

Sabina Becker

Der „photographische Apparat in Aug und Seele“

Theodor Fontane und die Daguerreotypie

1 Realismus und Fotografie

Der Realismus des 19. Jahrhunderts hat als eine über mehrere Jahrzehnte wirkende Strömung weder zu kulturhistorischen und sozialgeschichtlichen Prozessen wie Urbanisierung, Technisierung und Industrialisierung noch zu medientechnischen Entwicklungen offen Stellung bezogen. Mitunter scheint es, als habe sich über die gesamte Bewegung der Schleier der Verklärung gelegt; die literarische Welt des deutschsprachigen Realismus wirkt wie konserviert und gereinigt, um mit den zentralen Vorstellungen und Begriffen der realistischen Ästhetik zu argumentieren – gereinigt von den oben genannten Phänomenen, einschließlich sozialer Frage und vierter Stand, die sich mit der zunehmenden Industrialisierung der Lebenswelt und Gesellschaft, der Arbeitswelt und der Kultursphäre einstellten. Die Entstehung des Naturalismus als paralleler Strömung zum ‚poetischen‘ Realismus bzw. als ein ‚alternativer Realismus‘ der 1880er und 1890er Jahre dürfte kein Zufall sein, ebenso wenig die – in anderen europäischen Literaturen dieser Epoche kaum präsente – Differenzierung zwischen Realismus und Naturalismus als zwei Spielarten einer realistischen Kunst. Dieser Befund gilt im Großen und Ganzen auch für Theodor Fontane, unabhängig davon, dass er mit Blick auf seinen Entschluss, Gesellschaftsgeschichte nicht zuletzt als Geschlechtergeschichte zu fassen, einer der modernsten deutschsprachigen Autoren am Ende des Jahrhunderts sein dürfte: Seine emanzipatorischen und kritischen Reflexionen dazu, was Frauen sein sollen und was sie in der männerfixierten Welt des wilhelminischen Kaiserreichs sein dürfen, sind in seiner Generation geradezu singulär. Zugleich ist er einer der kompromisslosen Vertreter eines ‚konsequenten Realismus‘, der strikt zwischen Kunst und Wirklichkeit, Ästhetik und Empirie unterscheidet, zumindest in Bezug auf fiktionale Texte – mit Blick auf seine *Wanderungen* ist dieser Befund selbstverständlich zu variieren, wenn auch nicht ganz zu vernachlässigen.¹

Dieses spezifische Verständnis von Realismus dürfte der Grund für die verhaltene Reaktion auf jene technische Erfindung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sein, die die Gesellschaft, Kultur und Kunst in der Folge bis weit in die Moderne nach 1900 hinein nicht unverändert ließ, auch die Malerei nicht: auf die 1839 erfundene Daguer-

¹ Die folgenden Überlegungen bilanzieren die Ergebnisse meiner Studie *Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter* (Becker 2010) mit Blick auf Theodor Fontane.

reotypie, die zwar Jahrzehnte brauchte, um als Kunst wahrgenommen zu werden, aber gleichwohl von Beginn an die traditionellen Künste zu irritieren vermochte. Die Ambivalenz in der Haltung der Realisten dem neuen Medium gegenüber ist offensichtlich, besonders im Falle Fontanes. Er hat sich oft und gerne ablichten lassen, in den 1840er Jahren von Daguerreotypen, später von Fotografen. Hierin verhielt er sich wie fast alle Realisten: Diese ließen sich in nahezu allen Lebensphasen fotografieren, man dokumentierte quasi das eigene Leben in Bildern. Von Fontane existieren weitaus mehr Fotografien als Gemälde, vor allem in Helmuth Nürnbergers Band *Fontanes Welt* sind sie eindrucksvoll zusammengetragen (Nürnberger 1997).² Durchaus in Einklang mit der in diesen Jahren üblichen Praxis entstanden Gemäldeporträts von ihm zudem nicht selten augenscheinlich nach Fotografien, oder Fontane ließ Gemäldeporträts von sich erstellen, für die Fotografien die Vorlage lieferten.



Abb. 1: Theodor Fontane, Anonymer Stich, nach einer Fotografie (1889).

² Vgl. auch Fontane. *Dichtung und Wirklichkeit* 1981.



Abb. 2: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von Loescher und Petsch, Berlin (1879).



Abb. 3: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von E. Bieber (1898).



Abb. 4: Theodor Fontane, Gemälde von Carl Breitbach (1883).

2 Fotografie in Fontanes Romanen

Dieser ausführlichen fotografischen Dokumentation der eigenen Person und des eigenen Lebens korrespondiert die literarisch-inhaltliche Reflexion des fotografischen Mediums in Fontanes Werken. Denn zwar hatte man in den Jahren nach der Erfindung der Daguerreotypie durch Louis Mandé Daguerre, der Arbeiten des 1833 verstorbenen Joseph-Nicéphore Niépce weiterführte, noch die Möglichkeit, diese als Technik abzutun und als solche aus dem Bereich der Kunst auszuschließen. Doch zum einen rückte die Debatte um die Fotografie als Kunst zügig in den Fokus der Kunst- und Kulturblätter (vgl. Krauss 2000), auch entstanden früh eigene Fotozeitschriften, wie die 1864 gegründeten *Photographischen Mitteilungen*, die den Anspruch auf den künstlerischen Status bekräftigten. Und zum anderen ist auf das Problem hinzuweisen, das einer realistischen Kunst mit diesem hyperrealistischen Medium erwuchs oder gerade für den Realismus von Beginn an bestand: Der Nimbus des fotografischen Bildes, dem die Aura des ‚So ist es gewesen‘ („Ça-a-été“) (Barthes 1995, 1163) immanent ist, ließ sich nur schwer überbieten, ungeachtet der Tatsache, dass Literatur anderen ästhetischen und narrativen Prinzipien folgte als die fotografische Aufnahme und ferner über spezifische Mittel der literarischen Beschreibung verfügte. Nicht zuletzt mit Blick auf das begeisterte Staunen der Zeitgenossen, als die ersten Daguerreotypen in der Öffentlichkeit gezeigt wurden und dann später auch Papierfotografien im größeren Stil im Umlauf waren, ist hierbei weniger von einer ‚wechselseitigen Erhellung‘ der Künste als von einer nachhaltigen Konkurrenzsituation auszugehen. Entsprechend war die Lage komplexer, als sie sich im ersten Moment darstellt: Denn zwar kam dem fotografischen Medium in der Literatur des Realismus insgesamt wie auch in Fontanes Werken keine zentrale Bedeutung zu; in Briefen und sonstigen Lebensäußerungen aber bekundete er rege Anteilnahme an der Fotografie als Aufnahmetechnik, als biografischem Dokumentationsmedium und nicht zuletzt als auktorialer Repräsentationskunst. Zwar war Fontane einer der wenigen Autoren, die ihre Kindheit und Jugend in autobiografischer Form verarbeiteten, etwa in *Meine Kinderjahre* (1894) und in *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898), doch eine vollständige Autobiografie legte auch er nicht vor; die fotografische Dokumentation des eigenen Lebens und der eigenen Person hingegen verfolgte er lebenslang: Wie Adalbert Stifter, Theodor Storm oder Gottfried Keller ließ sich Fontane in regelmäßigen Abständen ablichten.

