

Christoph Wegmann

Die Bildspur

Bildprofile und Bildhandeln in Theodor Fontanes Romanen

1 In Theodor Fontanes *Musée imaginaire*

Fragt man Leserinnen und Leser, die mit Theodor Fontanes Romanen vertraut sind, welche Bilder ihnen denn von der Lektüre her in Erinnerung geblieben seien, und zwar ‚richtige‘ Bilder wie Fotos, Statuen, Lebkuchenherzen, Gemälde oder Plakate, verweisen die meisten auf eine Darstellung mit Jesus und der Ehebrecherin, umgeben von stummen Zuhörern und Eiferern, ein Werk, das im Gedächtnis besonders stark haftet, weil es der sonst so diskrete Erzähler mit mehreren Ausrufezeichen versehen hat: Am Anfang des Romans *L'Adultera* wird eine handgemalte Kopie des Gemäldes *Cristo e l'adultera*, das im 19. Jahrhundert dem venezianischen Meister Jacopo Tintoretto¹ zugeschrieben wurde, szenisch eindrücklich von einem hünenhaften Kutsher im Hause des Bankiers Van der Straaten angeliefert und auf ein „staffeleiartiges Gestell“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12) gehoben; und am Ende des Romans taucht es als winzige Medaillonminiatur wieder auf. Zudem erlaubt sich der Autor eine zusätzliche Unterstreichung, indem er den Bildtitel in den Romantitel integriert. Seinem Verleger Schottlaender gegenüber bekannte er:

Zu „L'Adultera“ ließ ich mich bestimmen, weil das Spiel mit dem L'Adultera-Bild und der L'Adultera-Figur eine kleine Geistreichigkeit, ja, was mehr ist: eine rundere Rundung in sich schließt. In dieser Gegenüberstellung und Parallele lag etwas Verlockendes, das mich anderweite Bedenken zurückdrängen ließ. (Fontane an Schottlaender, 11. September 1881; HFA, IV, Bd. 3, 161)

Die Gemäldekopie von *Cristo e l'adultera* ist nur ein Beispiel von zahlreichen Bildzitaten, die Theodor Fontanes außerordentliche Bildaffinität belegen. Das gesamte Romanwerk mit seinen 1,1 Millionen Wörtern birgt knapp 1.800 Bildvorkommnisse – zieht man die Wiederholungen ab, sind es immer noch etwa 1.500 unterschiedliche Bilder, dazu kommen 340 Passagen zu allgemeinen Bildthemen (Maler, Kunst und Markt etc.). Fontane hat also in seine 17 Romane ein riesiges *Musée imaginaire* ein-

1 Jacopo Tintoretto hat mehrere Gemälde zum biblischen Thema der Ehebrecherin gemalt. Die für die Kopie wahrscheinlichste Fassung befindet sich in der Galleria dell'Accademia in Venedig: Fontane hat sie dort gesehen, die in *L'Adultera* angelieferte Kopie kommt aus Venedig und die Anlage des Gemäldes ist so, dass die von Melanie van der Straaten vorgebrachten Beobachtungen zum Mienenspiel der weiblichen Figur Sinn machen. Nach den Erkenntnissen der Kunsthistorikerin Paola Rossi stammt das Original aber nicht von Tintoretto, sondern von dem Augsburger Maler Hans Rottenhammer (vgl. Radecke 2002, 108; Pallucchini 1982, 732).



Abb. 1: Ein langes Gespräch vor diesem Bild deckt die Spannungen in der Ehe der Van der Straatens auf. – Hans Rottenhammer [zugeschr.] (1564–1625) [früher: Jacopo Tintoretto (1518/1519–1594)]: Cristo e l'adultera, vor 1550.

gearbeitet, das die unterschiedlichsten Formate, Genres und Epochen umfasst. Dieses imaginäre Museum kennt viele Dimensionen, es umfasst Winziges wie ein Ringlein „mit einem emaillierten Vergißmeinnicht“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 89) und kosmisch Riesiges wie der „große Bär“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 33), das Gewöhnliche aus dem „Klein- und Alltagsleben“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 258) wie ein „Pfefferkuchenhaus“ von „Degebrod in der Leipziger Straße“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 71) und das künstlerisch Sublimste wie Memlings *Jüngstes Gericht* (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 178), es umfasst das Heilige (das wundertätige Marienbild in Kirch-Görzitz; GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 236) und das Profane (die laszive Lithographie *Si jeunesse savait*; GBA–Erz. Werk, Bd. 10, 85), das Uralte (die antike Kolossalstatue des tönenden Memnon in Theben; GBA–Erz. Werk, Bd. 11, 59) und das Aktuellste (die farbige Sofawerbung in der Berliner Pferdebahn; GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 316–317), das exotisch Ferne (das japanische Lacktablett mit Blumen und Vögeln; GBA–Erz. Werk, Bd. 20, 75) und das heimatlich Lokale (das Kloster Oliva als Korkschnitzerei; GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 178). Man kann ohne Übertreibung von einer universalen Imagerie sprechen, einem *Orbis pictus*.² Dieses *Musée imaginaire* des Romanciers Fontane umfasst gewissermaßen den aktiven Bildschatz des Autors – sein passiver Bildschatz, also die Summe aller Bilder, die er gesehen, registriert und verwendbar gemacht hat, geht in die Zehntausende.

² Die Forschung hat seit längerem die bildmedialen Aspekte von Fontanes Werk im Blick. Die Zahl der grundsätzlichen Überlegungen und der Einzelstudien ist inzwischen hoch. Erwähnt seien hier: Fischer 2016; Graevenitz 2014; Hoffmann 2011; Aust 2000; Fontane und die bildende Kunst 1998; Schuster 1978.

Alle Romane sind mit Bildern bestückt. Die Bilddichte, also der Anteil aller Textstellen mit Bildvorkommen am Gesamttext aller Romane (gemessen an der Anzahl Wörter) liegt bei 14,5 %.³ Allein diese Zahlen und Beispiele belegen, dass Fontanes Umgang mit Bildzitaten eine wesentliche Qualität seines Erzählens hervorbringt. Fontane war recht eigentlich ein Bilderfex, ein von Bildern Affizierter, aus Bildern Lernender und ein mit Bildern Schreibender.

Die hochwertige Kopie von *Cristo e l'adultera* bleibt uns auch deshalb besonders stark in Erinnerung, weil sie am Anfang des Romans *L'Adultera* zum Auslöser des zweitlängsten Bildgesprächs im gesamten Romanwerk Fontanes wird.⁴ Vor der Staffelei stehend, erinnert sich Melanie van der Straaten, die Dame des Hauses, an das Original, das sie einst in Venedig hat anschauen müssen, ja, „müssen“, weil manche Romanmänner Fontanes, und zu ihnen zählt auch Ezechiel Van der Straaten, von ihren Begleiterinnen auf Reisen meist nur das eine wollen: in eine Pinakothek gehen und Bilder anschauen. Melanie erkennt nun auf der vorzüglichen Kopie alles wieder und meint, es sei „eigentlich ein gefährliches Bild. [...] Und ich kann mir nicht helfen“, sagt sie,

„[...] es liegt so was Ermuthigendes darin. Und dieser Schelm von Tintoretto hat es auch ganz in diesem Sinne genommen. Sieh nur! ... Geweint hat sie ... Gewiß ... Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder will es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden ... Und daß ich Dir's gestehe, sie wirkt eigentlich rührend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ... Und Alles wie vorherbestimmt.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12–13)

3 Das Datenkorpus aller Bildobjekte in Fontanes Romanen hat der Verfasser in den Jahren 2008–2011 erstellt (eine Veröffentlichung dieses Inventars ist geplant). Das Korpus umfasst die Bildobjekte in ihrem Kontext und erfasst wichtige Parameter: ob das Objekt von Erzähler oder von Romanfiguren vermittelt wird, ob es auf der Erzählebene unmittelbar präsent ist oder nicht, ob es eine reale Vorlage gibt oder ob das Bildzitat fiktiv ist, wie knapp oder breit die Beschreibung ist (bloße Nennung, kurze, mittlere, lange Beschreibung), um welches Genre es sich handelt (bildende Kunst, Kunsthandwerk, Alltagsobjekt). Auf der Basis dieser Daten ist ein repräsentativer Einblick in Fontanes Musée imaginaire entstanden (Wegmann 2019). Ein Teil des Datenkorpus und der statistischen Berechnungen ist im Anhang dieser Publikation enthalten (Wegmann 2019, 365–367). Ein ausführliches Verzeichnis der 540 Abbildungen (nach Künstlern, Künstlerinnen und Werken alphabetisch geordnet) ist auf der Verlagsseite zu Wegmann 2019 als PDF abrufbar (<https://www.verlagberlinbrandenburg.de/media/ce/41/fa/1654252310/Bilderfex%20Alphabet%20AbbVerzeichnis%20M%C3%A4rz2020.pdf>; Stand: 31. August 2022). Die Berechnung der Bilddichte der Romane und des gesamten Romanwerks, also des prozentualen Anteils der bildführenden Textpassagen am Gesamttext eines Romans oder aller Romane (in Wörtern gemessen), wurde mithilfe der digitalen Ausgabe der Werke Fontanes auf [zeno.org](http://www.zeno.org/) (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Fontane,+Theodor>) und der Wortzählfunktion des Textprogramms Word vorgenommen.

