet er denn auch nochmals heraus, dass dieser nicht eine produktive Weiterentwicklung der Tradition tätige, sondern »eine persönliche Spezial-Tradition« pflege und in die immergleichen Darstellungsmuster ver falle.<sup>513</sup> »Modernität«, definiert Fontane ausgehend vom Beispiel Alma-Tademas als »eigenartige, mit *neuem* Auge gesehene« Darstellungsweise.<sup>514</sup>

Neben den zitierten Texten, die Fontanes Zurückhaltung gegenüber dem Urteil Pietschs zum Ausdruck bringen, legt einer seiner Briefe an Paul Lindau nahe, dass Fontanes Befürchtung, mit Pietsch in Konkurrenz zu stehen, ein weiterer Grund sein könnte für seine ausbleibende publizistische Verwertung der Italienreisen. Fontane schreibt Lindau, dass er dessen Aufforderung nicht nachkommen könne, dass er »als L[udwig] P[ietsch] II nach Rom und Neapel gehen soll. [...] Das L. P. II könnte mißverstanden werden. Ich werde seinen Spuren folgen, aber nur in Italien, nicht in den Spalten der Vossin.«<sup>515</sup> Der Brief folgt zwei Tage nach dem oben zitierten Brief Fontanes an Pietsch und legt nahe, dass er einer weiteren Konfrontation mit Pietsch ausweichen und nicht, wie Franz Schüppen behauptet, mit Pietschs Feuilletons wetteifern will.<sup>516</sup> Dass Fontane wiederholt die Berechtigung des Laien für das Kunsturteil einfordert, ist folglich auch damit in Verbindung zu bringen, dass er sich selbst mit entsprechender Kritik konfrontiert sieht. Die Meinungsverschiedenheit mit Pietsch verdeutlicht, dass er trotz zugespitzter Formulierung und mehr-

---

512 Ebd.

513 Ebd., S. 472.

514 Ebd., S. 473. Genau diese »Selbständigkeit des *Sehens*« attestiert Fontane auch den Präraffaeliten. »Sie (die Präraffaeliten) sind in Dünkel, Eigensinn und Jugendübermut vielfach zu weit gegangen, aber sie haben der Kunst durch den dreisten Satz, den sie aufgestellt (und der wenigstens zu neuen ernsten Proben führen mußte), einen wesentlichen Dienst geleistet« (Fontane, *Die diesjährige Kunstausstellung [1862]*, NFA XXIII/1, S. 230).

515 Theodor Fontane an Paul Lindau, 15.09.1874, HFA IV/2, S. 473f.

516 Vgl. Schüppen, *Paradigmawechsel im Werk Theodor Fontanes*, S. 86, FN 180.

fach reklamierter Eigenständigkeit im gegebenen Fall Rücksicht und Zurückhaltung walten lässt. Die unterschiedliche Auffassung hinsichtlich der Werke Alma Tademars ficht Fontane denn auch nicht in weiteren Zeitungsartikeln aus, sondern verlagert diese auf die private Korrespondenz. Die Debatte zeigt dennoch auf, dass sich Fontane nicht scheut, eigene Positionen und damit einen bewusst subjektiven Standpunkt einzunehmen und diesen auch gegen Einwände zu verteidigen. Darüber hinaus liefert das Rechtfertigungsschreiben Fontanes eine Bestätigung dafür, wie wichtig er die sprachliche Gestaltung nicht nur seiner eigenen, sondern auch anderer Kunstkritiken erachtet. Zugleich bietet eine humoristische Darstellung die Möglichkeit, die Fallhöhe zu verringern, was Fontane in Anbetracht seines mehrfach betonten Dilettanten-Daseins entgegenkommen dürfte.

## 6 Kunstgenuss und subjektives Kunsturteil. Bezüge zu den Ursprüngen der Kunstkritik

Mit seinen subjektiven Kunsturteilen reiht sich Fontane ein in die Tradition der Kunstkritik als literarischer Gattung, für die Diderots *Salons* (1761) und Baudelaires Schrift *A quoi bon la critique?* (1845) bahnbrechend sind. Insgesamt hat Frankreich in Bezug auf den Wandel der Kunstverhältnisse große Bedeutung, sowohl was die *Salons* als auch was die Rolle von Ausstellungen, Kunsthandel und bürgerlichem Käuferpublikum anbelangt.<sup>517</sup> Spezifisch für die Kunstkritik nehmen Diderot und Baudelaire für sich in Anspruch, fern der akademischen Doktrin über Kunst urteilen zu können, was eine heftige Debatte auslöst, weil diese Kompetenz bis dahin den Akademien vorbehalten ist. Der Disput über den Wert des Laienurteils treibt auch Fontane noch immer um, er entzieht sich aber im Allgemeinen der Partizipation an derartigen ideologischen Debatten. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich lediglich im posthum publizierten Text *Hat der Laie, der Kunstschriftsteller eine Berechtigung zur Kritik über Werke der bildenden Kunst oder nicht?* Darüber hinaus gilt es festzuhalten, dass kunsthistorische Wertmaßstäbe und entsprechendes Vokabular sich insgesamt in einem Entwicklungsstadium befinden.<sup>518</sup> Bemerkungen Fontanes wie die, dass ihn ein Werk »kalt« lasse, weisen nach, dass das Urteil aufgrund des persönlichen Empfindens zustande kommt. Allerdings verwendet Waagen denselben Ausdruck in seiner Publikation *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* ebenfalls als

517 Vgl. Peter H. Feist, »... das bittere Kraut ›muss‹«. *Menzel und die Kunstverhältnisse seiner Zeit*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), S. 67.