Dieser Stellenwert des neuen Mediums in Fontanes Leben spiegelt sich in der subtilen Bedeutung der Fotografie in seinen Romanen. Wie in der realistischen Prosa insgesamt gibt es auch in seinen Werken eine Fülle von erzählten Situationen, in denen junge Männer die Fotografien der Geliebten bei sich tragen (in wenigen Fällen auch umgekehrt), das Medaillon mit dem Miniaturporträt ist abgelöst durch das Fotoporträt. In *Effi Briest* versucht Innstetten sich nach der Entdeckung des Ehebruchs seiner Frau durch das Ansehen von sogenannten Diaphanbildern, von auf mattiertem Glas kopierten Fotografien, abzulenken, betreibt darüber aber zugleich eine Spurensuche, womit indirekt eine wesentliche Eigenschaft der Fotografie dieser Jahrzehnte zitiert

wird: „In dem grünen Schirm befanden sich halb durchsichtige Ovale mit Photographieen, allerlei Bildnisse seiner Frau [...]. Innstetten drehte den Schirm langsam von links nach rechts und musterte jedes einzelne Bildnis“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 274). In *Frau Jenny Treibel* gibt die Titelfigur ihren Vorbehalten gegenüber der Fotografie Ausdruck: „Photographien geben doch nur ein sehr ungenügendes Bild [...]“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 14, 178), heißt es dort; ein Urteil, das in *Mathilde Möhring* durch den Erzähler bekräftigt wird: „[...] sie hatte wirklich ein Gemmengesicht und auf ihre Photographie hin, hätte sich jeder in sie verlieben können, aber mit dem edlen Profil schloß auch ab [...]“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 8, vgl. 19). Die Protagonistin indes fordert ihren künftigen Mann auf: „Du mußt mir eine Photographie von Deinem Vater schenken; den seh ich mir dann an, so vorbildlich“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 23). Im *Stechlin* betont der alte Dubslav Stechlin, dass „[a]ndere“ sich „Photographien [schenken]“, er selbst aber lehnt dies ab: „Aber die Geschichte will ich Ihnen doch als Andenken mitgeben. Andre schenken sich Photographien, was ich, selbst wenn es hübsche Menschen sind [...] immer greulich finde“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 48). Vom Adel übernahmen bürgerliche Kreise sodann nicht nur die Sitte, sich porträtieren zu lassen, sondern es wurde auch üblich, sich mit kleinen, persönlichen Bildnissen zu beschenken. Bereits in Fontanes erstem Roman *L'Adultera* aus dem Jahr 1882 wiederum lässt sich der weltgewandte Ebenezer Rubehn bei van der Straaten mit einer „Carte-de-visite“ anmelden, was nicht gerade auf die Zustimmung seiner späteren Frau Melanie stößt:

Und hierbei versuchte Van der Straaten aus einem kleinen gelben Couvert, das er schon bereit hielt, eine Visitenkarten-Photographie herauszunehmen. Aber Melanie litt es nicht und sagte nur in immer wachsender Heiterkeit: „Sagtest Du nicht New-York? Sagtest Du nicht London? Ich war auf einen Gentleman gefaßt, auf einen Mann von Welt, und nun schickt er sein Bildniß, als ob es sich um ein Rendezvous handelte. Krugs Garten, mit einer Verlobung im Hintergrund.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 20)

3 Künstlerischer Blick versus fotografischer Apparat

Diesem offenen Umgang mit der Fotografie im Alltagsleben, den also nicht nur Fontane selbst praktizierte, sondern auch seine Romanfiguren pflegen, kontrastiert nun aber die mitunter schroffe Zurückweisung des neuen Mediums in seinen poetologischen Überlegungen. Insofern fallen ungeachtet von Fontanes Zurückhaltung und Skepsis gegenüber der Fotografie seine ambivalente Haltung und seine keineswegs konsequente Reaktion auf das neue Medium auf. Nicht zuletzt seine ästhetischen Argumentationen können deutlich machen, dass die Fotografie eine semantisch wie terminologisch wichtige Rolle bei der Profilierung seiner zentralen Maximen einer realistischen Ästhetik spielte. Während Fontane in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* aus dem Jahr 1853 – ein Manifest aus der Frühzeit des Realismus (aber auch

der Daguerreotypie) – die Fotografie mit keinem Wort erwähnte, war diese seit der Kritik an Gustav Freytags *Soll und Haben* aus dem Jahre 1855 Bestandteil seiner Literaturkritiken. Stets ging es um den Entwurf eines nicht-fotografischen Realismus, wobei Fontane bereits im *Poesie*-Aufsatz Anfang der 1850er Jahre auf die Prämissen des neuen Mediums indirekt Bezug nahm, wenn er die optisch-visuelle Ausrichtung der Fotografie anspricht. Dem fotografischen Auge wird das künstlerische „Auge des Geweihten“ (NFA, Bd. 21/1, 12) entgegengesetzt, des Weiteren betonte er die gleichwertigen optischen Qualitäten der Schriftsteller. Neben dieser griffigen Redewendung ist der Vergleich der Fotografie mit einem „todte[n] Apparat“ (FMF, 467) eines der prominentesten Urteile Fontanes, über das er gleich zwei Stereotype der damaligen Debatte integrierte: Die Fotografie wurde als Technik, nicht als Kunst bewertet (vgl. Kemp 1980). Zudem fehle ihr, so eine häufig vorgetragene Kritik, alles Leben bzw. Seelenhaft-Authentische – ein Vorwurf, den Fontane im Übrigen auch dem Naturalismus gegenüber erhob. Das ist unter anderem seiner Kritik am norwegischen Autor Alexander Kielland ablesbar, den er mit dem Hinweis ablehnte, dieser liefere „Reportertum“, nicht aber künstlerische „Komposition“; er sprach damit zugleich die fotografische Technik der unverbundenen Reihung an, die Unfähigkeit des fotografischen Bildes zur Synthese und die daraus resultierende Seelenlosigkeit: „Er hat das Reportertum, aber statt der Komposition hat er die Kompositionsschablone, und von der schönen Seele hat er nichts.“ Und Fontane kommt dann zu dem Schluss: „Er hat etwas von einem Psychologen, aber durchaus nicht von einem Charakteristiker. Warum nicht? Weil er nur das einzelne sieht, nicht die Totalität. So werden die Dinge bloß nebeneinandergestellt, oft sehr widerspruchsvoll, und das einheitliche oder Einheit schaffende Band fehlt“ (NFA, Bd. 21/1, 473, 474–475).