4 Das *Adultera*-Gespräch umfasst etwa 910 Wörter (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 12–15). Das mit ca. 1.000 Wörtern längste Bildgespräch, das sich in der GBA über mehr als sechs Seiten fortspinn, findet sich in *Unwiederbringlich*: Im Zentrum stehen die Porträts von Admiral Trolle und seiner Gattin Brigitte Goje sowie das beidseits gehängte riesige Doppelbildnis der Schlacht von Öland (1564) mit dem Untergang des schwedischen Admiralschiffs Makelös, ein Bilderensemble, das im großen Saal des Schlosses Frederiksborg eine ganze Wand füllt und in der kleinen Gesellschaft um die dänische Prinzessin Maria Eleonore viel zu reden gibt (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 173–179).

2 Die performative Kraft der Bilder

Das lange Ehegespräch über *Cristo e l'adultera* ist ein Paradebeispiel für Fontanes Technik, die Bilder seines imaginären Museums nicht einfach illustrativ, sondern in erster Linie performativ einzusetzen, als Elemente von Bildhandeln. Bildhandeln meint hier im Sinne der Bildakttheorie Horst Bredekamps (vgl. Bredekamp 2010, 48–49): Der Erzähler oder seine Figuren treiben Erzählhandlung oder Konfliktpotenziale an, indem sie Bilder in „handlungsstiftenden Aktivitäten“ (Bredekamp 2010, 49) ihre Wirkung entfalten lassen, indem sie Bilder malen, verehren, kaufen, verschenken, vererben, zeigen, verstecken, zerstören und in Gesprächen als rhetorische Waffe einsetzen. Dadurch erhalten sie formative Kraft für die Romane.

Schon der Kopierauftrag Van der Straatens – sicherlich erging er an einen fähigen Künstler, wie es sich im 19. Jahrhundert für einen reichen Sammler gehörte⁵ –, ist eine Form von Bildhandeln: Indem ein Stück italienischer Hochkultur in die Berliner Wohnung an der Großen Petristraße geholt wird, arrondiert der Sammler seine Kollektion und steigert ihren Wert.⁶ Die auffällige Inszenierung des großen Gemäldes auf einer Staffelei ist ebenfalls eine Form von Bildhandeln: Das im Bild dargestellte biblische Gespräch über den Ehebruch wird dadurch unweigerlich zum Gesprächsthema im bürgerlichen Interieur. Van der Straatens Vorgehen liegt darin begründet, dass seine Ehe mit Melanie in mehrfachem Sinn eine Mesalliance ist: Er ist viel älter als sie, sie ist Calvinistin, er säkularer Jude, sie ist feinfühlig und gewinnend, er ein Freund von Zoten und Provokationen gegen den bürgerlichen Wohlanständigkeitszwang. So sind die beiden zum Ehebruch „wie vorherbestimmt“, weshalb der Gatte das Bild als eine Art Antidot hat kopieren lassen, „so als Memento mori, wie die Capuziner“, erklärt er (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 14).

Auch das lange Gespräch der Eheleute ist ein Modus des Bildhandelns, weil durch die Bildbetrachtung die Brüchigkeit der Ehe überhaupt erst richtig vor Augen geführt und ausgesprochen wird. Melanies Idee, im Gesicht der biblischen Ehebrecherin einen

⁵ Der Kunstsammler Van der Straaten besitzt neben vielen Originalen auch erstklassige Kopien berühmter Werke; er hat nicht nur in Venedig *Cristo e l'adultera* kopieren lassen, eine andere Kopie hat er in Paris bestellt, Veroneses *Hochzeit zu Cana* (1563), die er in voller Größe bei Empfängen im Speisesaal zeigt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es üblich, dass private Sammlungen und öffentliche Museen auch hochwertige Kopien beherbergten. So besitzt die Münchner Schack-Galerie, die Fontane von Besuchen kannte, neben 183 Originalen auch 84 Gemäldekopien, gemalt von angesehenen zeitgenössischen Künstlern wie Hans von Marées oder Franz Lenbach, die für ihre Aufträge gut bezahlt wurden und deren eigene Werke auch als 13 Originale in der Sammlung enthalten waren; vgl. <https://www.pinakothek.de/besuch/sammlung-schack> (Stand: 31. August 2022); <https://kunstundfilm.de/2016/11/sammlung-schack/> (Stand: 31. August 2022).

⁶ Urbild der Sammlung Van der Straatens war die Galerie des Eisenwaren- und Stahlgroßhändlers Louis Ravené – die Ehebruchsaffäre der Ravenés im Jahr 1874 lag ja überhaupt Fontanes Romanplot in *L'Adultera* zugrunde (F-Handbuch1, 525). Die Galerie Ravené wurde 1850 mit 124 Bildern in der Wallstraße in Berlin eröffnet. Fontane hat sie zwar nie besucht, war aber durch Freunde und Bekannte über das Haus und die Sammlung informiert (Nürnberg 2007, 570).

Ausdruck von Unschuld erkennen zu können, erscheint in diesem Zusammenhang wie ein schlechtes Vorzeichen. Zugleich aber wollen die Eheleute „diese Stunde vergessen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 15) und geben sich am Ende ein Versöhnungsversprechen, benutzen also eine Grundformel des performativen Sprechens oder des Sprechhandelns. Überhaupt wird in Fontanes Romanen sehr viel geredet, etwa 55 % des Gesamttextes besteht aus Figurenrede und Gesprächen oder ihren schriftlichen Abarten wie Briefen, Telegrammen oder Tagebüchern.⁷ Das heißt aber nicht, dass Reden bloßer Ersatz für Handeln wäre, Sprechen ist einfach eine alltägliche Form des Handelns.

Als Akt von Bildhandeln erweist sich auch der Entscheid des Paares, die *Adulterakopie* nach kurzer Zeit im Galerietrakt des Hauses gewissermaßen verschwinden zu lassen und damit den Blicken der Gäste zu entziehen, denn Melanie möchte unbedingt vermeiden, dass das Gemälde bei den regelmäßigen Dinern im Hause Anlass zu Gerede über die Beziehung der Eheleute liefert. Man kann in diesem Vorgang des Wegsperrens der *Adultera* auch einen Akt der Verdrängung sehen. Dass sich das Verdrängte oft störend zurückmeldet, trifft auch in diesem Falle zu, denn ganz offensichtlich wirkt Ezechiels Antidot nicht richtig: Die Entfremdung der Eheleute vertieft sich. Typischerweise zeigt dies der Bilderfex Fontane an mehreren Episoden des Bildhandelns. So schwärmt Van der Straaten während eines Diners von Murillos Madonnen, die so „brünstig oder sagen wir inbrünstig gen Himmel“ blickten, lobt Tizians Venusse („Fleisch, Fleisch“) mit ihrem „ewigen Spitzentaschentuch“ vor der Scham: „O, superbe.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 32, 34) Die Gattin ist indigniert. Ein andermal vergleicht er eine wohlgebaute Kaffeehauswirtin mit der „Venus Kallipygos“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 72), deren Statue er wohl in Neapel einmal bewundert hat. Es handelt sich bei dieser Darstellung wörtlich übersetzt um die ‚prachthintrige Venus‘, und diesen Hintern vergleicht Van der Straaten mit größtem Vergnügen mit einer Pfirsichpflaume. Und er möchte unbedingt ein passendes Kallipygos-Epigramm von Paul Heyse rezitieren, in dem man diese Pfirsichpflaume so richtig fühle, aber die Verse kommen ihm nicht in den Sinn. Die Gattin weigert sich zu helfen, denn ihr ist dies alles äußerst peinlich, und in dem Maße, in dem sie sich für ihren Gatten schämt, nähert sie sich einem anderen Mann und wird schließlich selbst zur *Adultera*, gewissermaßen zur lebenden Protagonistin der Gemäldekopie – ein Fall von *self-fulfilling prophecy*.