518 Vgl. Kapitel II.2.



Werturteil.<sup>519</sup> Zudem kommt der Begriff in Fontanes Beurteilung des Wallraf-Richartz-Museums<sup>520</sup> sowie in einem Artikel vor, den Fontane für das *Deutsche Kunstblatt* und damit für eine kunsthistorische Fachzeitschrift verfasst.<sup>521</sup> Ungeachtet dessen gerät die Schulung des künstlernahen, subjektiven, auch klassenspezifischen Kunsterlebnisses, für das die Kunstkritik im Allgemeinen und Fontane im Besonderen steht, seit dem sogenannten Holbein-Streit und später etwa vonseiten Giovanni Morellis und der aufkommenden wahrnehmungspsychologischen Kunstwissenschaft in Bedrängnis. Beim Holbein-Streit handelt es sich sowohl um die Frage, ob die Madonnendarstellung in Dresden oder diejenige in Frankfurt das Original sei, als auch um die adäquate Methode, wie die Echtheit eines Gemäldes belegt werden kann.<sup>522</sup> Die Debatte gilt als Schlüsselereignis der Kunstgeschichte und zugleich als Paradigma für die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte.<sup>523</sup> Mit Kugler, Waagen und Lübke sind am Holbein-Streit Kunsthistoriker beteiligt, mit denen Fontane in engem Kontakt steht, was vermuten lässt, dass er mit diesen Diskussionen vertraut ist. Kugler hegt bereits Jahrzehnte vor der Entscheidung des Holbeinstreits im *Handbuch der Kunstgeschichte* Zweifel an der Originalität des Dresdener Gemäldes, was Burckhardt jedoch in der zweiten Auflage ändert.<sup>524</sup> Waagen, der die These von zwei Originalen stützt, und Kugler studieren die Objekte vor Ort, wobei jedoch deutlich wird, dass für einen direkten Vergleich Reproduktionen der Gemälde notwendig sind.<sup>525</sup> Mit dem als kunsthistorischem Erkenntnis-, Begriffs- und Vermittlungsinstrument praktizierten vergleichenden

---

519 »Die leere und langweilige Fabrikarbeit derselben läßt einen durchaus kalt« (Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, Bd. 1, S. 391). Neben dieser Formulierung, die nahezu identisch ist mit derjenigen Fontanes, verwendet Waagen Ausdrücke des Wärme- oder Kälteempfindens meist als Bezeichnung für Farbtöne: »[D]ie Färbung des Fleisches ist zart, klar und dabei warm« (ebd., Bd. 2, S. 128). Vgl. auch ebd., S. 129. Ebenso schreibt Lübke von Francesco Francia, dass dessen Gemälde dem »meistens im warmen Ton gehaltenen Colorit dem Perugino sehr nahe« seien (Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, 1873, Bd. 1, S. 162).

520 Vgl. »Das meiste läßt freilich kalt« (Fontane, Tagebucheintrag zum 29.08.1865, HFA III/3/2, S. 874).

521 »Hähnel in Dresden vertritt Deutschland auf dieser Ausstellung. Seine Arbeit ist sehr verdienstlich, aber doch etwas kalt. Man hat den Ausdruck der Ruhe und Vornehmheit, aber nichts weiter. Es fehlt der Pulsschlag drin« (Fontane, *Die Ausstellung der Modelle zum Wellington-Grabmal*, NFA XXIII/1, S. 43).

522 Vgl. Lena Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, Paderborn 2013, S. 9.

523 Vgl. ebd., S. 20.

524 Vgl. ebd., S. 52.

525 Vgl. ebd., S. 53, 73.

Sehen transformiert sich die Kunstgeschichte in eine Bildwissenschaft.<sup>526</sup> Die Methode des vergleichenden Sehens betreibt auch Fontane, allerdings mit der Absicht, die Spezifika von Kunstwerken herausarbeiten zu können, nicht, um deren Echtheit zu belegen. Allerdings deckt sein Artikel über die Broschüre ›*Die Alba-Madonna, ein ächter Rafael in Berlin*‹ von Hans Robert Bussler auf, dass sich Fontane mit Zuschreibungsmethoden von Kunstwerken auseinandersetzt.<sup>527</sup> Die Echtheitskritik wird folglich zu einem zentralen Aufgabenbereich der Kunstgeschichte, ein Prozess, zu dem auch Morelli beiträgt, dessen Formkritik keine übergreifenden Kategorien, sondern die Konzentration auf Einzelwerke und Fragen der Urheberschaft beinhaltet.<sup>528</sup> Damit einher geht die Abwertung des intuitiven und ästhetischen Urteils,<sup>529</sup> das Fontane – in der Tradition Diderots stehend – praktiziert, was sich in der Rezeptionsgeschichte seiner Kunstkritiken spiegelt.

Eine entscheidende Differenz zwischen Fontane und Diderot besteht bezüglich des Lesepublikums ihrer Schriften: Diderots Salonkritiken sind dem engen Kreis um den Kunstschriftsteller und Gelehrten Friedrich Melchior Grimm vorbehalten.<sup>530</sup> Im Gegensatz dazu erreichen Fontanes Kritiken in den Tageszeitungen eine breite Öffentlichkeit. Diderots Leserschaft lebt darüber hinaus nicht in Paris und kennt die Salons daher nicht aus eigener Anschauung,<sup>531</sup> was als Erklärung für Diderots teilweise ausführliche Bildbeschreibungen dienen kann.

Parallelen zwischen Diderot und Fontane lassen sich hinsichtlich der Entwicklung von Narrativen ausmachen, die auch mit einer erotischen Komponente versehen sein können. Exemplarisch sei hierfür auf Diderots Beschreibung von Greuzes Werk *La fille qui pleure son oiseau mort* verwiesen. Im entsprechenden Abschnitt erinnert Diderot ausgehend von der Darstellung die Erzählung, dass das von einem Liebhaber verführte Mädchen dem Vogel keine Beachtung geschenkt habe und dieser infolgedessen verstorben sei. Über den primären Gehalt der Darstellung hinaus geht Diderot auf eine sekundä-

---

526 Vgl. ebd., S. 65.

527 Vgl. Fontane, ›*Die Alba-Madonna, ein ächter Rafael in Berlin*‹, NFA XXIII/1, S. 564f.

528 Vgl. Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert*, S. 188. Morellis Zuschreibungs-Methode basiert auf der Überzeugung, dass sich die Handschrift des Künstlers am deutlichsten in nebensächlichen Detailformen wie Händen, Füßen und Ohren zeige (vgl. Prange (Hrsg.), *Kunstgeschichte 1750–1900*, S. 15).