Entsprechend könne die naturalistische Beschreibungskunst Kiellands keine belebte Wirklichkeit, die „doch mit dem Seelischen zusammenhängt“ (FMF, 467), angemessen festhalten. Demgegenüber reklamierte Fontane nun für die realistische Literatur eine solche Integration des Seelischen, wobei allerdings in seinen Überlegungen die dem fotografischen Verfahren analoge Terminologie erstaunt: Es scheine ihm fast so,

daß alle hervorragenden Künstler die oft ans Wunderbare grenzende Gabe besitzen, das allerflüchtigst Wahrgenommene auf viele Jahre hin, um nicht zu sagen *für immer*, in ihrer Vorstellung zu bewahren. Das Geschaute fällt wie ein Lichtbild in ihre Seele und fixiert sich daselbst. (GBA-Wanderungen, Bd. 1, 108, FN)

heißt es in Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, womit er dann auch die Sensibilität und mnemotechnischen Fähigkeiten des Schriftstellers hervorhebt, Eigenschaften, die diesen in die Nähe der Camera obscura, aber auch der Fotografie rückten. Ohnehin ist an Fontanes Bemerkung zum einen die Nähe zur fotografischen Begrifflichkeit und Technik, zum anderen die Betonung der optisch-visuellen Bedingungen von Literatur bzw. des literarischen Schreibens interessant: Fontane redete vom Auge, von Schauen, von Bildern und schließlich auch von Licht, von der Grund-

substanz der fotografischen Kunst, „[a]lles komm[e]“, so heißt es in einem Brief an Martha Fontane vom 12. Juli 1888, „auf die Beleuchtung an“ (FMF, 325). Auch sein literarisches Schreiben erklärte er in Verbindung mit der Lichtmetapher, seiner Frau Emilie Fontane gegenüber bekannte er: „Meine ganze Produktion ist Psychographie und Kritik, Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt“ (GBA–FEF, Bd. 3, 382). Zwar verwies er ausdrücklich darauf, dass nur das „lebendige Auge“ die Fähigkeit habe, das Gesehene zu strukturieren, die „tote“ Kamera indes nicht – das Phänomen, dass hinter der Kamera das Auge des Fotografen und vor dem Bild das des Betrachters wirkt, wurde zu diesem Zeitpunkt nicht thematisiert; dennoch ist Fontanes Äußerung die Applikation fotografischer Termini wie auch ein Bekenntnis zur Relevanz optischer Qualitäten der literarischen Beschreibung immanent.

Und zwar ungeachtet der Tatsache, dass in diesen Jahren mit dem Verdikt des ‚Toten‘ und Nicht-Lebendigen ein weiterer Vorwurf verbunden war: Eine ästhetische Maxime des Realismus war die Aussparung der unangenehmen oder abstoßenden Dinge aus der Sphäre der Kunst, die Welt wurde von den hässlichen Seiten befreit, der Autor ‚reinigte‘ sie (vgl. von Kirchmann 1868, 269). Armut und Elend, auch die in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts allenthalben präsente soziale Frage, überhaupt die Negativerscheinungen einer industrialisierten Lebenswelt schloss man aus; ferner Themenbereiche wie Wahnsinn, Krankheit und Tod, die, wie es bei Fontane heißt, „Nachtseite der menschlichen Natur“ (NFA, Bd. 21/1, 167). Diese mit den Strategien der Verklärung und einer auf Verklärung zielenden Mimesis einhergehende Negation des Hässlichen und Unbürgerlichen, des Nackten und Platten, wie sie Fontane programmatisch in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* skizziert, war kaum in Einklang zu bringen mit der fotografischen Tendenz zu „unnachahmlicher Treue“ (Humboldt 1839) – so lautete Alexander von Humboldts frühe Charakterisierung der Daguerreotypie im Jahr ihrer Erfindung –, aber auch nicht mit der Spezifik des fotografischen Verfahrens. Die angesprochenen Differenzen zwischen traditioneller Literatur und neuer Fotografie nahmen mithin ihren Ausgangspunkt in der Forderung der Realisten nach „Läuterung“ und „poetisch[er] Verklärung“, wie es bei Fontane heißt (NFA, Bd. 21/1, 12 u. 8); auf der erkenntnistheoretischen, aber auch auf der poetologischen Ebene sollte damit der Unterschied zur naturwissenschaftlichen Realitätsaneignung angezeigt werden – und hierunter beabsichtigte man die fotografische Aneignung der Welt auf jeden Fall zu fassen. Den Realismus wollte Fontane keineswegs mit dem „nackte[n] Wiedergeben alltäglichen Lebens“ oder dem bloßen Abbilden einer „nackten“ Wirklichkeit mit all ihren hässlichen Erscheinungen gleichgesetzt wissen. Vielmehr erkannte er die Aufgabe von Kunst im Prozess der „Läuterung“ (NFA, Bd. 21/1, 12), eine Funktionszuschreibung, die er einer fotografischen Reproduktionstechnik keineswegs zugestand. Seinem Verständnis zufolge bedeutete Realismus nicht Nachahmung, sondern „künstlerische Wiedergabe“, wie Fontane anlässlich seiner Äußerungen zu Émile Zolas Aufsatz *Realismus oder Naturalismus* aus dem Jahr 1883 befand, wobei er über das Bild vom „Abschreiben[] des Lebens“ – das mit William Henry Fox Talbots Schrift *The Pencil of nature* zu korrespondieren scheint – ebenso wie mit den

Begriffen Echtheit und Wahrheit abermals auf die Fotografie Bezug nahm: „Dies ist alles mögliche Gute“, heißt es dort,

nur nicht Realismus. Er gibt gelegentlich Häßlichkeiten, aber diese Häßlichkeiten sind nicht Realismus. Realismus ist die *künstlerische Wiedergabe* (nicht das bloße Abschreiben) des Lebens. Also Echtheit, Wahrheit. Diese großen Tugenden vermiß ich im höchsten Maße. (NFA, Bd. 21/2, 344)

Über die positivistisch nachgewiesene und angeeignete Realität glaubte Fontane „Wahrheit“ kaum mitteilbar – anders als der Miterfinder der Fotografie Talbot, der 1844 mit seiner Schrift eine erste Beschreibung der Fotografie als Kunst vorlegte und dort von der „stummen Zeugenaussage des Bildes“ (Talbot 1981 [1844], 62) sprach. Fontane zufolge sollte Literatur bekanntlich keine Kopie der Wirklichkeit sein, vielmehr habe ihr eine ästhetische Aneignung derselben durch eine Künstlerinstanz vorauszugehen. Nicht Mimesis, sondern die poetische Transformation des Realen, nicht Wiedergabe, sondern künstlerisch veredelte Widerspiegelung von Realität war die programmatische Leitlinie der realistischen Ästhetik, über die man die Authentizität des Kunstwerks zu sichern gedachte. Gerade diese subjektive und künstlerische Authentizität vermisste Fontane indes an der Fotografie – ein Urteil, das mit Blick auf die seit den 1860er Jahren sich ergebenden Möglichkeiten der Subjektivierung und Ästhetisierung der fotografischen Sicht wie auch auf den hohen künstlerischen Wert des Authentizitätspostulats der Fotografie so wohl kaum zutreffen dürfte. Walter Benjamin jedenfalls hat in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* von 1931 von der ‚Aura‘ auch des fotografischen Bildes gesprochen und darauf hingewiesen, dass „die exakteste Technik [...] ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben“ könne (Benjamin 1977 [1931], 371).³ Letztere kopiere allenfalls, so Fontanes anderslautende Kritik, die Wirklichkeit ohne jeglichen künstlerischen Eingriff, daher konnte sie seinem Kunstverständnis kaum entsprechen. In *Unsere lyrische und epische Poesie* präzisiert er zwar, wie man sich einen „echten“ Realismus vorzustellen habe, und grenzt diesen, vor allem indem er mit dem Attribut des ‚bloß Sinnlichen‘ operiert, auf das „Abgestorbene“ als Kontrastfolie verweist und zugleich Hand und Auge als Attribute einer künstlerischen Gestaltung in Opposition setzt, indirekt von einer mechanischen Kunstproduktion ab; gleichwohl wohnt Fontanes Argumentation abermals eine der Fotografie analoge Begrifflichkeit inne, die Spiegelmetapher ebenso wie die Hinweise auf das Sinnliche bzw. auf die Sinne indizieren die Nähe zum fotografischen Verfahren. Ferner das Beharren auf der Eigenschaft des Wahren sowohl in Bezug auf