7 Die Berechnung des Gesprächsanteils erfolgte ebenfalls mit Hilfe der digitalen zeno-Ausgabe und der Wortzählfunktion des Schreibprogramms. Der Anteil von Figurenrede und Gespräch (und ihrer Abarten), also gewissermaßen die ‚Tonspur‘, beträgt über alle Romane gerechnet durchschnittlich 55 %. Den tiefsten Wert weist *Quitt* mit 37 % aus, den höchsten *Die Poggenpuhls* mit 71 %. Es fällt auf, dass die späten Romane durchwegs hohe Werte aufweisen (*Frau Jenny Treibel* [1893] 66 %, *Effi Briest* [1895] 62 %, *Die Poggenpuhls* [1896] 71 %, *Der Stechlin* [1898] 69 %), was belegt, dass der späte Fontane die Erzählfigur zugunsten von Gespräch und Figurenrede zurücktreten lässt. Damit korrespondiert die Faktenlage auf dem Gebiet der Bilddarstellung. Die Zahl der von den Romanfiguren erwähnten oder vermittelten Bildobjekte liegt in den späten Romanen deutlich höher: im Erstling *Vor dem Sturm* sind 270 Bildobjekte vom Erzähler vermittelt, 59 in Gespräch oder Figurenrede; in *Effi Briest* liegen diese Werte bei 50 resp. 55, in den *Poggenpuhls* bei 19 resp. 42, im *Stechlin* bei 112 resp. 162.

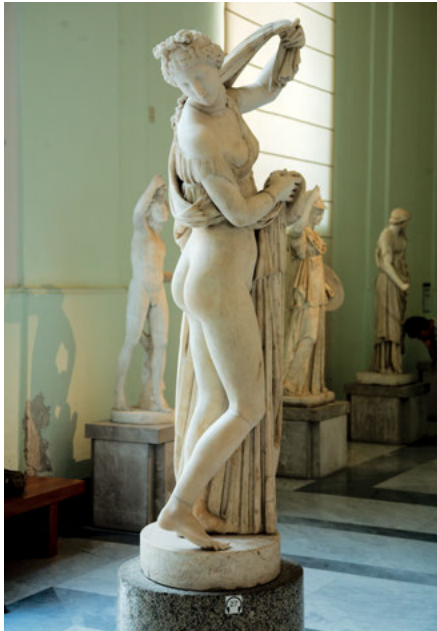


Abb. 2 bis 5: Ezechiel Van der Straaten schwärmt von „brünstigen“ Madonnen, dem „Fleisch“ der Venus und dem prächtigen Hintern der Venus Kallipygos. Seine Frau widert das an. – Abb. 2 (oben links): Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682): Immaculada Concepción, ca. 1665 (Ausschnitt). – Abb. 3 (oben rechts): Tizian (1488/1490–1576): Venus mit Orgelspieler, Amor und Hund, 1550 – Abb. 4 (unten links) Venus Kallipygos, 1. oder 2. Jh. v. Chr. – Abb. 5 (unten rechts): Frucht der Pfirsichpflaume Persikowaja.

Der Prozess der Loslösung Melanies von Mann und Kindern schreitet mit Bildern weiter voran. Die künftige Liebe der innerlich beschämten und äußerlich verstimmten Gattin, der neue Volontär im Bankhaus Van der Straaten und Hausfreund Ebenezer Rubehn, ist ihr bereits sympathisch, bevor sie ihm begegnet ist. Als ihr der Gatte im Voraus ein Visitenkartenfoto des Mannes zeigt, kommentiert sie: „Ah, der gefällt mir. Er hat etwas Distinguirtes: Offizier in Civil oder Gesandtschafts-Attaché! Das lieb' ich.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 20) Zu Weihnachten erhalten die beiden Töchter „ein riesiges Puppenhaus, drei Stock hoch, und im Souterrain eine Waschküche mit Herd und Kessel und Rolle. Und zwar eine altmodische Rolle mit Steinkasten und Mangelholz. Und sie rollte wirklich.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 99–100) Ein Wunder von einem Spielzeug, ein häusliches Universum.



Abb. 6: Melanie van der Straaten will aus dem Puppenhaus ausbrechen. – D’Orville’sches Puppenhaus. Offenbach, Haus der Stadtgeschichte. Foto: Thomas Lemnitzer.

Die Kinder sind selig und auch Melanie scheint sich „des Glücks der Andern zu freuen oder es gar zu theilen“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 100). Wer aber genauer hinschaut, erkennt, dass sie „[b]laß und angegriffen“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 100) auf dieses Modell des ewigen Rollens, der hausfraulichen Monotonie, der Alltagsmangel und des familiären Rollenspiels blickt. In der Folgezeit wird ihr jeder Tag „qualvoller, und die sonst so stolze und siegessichere Frau, die mit dem Manne, dessen Spielzeug sie zu sein“ scheint und zu sein vorgibt, „durch viele Jahre hin immer nur ihrerseits gespielt“ hat, schrickt zusammen und gerät „in ein nervöses Zittern, wenn sie von fern her seinen Schritt auf dem Corridore“ hört. Und es wird ihr dabei, „als müsse sie fliehen und aus dem Fenster springen“. (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 105) Dieser Sprung führt dann zur Flucht mit dem Geliebten Rubehn nach Italien und in die Wahrheit, denn „dies rückhaltlose Bekenntniß ihrer Neigung“ ist gleichbedeutend mit dem „Einsetzen ihrer Existenz“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 116) außerhalb des Puppenheims.

In Rom, wo sich das Paar längere Zeit aufhält und auch heiratet, taucht die Tintoretto-Kopie in Melanies Gedanken wieder auf. Denn „das Bild“, so schreibt Melanie ihrer Schwester Jacobine nach Berlin, „über das ich damals so viel gespottet und gescherzt habe, es will mir nicht aus dem Sinn. Immer dasselbe ‚Steinige, steinige‘ [...]“. (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 123)

Andere Bilder, die man als Leser kaum bemerkt, weil sie nicht hervorgehoben sind, werden zum Signum von Melanies neuer Existenz. Melanie muss diese Bilder gut kennen, denn sie sieht sie vor sich, wenn sie aus dem Fenster ihrer Wohnung in der Via Catena über den Tiber blickt und ihr „vom andern Ufer her, ein paar Lichter“ entgegenblinken. „Und diese Lichter“, so schreibt sie ihrer Schwester, „kommen von der Farnesina, der berühmten Villa, drin Amor und Psyche so zu sagen aus allen Fensterkappen sehen.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 122)

In der Geschichte von Amor und Psyche, die Raffael mit einigen Mitarbeitern in den Räumen der Villa an die Wände gemalt hat, wird davon erzählt, dass die bezaubernde Königstochter Psyche die Menschen so verückte, dass Aphrodite eifersüchtig wurde und ihren Sohn Amor damit beauftragte, die junge Frau besinnungslos verliebt zu machen, aber in einen Nichtswürdigen. Nun verliebt sich aber Amor selbst in Psyche, besucht sie nachts im Dunkeln und nimmt ihr das Versprechen ab, ihn nie bei Licht anzusehen. Sie tut es aber trotzdem und der geflügelte Liebesgott entflieht. Die erzürnte Venus fahndet nach der jungen Frau, foltert sie und straft sie mit schrecklichen Aufgaben. Psyche meistert alle, steigt sogar in die Hölle hinab und wird schließlich von Jupiter begnadigt und mit Amor vereint.

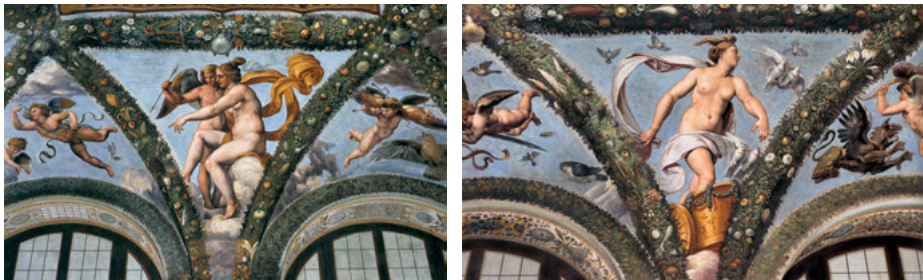


Abb. 7 und 8: Die Fresken mit Amor und Psyche – ein Gegenbild zu *Cristo e l'adultera*. – Abb. 7 (links): Raffaellino del Colle (1490–1566): Venus zeigt dem Amor die Psyche. Fresko, zwischen 1517 und 1518. – Abb. 8 (rechts): Giulio Romano: Venus fährt im Wagen zu Jupiter. Fresko, zwischen 1517 und 1518.

Einen ähnlichen Weg der Befreiung durch Bewährungen müssen Melanie und Rubehn gehen: Nachdem Melanie eine schwere Depression und eine lebensgefährliche Geburt leidlich überstanden hat, gerät das Paar in Berlin, wohin es zurückgekehrt ist, in absolute Isolation. Es ist dazu verurteilt, wie in einem schalltoten Raum zu leben, alle Kontakte sind abgebrochen, selbst die Schwester verleugnet Melanie. Das Bank-



Abb. 9 und 10: Die Ehebrecherin im Kerngehäuse eines Gravensteiners – ein gelungener Bilderschertz Van der Straatens. – Abb. 9 (links): Gravensteiner. Kolorierte Abbildung, 1855. – Abb. 10 (rechts): Hans Rottenhammer: *Cristo e l'adultera*, vor 1550 [Ausschnitt: Verkleinerung der Frauenfigur].

haus von Rubehns Vater geht bankrott, so dass sich die beiden mit einfachen Arbeiten durchschlagen müssen. Ganz am Ende dieser Ehebruchsgeschichte taucht, wie wir wissen, das Auslöser-Bild *Cristo e l'adultera* in eine winzige Medaillonminiatur verwandelt im Kerngehäuse eines Gravensteiner Apfels wieder auf. Der Roman wird somit von dem titelgebenden Gemälde eingerahmt. Es ist anzunehmen, dass nicht die ganze Szene der Gemäldekopie auf Medaillonmaß verkleinert wurde, man würde darauf nichts erkennen können; wahrscheinlich ist nur die Hauptfigur zu sehen, die Ehebrecherin, die Melanie so genau angeschaut und an der sie die verlockende Vorstellung einer Unschuld in der Schuld gewonnen hat.