529 Vgl. Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert*, S. 188.

530 Diderots *Salon* von 1765 erscheint erst 1795 in großer Auflage (vgl. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, S. 332).

531 Vgl. Gaechtens, *Genremalerei*, S. 278.

re Bedeutungsebene des Gemäldes ein.<sup>532</sup> Dabei tritt der Kunstschriftsteller passagenweise in einen Dialog mit dem Mädchen und weitet die suggerierte Interaktion durch Apostrophe aus. Eine weitere Gemeinsamkeit Diderots und Fontanes liegt in der variierenden Erzählweise: Diderot dokumentiert Unterhaltungen, Anekdoten, nimmt Charakterisierungen vor, schreibt romantisch, satirisch, enthusiastisch, moralisch und weitschweifig,<sup>533</sup> was für Fontane ebenfalls geltend gemacht werden kann. Parallelen bestehen überdies hinsichtlich der Vergleiche mit anderen Werken,<sup>534</sup> der engen Verknüpfung von Dichtung und bildender Kunst – auch auf der sprachlichen Ebene –, in der erotischen Konnotation sowie in der Konzeption von Narrativen.<sup>535</sup> Letztgenannter Sachverhalt rekurriert auf die These, wonach Fontane insbesondere ausgehend von der Beschreibung von Genrebildern Narrative entwickelt, was eine weitere Analogie zu Diderot wäre, der eine besondere Affinität zur Genremalerei hegt: Nach Diderot vermag die Genremalerei moralische Aussagen zu treffen, weshalb er ihr das Potenzial zuschreibt, die Gesellschaft verändern zu können: »D’abord le genre me plaît. C’est la peinture morale. [N]e devons-nous pas être satisfaits de le [le pinceau, CA] voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu?«<sup>536</sup> Diderot stellt diese Frage ausgehend von Gemälden Greuzes, wobei Greuze sowie Claude Vernet seines Erachtens als »Maler der guten Sitten«<sup>537</sup> gelten. Als Beispiel aus Fontanes Kunstkritiken, in dem sich zahlreiche der erwähnten Aspekte wiederfinden, kann die Beschreibung von William Powell Friths Gemälde *Pope erklärt Lady Montagu seine Liebe* dienen:

Der Künstler hat seine Aufgabe glänzend gelöst. Wir sehen das Studierzimmer des Dichters, Bücherbände und mächtige Folianten im Hintergrunde; am Schreibtisch aber, dran vor wenigen Minuten noch vielleicht unsterbliche Zeilen niedergeschrieben wurden, steht jetzt, mit der rechten Hand sich auf die Tischplatte stützend und den Kopf vor herzlichem

532 Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris 1766, wiederabgedr. in: Ders., *Salon de 1765. Essais sur la peinture. Beaux-Arts I*, hrsg. von Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et al., Paris 1984 (= Œuvres complètes de Diderot, Bd. XIV): La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort, S. 179–184.

533 Vgl. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, S. 328.

534 Diderot macht Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Greuzes Werken aus: »Ne pensez-vous pas qu’il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d’un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé?« (Diderot, *Salon de 1765*, S. 183).

535 Diderot bezeichnet das Gemälde als »petit poème« (ebd., S. 182).

536 Denis Diderot, *Salon de 1763*. In: Ders., *Arts et lettres (1739–1766). Critique I*, hrsg. von Jacques Chouillet, Jean Garagnon et al. (= Œuvres complètes, Bd. XIII), Paris 1980, Bd. 1, S. 394.

537 Prange (Hrsg.), *Kunstgeschichte 1750–1900*, S. 27.

Lachen in den Nacken gebogen, die schöne Lady, mehr eine italienische als eine englische Schönheit. Das volle dunkle Haar in seiner Flechtenfülle macht den Eindruck, als sei es der Kammerfrau am Morgen schwer gefallen, Raum für diesen Reichtum zu schaffen; der rote Morgenschuh mit der chinesisch umgebogenen Spitze guckt kokett unter dem bauschigen Schleppenkleid hervor, und das weit ausgeschnittene Mieder macht die Raserei des Dichters doppelt begreiflich. Ach, und selbst ihr Lachen leiht ihr nur neuen Reiz: der halbgeöffnete Mund und diese Doppelreihe blendendweißer Zähne wären allein schon genug für eine Liebeserklärung und doch spricht dies selbe Lachen sein Todesurteil.<sup>538</sup>

Fontane beschreibt, wie der Schriftsteller zwischen seiner Arbeit und der verführerischen Dame hin- und hergerissen ist. Er liefert zwar eine detaillierte Bildbeschreibung, stellt diese aber stets in Verbindung zu einer unter der primären Darstellung verborgenen Geschichte dar, was bereits eingangs mit der Mutmaßung, dass der Dichter soeben noch »unsterbliche Zeilen« niedergeschrieben haben könnte, einsetzt. Auffällig ist, wie Fontane in seine Beschreibung der Dame die Farbe miteinbezieht; das dunkle Haar steht in Kontrast zu den blendend weißen Zähnen. Statt des Mundes wird die rote Farbe des Schuhs akzentuiert und durch die »kokett« hervorguckende Spitze mit Erotik aufgeladen. Fontane identifiziert sich darüber hinaus mit dem Dichter, wenn er betont, dass »das weit ausgeschnittene Mieder [...] die Raserei des Dichters doppelt begreiflich [mache]«. Die Körperhaltung der Dame mit dem in den Nacken gebogenen Kopf, ihr südländisches Aussehen, ihre Kleidung, die durch das Attribut »bauschtig« Taktilität evoziert, ihr volles Haar sowie ihr Lachen lassen sie in Fontanes Beschreibung zur Verführerin werden und betonen die erotische Komponente des Bildes. Mit der Erotik ist außerdem ein Aspekt angesprochen, der für die thematischen Überschneidungen zwischen Fontanes Kunstkritiken und seinem Romanwerk stehen kann.<sup>539</sup> Zugleich wird, wenn auch nicht stringent, ein zeitlicher Ablauf suggeriert, der die Vorbereitungen der Dame für das Treffen ausstellt. Damit wird implizit auf die Künstlichkeit der Szene hingewiesen und die Realität der Genredarstellung als konstruierte Wirklichkeit offengelegt. Der Tagesgang wird allerdings jäh durch das »Todesurteil« durchbrochen. Im metaphorischen Sinne erfolgt dieses auf zweifache Weise: Einerseits ist dem Dichter das Weiterschreiben verunmöglicht und das Werk somit – zumindest vorübergehend – dem Ende geweiht. Andererseits wird prognostiziert, dass die Dame den Herrn zugrunde richten werde. Die