³ Mit Blick auf eine Fotografie des Engländers David Octavius Hill resümierte Benjamin: „Dies Bild in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe. Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt.“ (Benjamin 1977 [1931], 371)

den Realitätsgehalt des Dargestellten als auch der gewählten Form von Realismus; war doch gerade der Status des ‚Wahren‘ in diesen Jahren an das fotografische Medium gebunden, wodurch zugleich dieser zentralen Vorstellung der Weimarer Klassik eine neue Bedeutung hinzugefügt wurde (vgl. Scotti 1996). Und auch die Nachdrücklichkeit, mit der Fontane einen Realismus benannte, der alle Details, die wichtigen wie die nebensächlichen, berücksichtigte, lässt die Konkurrenzsituation von Literatur und Fotografie erahnen, aber auch die Gemeinsamkeiten erkennen:

Er ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst; er ist [...] eine „*Interessenvertretung*“ auf seine Art. Er umfängt das ganze reiche Leben, das Größte wie das Kleinste: [...] Denn alles das ist *wirklich*. Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloße Handgreifliche, aber er will das *Wahre*. Er schließt nichts aus als die Lüge, das Forcierte, das Nebelhafte, das Abgestorbene – vier Dinge, mit denen wir glauben, eine ganze Literaturepoche bezeichnet zu haben. (NFA, Bd. 21/1, 13)

Fontanes Wortwahl und Argumentation, sein Verweis auf die „bloße Sinnenwelt“ deuten es an: Wie kein anderes Medium stand die Fotografie für die Optisierung der Kunst im 19. Jahrhundert ein, für eine Aufwertung des sinnlichen Eindrucks innerhalb des künstlerischen Prozesses. Noch in den Einwänden der deutschen Realisten gegen den Naturalismus und gegen den spezifischen Realismus der französischen Literatur wird diese Skepsis einer uneingeschränkten Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung gegenüber anklingen. Der Fotografie fehlten, so die Kritik, jegliche Tendenz zum Idealen wie auch die Möglichkeiten der Idealisierung. Fontane wies sie als ein Verfahren zurück, das die Wirklichkeit abbildete, wie sie war, statt sie in verklärender, idealisierender Weise zu transformieren und zu ‚reinigen‘. Der Realismus machte offenbar in der Fotografie einen Kontrapunkt aus, von dem aus man das eigene idealistisch orientierte Verständnis von einer realistischen Kunst präzisieren und sich selbst als eine eigenständige realistische Literatur auch in Zeiten der optischen Künste profilieren konnte; die Fotografie wurde zum Inbegriff des ‚Kunstfremden‘, wenn nicht gar des ‚Kunstfeindlichen‘⁴ herabgestuft. Dies war sicherlich eine Abgrenzungsstrategie (vgl. Becker 2010, 100–104), aber eine mit legitimatorischem Charakter. Das Insistieren auf einem ‚wahren‘, weil verklärenden Realismus mit idealistischer Fundierung wurde sodann in den 1880er Jahren in der Debatte um eine naturalistische Kunst, die von Beginn an ihre Nähe zur Fotografie herausstellte, erneut vorgetragen; insbesondere Fontane hat sich an ihr beteiligt.

4 Vgl. Schreiner 1985 [1864], 174: „Die Bewunderung, welche man dem Produkt der Maschinen zollt, kommt in Konflikt mit unseren künstlerischen Gefühlen, welche sich gegen diese Art von Form sträuben.“

4 Naturalismus und Fotografie

Seinen Stellungnahmen ist ablesbar, dass er die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus als eine Diskussion um das fotografische Medium führte; fotografische Technik und naturalistische Literatur wurden auf der gleichen Ebene behandelt. Dies ist u. a. Fontanes vielzitiertem Brief an seine Frau vom Juni 1881 abzulesen: In ihm berichtete er ihr über seine Lektüre von Iwan Sergejewitsch Turgenjews Erzählungen *Aufzeichnungen eines Jägers* (1852), zeigte sich fasziniert von den ausführlichen Schilderungen des russischen Autors und verglich auch hier den künstlerischen Schaffensprozess mit einem Fotoapparat: „Er [Turgenjew; S.B.] beobachtet alles wundervoll: Natur, Thier und Menschen, er hat so was von einem photographischen Apparat in Aug und Seele“ (GBA–FEF, Bd. 3, 247). Doch ungeachtet aller Bewunderung „langweilt“ ihn die „scharfe Beobachtung und das hohe Maaß phrasenloser, alle Kinkerlitzchen verschmähende[n] Kunst“. Turgenjews Schreibweise, die „so grenzenlos prosaisch, so ganz unverklärt die Dinge wiedergibt“, war in Fontanes Augen keine Kunst: „Ohne diese Verklärung giebt es aber keine eigentliche Kunst [...]. Wer so beanlagt ist, muß Essays über Rußland schreiben, aber nicht Novellen“ (GBA–FEF, Bd. 3, 248).

Im Unterschied zur Fotografie und zum Naturalismus ging Fontanes Realismusverständnis von unaufhebbaren, in der Kunst zu bestätigenden Differenzen zwischen empirischer und literarischer Realität aus. Dieser Auffassung verlieh er noch einmal in seiner Besprechung des Dramas *Familie Selicke* von Arno Holz und Johannes Schlaf aus dem Jahr 1890 Nachdruck. Auch diese Positionierung eines Realisten zur naturalistischen Dramatik integrierte den kritischen Umgang mit der Daguerreotypie, mit jenem Medium also, das zu diesem Zeitpunkt für einen ‚nur‘ reproduzierenden Umgang mit Realität und Natur stand. Fontane wollte darüber keinen Zweifel lassen, obwohl er derjenige war, der dem naturalistischen Drama zum Durchbruch verhalf, indem er als langjähriger Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* über Jahre hinweg die Aufführungen der naturalistischen Stücke besuchte, besprach und damit der anders orientierten kulturellen Öffentlichkeit in der wilhelminischen Epoche vorstellte und vermittelte: Nicht die Reproduktion des ‚Empirischen‘ begründe Kunst oder, wie Fontane abermals mit einer bildanalogen Terminologie bemerkte, das künstlerische „Bild[]“, sondern dessen „Modelung“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 615), die literarische Aneignung der Realität sei die eigentliche künstlerische Leistung. Diese strikte Trennung zwischen der Realität der empirischen Welt und der literarisch-künstlerischen Sphäre dürfte die Komplexität und Eigenart des deutschen Realismus ausmachen und seine Position zur Fotografie maßgeblich gelenkt haben – wobei keineswegs mit Bestimmtheit zu entscheiden ist, ob eine solche Festlegung der realistischen Kunst auf eine verklärende Dimension und Funktion nicht doch der seit den späten 1840er Jahren bestehenden Konkurrenzsituation zur Fotografie geschuldet war.