Ehebrecherin – Schuld – Apfel: Die Motivreihe ist etwas plump, aber der Absender, Melanies ehemaliger Gatte Ezechiël, ist in seinen Scherzen und Anzüglichkeiten nie sehr wählerisch gewesen. Das Medaillon erinnert an Melanies Ehebruch, das raffinierte Weihnachtsgeschenk des Ex-Gatten lässt aber die Schuld vom Großformat von 1,14 m Höhe und 2,04 m Breite auf eine Winzigkeit zusammenschrumpfen – es ist dies seine scherzhafte Art von Bildhandeln und zugleich ein erneuertes Angebot zur Versöhnung, wie es das Versprechen nach dem langen Bildgespräch am Anfang des Romans beinhaltete, nun aber von einem Augenzwinkern begleitet.⁸ Die finale Bildhandlung besteht darin, dass Melanie das Medaillon als Amulett zu tragen gedenkt.

⁸ Das Happy End des Romans ist Fontane von Zeitgenossen als Verharmlosung des Ehebruchs angekreidet worden. Vor Gericht wurde er allerdings deswegen nicht gezerzt, wie es dem französischen Romancier Gustave Flaubert wegen *Emma Bovary* widerfahren ist. Auch in der literaturwissenschaftlichen Diskussion ist das Ende verschiedentlich als zu versöhnlich oder als erzähltechnische Schwäche kritisiert worden. Eine Darstellung dieser Kritik und der wichtigen Gegenargumente findet sich bei Caviola 1990, 309–326. Im Lichte der ikonologisch konsequenten Vorbereitung des Happy Ends und des ironischen Bildhandelns des Protagonisten Van der Straaten erscheint mir die Kritik verfehlt.

3 Bildspuren und Bildprofile

Bei den Bildziten in *L'Adultera* handelt es sich ganz offensichtlich um mehr als um einzelne Verweise auf bildungsbürgerliche Glanzlichter, Fontane hat vielmehr eine durchgehende Bildspur realisiert, ein ziemlich festes Bindegewebe in der Roman-textur. Im Roman lassen sich insgesamt 67 Bilder mit einem Textanteil von etwa 18 % am gesamten Romantext eruieren. Er gehört damit zu den bildhaltigsten Werken Fon-tanes. Dass 30 % des Bilderbestands Kunstwerke im engeren Sinn sind, also deutlich mehr als die 20 % im Gesamtwerk, hat viel damit zu tun, dass der Protagonist Van der Straaten ein reicher und passionierter Gemäldesammler ist.

Die Bildspur eines Romans erfasst das Vorkommen und die Verteilung der Bild-objekte und ikonischen Themen entlang der Erzählstrecke und der Kapitel. Die unten abgebildete Bildspur von *L'Adultera* erfasst diese Daten. Die wichtigsten Parameter der Bildobjekte ergeben als Gesamtes das Bildprofil, sozusagen den spezifischen Finger-print des Romans.

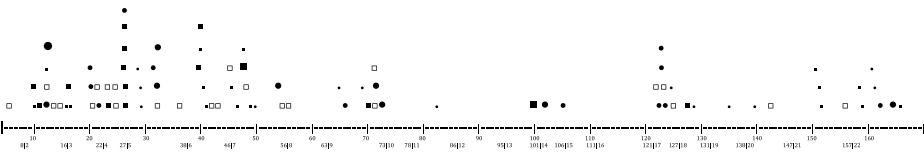


Abb. 11: *L'Adultera* (1882): Bildspur (Bildichte: 18,2) – Bildobjekte Gesamt: 67.

Tab. 1a: Vermittlung und Präsenz der Bildobjekte in *L'Adultera*

	Anzahl	davon auf der primären Erzählebene präsent	davon nicht präsent
■ vom Erzähler vermittelt:	35	33	2
● in Gespräch oder Figurenrede vermittelt	32	10	22

Tab. 1b: Format der Bildobjekte in *L'Adultera* und ikonische Themen

	Anzahl
●/■ bloße Nennung des Bildobjekts (-B)	30
●/■ kurze Beschreibung (kB, einige Attribute)	26
●/■ mittlere Beschreibung (mB, einige Sätze)	10
●/■ lange Beschreibung (lB, ein oder mehrere Abschnitte)	1
□ ikonisches Thema (≠ einzelnes Bildobjekt), Äußerungen über Sammeln, Kunst und Kapital, Malerei und Musik etc.	23

Wie steht es nun aber mit der Bildspur in weniger beachteten Erzähltexten wie etwa *Ellernklipp* (1881)? Gibt es in *Ellernklipp* überhaupt Bilder?

Im Zentrum dieser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesiedelten Geschichte steht das Waisenmädchen Hilde. Die Achtjährige wird vom Emmeroder Wildhüter adoptiert, verliebt sich in ihren Stiefbruder Martin, verliert ihn unter mysteriösen Umständen und wird dann zur Frau des viel älteren Adoptivvaters. Mit einer Bilddichte von 9 % steht der Kurzroman zuunterst auf der Rangliste, und doch verbirgt sich in ihm ein Bilderschatz von immerhin 41 Objekten. Die Bildersammlung beginnt mit einem Hirschgeweih, aber nicht am Haupt eines Hirsches, sondern als eine Art Amtszeichen am Forsthaus von Emmerode (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 5), und sie endet mit Hildes Grabstein (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 134). Im Durchlauf begegnen uns keine bekannten Kunstwerke von Tintoretto, Tizian, Murillo oder Raffael wie in *L'Adultera*, sondern vor allem Motive aus dem Alltag und dem religiösen Leben, zum Beispiel ein Schlangenring und eine Wanduhr mit einem krähenden Hahn, Holzschiffchen und ein Schneemann, fliegende Engel und Weihnachtskrippen, Wirtshausschilder und Münzen. Kunst im engeren Sinne ist rar, allenfalls kann man die Stiche aus einer wertvollen Bilderbibel im Besitz des Pastors Sörgel (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 7) oder das handtellergroße Pastellporträt der verstorbenen Wildhütergattin, gemalt von einem Halberstädter Zeichenlehrer (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 71), dazuzählen. Bei genauerem Hinsehen fallen Motivgruppen und Wiederholungen auf: Schmuck, Münzen, Spielzeug, Weihnachtskrippen, Ornamentales und Heraldisches bilden Cluster und prägen das spezifische Bildprofil des Kurzromans.

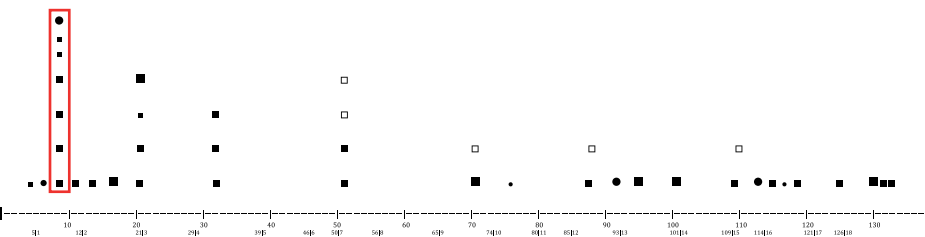


Abb. 12: *Ellernklipp* (1881): Bildspur (Bilddichte: 9) – Bildobjekte Gesamt: 41.

Tab. 2a: Vermittlung und Präsenz der Bildobjekte in *Ellernklipp*

	Anzahl	davon auf der primären Erzählebene präsent	davon nicht präsent
■ vom Erzähler vermittelt:	35	33	2
● in Gespräch oder Figurenrede vermittelt	6	3	3

Tab. 2b: Format der Bildobjekte in *Ellernklipp* und ikonische Themen

	Anzahl
●/■ bloße Nennung des Bildobjekts (-B)	9
●/■ kurze Beschreibung (kB, einige Attribute)	23
●/■ mittlere Beschreibung (mB, einige Sätze)	9
●/■ lange Beschreibung (lB, ein oder mehrere Abschnitte)	0
□ ikonisches Thema (≠ einzelnes Bildobjekt)	7 (Zeichenlehrer als Porträtist, Münzen als magische Medizin, Bildgeschenke etc.)