538 Fontane, *Aus England und Schottland. Die Kunstaussstellung*, NFA XXVII, S. 66f. (Abb. 17).

539 Bezüglich der Erotik in Fontanes Werken sei exemplarisch auf das Treibhaus-Motiv in *L'Adultera* verwiesen (vgl. ders., *L'Adultera*, GBA I/4, S. 93–95) sowie das Gespräch zwischen Effi und Innstetten über das Verführerische (vgl. ders., *Effi Briest*, GBA I/15, S. 143f.).

damit evozierte Verschränkung von Leben und Werk lässt sich mit dem Bezug auf »unsterbliche Zeilen« plausibilisieren. Die zitierte Textstelle liefert folglich ein Beispiel dafür, dass sich zwischen Fontane und Diderot Parallelen ausmachen lassen, gerade hinsichtlich der narrativen Komponente und der Wendung weg von der Kunstbeschreibung hin zur Beschreibungskunst.

Des Weiteren besteht zwischen Diderot und Fontane ein Berührungspunkt im Anspruch, dass ein Kunstwerk eine emotionale Wirkung haben und »etwas für Herz und Geist« bieten soll: Diderot will von Kunstwerken »gerührt, ergriffen, erhoben sein«<sup>540</sup>, wobei dieses Ziel nicht mit mythologischen Stoffen, sondern ebenso gut mit alltäglichen Familienszenen zu erreichen ist,<sup>541</sup> was sich als nahezu identisches Gedankengut bei Fontane findet:

In meinem Gemüthe steht es aber felsenfest, daß es in aller Kunst – wenn sie mehr sein will als Dekoration – doch schließlich auf etwas Seelisches, zu Herzen Gehendes ankommt, und daß alles was mich nicht erhebt, oder erschüttert, oder erheitert, oder gedanklich beschäftigt (wie beispielsweise die großen und doch so einfachen Sachen Michelangelos) keinen Schuß Pulver werth ist.<sup>542</sup>

Die Meisterschaft Michelangelos liegt gemäß Fontane folglich darin, auf einfache Art und Weise Großes zu schaffen. Kunst muss nach Fontane Emotionen wecken oder zur philosophischen Auseinandersetzung anregen, was sich mit Diderots Forderungen deckt. Es ist anzunehmen, dass Fontane Diderots Schriften gekannt hat, allerdings wird davon ausgegangen, dass direkte Einflüsse infolge der zeitlichen Distanz und der unterschiedlichen Exponate kaum zu vermuten sind, sondern sich in die Tradition der Kunstgeschichtsschreibung im Allgemeinen einreihen lassen. Fontane dürfte aber mit Diderots Kunstkritiken oder zumindest der literarischen Kunstkritik im Allgemeinen vertraut gewesen sein, was die erotische Komponente, Favorisierung der Genremalerei sowie die erwähnten Maßstäbe wie der Anspruch, von Kunst ergriffen zu werden, nahelegen. Dasselbe mag für Parallelen zu Baudelaire geltend gemacht werden, die beispielsweise in Bezug auf Hogarth auszumachen sind. Auch Baudelaire erkennt, dass es in Hogarths Bildern von Anspielungen, Allegorien, Allusionen, Hieroglyphen und Bilderrätseln wimmelt.<sup>543</sup> Demgegenüber

540 Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, S. 369. Das Postulat, den Betrachter zu bewegen und dadurch Belehrung und Genuss zugleich zu verschaffen, findet sich bereits in der Malereitheorie Leon Battista Albertis (vgl. Prange (Hrsg.), *Kunstgeschichte 1750–1900*, S. 27).

541 Vgl. ebd.

542 Theodor Fontane an Karl Zöllner, 03.11.1874, HFA IV/2, S. 486f.

543 Vgl. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, hrsg. von Henri Lemaître, Paris 1962, S. 507f.

fasst Lichtenberg, der sich ebenfalls vertieft mit dem Œuvre Hogarths auseinandersetzt, dessen Werke als Texte auf.<sup>544</sup> Auch Fontane betont die narrative Komponente von Hogarths Werk, die er als derart wichtig erachtet, dass er die Aussage tätigt, es seien »Aschermittwochs-Predigten«<sup>545</sup>, die ihre Wirkung auch ohne Farbe entfalten würden.

Ein anderer in der Tradition der Kunstkritikschreibung zu verortender Text, zu dem sich Gemeinsamkeiten ausmachen lassen, ist August Wilhelm Schlegels *Die Gemählde* (1798), ein Werk, das seinerseits als Antwort auf Diderot zu lesen ist. Schlegels Text setzt mit der Beschreibung des Elbufers als Reminiszenz an Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts ein; erst daran anschließend erfolgt der Besuch der Gemäldegalerie, wobei der »romantische[] Dialog als eine intertextuelle Revision des winckelmannschen Klassizismus zu verstehen [ist]«.<sup>546</sup> Fontanes Briefe *Aus Manchester* beginnen ebenso mit einer Reisebeschreibung, die zuerst die Schilderung der Geschehnisse in der Industriestadt und der Anreise zum Ausstellungsgelände beinhaltet. Auch vom Fluss wird geschrieben: Er zeige »jene unaussprechliche Farbe, die ein Glas Wasser annimmt, wenn ein Knabe seinen neuen Tuschkasten durchprobiert hat«<sup>547</sup>. Malerei ist folglich bereits in dieser Beschreibung als kindliches Farbenspiel präsent.