5 Fotografischer Detailrealismus

Anlass für diese Vermutung ist eine Eigenheit realistischer Erzählpraxis und Beschreibungskunst, die sich stark dem Detail verpflichtet zeigt und darin engstens mit der speziellen Entwicklung im 19. Jahrhundert verbunden scheint: Denn „die Einzelheit war eine Entdeckung des 19. Jahrhunderts. Um sie zu erkennen, bedurfte es des sezierenden Blicks“ (Starl 1991, 7). Die Daguerreotypie faszinierte gerade aufgrund ihrer Fähigkeit, Kleinigkeiten mit größter Exaktheit in Szene zu setzen, und ein sezierender Blick war ihr allemal eigen. Ein Bericht aus dem Jahr 1844 gibt Hinweise auf diese Anziehungskraft, aber auch das begeisterte Staunen der Zeitgenossen:

So zählte man etwa auf einer Aufnahme des dem eigenen Fenster gegenüberliegenden Hauses die Dachziegel und die Backsteine, aus denen der Schornstein bestand. Man war entzückt, beobachten zu können, wie der Maurer den Zement zwischen den einzelnen Steinen angebracht hatte. In anderen Texten, die gleichfalls Fotografien beschreiben, liest man Entsprechendes. Immer werden winzige, bisher unbeachtete Details hervorgehoben: Pflastersteine, verstreut herumliegende Blätter, die Form eines Astes, die Spuren des Regens am Mauerwerk. (Buddemeier 1970, 78)⁵

Auch Fontanes Erzählen (wie das des Realismus insgesamt) kennt diesen Detailblick, mit dem aus großer Distanz Kleinigkeiten fokussiert werden, nutzt jenen Detailrealismus, der auf Arretierung und Verzögerung setzt, Visualisierung und Momentaufnahme favorisiert und nicht zuletzt den Ausschnitt fokussiert. Seinen Roman *Stine* z. B. eröffnet Fontane mit einem fotografischen, ‚stillgestellten‘ Detailbild, das den ausschnitthaften Blick aus dem Fenster darstellt und zugleich kleinste Details auch aus der Entfernung zu registrieren vermag, also mit fotografischen Techniken und Besonderheiten arbeitet:

[...] denn oben auf dem Fensterbrett und kniehoch aufgeschürzt stand eine schöne, schwarze Frauenperson mit einem koketten und wohlgepflegten Wellenscheitel und wusch und rieb, einen Lederlappen in der Hand, die Scheiben der einen Fensterseite, während sie den linken Arm, um sich besser zu stützen, über das andere Querholz gelegt hatte. Mitunter gönnte sie sich einen Stillstand in der Arbeit und sah dann auf die Straße hinunter, wo jenseits des Pferdebahngleises ein dreirädiger, beinahe eleganter Kinderwagen in greller Mittagssonne hielt. (GBA–Erz. Werk, Bd. 11, 5–6)

Erwähnenswert ist ferner eine Szene aus *Effi Briest*. Kurz nach der Geburt ihres Kindes kehrt Effi zum ersten Mal seit ihrer Verheiratung in das elterliche Haus zurück. Mutter und Tochter sitzen beim morgendlichen Kaffee, von ihrem erhöhten Sitzplatz aus können sie selbst Kleinigkeiten und Details, wie eine Libelle, einschließlich ihrer Bewegungslosigkeit fokussieren:

5 Buddemeier geht von Marc Antoine Gaudins Bericht *Traité pratique de Photographie* von 1844 aus.

Effi und Frau von Briest aber rückten ans offene Fenster und sahen, während sie sprachen, auf den Park hinunter, auf die Sonnenuhr oder auf die Libellen, die beinahe regungslos über dem Teich standen, oder auch auf den Fliesengang, wo Herr von Briest neben dem Treppenvorbau saß und die Zeitungen las. (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 139)

Dieses Bild korrespondiert mit der Eingangsszene des Romans (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 5–6) – eine detailverliebte Schilderung des Anwesens der Briests –, von der Erwin Koppen festgehalten hat, sie tauche an entscheidenden Stellen des Romans auf und strukturiere dementsprechend dessen Handlungsverlauf (Koppen 1987, 68–70); zumal dieses Anfangsbild durch Rahmung und Statik gleichsam wie auf einer Fotografie fixiert wird und so für den Leser im gesamten Roman abrufbar bleibt. Es übernimmt die Funktion einer fotografischen Momentaufnahme, es hält eine für das Geschehen und für den Werdegang der Titelheldin entscheidende Szenerie und Örtlichkeit fest. Auch fördert sein regelmäßiges Wiederauftauchen in entscheidenden Situationen den Eindruck, die Personen entfernten sich nur für kurze Zeit aus ihm bzw. träfen in entscheidenden Momenten dort wieder zusammen. Daneben ist dieses zu Beginn des Romans entworfene Bild gleichfalls ein Beispiel für das detailfixierte Erzählen bzw. die Details fokussierende Narration des Realismus – selbst die Blattgröße eines Efeugewächses wird als interessante Einzelheit mitgeteilt. Der Fensterblick bedeutet das Sehen im Ausschnitt, im „Hufeisen“, der Textausschnitt wiederum beschreibt einen klar umgrenzten Wirklichkeitsausschnitt: Dorfstraße, Seitenflügel, Friedhofsmauer mit dahinter aufragendem Turm und Teich markieren die Begrenzungen. Über diese Rahmung hinaus ist das Bild durch die einzelnen Dinge – in Analogie zum „aus Einzelquadraten zusammensetzenden Altarteppich“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 6) – klar strukturiert und komponiert, geordnet und übersichtlich: Alles hat seinen festen Platz. So entsteht beim Leser der Eindruck einer Abbildungstreue wie auch einer fotografischen Anlage; zumal alle sich klar voneinander abhebenden Gegenstände, die beschrieben werden, dem Leser genau und mit unterschiedsloser Schärfe vor Augen geführt werden: Schindelturm, Kirchhofsmauer und Boot ebenso wie Wollnadel, Wollfäden und Stachelbeere. Die Lichtverhältnisse, der mittäglich helle Sonnenschein, der einen breiten Schatten auf den Garten wirft, begünstigen die Schärfe der Wahrnehmung, da die Gegenstände wie auf einem Abbild präsentiert erscheinen: Beschrieben wird nicht die Situation, sondern vielmehr eine Abbildung dieser Situation, der Erzähler beschreibt nicht die Wirklichkeit, sondern ein Abbild von ihr.