Zwar sind in dieser Bildspur einige Lücken auszumachen, fünf von achtzehn Kapitelen sind nicht bildhaltig, Motivketten sichern aber den Zusammenhang. Eine lange Beschreibung, wie wir sie in *L'Adultera* finden, fehlt, meist werden die Bildobjekte vom Erzähler bloß genannt oder kurz beschrieben. Wir erkennen zudem, dass die Bilder rhythmisiert in Scharen oder Wellen auftreten. So strebt auf den Seiten 9–10 eine Bildsäule von acht Objekten empor:



Abb. 13 (Bildsequenz): Der ‚Schatz‘ von Hildes Mutter Erdmuthe Rochussen: Wie passen diese Objekte zusammen? – Von links nach rechts: Zusammengestepte Decke, Bernsteinkette mit Herz, Schlangenring, Ebenholzkästchen, Goldgulden, Speziestaler, Eheringe.

Wir bekommen hier die Hinterlassenschaft von Hildes eben verstorbener Mutter gezeigt. Die Tote liegt unter einer „aus bunten Zeugstücken sauber zusammengestepten Decke [...], eine Kette von Bernsteinkugeln um den Hals, daran ein flammendes Herz“ hängt. Ihre Linke lässt „gleich auf den ersten Blick einen Schlangenring am vierten Finger erkennen“. Und auf dem Fensterbrett überrascht ein „zierliche[s] und mit Silber eingelegte[s] Ebenholzkästchen[]“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 9) mit dem Schatz der einfachen Holzfällerwitwe: „ein Goldgulden, ein Species, ein paar kleinere Münzen und daneben zwei silberne Trauringe [...]“. (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 10)

Angesichts dieses ‚Schatzes‘ stellen sich zwei Fragen: Inwiefern handelt es sich hier überhaupt um Bilder? Und: Was sagt das Ensemble über die Besitzerin aus?

Es gehören ausschließlich Objekte mit einem bestimmten Verwendungszweck zu dieser Hinterlassenschaft, sogenannte „Wozu-Dinge“ (nach der Terminologie des Philosophen Wilhelm Schapp [2004, 11–32]), und doch haben oder sind sie alle auch Bild, wenn man unter ‚Bild‘ eine räumliche Konstellation versteht, die für etwas anderes

steht. Solche Dingbilder, die zugleich nützlicher Gegenstand und Bild sind, finden sich recht häufig in Fontanes Romanen, wie zum Beispiel der gern und oft verwendete Muschelschlitten (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 188, 337; Bd. 20, 104) oder eine Meißner Kaffeekanne, „auf deren Deckel Gott Amor sich schelmisch auf seinen Bogen“ stützt (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 106). In *Ellernklipp* kommen Dingbilder besonders häufig vor. Am wenigsten bildartig wirken der Quilt und das Ebenholzkästchen, ihr Bild-Sein besteht aus den eingenähten oder eingelegten Ornamenten, den farbigen Diagonalmustern und silbernen Ranken, die in ihrer Zeichenhaftigkeit an Wappen erinnern. Ornamente gehören zur frühesten Schicht der menschlichen Bildproduktion. In zwei Fällen ist das Bild ans Ding appliziert (das Herz an die Kette und der Schlangenkopf an den Ring), bei den Münzen ist es aufgeprägt (die Figur eines Heiligen und der Kopf eines Herrscher auf dem Avers). Der Ring schließlich ist ein altes Symbolzeichen für Bindung und insofern ebenfalls ein Bild.

Alle diese Dinge in ihrer besonderen Qualität und Unterschiedlichkeit erzeugen eine Gesamtvorstellung, welche man das Bildprofil einer Romanfigur nennen könnte. Hier sind es die Bildattribute von Hildes Mutter, die wir nie richtig kennenlernen, weil sie gerade vor dem Einsetzen der Erzählung gestorben ist. Etwas scheint unstimmig an dieser Hinterlassenschaft, vor allem die eigenartige Mischung von heidnischen Amuletten und christlichen Symbolen, auch wollen die wertvollen Münzen nicht zu einer armen Holzfällerwitwe passen. Die Gruppe der Dingbilder codiert also das Lebensrätsel der Toten und zugleich Hildes ungeklärte Herkunft. „[I]rr und verworren sind unseres Herzens Wege“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 5, 10), mit diesen Worten fasst Pastor Sörgel dieses Rebus.⁹

In allen Romanen schaffen Bildgruppen Profile von Orten, Figuren oder Motiven. Wie steht es damit im Opus magnum *Der Stechlin*? Gibt es darin Schlüsselbilder von ähnlicher Tiefenwirkung auf Themen und Figuren wie in *L'Adultera*?

Zuerst fällt einem wohl der rote Hahn ein, der nach einer lokalen Legende immer dann aus dem Stechliner See auftaucht und laut ins Land hinaus kräht, wenn sich in der Welt draußen etwas Großes ereignet. Von dieser merkwürdigen Erscheinung – und als ‚Erscheinung‘ ist der sagenhafte Hahn auch ‚Bild‘ – ist mehrmals die Rede. Immer wird damit die unmittelbare Verbindung von Lokalem und Globalem sichtbar gemacht – tatsächlich ein Grundthema im *Stechlin*. Es gibt indes noch viel dichter an der Hauptfigur zwei Bilder von ähnlicher Qualität, zwei Schlüsselbilder des Herrenhauses: eine „große blanke Glaskugel“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 7) und eine Rokoko-Uhr.

Die Glaskugel aus der nahen Globsover Glashütte steht im Vorhof des Stechliner Herrenhauses und ist innen mit blankem Zinn ausgelegt, so dass sie wie ein kon-

⁹ In der Figur Hildes verdichten sich komplizierte Vater-Tochter-Beziehungen. Ihr Gatte, der Emmeroder Wildhüter, könnte ihr Vater sein; ihr Vater, ein verstorbener Holzschläger, war nicht ihr Erzeuger. Hilde ist, davon weiß sie aber nichts, das uneheliche Kind, das der junge Graf von Emmerode einst mit ihrer Mutter Erdmuthe Rochussen gezeugt hat. Von ihm dürften einige der wertvollen Gegenstände stammen.



Abb. 14 und 15: Zwei Schlüsselbilder der Stechliner Welt: das Raum-Bild der spiegelnden Kugel im Vorhof und das Zeit-Bild der Chronos-Uhr im Treppenhaus. – Abb. 14 (links): Winter in Glaskugel. Foto: Barbara Hilmer-Schröer – Abb. 15 (rechts): Pendeluhr, Boot des Chronos. Frankreich um 1805.

vexer Spiegel den gesamten Stechliner Kosmos auf ihrer Oberfläche als Bild einzufangen vermag, Tag und Nacht, mit allen Veränderungen, also auch die sich im Vorhof nähernden Gäste registriert, wenn diese auf den kleinen gläsernen Spiegelplaneten zuschreiten und dabei zur Kenntlichkeit verzerrt werden, wie der füllige Hauptmann Czako mit Bedauern feststellen muss: „Wenn man nur bloß etwas besser aussähe ...“, klagt er bei seinem Anblick. (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 72) Siebenmal wird diese Kugel erwähnt, und sie wird auch nach dem Tod des Majors von Stechlin unbeirrt Bilder einfangen, zum Beispiel wenn Sohn Woldemar mit seiner jungen Gattin Armgard im Herrenhaus einziehen und neues Leben in den „alten Kasten“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 21) bringen wird.

Wer in die Vorhalle des Herrenhauses tritt, begegnet einem zweiten Schlüsselbild der Stechliner Welt: Dort, wo sich die beiden Arme der Treppe kreuzen, steht auf einem „ziemlich geräumigen Podest mit Säulchengalerie“ eine Rokokouhr „mit einem Zeitgott darüber, der eine Hippe“ führt (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 19) alle Ankommenenden mustert und zuweilen „beinah’ verdrießlich“ empfängt. (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 298) Beharrlich taktet er die Stechliner Zeit, gibt die letzten Monate, Tage und Stunden des alten Herrn an, ist aber im Unterschied zum christlichen Sensenmann nicht in erster Linie ein Todesbote, wie er bei Fontane ja wiederholt auftaucht, etwa im mehrfach zitierten Lübecker Totentanz. Marie Kniehase betrachtet eine Reproduktion des bekannten Werks im Herrenhaus von Vitzewitz als Zeichen „einer letzten Gleichheit aller irdischen Dinge“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 1, 96), und Christine Holk will ihn als Entwurf für einen Bilderschmuck in der geplanten Familiengruft nehmen (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 15). Die christliche Figuration des Todes erscheint auch im *Stechlin* als der vierte *Apokalyptische Reiter* des Peter von Cornelius, an dem den Malerprofessor Cujacius eines besonders freut: „Und dieser vierte sichelt am stärksten.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 241)



Abb. 16 und 17: Totentanz und Apokalypse: Bilder von den letzten Dingen. – Abb. 16 (links): Ausschnitt von Carl Julius Milde (1803–1875): *Der Tod mit Junggesell und Jungfrau*, 1852. Kopie nach dem verlorenen Lübecker Totentanz aus dem 15. Jahrhundert von Bernt Notke – Abb. 17 (rechts): Ausschnitt von Peter von Cornelius (1783–1867): [Karton für] *Die Apokalyptischen Reiter*, 1845.