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht – wie bereits für Diderots *Salons* geltend gemacht – in der dialogischen Form. Schlegels Text gründet auf einem Gespräch, das drei Figuren während eines Spaziergangs entlang der Elbe über die Dresdner Galerie führen,<sup>548</sup> wobei die Form des Gesprächs bereits von André Félibien in die Kunstliteratur eingeführt wird.<sup>549</sup> In Analogie dazu weist

544 Vgl. Hans-Georg von Arburg, *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*, Göttingen 1998 (= Lichtenberg-Studien, Bd. 11), S. 209. Lichtenberg erwirbt während seiner zweiten Englandreise 1774/75 das Gesamtwerk Hogarths, um dessen Œuvre dem deutschen Publikum zugänglich zu machen (vgl. ebd., S. 13).

545 Fontane, *Aus Manchester*. 5. Brief, NFA XXIII/1, S. 80. Vgl. dazu auch Kapitel III.3.

546 Weddigen, *Ein Modell für die Geschichte der Kunst*, S. 48.

547 Fontane, *Aus Manchester*. 1. Brief, NFA XXIII/1, S. 51.

548 Zur Dresdner Galerie finden sich außerdem Aufzeichnungen von Goethe, der eine Liste mit Titel, Maler sowie stichwortartiger Bewertung des jeweiligen Gemäldes erstellte (vgl. Johann Wolfgang Goethe, »Dresdner Galerie«. In: Ders., *Sämtliche Werke. Ästhetische Schriften 1771–1805*, Bd. 18, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, S. 288–310). Ähnliche Verzeichnisse, allerdings weniger streng methodisch gehalten, erstellt auch Fontane (vgl. Fontane, *Wanderungen. Tamsel II. Das Schloss*, GBA V/2, S. 386–390). Formen systematisierter Kunstbetrachtung praktiziert Goethe vermehrt in Zusammenarbeit mit Heinrich Meyer, der oft Goethes Begleiter ist, weshalb einige Kommentare auch von Meyer stammen könnten (vgl. Goethe, »Dresdner Galerie«. *Kommentar*, S. 1178).

549 Vgl. Prange (Hrsg.), *Kunstgeschichte 1750–1900*, S. 38.

Fontanes Berichterstattung mit Apostrophen, rhetorischen Fragen und eingefügter direkter Rede ebenfalls dialogische Momente auf.<sup>550</sup> Darüber hinaus praktizieren die Figuren in *Die Gemählde* mit vergleichendem Sehen eine Methode, die Fontane desgleichen mehrfach anwendet.

Elemente von Fontanes Schreibgestus wie das Dialogische, Erotische, Narrative, die Vorliebe für die Genremalerei – und damit Komponenten, die für sein späteres Romanwerk prägend sind – lassen sich folglich auf die Tradition der Kunstkritikschreibung zurückführen. Eine profunde Auseinandersetzung mit derselben scheint jedoch, so die Schlussfolgerung zu obenstehenden Befunden, nicht erfolgt zu sein. Einschränkend ist darauf zu verweisen, dass Fontane zahlreiche Nachschlagewerke besitzt, allerdings nicht konsequent offenlegt, wenn er diese benutzt. Dasselbe gilt für Zeitungsartikel anderer wichtiger Kunstkritiker wie Adolf Rosenberg, Alfred Lichtwark, Ernst Förster, Friedrich Pecht, Eduard Magnus, Bruno Meyer, Max Schasler und Paul Lindau. Fontane verweist an keiner Stelle namentlich auf einen derselben, was aber vor dem Hintergrund des erwähnten Umstands nicht heißen muss, dass er deren Kunstkritiken nicht gelesen hat – gerade in Anbetracht dessen, dass Fontane ein leidenschaftlicher Zeitungsleser ist. Wichtiger sind für Fontane aber Kunstkritiker aus seinem näheren Umfeld wie der bereits erwähnte Ludwig Pietsch oder aber Jacob Burckhardt, auf dessen Schriften sich Fontane in den *Italienischen Aufzeichnungen* des Öftern bezieht, was im anschließenden Kapitel eingehender thematisiert wird.

### Jacob Burckhardt als Fontanes »Anleitung zum Kunstgenuss«

Jacob Burckhardts und Theodor Fontanes Lebensdaten sind nahezu identisch, doch es ist ungewiss, ob Fontane Burckhardt persönlich kennt. Gesichert ist, dass Burckhardts *Cicerone* Fontane als Lektüre über italienische Kunst dient. Darüber hinaus verkehren beide im Haus Kuglers,<sup>551</sup> ob sie sich dort auch treffen, bleibt jedoch unklar.<sup>552</sup> Kugler beeinflusst indessen die Kunstauffassung seines Studenten Burckhardt maßgeblich, was Letzterer in einer Widmung im

550 Dies trifft nicht einzig für die Briefe *Aus Manchester* zu, sondern kann für sämtliche Kunstkritiken geltend gemacht werden (vgl. Kapitel III.4).

551 Fontane zählt in *Von Zwanzig bis Dreißig* Burckhardt unter den Personen auf, die im Hause Kuglers ein und aus gehen (Fontane, *Von Zwanzig bis Dreißig*, GBA III/3, S. 196). Burckhardt hält sich von 1839 bis 1843 in Berlin auf und verkehrt im Kreise Kuglers, Fontane erst ab etwa 1849. Daher ist davon auszugehen, dass der gemeinsame Verkehr bei Kuglers nicht zu einer Begegnung zwischen Fontane und Burckhardt geführt hat.