Ähnliche Beschreibungen finden sich im *Stechlin* (1898), so etwa die Anfangspassage, in der die Umgebung des Stechlin-Sees und das Stechlin-Schloss bzw. -Anwesen vorgestellt werden; des Weiteren ist der Beginn des elften Kapitels zu nennen, das mit der Schilderung des Berliner Hauses der Familie Barby einsetzt (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 127). Bezeichnenderweise blieb eine solche realistische Erzählweise gerade ihrer Detailliertheit wegen nicht unkritisiert. Karl Gutzkow z. B. hatte bereits Ende der 1850er Jahre mit Blick auf die „realistischen“ Erzähler“ unter direktem Verweis auf die Fotografie Folgendes bemängelt: „Die angeregte Phantasie ist übersättigt; sie kann, da sie zu viel, zu Objectives, zu daguerreotypisch Aufgenommenes empfindet,

nichts weiter ausspinnen und ins Endlose hinaus sich das Leben und künftige Sein dieser Gestalten mit wahrhaftem Glauben selbst ausmalen“ (Gutzkow 1910 [1857], 147). Dazu passt, dass Fontane selbst das Daguerreotypische der literarischen Schilderung durchaus goutierte, was u. a. seinen Äußerungen zu den englischen Realisten ablesbar ist. William Thackeray und vor allem Charles Dickens etwa hält er, wie es 1855 in der Rezension zu Gustav Freytags *Soll und Haben* heißt, für „unübertroffen, vielleicht überhaupt unübertrefflich, in daguerreotypisch treuer Abschilderung des Lebens und seiner mannigfachsten Erscheinungen. Der letzte Knopf am Rock und die verborgenste Empfindung des Herzens werden mit gleicher Treue wiedergegeben“ (NFA, Bd. 21/1, 216–217) – eine Überlegung, die erneut mit einer analogen Wortwahl aufwartet, indem sie den von Alexander von Humboldt in die Debatte um die Daguerreotypie eingebrachten Begriff der ‚Treue‘ nutzt. Fontane lobte die minutiöse Beschreibung lebensweltlicher Details, doch zugleich war er sich sicher, dass es mit „dem bloßen Daguerreotyp des Lebens [...] freilich nicht getan“ (NFA, Bd. 22/3, 113) sei. Sowohl diese Reflexionen aus den späten 1850er Jahren als auch seine Überlegungen zu einer Fotografie englischer Abgeordneter am Ende des Jahrhunderts indizieren, dass die Idee des seelenlosen, „todte[n] Apparats“ seine Einordnung der Fotografie dominierte. In einem Brief an seine Tochter Mete aus dem Jahr 1895 machte er darauf aufmerksam, dass den auf einem Foto dargestellten Abgeordneten des englischen Parlaments nichts typisch Englisch eigen sei, diese sogar eher deutsch aussähen, also weder der Fotograf noch der fotografische Apparat in der Lage seien, das Wesen der Porträtierten zu erfassen:

Auf dem großen Gruppenbilde der ins Parlament Gewählten, ist mir – wie auf allen englischen photographischen Bildern – *das* auffällig, daß sie alle wie Deutsche aussehen. Ein spezifisch englisches Gesicht hat nicht ein einziger, nicht einmal Captain Chaloner (gleich das zweite Portrait in s. Kollektion), der sich blos mit seiner kokett aufgesetzten Militärmütze englisch zurechtgemacht hat. Früher sahen die Engländer auf all ihren Bildern englisch aus, jetzt, seitdem man alles nach Photographien zeichnet, nicht mehr. Woran liegt das? Erst antwortete ich mir: „es liegt daran, daß die Engländer wirklich deutsch aussehen und daß der photographische Apparat in seiner Unerbittlichkeit das fortläßt, was sich die englische Malerei gewöhnt hatte, über die Natur hinaus hinzuzuthun.“ Aber das ist nicht richtig und ich halte es jetztmehr mit einer zweiten, neueren Erklärung. Diese lautet: „die meisten englischen Köpfe haben wirklich etwas spezifisch englisches und das Künstlerauge, das Auge überhaupt, sah diese Dinge und sieht sie noch; der todte Apparat aber giebt nur die Linien wieder und hat nicht die Kraft, *den* Zug, der doch mit dem Seelischen zusammenhängt, herauszubringen.“ Diese letztre Erklärung *muß* richtiger sein, da man im *Leben* (im Gegensatz zu ihren photographischen Bildnissen) so viele Engländer sieht, die spezifisch englisch wirken. (FMF, 466–467)

6 Fontane und der Fotodiskurs des 19. Jahrhunderts

Die Einordnung lässt erkennen, dass die Basis von Fontanes Auseinandersetzung mit der Fotografie die wichtigen Argumente der Diskussionen der zurückliegenden Jahrzehnte um das neue Medium abgeben. Deren Ausgangspunkt war zum einen die Unterscheidung eines künstlerischen Auges vom technischen, „toten“ Apparat, der dem ‚toten Blick‘ des Fotografen korrespondiere. Zum anderen hob man die Unfähigkeit des neuen Mediums hervor, die fotografische Aufnahme mit dem Blick in das Innere des Porträtierten zu verbinden; diese liefere Physiologie statt Psychologie und verharre folglich allenfalls an der Oberfläche. Auch Fontanes Argumentationen lassen sich zwei Deutungsmodelle entnehmen, die für den literarischen Diskurs über die Fotografie im 19. Jahrhundert insgesamt gelten. Erstens wurde Letztere als ein durch die Natur hervorgebrachtes Bild beschrieben und dabei durchgehend, und zwar nicht ohne Anerkennung, die Exaktheit und Detailgenauigkeit des fotografischen Abbildungsverfahrens thematisiert. Zustimmung benannte man darüber Eigenschaften, die sodann stillschweigend in den literaturkritischen und ästhetischen Diskurs integriert wurden. Zweitens aber kritisierte die Mehrheit der Autoren des Realismus (vgl. Becker 2010), so auch Fontane, das Fehlen der für die Kunst notwendigen Idealisierung in fotografischen Abbildungen. Diese wurden als seelenlos, nackt, kalt und tot beschrieben, er nahm sie als Bilder ohne Leben, als Darstellungen einer mortifizierten Natur wahr. So glaubte er in der Stärke der Fotografie, in der ihr eigenen Präzision der Wiedergabe, auch zugleich ihre Schwäche erkannt zu haben. Und diese fotografische Eigenschaft, die präzise und exakte Darstellung von Wirklichkeit, brachte Fontane sodann beständig mit der Literatur des französischen Realismus und des deutschen Naturalismus in Verbindung, den er kategorisch ablehnte. Doch genau hierin liegt die Ambivalenz in seiner Haltung wie auch in der seiner Generation: Denn es gab eine daguerreotypische Grundhaltung der Realisten, das zeigt bereits Fontanes Kritik der „Londoner Theater“ aus dem Jahr 1858:

Diese haben recht, wenn sie sich gegen die roten Wollenfäden auflehnen, die Madame Ristori als sich verblutende Mirra aus dem Busen zupft. Aber von solchen Einzelheiten abgesehen, denke ich, wir haben alle Ursache, diese neue Schule, die zurzeit noch im Dunkeln tappt, freudig zu begrüßen, selbst dann noch, wenn sie hier und da über das rechte Maß hinausgehen sollte. Mit dem bloßen Daguerreotyp des Lebens ist es freilich nicht getan, die Kunst erheischt mehr, aber das unverkennbare Streben nach Wahrheit, nach Emanzipation von jenem konventionelle[n] Plunder, der Ziererei und Idealität verwechselte, dies Streben muß notwendig dahin führen, wieder *Menschen* auf unsrer Bühne heimisch zu machen, Menschen, aus denen sich dann der wahre Künstler entwickeln mag. (NFA, Bd. 22/3, 113)