Nein, der Stechliner „Hippenmann“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 26) ist der antike Zeitgott Chronos, der die Ablösung der Zeitalter und Herrschaften regelt und nach einer orphischen Tradition in den Gefilden der Seligen als Herrscher des Goldenen Zeitalters regiert, unter Abhaltung von Feiern und Festmählern (vgl. Hunger 1974, 223–224), etwa so wie sich Dubslav von Stechlin die Zeit im Herrenhaus nach seinem Ableben ausmalt, „wenn dann die junge gnädige Frau Besuch kriegt oder wohl gar einen Ball giebt“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 437) und im Empfangssaal Minister, Afrikaforscher, Porträtmaler und Pianisten mit ihren Damen tanzen und lebende Bilder stellen werden.

Allein an der Glaskugel und der Chronos-Uhr, dem Raum-Bild und dem Zeit-Bild der Stechliner Welt, hängen weitere Bilder und an diesen nochmals weitere, so dass wir in diesem „Vielheits-Roman“ (Fontane an Paul Heyse, 9. Dezember 1878; HFA, IV, Bd. 2, 639) 270 Bilder vorfinden, um die herum etwa ein Fünftel der Textmenge organisiert ist.

4 Bildkapseln – die Funktion der fast unsichtbaren ‚kleinen Formate‘

Wenn, wie die bisherigen Darlegungen hoffentlich gezeigt haben, Fontanes Imagierie riesig und universal ist, müssen wir uns fragen, weshalb sie in ihrem Ausmaß bisher noch nicht erfasst wurde.

Eine Antwort liefert uns die Beobachtung, dass Fontane die Bilder oft nur benennt oder auflistet („ein Goldgulden, ein Species, ein paar kleinere Münzen“) oder sie mit wenigen Attributen beschreibt („ein zierliche[s] und mit Silber eingelegte[s] Ebenholzkästchen[]“, GBA-Erz. Werk, Bd. 5, 9–10). Diese von der sprachlichen Darstellung her ‚kleinen Formate‘ machen die große Mehrheit der Bildvorkommen aus (insgesamt 86 %), so dass wir natürlich beim Lesen vieles kaum bemerken. Zahlreiche Details lässt der Autor in seinem Beiläufigkeitston unter der Wahrnehmungsschwelle der Leserinnen und Leser durchlaufen. Im Erzählfluss sind die Bilder verborgen und zugleich geborgen und bleiben auffindbar. Viele Bilder, Namen, Titel oder Bezeichnungen, die zeitgenössischen Leserinnen und Lesern selbstverständlich und vertraut waren, sind für uns inzwischen verblasst oder vergessen. Nur wenige wissen heute noch, was eine Sägebirne oder eine Wackelpagode ist, wenige kennen das Œuvre der Rosa Bonheur oder das Werk von Hubert Herkomer.



Abb. 18: Die Wackelpagoden von Schloss Arpa machen Franziska Franz ganz nachdenklich. Hier ist sie die Fremde. – Johann Joachim Kaendler (1706–1775): Sitzende Pagode. Porzellan, Meissen.

‚Wackelpagoden‘ hießen die weit verbreiteten und beliebten Wackelkopffiguren aus Porzellan in Gestalt buddhaartiger kleiner Chinesen. Sie konnten Kopf, Zunge und Hände bewegen. Solche Figuren entdeckt Franziska Franz in ihrem neuen Zimmer im Schloss Arpa auf einer „Bücheretagere von Nußbaumholz, auf deren oberstem Bord allerlei Meißner und chinesisches Porzellan“ steht, „links und rechts zwei kleine Pagoden“, die Franziska in Bewegung setzt und dann versonnen „ihrem gravitätischen Kopfnicken“ zuschaut (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 107). Die junge Schauspielerin vom leichten Fach ist eben aus den Flitterwochen hier angekommen, frisch verheiratet mit dem knapp fünfzig Jahre älteren Grafen Petöfy – eine äußerst diffizile Situation. Sie hat allen Grund, selber nachdenklich mit dem Kopf zu nicken.



Abb. 19 und 20: Hubert Herkomer war ein gefragter Porträtist und Schöpfer von auffallend anmutigen und aparten Damenbildnissen. – Abb. 19 (links): Hubert Herkomer (1849–1914): *Lady In White*, 1885 – Abb. 20 (rechts): Hubert Herkomer: Emilia Francis, „*Lady Dilke*“, 1887.

Und Hubert Herkomer? Der als Knabe mit seinen liberal gesinnten Eltern aus Bayern Emigrierte stieg in den Achtzigerjahren zu einem der begehrtesten Porträtisten Englands auf, er hat eines der offiziellen Porträts der englischen Königin Victoria gemalt, man kannte ihn aber auch in Berlin gut, bewunderte seine Bilder in Galerien, seine *Lady in White* wurde an der Berliner Kunstausstellung 1886 gar mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet.¹⁰ In der Berliner Wohnung des Botschaftsrats a. D. Graf Barbys am Kronprinzenufer hängt „das von Hubert Herkomer gemalte Bild der verstorbenen Gräfin“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 151). Es handelt sich also um ein Hybrid, um das fiktive Bildnis einer fiktiven Figur, gemalt von einem damals berühmten realen Künstler. Es muss entstanden sein, als die Barbys in London lebten, und es muss eine Dame zeigen, welche die Solidität des Bündner Patriziats, aus dem die Gräfin stammte, mit der liberalen Weltoffenheit einer Diplomategattin zu vereinen wusste. Vielleicht

¹⁰ Hubert Herkomer besuchte in England Kunstschulen und arbeitete dann jahrelang als namhafter Sozialreporter und Illustrator für die Wochenillustrierte *The Graphic*. Vincent van Gogh bescheinigte ihm die Fähigkeit, selbst mit der Darstellung eines Misthaufens etwas Vornehmes hervorzubringen. In England wurde er später zum Malerstar. Er wurde in den Adelsstand erhoben und als Nachfolger des legendären John Ruskin an die University of Oxford berufen. Dass sich Herkomer später auch als Schauspieler, Hypnotiseur, Komponist, Filmemacher und Promotor des Automobilsports hervortat, konnten van Gogh und Fontane nicht wissen. Zu Herkomers Leben und Werk vgl. Herkomer 1999 [1910/11]; Pietsch 1901; Pritchard 1987; Roob 2007.

glich sie der in Berlin gezeigten *Dame in Weiß*. Oder doch eher der freundlichen, etwas ländlich wirkenden *Lady Dilke*? Wir müssen die Frage offenlassen.

Die Wackelpagode und Herkomers Porträt der Gräfin Barby waren für Zeitgenossen bei aller Kürze der Darstellung Auslöser von mannigfaltigen Bildassoziationen. Der Autor benutzte seine ‚kleinen Formate‘ als Abkürzungen, um mit geringstem Erzählaufwand starke Wirkungen zu erzeugen, denn auch Bilder, die nur in wenigen Wörtern vergegenwärtigt werden, vermögen etwas, was Wörter allein nicht können. Eine verkapselte Formulierung wie „das von Hubert Herkomer gemalte Bild der verstorbenen Gräfin“ vermochte Bündel schillernder Assoziationen von vornehmen, aparten, gebildeten, gut gekleideten, smarten, kühlen, anmutigen Damen auszulösen. Solche Auslöserreize können wir an vielen Stellen beobachten und daran das Potenzial von Bildern für Fontanes Erzählen ermessen: Es liegt an der speziellen Präsenz der Bilder, dass sie auf *einen* Blick von sich aus eine Totalität von Eindrücken und Vorstellungen aufschließen können, auch im Gedächtnis. Mit wenigen Wörtern lässt sich dieser Prozess im inneren Auge der Lesenden aktivieren: die *Adultera*, der „Schlangenring“, die „große blanke Glaskugel“, die Uhr mit dem „Hippenmann“, die „Wackelpagode“, „das von Hubert Herkomer gemalte Bild“ – alle diese sprachlichen Bild-Formeln vermögen sich aus eigener Kraft im inneren Auge¹¹ der kundigen Leserinnen und Leser einzunisten und zu entfalten, sie verstärken Romanmotive und Figuren, transponieren oder umspielen sie ironisch. Es sind hochaktive Imaginations-Pole.