552 Vgl. dazu Wüsten, *Theodor Fontanes Gedanken zur historischen Architektur*, S. 99.

*Cicerone* festhält: »Ich könnte sie Dir widmen, [...] weil ich überhaupt den besten Teil meiner Bildung Dir verdanke [...]. Mögest Du, liebster Freund, [...] in diesem Stationenbuch wenigstens Deine Schule gerne wiedererkennen.«<sup>553</sup> Diese Aussage verwundert in Anbetracht der Tatsache, dass Kugler in der kunsthistorischen Forschung der Gegenwart – im Gegensatz zu Burckhardt – kaum mehr Berücksichtigung findet. Burckhardts methodischer Standpunkt weicht allerdings entscheidend von demjenigen Kuglers ab: Kugler hat Fragen der Ästhetik und Kunstphilosophie bewusst nicht berücksichtigt und sich stattdessen auf Bestimmung, Datierung und Zuordnung von Kunstwerken konzentriert. Bei Burckhardt ist die Beschreibung der einzelnen Werke zumindest in späteren kunsttheoretischen Reflexionen auf ein Minimum beschränkt, während stattdessen einzelne, meist wertende Feststellungen eingefügt sind.<sup>554</sup> In Kuglers Schriften sind die Beschreibungen instrumentalisiert und dienen der Einordnung in eine entwicklungsgeschichtliche Ordnung,<sup>555</sup> während es Burckhardt vielmehr darum geht, »eine Anleitung zum ästhetischen Genuss des einzelnen Kunstwerks« zu bieten, was der Untertitel des *Cicerone* »Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens« explizit macht.<sup>556</sup> Gesichert ist durch die »Erinnerungen« in den *Italienischen Aufzeichnungen* von 1875 sowie durch einen Brief an Karl und Emilie Zöllner,<sup>557</sup> dass Fontane den *Cicerone* rezipiert, allerdings beschränkt sich dies auf wenige Erwähnungen. In den Tage- und Notizbucheinträgen von 1875 kommt Burckhardt nicht vor, ebenso wenig in den Aufzeichnungen zur Italienreise von 1874. Deshalb erstaunt es umso mehr,

---

553 Burckhardt, *Der Cicerone*, S. XIXf.

554 Vgl. Karge, *Kunst als kulturelles System*, S. 40.

555 Vgl. Kummer, *Kunstbeschreibungen Jacob Burckhardts*, S. 360f. Vgl. z. B. Kuglers Ausführungen zum gotischen Profanbau in Oberitalien in *Geschichte der Baukunst* von 1860 (vgl. Franz Kugler, *Geschichte der Baukunst*, Bd. 1, Stuttgart 1859, S. 572–574).

556 Das Werk erscheint im selben Jahr wie Franz Kuglers *Geschichte der Baukunst* (drei Bände, bis 1860). Daher drängt sich die Frage auf, ob Burckhardt nicht der Kunstanschauung Schnaases nähersteht, der neben dem Studium der Rechtswissenschaft philosophische Vorlesungen bei Hegel und Solger hörte (vgl. Karge, *Kunst als kulturelles System*, S. 141). Zwischen Burckhardt und Schnaase Zusammenhänge herzustellen, liegt auch deshalb nahe, weil Burckhardt die Studie *Kunstwerke der belgischen Städte* von 1842 bewusst als Ergänzung zu Schnaases *Niederländischen Briefen* von 1834 konzipiert (vgl. ders., S. 142). Dasselbe Werk würdigt Burckhardt im Artikel zu Schnaase im Brockhaus-Konversationslexikon von 1846 (Jacob Burckhardt, *Art. Schnaase*. In: *Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon (Brockhaus)*, 9. Aufl., Bd. 12, Leipzig 1847, S. 714f.).

557 »Mit Kunstgeschichte unterhalte ich Dich nicht. Siehe Burckhardt, Förster, Lübke, Baedeker« (Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 07.10.1874, HFA IV/2, S. 475). Auf Lübke verweist Fontane erstaunlicherweise weder in den Tage- und Notizbucheinträgen noch in den Erinnerungen.



dass Fontane in *Ein letzter Tag in Italien*, dem einzigen publizistischen Text über seine Italienreisen, auf Burckhardt verweist, während er bei Förster und Baedeker *expressis verbis* von Zitaten absieht.<sup>558</sup> Im erwähnten Artikel bezeichnet Fontane Burckhardt als »ruhige[n] Beurteiler«, dessen Äußerungen »zu bestreiten« ihm »nicht in den Sinn kommen« könne.<sup>559</sup> Doch er stellt Burckhardts Wertung eine »entgegenstehende[] *Empfindung*« gegenüber, indem er für eine Aufwertung der Großen Mediceer-Kapelle plädiert, da diese »ein gewisses *Behagen*« und »wohlige[] Wärme« ausstrahle, während man in der Kleinen Kapelle »fröstelnde[s] Unbehagen« empfinde.<sup>560</sup> Fontane zweifelt das Fachwissen Burckhardts nicht an,<sup>561</sup> vermerkt aber dennoch seine eigene »*Empfindung*«, wobei an dieser Stelle daran zu erinnern ist, dass Burckhardts Urteil ebenfalls von seinem persönlichen Eindruck geprägt ist, denn fundierte Stilanalysen kommen im *Cicerone* nicht vor.<sup>562</sup> Vielmehr ist die Publikation auf das individuelle Kunsterlebnis hin ausgerichtet,<sup>563</sup> was wiederum Fontanes Herangehensweise entspricht. Burckhardt macht im *Cicerone* in seinen Formulierungen stets kenntlich, wenn die getätigten Aussagen nicht auf seiner eigenen Anschauung beruhen.<sup>564</sup> Fontane betont ebenfalls mehrfach die Notwendigkeit der selbstständigen Kunstbetrachtung, wofür seine Auseinandersetzung mit Burckhardts Schriften stellvertretend stehen kann. Gerade in Bezug auf seine Meinung zu Werken italienischer Künstler nimmt er eine prononciert eigenständige Position ein, was dazu führt, dass er sich darüber in kunsthistorisch bewanderten Kreisen nicht exponieren will.<sup>565</sup>

---

558 Fontane schildert, wie er von einem Kirchendiener zur *Capella degli Spagnuoli* geführt wird: »Diese kurze Vorstellung genügte vollkommen. Ich hatte jetzt den Namen der Sache, wußte also auch, mit Hilfe von Förster und Baedeker, die grün und rot aus meinen Seitentaschen emporwuchsen, wo ich nach Weiterem zu suchen hatte. Der Leser wolle übrigens keine Zitate befürchten. Es wird sich größtenteils um Eindrücke handeln, die ich empfangen« (Fontane, *Ein letzter Tag in Italien*, HFA III/3/1, S. 757).