Dieses von der Daguerreotypie forcierte Streben nach dokumentarischer „Wahrheit“ – wie bereits erwähnt ein für die Debatte des 19. Jahrhunderts um das neue Medium zentraler Begriff (vgl. Scotti 1996; Becker 2010, 104–113) – trieb auch bzw. gerade die Vertreter des Realismus um; es war letztlich eine Konzession an den zeitgenössischen

Diskurs um visuelle Evidenz und so indirekt auch um die Fotografie als ein repräsentatives Medium dieses Visualisierungsschubs (vgl. Heidemann 2017).⁶ Denn auch der Realismus war u. a. das Resultat der Visualisierung der Lebenswelt und der Gesellschaft. Seine Autoren selbst haben dieses Phänomen der zunehmenden Optisierung der Lebenswelt und – damit verbunden – des Schreibens reflektiert. Verben der sinnlichen Wahrnehmung belegen eine Dominanz der visuellen Information in Romanen des Realismus, des französischen wie des deutschen. Sehen stieg nach der Erfindung der Fotografie und mit zunehmender Visualisierung der Lebenswelt zu einer vorherrschenden Kategorie bereits im nachromantischen jungdeutschen Roman, aber vor allem in der realistischen Erzählliteratur auf. Zwar führten die ästhetischen Debatten in der Jahrhundertmitte idealistische Deutungsmuster weiter, doch diese wurden zunehmend von den Verweisen auf die empirische und optische Realität, von den Hinweisen auf den Reichtum der sichtbaren Welt ebenso wie auf wahrnehmungstheoretische und physiologische Grundlagen der Ästhetik eingeschränkt.

In diesem Zusammenhang ist es nicht unwichtig, dass gerade die Fotografie das Auge als wahrnehmendes Organ exponierte, das Visuelle, das Optische und damit zugleich die Sichtbarkeit und die Außenwelt betonte. Und daher ist es nicht ohne Belang, wenn Fontane über den russischen Schriftsteller Turgenjew urteilte, dieser habe den „photographischen Apparat in Aug und Seele“, eine Formulierung, bei der sich Fontane vermutlich von Hermann von Helmholtz' Schrift *Der optische Apparat des Auges* aus dem Jahr 1868 hat inspirieren lassen (GBA–FEF, Bd. 3, 247). Was Fontane jedoch im Hinblick auf die Seele ablehnte, aber das – nimmt man den bereits zitierten Vergleich der Literatur mit einem in der Seele fixierten Lichtbild aus den *Wanderungen* hinzu – auch nur partiell, schien er im Hinblick auf das Auge, das Schauen und Wahrnehmen, den fotografischen Blick akzeptiert zu haben. Sicherlich lässt sich diese Differenzierung zwischen Sehen und Schreiben, zwischen Auge und Seele auch als Reaktion auf die durch die Fotografie der Literatur neu erwachsene Konkurrenz bei der realistischen Wirklichkeitserfassung verstehen. Man hob unter Verweis auf ihre Dimension des Seelischen den Mehrwert von Literatur hervor, integrierte aber zugleich das Sehen und Beobachten als Voraussetzung literarischen Schreibens. Eine Gustave Flauberts Pariser Quai-Beschreibungen aus der *Education sentimentale* (Flaubert 1977 [1869], 123) vergleichbare Schilderung des Berliner Kronprinzenufers in Fontanes *Stechlin* kann dies verdeutlichen, zumal sie sowohl an eine Diorama-Bildreihe bzw. die frühen Daguerreotypen erinnert als auch die Struktur aneinandergereihter und gerahmter Aufnahmen zitiert:

Der Dampfer, gleich nachdem er das Brückenjoch passiert hatte, setzte sich in ein rascheres Tempo, dabei die linke Flußseite haltend, so daß immer nur eine geringe Entfernung zwischen dem Schiff und den sich dicht am Ufer hinziehenden Stadtbahnbögen war. Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild, das natürlich die Form einer Lunette hatte. Mauerwerk

⁶ Speziell mit Blick auf Fontane vgl. Hoffmann 2011.

jeglicher Art, Schuppen, Zäune zogen in buntem Wechsel vorüber, aber in Front aller dieser der Alltäglichkeit und der Arbeit dienenden Dinge zeigte sich immer wieder ein Stück Gartenland, darin ein paar verspätete Malven oder Sonnenblumen blühten. Erst als man die zweitfolgende Brücke passiert hatte, traten die Stadtbahnbögen so weit zurück, daß von einer Ufereinfassung nicht mehr die Rede sein konnte; statt ihrer aber wurden jetzt Wiesen und pappelbesetzte Wege sichtbar, und wo das Ufer quaiartig abfiel, lagen mit Sand beladene Kähne, große Zillen, aus deren Innerem eine baggerartige Vorrichtung die Kies- und Sandmassen in die dicht am Ufer hin etablierten Kalkgruben schüttete. (GBA-Erz. Werk, Bd. 17, 164)

Von dieser Szene ausgehend ist daran zu erinnern, dass die Realisten insgesamt sich in den Natur- und Landschaftsbeschreibungen weitgehend auf das reine Sehen beschränken, Reflexion findet sich in ihnen kaum. Dies dürfte auch damit zu tun haben, dass sie die Beschreibung der Natur fast gänzlich von der Schilderung der Befindlichkeit der Protagonisten lösten; vor allem Fontane praktizierte diese Form der nicht an Figuren gebundenen Naturschilderung, etwa in *Frau Jenny Treibel* (vgl. z. B. den Beginn von Kapitel 10, GBA-Erz. Werk, Bd. 14, 134–135) oder in *Cécile* (Beginn von Kapitel 2, GBA-Erz. Werk, Bd. 9, 10).

Auch die Figurendarstellung entsprach solchen fotografischen Seh- und Präsentationsweisen und der herausgehobenen Funktion des Visuellen. So liegt in Fontanes Romanen der Schwerpunkt der Personenbeschreibungen in der Regel nicht mehr auf dem Gesicht, sondern auf der Charakterisierung der gesamten Erscheinung, von der im 18. Jahrhundert und noch in der Romantik gängigen Erfassung des Eindrucks, den eine Person beim Betrachter hinterlässt, ganz zu schweigen. Nach dem Aufkommen der Fotografie wurde die Ebene der Beschreibung, die „récit“-Ebene (Valéry 1995 [1939], 496) zugunsten der Ebene der Wirkung auf die betrachtende Person nur mehr selten verlassen. Stattdessen erregte z. B. die Kleidung die Aufmerksamkeit des Betrachters, man beschränkte sich auf das reine Sehen, das, auch aus der Entfernung, kleine Details zu erkennen vermag. Die ersten Fotografien zeigten u. a. Angehörige des Bürgertums: Deren Bedürfnis nach naturgetreuen Porträts und ihr großer Bedarf nach Gelegenheiten zur Repräsentation bzw. nach einer eigenen, sich vom Adel unterscheidenden künstlerischen Darstellung brachten den eigentlichen gesellschaftlichen Durchbruch für die Fotografie nach 1840: Ihre Gesichter sind auf diesen Fotografien kaum zu erkennen, durch die Länge der Belichtungszeit weisen sie starre und verschwommene Züge auf, ihre Gesichtsfarbe ist zumeist grauweiß, die Augen sind in der Regel geschlossen. Ihre Kleidung indes ist bis in alle Einzelheiten genau zu erkennen: Perlenkette, Handschuh, Pelzbesatz usw. Mit solchen Bildern dürften die detaillierten Personenbeschreibungen in der realistischen Literatur korrespondieren. Beispielhaft sei eine Szene aus dem *Stechlin* zitiert:

Das Fräulein von Schmargendorf war klein und rundlich, einige vierzig Jahre alt, von kurzem Hals und wenig Taille. Von den sieben Schönheiten, über die jede Evastochter Verfügung haben soll, hatte sie, soweit sich ihr „Kredit“ feststellen ließ, nur die Büste. Sie war sich dessen denn auch bewußt und trug immer dunkle Tuchkleider, mit einem Sammetbesatz oberhalb der Taille. Dieser Besatz bestand aus drei Dreiecken, deren Spitze nach unten lief. (GBA-Erz. Werk, Bd. 17, 99–100)

Insgesamt bleibt die Narration auf das Sehen beschränkt und auf die Beobachtung konzentriert; was nicht sichtbar ist, wird ausgeblendet. Im Werk Theodor Fontanes wird diese Verpflichtung auf das Wahrnehmbare mit dem Verzicht auf eine introspektive Erzählweise und mit der Festlegung des Erzählers auf das Beobachtbare verbunden, vorzugsweise im Hinblick auf seine Figuren und ihre Schicksale. Gefühlsdramen oder die Schilderung emotionaler Momente und Szenen kennt seine Erzählkunst nicht, der Verzicht auf die Schilderung der Verletzungen Lene Nimptschs aus *Irrungen, Wirrungen* durch Botho von Rienäcker – einzig eine „weiße Strähne“, „mitten durch ihr Scheitelhaar“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 10, 129), verweist auf Lenes Leiden – indiziert diese Besonderheit. Die Aussparung des Ehebruchs der Effi Briest dürfte eines der markantesten Beispiele einer solchen auf das Visuelle konzentrierten Poetik sein, in der die sinnliche Wahrnehmbarkeit die wichtigste Erfahrungsqualität und Darstellungsmaxime ist. Es scheint bezeichnend, dass der einzige Kommentar zu Effis vermutlichem Ehebruch die folgende Aussage ihres Mannes ist: „Und nun wirst Du auch noch rot. Aber es ist, wie ich dir sage. Du hattest so ’was von einem verwöhnten Kind, mit einemmal siehst Du aus wie eine Frau“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 211). Die realistische Beschreibungskunst ist eine dem mikroskopischen Blick des Fotografen analoge oder zumindest angenäherte, auch der realistische Schriftsteller ist im Besitz eines „photographischen Apparat[s] in Aug und Seele“ (GBA–FEF, Bd. 3, 247), so Fontanes eindringliche Formulierung, die deutlich macht, dass es im 19. Jahrhundert weitaus engere und relevantere Beziehungen zwischen Literatur und Technik bzw. (realistischer) Literatur und Fotografie gegeben hat als bislang angenommen.

Literatur

- Barthes, Roland: La chambre claire. Note sur la photographie. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Éric Marty. Bd. 3. 1974–1980. Paris: Editions du Seuil 1995, S. 1105–1201.
- Becker, Sabina: Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter. München: edition text + kritik 2010.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, II/1. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 368–385.
- Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München: Fink 1970.
- Flaubert, Gustave: Lehrjahre des Gefühls. Geschichte eines jungen Mannes. Übertragen von Paul Wiegler. Mit einem Essay von Erich Köhler. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1977.
- Fontane, Dichtung und Wirklichkeit. Hrsg. vom Verein zur Erforschung und Darstellung der Geschichte Kreuzbergs e.V. und dem Kunstamt Kreuzberg. Berlin: Kunstamt Kreuzberg 1981 (Ausstellung vom 5. September bis 8. November 1981).
- Gaudin, Marc Antoine: Préface. *Traité pratique de Photographie*. Paris: Dubochet 1844.
- Gutzkow, Karl: Die ‚realistischen‘ Erzähler. In: *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, N. F. 2 (1857), S. 270–272. Wiederabgedruckt in: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Reinhold Gensel. Tl. 10: Aufsätze zur Literaturgeschichte. Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. o. J. [1910], S. 142–148.
- Heidemann, Gudrun: *Sehnsüchte: Fotografische Rekurse in Literatur und Film*. Paderborn: Fink 2017.

- Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
- Humboldt, Alexander von: [Brief] an Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau, 7. Januar 1839. In: „In unnachahmlicher Treue.“ Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern; eine Ausstellung der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln in Zusammenarbeit mit dem Foto-Historama Agfa-Gevaert Leverkusen vom 8. September bis 21. Oktober 1979. Köln: Museen der Stadt Köln 1979, S. 28–29.
- „In unnachahmlicher Treue.“ Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern; eine Ausstellung der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln in Zusammenarbeit mit dem Foto-Historama Agfa-Gevaert Leverkusen vom 8. September bis 21. Oktober 1979. Köln: Museen der Stadt Köln 1979.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie I, 1839–1912. München: Schirmer/Mosel 1980.
- Kirchmann, Julius Hermann von: Ästhetik auf realistischer Grundlage, Bd. 1: Der Begriff Idealisierung. Berlin: Julius Springer 1868.
- Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: Metzler 1987.
- Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Ostfildern: Hatje Cantz 2000.
- Nürnberg, Helmuth: Fontanes Welt. Berlin: Siedler 1997.
- Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Fink 1990.
- Schreiner, Eduard: Kritik der Photographie. Offenes Sendschreiben an die Kommission der königlich bayerischen Akademie der bildenden Kunst. München 1864. In: Gerhard Plumpe (Hrsg.): Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Stuttgart: Reclam 1985, S. 172–174.
- Scotti, Roland: „Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Welt tragen“. In: Bodo von Dewitz, Roland Scotti (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Katalog zur Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 15–23.
- Starl, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Marburg: Jonas-Verlag 1991.
- Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur [1844]. In: Wilfried Wiegand (Hrsg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt a.M.: Fischer 1981, S. 45–89.
- Valéry, Paul: Hundert Jahre Photographie [1939]. In: Ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden. Hrsg. von Jürgen-Schmidt-Radefeldt. Bd. 7: Zur Zeitgeschichte und Politik. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 1995, S. 495–504.

Abbildungen

Abb. 1

Bezeichnung: Theodor Fontane, Anonymer Stich, nach einer Fotografie (1889)

Quelle: Illustrierte Zeitung, 28. 12. 1889

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 2

Bezeichnung: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von Loescher und Petsch, Berlin (1879)

Quelle: Frontispiz in Theodor Fontane: Gedichte. 3., vermehrte Aufl. Berlin: Hertz 1889

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 3

Bezeichnung: Theodor Fontane, Heliogravure, nach einer Fotografie von E. Bieber (1898)

Quelle: Fritz Lienhard: Theodor Fontane. ([Gestorben] 20. September 1898.). In: Der Türmer 2 (1898), S. 114–120

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 4

Bezeichnung: Theodor Fontane, Gemälde von Carl Breitbach (1883)

Quelle: Privatbesitz

Rechte: Privat