Für viele zeitgenössische Leserinnen und Leser konnten auch unscheinbare Hinweise zu klaren Signalen werden. Um diesen Vorgang nachzuvollziehen, behelfen wir uns mit einem Gedankenspiel und stellen uns einen amerikanischen Roman aus den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts vor, in dem in einer Episode ein Geschwisterpaar, ein junger Mann und eine noch jüngere Frau, ins Kino gehen und sich als Freizeit-Thrill den monumentalen Kriegsfilm *Apocalypse Now* anschauen. Die Episode spielt in den 80ern, der Film ist also wenige Jahre zuvor gedreht worden. In unserem fiktiven Roman wird nur der Filmtitel genannt, der Kinobesuch wird nicht erzählt, keine der schrecklichen Kriegsszenen im vietnamesischen Dschungel wird geschildert – warum auch, die meisten Leser kennen den Film und seine blutige Story. An einer anderen Romanstelle erfahren die Leser, dass der Vater der beiden Kinogänger

¹¹ Der Neurologe Oliver Sacks hat in verschiedenen Fallgeschichten die Bedeutung des ‚inneren Auges‘ hervorgehoben als Kraft der Imagination (in Phantasie, Tagtraum und Traum). Er führt Beispiele erblindeter Menschen an, welche nach einer Phase des totalen Verlusts des inneren Vorstellungsvermögens plötzliche ‚Erleuchtungen‘ erlebten, wenn unversehens wieder Lichtschlieren, dann Formen und Farben auf dem inneren Bildschirm auftauchten. Er erklärt diese visuellen Phänomene damit, dass die Sehrinde auch für innere Reize sehr empfänglich sei. „Wie Forscher herausfanden, aktivierten Vorstellungsbilder viele derselben Areale in der Sehrinde wie die Wahrnehmung selbst, woraus folgt, dass die bildhafte Vorstellung nicht nur eine psychologische, sondern auch eine physiologische Realität ist und sich zumindest einige Nervenbahnen mit der visuellen Wahrnehmung teilt.“ (Sacks 2011, 245) Fontane verwendet den Ausdruck ‚inneres Auge‘ übrigens auch in *Graf Petöfy* (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 92).

in Vietnam gefallen ist und die junge Frau ihn als Kind nicht einmal gekannt hat. Ihr ist nur eine Uhr als Andenken geblieben.

In *Die Poggenpuhls* (1896) hat Fontane genau das gemacht, was in diesem Gedankenspiel skizziert ist: Der junge Sekondeleutnant Leo von Poggenpuhl weilt zu Hause auf Urlaub, und als unternehmungslustiger Mann überredet er seine 17-jährige Schwester Manon, das „Nesthäkchen“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 16, 10) der Familie, mit ihm auf Vergnügungstour zu gehen: „Manon, auf dich, denk' ich, ist Verlaß. Wir sehen uns das Rezonvillepanorama an (so was verstehn die Franzosen)“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 16, 41).¹²

Das Rundbild der französischen Maler Edouard Detaille (1848–1912) und Alphonse de Neuville (1836–1885) stellt die Schlacht bei Rezonville (16. August 1870) im Deutsch-Französischen Krieg auf monumentale Weise dar. Manon und Leo können sich von der Plattform aus ansehen, wie sich im Abendlicht die französischen Kommandanten beim großen Steinkreuz außerhalb des Dorfes treffen, um Entscheidungen über das weitere Vorgehen zu treffen. Wenn sich die Geschwister um ihre Achse drehen, sehen sie die Reiter der Garde impériale auf ihren Schimmeln heranpreschen, erschöpfte Soldaten an einem Brunnen, tote Preußen und Franzosen auf einem Feldweg in ihrem Blut, Verwundete, die zu einem Lazarett geschleppt werden. Von all dem ist in Fontanes Roman aber mit keinem Wort die Rede – warum auch, die Massen strömten in das 1883 geschaffene Werk, das auch in Berlin zum Kassenschlager wurde so wie heute ein Blockbuster in den Kinos. Viele Berliner hatten nach dem Besuch Bilder von dieser Schlacht im Kopf. Für die Geschwister ist mit dem Krieg, der vor ihren Augen wütet, ebenfalls ein Familiendrama verbunden wie im fiktiven Romanbeispiel: Zwei Tage nach Rezonville, in der Folgeschlacht von St. Privat, ist nämlich ihr Vater gefallen, zusammen mit 14.000 weiteren preußischen Soldaten. Der Tod des Majors von Poggenpuhl hat die Familie mit einer kleinen Rente zurückgelassen, sie lebt seitdem in prekären kleinbürgerlichen Verhältnissen. Auch von dieser Schlacht gab es übrigens ein erfolgreiches Panorama, Effi Briest hat es im National-Panorama an der Herwarthstraße angeschaut und verwirrt verlassen (GBA-Erz. Werk, Bd. 15, 48).¹³ Was

12 Mit der Äußerung über die französischen Panoramamaler legt Fontane dem jungen Leutnant eigene Erkenntnisse in den Mund. Nach dem Besuch des Rezonville-Panoramas schrieb er an seine Tochter Martha: „Desto mehr habe ich mich an dem Panorama von *Rezonville* erfreut, von den Malern Neuville und Detaille. So wie sich's um Kunst handelt, schrumpfen wir zusammen; selbst in Emeuten und Barrikadenbauen haben die Franzosen mehr chic. Ein Glück, daß sie so leichtsinnig, so geldgierig und so kindisch sind, – wir wären sonst immer verloren.“ (9. Juli 1893; HFA, IV, Bd. 4, 266) Wie das Datum des Briefs verrät, war das 1883 geschaffene Panorama 1893 in Berlin zu Gast, der Roman *Die Poggenpuhls* ist aber im Dreikaiserjahr 1888 angesiedelt, als das Panorama in Berlin gar nicht zu sehen war. Es ist dies eines der zahlreichen Beispiele für bewusste chronologische Ungereimtheiten in Fontanes Romanen. Zweck war es, zeitlich unvereinbare Dinge zusammenzubringen, um Erzählkonstellationen zuzuspitzen. Eine detaillierte Darstellung des Rezonville-Panoramas findet sich bei Wegmann 2019, 283–291.

13 Beim Panoramabesuch in Effi Briest ist dieselbe bewusste Ungereimtheit (vgl. Anm. 12) zu beobachten: Der Besuch findet am 14. November 1878 statt, als Effi und ihr Mann Geert von Innstetten auf der Rückfahrt von ihrer Hochzeitsreise in Berlin Halt machen und die Wartezeit bis zum Anschlusszug mit dem Panoramabesuch überbrücken. Das Panorama der Schlacht von St. Privat (auch



Abb. 21 und 22: Der Krieg als Unterhaltung: In den Panoramen wurde das Schreckliche zum Massenspektakel. – Abb. 21 (links): Edouard Detaille (1848–1912): Les officiers de l'état-major du maréchal Canrobert. Fragment du Panorama de Rezonville, 1883 – Abb. 22 (rechts): Edouard Detaille und Alphonse de Neuville (1836–1885): Der Grenzstein bei Rezonville.

die Geschwister Poggenpuhl nach dem Panoramabesuch empfunden haben, erfahren wir nicht, davon ist nie die Rede – man ging ja bloß auf eine Vergnügungstour. Die

Schlacht von Gravelotte genannt) der beiden deutschen Maler Emil Hünten und Wilhelm Simmler wurde aber erst 1881 fertiggestellt und war in Berlin bis Ende 1883 im Rundgebäude an der Herwarthstraße zu sehen (vgl. Oettermann 1980, 204). Fontane hat auch dieses Panorama gesehen und gelobt: „eine ganz brillante Leistung. Einzelnes wirkt erschütternd. Ich blieb über eine Stunde.“ (GBA-Tagebücher, Bd. 2, 98) Auch hier hat Fontane die zeitliche Inkongruenz in Kauf genommen, um Effi mit dem Schlachtenbild eine blutige Darstellung des männlichen Militarismus anschauen zu lassen. Ihr Gatte war ja 1870/71 als Offizier an der Front vor Paris und steht im Roman in Teilen für eine harte, militärisch geprägte männliche Moral. Man kann den Besuch im Schlachtenpanorama als Teil des „Angstapparat[s]“ betrachten oder als „Erziehungsmittel“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 15, 157), womit Innstetten, jedenfalls nach der Ansicht seines Rivalen Crampas, seine Frau unter Kontrolle halten wollte. Es mutet jedenfalls eigenartig an, dass Innstetten seine junge, von der anstrengenden Italienreise ermüdete Frau in der kurzen Berliner Wartezeit ausgerechnet in ein Panorama mit brutalen Kriegsszenen führt, zumal auch damals bekannt war, dass dieses Medium mit seiner Lichtregie und den vielen realistischen Szenen die Zuschauer oft regelrecht überwältigte und in psychische Krisen versetzen konnte. Die Wirkung des Gesehenen auf Effi wird während der Weiterfahrt nach Kessin spürbar, als sie „wie benommen“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 15, 54) im Eisenbahncoupé sitzt und nervös in die gespenstische Hafflandschaft blickt. Ihr Mann diagnostiziert kühl: „Ich glaube, Du bist nervös von der langen Reise und dazu das St. Privat-Panorama [...]“.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 15, 54) Eine detaillierte Darstellung des St.-Privat-Panoramas findet sich bei Wegmann 2019, 28–31.