559 Ebd., S. 753.

560 Ebd.

561 Gemäss Franz Schüppen »[muß] man anders fühlen als es seine [Burckhardts, CA] klassizistische Ideologie erlauben kann« (Schüppen, *Paradigmawechsel im Werk Theodor Fontanes*, S. 87).

562 Vgl. Kummer, *Kunstbeschreibungen Jacob Burckhardts*, S. 365.

563 Vgl. Wagner-Douglas, *Alte Meister*, S. 240.

564 Vgl. z. B.: »In den Abruzzen soll *Aquila* ein vorzügliches Gebäude der Renaissance besitzen [...]. (In der Kirche selbst, wie ich durch Mitteilung eines Freundes vernehme, ein großes Altarwerk von Robbia)« (Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 185).

565 Vgl. »In die Heimath zurückgekehrt, werde ich meine Zunge sehr hüten müssen, auch schon deshalb, weil ich selber sehr wohl empfinde, daß es mir nach einer ganz bestimmten Seite hin an etwas sehr Wesentlichem gebricht, was nun mein Urtheil

Abgesehen von den Kommentaren in den ›Erinnerungen‹ zu den *Italienischen Aufzeichnungen* sowie den obenstehend aufgezeigten Parallelen, scheint es hypothetisch, Gemeinsamkeiten zwischen Fontane und Burckhardt herausarbeiten zu wollen. Dem von Hoffmann vermuteten Zusammenhang zwischen Fontanes häufiger Erwähnung von Renaissance-Gemälden und Burckhardts Neubesinnung auf die bildende Kunst der Renaissance ist vor dem Hintergrund der wenigen Verweise auf Fontanes Burckhardt-Lektüre mit Vorsicht zu begegnen.<sup>566</sup> Neben der Betonung der subjektiven Herangehensweise an Kunstwerke lassen sich allerdings als weitere Übereinstimmung Parallelen zwischen Fontane und Burckhardt in Bezug auf die Bewertung der Malerei Correggios<sup>567</sup> und Jacopo Tintoretts ausmachen. Bemerkenswert ist die scheinbare Übereinstimmung der Meinungen Fontanes und Burckhardts hinsichtlich Tintoretts Gemälde *L'Adultera*. Während Burckhardt zu Tintoretts Werk im Allgemeinen äußerst kritische Bemerkungen tätigt, indem er dessen Gemälde mit Ausdrücken wie »Sudelei« und »Barbarei«<sup>568</sup> versieht, zeigt er sich gegenüber *L'Adultera* milder gesinnt: »Dann eine ebenfalls noch schön gemalte Darstellung der Ehebrecherin, welcher man es ansieht, daß sie den gemeinen Christus nicht respektiert«<sup>569</sup>, notiert Burckhardt im *Cicerone*. Auch Fontane ist Tintoretts Werk gegenüber in den *Italienischen Aufzeichnungen* von 1874 und 1875 negativ eingestellt.<sup>570</sup> Ebenso schreibt er 1876 in einem Text zur *Italienischen*

---

einseitig und ungerecht macht« (Theodor Fontane an Karl Zöllner, 03.11.1874, HFA IV/2, S. 486).

566 Vgl. Hoffmann, *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung*, S. 350f. Burckhardt setzt sich mit dieser Zeitspanne detailliert in der Publikation *Kultur der Renaissance* auseinander (vgl. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860).

567 Vgl. Theodor Fontane, *Italienische Aufzeichnungen. Erinnerungen*, HFA III/3/2, S. 1039. In diesem Eintrag stimmt Fontane Burckhardts Tadel an Correggios Werk *Placidus und Flavia* zu: »(Das ›Verbuhlte‹ in seiner [Correggios, CA] Malerei, von dem Burckhardt sehr richtig spricht, zeigt sich hier, wie in vielen anderen Bildern, beispielsweise auch in der ›Himmelfahrt Mariä‹)« (ebd., S. 1046). Ein weiterer Eintrag enthält Kritik an fehlenden Inhalten (vgl. ebd., S. 1040).

568 Vgl. Burckhardt, *Der Cicerone*, S. 930.

569 Ebd., S. 931.

570 Vgl. Theodor Fontane an Karl und Emilie Zöllner, 10.10.1874, HFA IV/2, S. 478; Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 07.10.1874, GBA XI/3, S. 315. Vgl. Kapitel I.1.8. Allerdings ist festzuhalten, dass es sich bei der Assoziation von Tintoretto mit Schnellmalerei um einen damals gängigen Topos handelt, den Fontane nicht zwingend von Burckhardt übernommen haben muss. Im *Grundriss der Kunstgeschichte* schreibt Lübke zuerst positiv gesinnt, Tintoretto gehöre »zu den kühnsten und sichersten Malern, welche die Kunstgeschichte kennt« (Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, 41868, S. 612). Außerdem habe sich Tintoretto lange davor zu hüten gewusst, »in rohe Deko-

*Reise* Goethes negativ über Tintoretto: »Er nimmt zu den Bauten Palladios eine Stellung, ist von Tintoretto entzückter, als mir nötig scheint.«<sup>571</sup> Im Herbst 1879 beginnt Fontane schließlich mit der Materialsammlung für die Novelle *L'Adultera*, die im Juni/Juli 1880 in der Zeitschrift *Nord und Süd* erscheint.<sup>572</sup> Dieser Roman macht deutlich, dass die Malerei Tintoretts Fontane immerhin derart fasziniert haben muss, dass er sich vier Jahre nach der zweiten Italienreise nochmals damit auseinandersetzt. Zumindest wird das gleichnamige Gemälde Tintoretts zum Namensgeber und einem wichtigen Gegenstand der Novelle. Ob Fontanes Interesse für *L'Adultera* auf Burckhardts *Cicerone* zurückzuführen ist, lässt sich jedoch nicht eindeutig bestimmen.

In einem Tagebucheintrag von 1857 hält Fontane die Lektüre einer Rezension zu Jacob Burckhardts *Die Zeit Constantin's des Großen* fest, kommentiert dies jedoch nicht weiter.<sup>573</sup> Graevenitz vermerkt allerdings, dass Burckhardts Idealisierung Karls des Großen in fundamentalem Kontrast zu Fontane und Menzel stehe.<sup>574</sup> Burckhardts Auffassung von »Größe« steht in Opposition zum Gedankengut Georg Simmels, indem er sich »gegen das ›Knirpstum‹ und die ›allgemeine Verflachung‹« wendet. Burckhardt hält stattdessen »große[] Männer« für »notwendig, um »abgestorbene[] Lebensformen« und »reflektierende[s] Geschwätz« überwinden zu können.<sup>575</sup> Anders die Auffassung Fontanes, der große historische Ereignisse im Kleinen, im Alltagsleben verortet. Ebenso wenig zeichnet Menzel gloriose Herrschaftsbilder, sondern stellt Friedrichs Niederlage in der Schlacht bei Hochkirch oder Friedrich vor Leuthen dar.<sup>576</sup> Fontanes und Menzels Heldenbild steht damit in Kontrast zu Merkmalen, in denen Burckhardts Held der Moderne zu verorten ist. Burckhardt stellt dem Spezialisierungs- und Differenzierungsunwesen der Moderne das Uni-

---

rationsmalerei zu verfallen«, doch am Ende habe er »nur auf grosse Masseneffekte in Licht und Schatten« abgezielt und sei »schliesslich dann doch auch in arge Dutzendmalerei« versunken (ebd., S. 613). Die *Glorie des Paradieses* bezeichnet Lübke als »ein ziemlich wildes Durcheinander« (ebd.) und die Werke in der *Scuola di San Rocco* sind seines Erachtens »Kolossalarbeiten« im negativen Sinne (ebd.).

571 Fontane, *Johann Wolfgang Goethe. Italienische Reise*, HFA III/1, S. 469.

572 Vgl. ders., *L'Adultera*, Anhang, GBA I/4, S. 177.

573 Vgl. Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 14.[02].1857, GBA XI/1, S. 224; Jacob Burckhardt, *Die Zeit Constantin's des Großen*, Basel 1853.

574 Vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 154.

575 Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen [über geschichtliches Studium]*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, mit einer Einleitung und textkritischem Anhang von Rudolf Stadelmann, Tübingen 1949, S. 255, 299; vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 154f.

576 Vgl. Kapitel III.2.2.

versalgenie der Renaissance gegenüber.<sup>577</sup> In Opposition zu den beschleunigten Bewegungen und dem Sturm der Moderne positioniert Burckhardt das große Individuum, das den Sturm bändigt, indem es zur konzentrierten Betrachtung führt. Diesen Mechanismus bringt Graevenitz mit Fontanes Tätigkeit des »Verklärens« in Verbindung, die ebenfalls »der Herstellung von Größe« diene.<sup>578</sup> Allerdings ist einzuwenden, dass Fontane Größe am Kollektiv, nicht am Individuum festmacht. Kritik Fontanes an Burckhardts Forderung nach der Idealisierung von Helden findet sich jedoch nirgends explizit. Der *Cicerone* wird hingegen im Romanwerk sowie in Briefen ebenfalls erwähnt, indes humoristisch, in Verbindung mit »wohlmeinendem Erklärungseifer«<sup>579</sup>. Eine Textstelle, die Fontanes Bewusstsein für die Bedeutung Burckhardts bekräftigt, ist die Wertschätzung Burckhardts und Lübkes als »Darsteller jener großen kulturgeschichtlichen Erscheinung«<sup>580</sup>. Einzuschränken gilt es die Relevanz Burckhardts für Fontane insofern, als – wie auch auf die Werke Schnaases oder Kuglers zutreffend – keine Hinweise auf eine systematische oder vollständige Lektüre der Publikationen vorliegen. Für eine lediglich partielle Auseinandersetzung spricht zudem der Umstand, dass Burckhardt hinsichtlich zeitgenössischer Kunst den Standpunkt vertritt, dass einem Kunstwerk jeglicher Naturalismus oder Realismus schade, womit er sich als Erbe der klassizistischen Tradition erweist.<sup>581</sup> Burckhardt folgt damit der gängigen Auffassung seiner Zeitgenossen, für welche die Kunst ihrer Zeit »ein explizites Nicht-Thema«<sup>582</sup> ist. Burckhardt begründet dies damit, dass für die moderne Kunst, die er ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ansetzt, »fast jedermann feste Maßstäbe« mitbringe,<sup>583</sup> was indirekt wiederum Fontanes Laienurteil legitimiert.

---

577 Vgl. Graevenitz, *Theodor Fontane*, S. 152.

578 Vgl. ebd., S. 154.

579 Fontane, *Cécile*, GBA I/9, S. 11.

580 Ders., *Wilhelm Lübkes ›Geschichte der italienischen Malerei‹ [1880]*, NFA XXIII/1, S. 608.

581 Vgl. Kummer, *Kunstbeschreibungen Jacob Burckhardts*, S. 366.

582 Christoph Höcker, *Jacob Burckhardts ›Cicerone‹ – Der Kunstreiseführer einst und heute*. In: Peter Berthausen und Max Kunze (Hrsg.), *Jacob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998 (= Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 85), S. 126. Vgl. Kapitel II.2.

583 Burckhardt, *Der Cicerone. Vorrede*, S. XVI.