Kriegspanoramen waren Teil der Massenkultur und gehörten wie die Gedenktage und Paraden zum Erinnerungsbetrieb, der im Zeichen des Nationalstolzes die Siege in den ‚Einigungskriegen‘ von 1864 bis 1870 immer wieder feierte. Ohne den Erzähler sich darüber ausbreiten zu lassen, zeigt uns Fontane am Fall von Manon und Leo Poggenpuhl wortlos, wie Familiendramen und persönlicher Schmerz im Strom der kollektiven Bilder aufgesogen und neutralisiert werden.

Wie wir gesehen haben, sind alle Romane Fontanes von wirkmächtigen Bildspuren durchzogen, die eine Art Eigenleben führen können: Sie entfalten sich vor dem inneren Auge der Lesenden, sie verbinden sich untereinander zu Clustern, sie machen Ungesagtes sichtbar, sie schaffen einprägsame visuelle Signale für Figuren, Orte und Themen. Dazu kommt eine unüberhörbare Tonspur, welche die Lesenden zu unmittelbaren Ohrenzeugen des Fontane'schen Erzählkosmos macht. Bildspur und Tonspur verleihen den Romanen eine große Eigenständigkeit, vor allem den späteren, so dass es zuweilen scheint, als könnten sie sich vom Erzähler lösen und aus eigener Kraft entfalten.

Literatur

- Aust, Hugo: Fontane und die bildende Kunst. In: F-Handbuch1, S. 405–410. (Aust 2000)
- Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Caviola, Hugo: Zur Ästhetik des Glücks: Theodor Fontanes Roman *L'Adultera*. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 26 (1990), S. 309–326.
- Fischer, Hubertus: Musée imaginaire. Fontanes Gemäldegalerie. In: Studia Germanica Posnaniensia 37 (2016), S. 109–120.
- Graevenitz, Gerhart von: Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
- Herkomer, Hubert von: Die Herkomers [1910/11]. Hrsg. von Hartfrid Neunzert. Deutsch von Wiltrud Meinz-Arnold. Landsberg am Lech: Neues Stadtmuseum 1999.
- Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974.
- Keisch, Claude/Schuster, Peter-Klaus/Wullen, Moritz (Hrsg.): Fontane und die bildende Kunst. Berlin: Henschel 1998.
- Nürnberg, Helmuth: Fontanes Welt. Eine Biographie des Schriftstellers. Neuausgabe. München: Pantheon 2007.
- Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a.M.: Syndikat 1980.
- Pallucchini, Rodolfo/Rossi, Paola: Tintoretto. Le opere sacre e profane, Bd. 2. Milano: Electa 1982.
- Pietsch, Ludwig: Herkomer. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1901.
- Pritchard, Michael: Sir Hubert Herkomer and his film-making in Bushey (1912–1914). Bushey: Bushey Museum Trust 1987.
- Radecke, Gabriele: Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes *L'Adultera*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

- Roob, Alexander: Van Goghs Favorites I. Melton Prior Institute 9 (2007), http://www.alteseite.meltonpriorinstitut.org/content/aktuell/van_goghs_Favorites_engl.pdf (Stand: 31. August 2022).
- Sacks, Oliver: Das innere Auge. Neue Fallgeschichten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.
- Schapp, Wilhelm: In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding. Hamburg: Meiner 2004.
- Schuster, Peter-Klaus: Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen: Niemeyer 1978.
- Wegmann, Christoph: Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv. Mit einem Vorwort von Peer Trilcke. Berlin: Quintus 2019.

Abbildungen

In einigen Fällen konnten Rechteinhaber trotz gründlicher Suche nicht ermittelt werden. Rechteinhaber werden gebeten, sich ggf. mit dem Herausgeber dieser Publikation in Verbindung zu setzen.

Abb. 1

Bezeichnung: Hans Rottenhammer [zugeschr.] (1564–1625) [früher: Jacopo Tintoretto (1518/1519–1594)]: Cristo e l'adultera, vor 1550. Galleria dell'Accademia, Venedig

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 2

Bezeichnung: Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682): Immaculada Concepción, ca. 1665 (Ausschnitt). Prado Museum Madrid

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 3

Bezeichnung: Tizian (1488/1490–1576): Venus mit Orgelspieler, Amor und Hund, 1550. Gemäldergalerie Berlin

Quelle: Zeno.org

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 4

Bezeichnung: Venus Kallipygos, 1. oder 2. Jh. v. Chr. Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Quelle: Wikimedia Commons, Foto: Matthias Kabel

Rechte: CC BY-SA 3.0

Abb. 5

Bezeichnung: Lithographie einer Frucht der Pfirsichpflaume Persikowaja

Quelle: Mitschurin, Iwan Wladimirowitsch: Ausgewählte Schriften. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1953, o.S.

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 6

Bezeichnung: D'Orvillesches Puppenhaus

Quelle: Offenbach, Haus der Stadtgeschichte, Foto: Thomas Lemnitzer

Rechte: Privat

Abb. 7

Bezeichnung: Raffaellino del Colle (1490–1566): Venus zeigt dem Amor die Psyche. Fresko, zwischen 1517 und 1518. Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Rom

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 8

Bezeichnung: Giulio Romano: Venus fährt im Wagen zu Jupiter. Fresko, zwischen 1517 und 1518.

Loggia di Psiche, Villa Farnesina, Rom

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 9

Bezeichnung: Gravensteiner. Pomologische Monatshefte 1855, Tafel zu S. 1

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 10: wie Abb. 1 (Ausschnitt)

Abb. 11

Bezeichnung: *L'Adultera* (1882): Bildspur

Quelle: Grafik: Christoph Wegmann

Rechte: Privat

Abb. 12

Bezeichnung: *Ellernklipp* (1881): Bildspur

Quelle: Grafik: Christoph Wegmann

Rechte: Privat

Abb. 13

Bezeichnung: Alter Quilt, um 1900. Missouri History Museum

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Bezeichnung: Bernsteinkette mit Herz. Moderne Ausführung

Quelle: [picclick](#) (Link erloschen)

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Bezeichnung: Uroboros-Ring, 1. Jh. n. Chr. Gold. Walters Art Museum, Baltimore

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Bezeichnung: Koloniales Kästchen aus Ebenholz, Elfenbein und Silber, um 1720. Kollenburg Antiquairs, Oirschot (NE)

Quelle: Kollenburg Antiquairs

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Kollenburg Antiquairs

Bezeichnung: Goldgulden, Kurbrandenburg, 1540. Bode-Museum, Berlin

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Bezeichnung: Reichsspeziestaler 1705

Quelle: Wikimedia Commons, Bild: Eckhardju

Rechte: CC BY-SA 4.0

Bezeichnung: Silberner Fingerring, um 1800

Quelle: <http://historische-ringe.de/>

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Michael A. Fauth von Historische-Ringe.de

Abb. 14

Bezeichnung: Winter in Glaskugel

Quelle: Foto: Barbara Hilmer-Schröer

Rechte: Privat

Abb. 15

Bezeichnung: Pendeluhr *Boot des Chronos*. Frankreich um 1805

Quelle: Bild: Marinni Live Journal

Rechte: Privat

Abb. 16

Bezeichnung: Carl Julius Milde (1803–1875): Der Tod mit Junggesell und Jungfrau, 1852. Kopie nach dem verlorenen Lübecker Totentanz (15. Jh.) von Bernt Notke, Lithographie von 1862

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 17

Bezeichnung: Peter von Cornelius (1783–1867): [Karton für] Die Apokalyptischen Reiter, 1845. In: Peter von Cornelius – Cartons zur Fürstengruft, Photographische Gesellschaft, Berlin 1876

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 18

Bezeichnung: Johann Joachim Kaendler (1706–1775): Sitzende Pagode. Porzellan, Meissen

Quelle: MEISSEN®

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von MEISSEN®

Abb. 19

Bezeichnung: Hubert Herkomer (1849–1914): Lady In White

Quelle: Pietsch, Ludwig: Herkomer. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1901, S. 43

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 20

Bezeichnung: Hubert Herkomer: Emilia Francis, »Lady Dilke«, 1887. Öl auf Leinwand. National Portrait Gallery London

Quelle: Wikimedia Commons

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 21

Bezeichnung: Edouard Detaille (1848–1912): Les officiers de l'état-major du maréchal Canrobert.
Fragment du Panorama de Rezonville, 1883

Quelle: Foto: Estelle Rebourt. Musée départemental de la guerre de 1870 et de l'Annexion, Gravelotte

Rechte: Gemeinfrei

Abb. 22

Bezeichnung: Edouard Detaille und Alphonse de Neuville (1836–1885): Der Grenzstein bei Rezonville.
Musée Mandet, Riom

Quelle: Foto: P. Mathiau

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar