

Carmen Aus der Au
Theodor Fontane als Kunstkritiker

Schriften der
Theodor Fontane Gesellschaft

Herausgegeben von der
Theodor Fontane Gesellschaft e. V.

Wissenschaftlicher Beirat

Hugo Aust
Helen Chambers

Band 11

De Gruyter

Carmen Aus der Au
Theodor Fontane als Kunstkritiker

De Gruyter

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2015 auf Antrag der Promotionskommission Prof. Dr. Sabine Schneider (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Tristan Weddigen als Dissertation angenommen.

This work was accepted as a PhD thesis by the Faculty of Arts and Social Sciences, University of Zurich in the fall semester 2015 on the recommendation of the Doctoral Committee: Prof. Dr. Sabine Schneider (chairperson of the committee) and Prof. Dr. Tristan Weddigen.

ISBN 978-3-11-051466-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-051609-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-051612-8
ISSN 1861-4396

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Porträt von Theodor Fontane, Deutsches Historisches Museum Bildarchiv

Satz: Michael Peschke, Berlin

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Meinen Eltern

Dank

Mein herzlicher Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Sabine Schneider. Sie hat mein Interesse für das Werk Theodor Fontanes geweckt und ihre Begeisterung für Literatur an mich weitergegeben. Ihre wertvollen Anregungen und Ratschläge waren unverzichtbar für das Verfassen der vorliegenden Arbeit.

Aufrichtig danke ich Prof. Dr. Tristan Weddigen für sein entgegenkommendes Interesse und den wertvollen fachlichen Beistand in Bezug auf kunsthistorische Fragestellungen. Seine weitsichtigen Kommentare in den Lehrstuhlkolloquien haben maßgeblich zum Gelingen der Dissertation beigetragen.

Prof. Dr. Roland Berbig und PD Dr. Ulrike Zeuch bin ich für die probenweise Lektüre, die informativen Gespräche und fachkundigen Rückmeldungen äußerst dankbar.

Lisa Hurter gebührt für das umfassende, Alice Hipp, Tanja Kevic und Sandra Schütte für das partielle sorgfältige Korrekturlesen und die treffenden Bemerkungen und Hinweise ein ganz besonderer Dank.

Der Friedrich Schlegel Graduiertenschule und vor allem Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm gilt mein aufrichtiges Dankeschön für die Gastfreundschaft und die Betreuung während meiner produktiven Stipendienaufenthalte in Berlin.

Dr. Heide Streiter-Buscher bin ich für die ausführlichen Informationen betreffend Fontanes Quellen für die Artikelserie *Aus Manchester* sehr dankbar. Ebenso Dr. Jasper Cepl für die Hinweise zum Austausch zwischen Theodor Fontane und Richard Lucae.

Ein großes Dankeschön gilt außerdem sämtlichen MitarbeiterInnen des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam, insbesondere Klaus-Peter Möller für seine kompetente Auskunft und Hilfe bei der Recherche.

Möglich gemacht wurde diese Doktorarbeit mit finanzieller Förderung durch den Forschungskredit der Universität Zürich und ein Mobilitätsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds.

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Dank | VII |
| Einleitung | 1 |
| Aufbau | 8 |
| Forschungsstand | 11 |
| I Theodor Fontane als Kunstkritiker | 17 |
| 1 Verzeichnis der kunstkritischen Schriften Fontanes | 20 |
| 1.1 Ausstellungsberichte | 23 |
| 1.2 Museumsbeschreibungen | 32 |
| 1.3 Künstlerbiografien | 36 |
| 1.4 Buchrezensionen | 43 |
| 1.5 Architektur | 51 |
| 1.6 Bildhauerei | 57 |
| 1.7 Reiseberichte | 66 |
| 1.8 Italienische Aufzeichnungen | 77 |
| 1.9 Wanderungen durch die Mark Brandenburg | 93 |
| 1.10 Briefwechsel | 101 |
| 1.11 Kriegsberichte | 106 |
| 1.12 Romane | 113 |
| 2 Fontanes Kunstkritiken als Teil des Feuilletons | 120 |
| 2.1 Erscheinungsweise und Entstehungskontext von Fontanes Texten | 129 |
| 2.2 Diskrepanzen zwischen der Tagespresse und fachspezifischen Zeitschriften | 136 |
| 2.3 Vermittlungscharakter der Kunstkritiken | 142 |
| 2.4 Leserzuschriften | 151 |
| II Personale, Institutionelle und Mediale Kontexte | 155 |
| 1 Vereine als Einflussfaktor auf Fontanes Kunsturteil und Karriere | 155 |
| 2 Herausbildung der Kunstgeschichte als universitäre Disziplin | 169 |
| 3 Zur Interdependenz von Kunst und Gesellschaft | 181 |
| 3.1 Kunst und Politik | 185 |
| 3.2 Kunsthandwerk | 190 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 4 | Abhängigkeiten Fontanes von Urteilen anderer Kritiker und Kunsthistoriker | 192 |
| 4.1 | Gustav Friedrich Waagen und Titus Ullrich als Referenzen Fontanes | 194 |
| 4.2 | John Ruskin, »ein Mann von unleugbaren Gaben« | 203 |
| 4.3 | Kataloge zur Manchester-Exhibition als Bezugsquellen für Fontane | 211 |
| 5 | Übernahme von Begriffen: zwischen Adaption und Eigenständigkeit | 213 |
| 5.1 | Autorschaftsinszenierung: Connaisseur mit fundiertem Kunstwissen | 214 |
| 5.2 | »Ich treibe einen wahren Mißbrauch mit Gänsefüßchen«: Deklaration und Unterschlagung von Quellen | 225 |
| 6 | Kunstgenuss und subjektives Kunsturteil. Bezüge zu den Ursprüngen der Kunstkritik | 250 |
| III | Fontanes Kunstkritiken als implizite Poetik und Laboratorium für Schreibweisen | 263 |
| 1 | Stellungnahmen Fontanes zu zeitgenössischen Kunstdebatten .. | 263 |
| 1.1 | Fontanes Haltung gegenüber religiöser Kunst: Idealistischer »Geist« oder »moderne[] Paletten« | 265 |
| 1.2 | »[E]in Protest gegen die Gleichgültigkeitsproduktion«: französische Impressionisten und Berliner Sezessionisten .. | 269 |
| 1.3 | Das »wirkliche Leben [...], ohne klassischen Faltenwurf und ohne französische Perücke«: Fontanes Position zur Kostümfrage | 278 |
| 1.4 | »Die Koloristen sind das Unglück in der Kunst«: Zur Divergenz von Farbe und Linie | 284 |
| 1.5 | »[P]oetische[] Stimmung« als »höchste[r] Reiz und Vorzug aller Landschaftsbilder«: Intermediale Bezüge in der Landschaftsmalerei | 295 |
| 1.6 | Zur »Innehaltung einer Staffei vom Wichtigeren zum Unwichtigeren«: mechanische Totalansicht oder künstlerische Selektion | 300 |
| 2 | Genremalerei als Poetologie des Kleinen | 311 |
| 2.1 | »[D]as Still- und Kleinleben öffnet seine Tür« | 312 |
| 2.2 | »[D]as Hineinragen des Großen in das Kleinleben«: genrehafte Historienmalerei | 322 |
| 3 | Deskription, Narration, Dialog – Formen der Versprachlichung von Bildern | 335 |

| | |
|---|-----|
| 3.1 Bilderzählungen als Genreszenen | 339 |
| 3.2 Kunstgespräche | 345 |
| Schlussfolgerungen | 349 |
| Anhang | 359 |
| Verzeichnis der kunstkritischen Schriften | 359 |
| Bibliographie | 381 |
| Archivalien | 381 |
| Abbildungen | 404 |
| Namensregister | 433 |

Einleitung

In memoriam Nicolai

Verhaßt ist mir alle Philisterei,
Weiß mich auch leidlich davon frei,
Nur den unbedingten Begeistrungsschritt
In Sachen der Kunst, den mach ich nicht mit, –
Hab ich's zu kalt oder hab ich's zu heiß,
So fühl ich: auch Kunst hat ihren Preis.

Italien, ... das Auge wird mir hell ...
Bellin, Giorgione, Raffael,
Aber wenn ich durch schreckensvolle Nächte
Gekämpft mit dem Heerwurm höllischer Mächte,
Kann ich am Morgen, um anzubeten,
Nicht weihevoll vor die »Assunta« treten,
Dann schweigen in mir alle höhern Register,
Nicolai werd ich und Urphilister,
Und tiefer als in das Grab des Busento
Versinkt mir das ganze Cinque Cento.

Fontane, In memoriam Nicolai, GBA II/1, S. 50.

Das 19. Jahrhundert ist geprägt von einer regelrechten Bilderflut, die einhergeht mit der Entwicklung technischer Errungenschaften wie der Fotografie oder Lithografie sowie neuen Präsentationsformen von Bildern wie dem Diorama. Im Zuge dessen treten Bilder in Konkurrenz zum »kulturellen Leitmedium der Schrift«¹. In der kulturgeschichtlichen Forschung wird die Bilderfrage eng mit der Modernedebatte in Verbindung gebracht, in der mediale und semiotische Fragestellungen virulent werden. Als schriftliche Reflexion über Bildmedien stellen Kunstkritiken diesbezüglich einen aufschlussreichen Untersuchungsgegenstand dar, zumal sie die Möglichkeiten und Grenzen beider Medien ausloten. Die Literatur übernimmt die von der Philosophie wenig beachtete »Bildkritik« und schafft damit die neue Disziplin der Ästhetik, »die Sinnlichkeit als eigenständige Erkenntnisform der Rationalität gleichberech-

1 Sabine Schneider, *Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert*. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 1), Berlin/Boston 2014, S. 68.

tigt an die Seite stellt«². Damit verändert sich die Bedeutung der Einbildungskraft, der Fokus verschiebt sich von einer Bildbeschreibung hin zu einer produktiven Neuschöpfung, die eine »eigene, *poietisch* erzeugte, Wirklichkeit«³ schafft. In diesem Feld ist die Kunstkritik zu verorten, die ebenso wie visuelle Darstellungen entscheidend an die Expansion von Medien wie Zeitungen und Zeitschriften gekoppelt ist. Gleichzeitig ist die Tagespresse nicht nur auf poetischer Ebene, sondern auch bedingt durch ihre Aktualität zentral für die Konstituierung von Wirklichkeit. Sie ermöglicht die Teilhabe »an aktuellen und akuten gesellschaftlichen Problemlagen und Entwicklungen«⁴ und ist dadurch »so fest in der ›Wirklichkeit‹ verankert [...], daß umgekehrt die Wirklichkeit in der Presse verankert ist.«⁵

Theodor Fontane hat als Verfasser von kunstkritischen Zeitungsartikeln aktiv an diesen Prozessen teil und beschäftigt sich in seinen Kunstkritiken umfassend mit der Wiedergabe von Wirklichkeit mit darstellerischen Mitteln. Seine Reflexionen sind geprägt vom Bewusstsein der »Medialität der Realität [...], ihre[r] mediale[n] Verfaßtheit und Nicht-Unvermitteltheit.«⁶ Zu diesem Verständnis tragen Fontanes eigenständige Beschäftigung mit bildender Kunst sowie die Teilhabe an der »Sehgemeinschaft«⁷ um den Kreis des Kunsthistorikers Franz Kugler bei. Mit der Herausgabe des *Deutschen Kunstblatts*⁸ sowie des Jahrbuchs *Argo. Album für Kunst und Dichtung*⁹ beteiligt sich dieser an der von Visualität geprägten Publizistik. Dieser »auf medialen Voraussetzungen, auf Rahmenbedingungen der Beobachtung, Prozessen der Verbreitung von Beobachtungen«¹⁰ basierende Realismus wird von der gegenwärtigen Forschung mit dem Terminus »medialer Realismus«¹¹ gefasst. Es ist denn auch

2 Vgl. ebd., S. 69.

3 Vgl. ebd., S. 70.

4 Rudolf Helmstetter, *Medialer (und medealer) Realismus oder Die Schwierigkeiten des Zentaurs beim aufs Pferd steigen (›Realité oblige‹)*. In: Daniela Gretz (Hrsg.), *Medialer Realismus*, Freiburg im Breisgau/Berlin et al. 2011 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 145), S. 18.

5 Ebd., S. 30.

6 Ebd., S. 20.

7 Gerhart von Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*, Konstanz 2014, S. 40.

8 Friedrich Eggers (Hrsg.), *Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk. Organ der deutschen Kunstvereine* 1 (1850)–9 (1858).

9 Friedrich Eggers, Theodor Fontane et al. (Hrsg.), *Argo. Album für Kunst und Dichtung*, Breslau 1857–1860.

10 Helmstetter, *Medialer (und medealer) Realismus*, S. 30.

11 Gretz (Hrsg.), *Medialer Realismus*; Rudolf Helmstetter, *Verlorene Dinge, die Poesie der Siebensachen und der Realismus der Requisiten (Gottfried Keller, Aaron Bernstein, Theodor Fontane)*. In: Christiane Holm, Günter Oesterle (Hrsg.), *Schläft ein Lied in allen*

mit Nachdruck zu betonen, dass Fontanes Verständnis von Realismus stark von der Betrachtung bildender Kunst geprägt ist, die er in den Kunstkritiken auf vielfältige Art und Weise verschriftlicht. Dennoch hat sich die bisherige Forschung meist auf die Verbindung von Bild und Sprache in Fontanes Erzählwerk konzentriert. Seine journalistischen Texte fristen demgegenüber ein Schattendasein, obwohl Fontane vor seiner späten Tätigkeit als Verfasser von Romanen jahrzehntelang als Journalist aktiv ist. Im Rahmen von Festanstellungen zunächst für die *Neue Preußische [Kreuz-]Zeitung*¹², später für die *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*¹³ und darüber hinaus für diverse weitere Publikationsorgane. Mit der Neuauflage der Theaterkritiken in der Großen Brandenburger Ausgabe wurden nun zumindest diese journalistischen Texte aufgearbeitet. Die Kunstkritiken sind im Gegensatz dazu bisher nicht gesammelt in einem Band erschienen. Einen Versuch in diese Richtung stellen die Nymphenburger-¹⁴ und die sich darauf abstützende Hanser-Ausgabe¹⁵ dar. Beide bieten jedoch keinen vollständigen Überblick über das Textkorpus.

Zum geringen Bewusstsein für den Wert der kunstkritischen Schriften mag beigetragen haben, dass sie als Presstexte erschienen sind, was auch die Sammelbezeichnung »Aufsätze« veranschaulicht, unter der in der Nymphenburger-Ausgabe sämtliche kunstkritischen Zeitungsartikel subsumiert werden. Die Editionsgeschichte scheint damit symptomatisch für die Rezeptionsge-

Dingen? Romantische Dingpoetik, Würzburg 2011 (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 54), S. 213–239.

- 12 Im Folgenden mit der Bezeichnung *Kreuzzeitung* abgekürzt. Fontane ist ab dem 30.05.1860 offizieller Mitarbeiter der *Kreuzzeitung* und bleibt ein Jahrzehnt lang für die Zeitung tätig. Er übernimmt unter anderem den sogenannten »englischen Artikel«, das ist die Korrespondenz aus London, die allerdings in Berlin verfasst und daher als »unechte Korrespondenz« bezeichnet wird (vgl. Roland Berbig, *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*, Berlin/New York 2000, S. 62f.). Zu den zwiespältigen Reaktionen auf Fontanes Anstellung bei der *Kreuzzeitung* vgl. ebd., S. 61–70.
- 13 Im Folgenden mit der Bezeichnung *Vossische Zeitung* abgekürzt. In Zusammenhang mit Fontanes schriftstellerischer Laufbahn ist die *Vossische Zeitung* von zentraler Bedeutung: In diesem Zeitungsorgan publiziert er Artikel, Aufsätze und Besprechungen sowie den Vorabdruck von *Irrungen, Wirrungen*. Zudem ist Fontane ab 1870 zwei Jahrzehnte lang für die *Vossische Zeitung* als Theaterrezensent der Königlichen Schauspiele tätig (vgl. Berbig, *Theodor Fontane im literarischen Leben*, S. 72).
- 14 Theodor Fontane, *Aufsätze zur bildenden Kunst*, herausgegeben von Rainer Bachmann und Edgar Gross, München 1970 (sog. Nymphenburger-Ausgabe; NFA XXIII/1–2).
- 15 Ders., *Zur deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. von Helmuth Nürnberger unter Mitwirkung von Christian Andree und Heide Streiter-Buscher, München 1986 (sog. Hanser-Ausgabe; HFA III/5).

schichte der Kunstkritiken, die mit wenigen Einschränkungen bis zur Ausstellung »Fontane und die bildende Kunst« mit zugehörigem Katalog von 1998 vernachlässigt wurden. Eine zusammenhängende Darstellung von Fontanes Kunstkritiken und die Positionierung Fontanes als Kunstkritiker stellt daher ein Forschungsdesiderat dar. Die Dringlichkeit dieser Aufgabe legt auch das Vorhaben der Theodor Fontane-Arbeitsstelle in Göttingen nahe, die kunstkritischen Schriften erstmals gesammelt zu edieren. Nachstehend werden die gesamten schriftlichen Äußerungen Fontanes zu Kunst und Kunstkritik eruiert, wobei die Analyse infolge deren beträchtlichen Umfangs auf die kunstkritischen Schriften konzentriert ist. Um der Bandbreite und den spezifischen Charakteristika von Fontanes Kritiken gerecht werden zu können, werden das Erzählwerk partiell einbezogen und Anknüpfungspunkte aufgezeigt; eine fundierte Untersuchung desselben entspricht jedoch nicht der Zielsetzung. Stattdessen wird von der Prämisse ausgegangen, dass Fontanes kunstkritische Schriften als eigenständige Arbeiten von Bedeutung sind und nicht einzig im Hinblick auf das Romanwerk. Daher werden sie auch detailliert auf ihre sprachliche Verfasstheit hin analysiert.

Fontanes Kunstkritiken sind als implizite Poetik zu lesen, weil er darin sowohl poetologische als auch semiologische Fragestellungen verhandelt. Zentral hierbei ist die oben erwähnte mediale Konstruktion von Realität, die bei Fontane an Detailverliebtheit sowie an ein zeichenhaftes Verständnis von Realismus gekoppelt ist,¹⁶ das seinen Ursprung in Fontanes Beschäftigung mit der bildenden Kunst hat. In den Kunstkritiken finden sich diese poetologischen und semiologischen Überzeugungen elaborierter formuliert als in Fontanes programmatischen Schriften. Besonders aufschlussreich ist diesbezüglich seine Auseinandersetzung mit Kunstwerken, in denen die Loslösung vom Gegenständlichen, den Dingen, stattfindet, zumal er auch ihnen Darstellungsqualitäten attestieren muss. Fontane macht an koloristischen Kunstwerken einerseits negativ konnotierte Merkmale der *Décadence* fest, andererseits zeigt er sich fasziniert davon, dass in ihnen das ›Was‹ zugunsten des ›Wie‹ in den Hintergrund rückt. Über Fontanes Reflexionen zur medialen Verfasstheit lässt sich folglich in den Kunstkritiken die Gleichursprünglichkeit der Moderne in Realismus und Ästhetizismus nachvollziehen.

Die vorliegende Studie positioniert sich interdisziplinär zwischen Germanistik und Kunstgeschichte. Im Fokus steht Fontanes analytischer Zugriff: Primär interessiert seine Haltung als Kritiker, sekundär die Textsorte und tertiär werden das Publikationsorgan sowie das anvisierte Lesepublikum berück-

16 Vgl. Sabine Schneider und Barbara Hunfeld (Hrsg.), *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2008.

sichtigt. Es erfolgt die Erforschung der Kunstkritiken auf ihre sprachlichen Spezifika hin, was Fontanes Bildbeschreibungen einschließt, die sich vielmehr als Bilderzählungen entpuppen. Aufgezeigt werden außerdem die Einflüsse zeitgenössischer kunsthistorischer Debatten auf Fontanes Kunsturteil. Prägend hierfür ist seine Mitgliedschaft in den Vereinen *Tunnel über der Spree*, *Rütli* und *Ellora*, in denen zahlreiche Beteiligte der sich als universitäres Fach etablierenden Kunstgeschichte verkehren. Seit etwa 1830 setzt sich gegenüber der Vitiensreibung alter Prägung in Deutschland eine wissenschaftliche Form der Kunstliteratur durch.¹⁷ Verschiedene Grundlagen der Kunstwissenschaft werden von den Vertretern der ›Berliner Schule‹, die Fontane bei Vereinszusammenkünften trifft, erarbeitet und etabliert. So begründen Karl Friedrich von Rumohr und Gustav Friedrich Waagen das methodische Fundament für die Quellenkunde. Franz Kugler entwickelt eine Stilgeschichte und Karl Schnaase stellt Verbindungen zwischen Kunst- und Kulturgeschichte her.¹⁸ Anders als Waagen, Kugler und dessen Schüler Jacob Burckhardt betreibt Schnaase keine empirische Forschung, sondern befasst sich mit kulturphilosophischen und kunsttheoretischen Fragen.¹⁹ Mit der Herausbildung der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin geht die Popularisierung derselben einher. Ein Prozess, der sich an Publikationen wie Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (1841/42) veranschaulichen lässt.²⁰ Fontanes Kunstkritiken sind insofern in diesen Vorgang einzugliedern, als sie ebenfalls die Einbindung einer breiteren Gesellschaft in das Kunstgeschehen zum Ziel haben. Mit dem Erstarken des Bürgertums steigt zugleich das Interesse der Öffentlichkeit an Kunstausstellungen sowie der Absatz kunsthistorischer Publikationen.

17 Beispiele dafür sind Carl Ludwig Fernows Publikation *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (Leipzig 1806) sowie Johann David Passavants zweibändige Biografie von Raffael von Urbino und dessen Vater Giovanni Santi, die von 1839 bis 1858 erscheint (vgl. Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 4 Bde., Leipzig 1839–1858).

18 Vgl. Henrik Karge, *Poesie und Wissenschaft. Fontane und die Kunstgeschichte*. In: Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst* [Katalog der Ausstellung: Theodor Fontane und die bildende Kunst, Berlin, Nationalgalerie am Kulturforum, 04.09.–29.11.1998], Berlin 1998, S. 267–278.

19 Vgl. Barbara Gaetgens, *Die Genremalerei*, Berlin 2002 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4), S. 378.

20 Kuglers Handbücher erreichen stets mehrere Auflagen, »brachten ihrem Verfasser jedoch zuweilen auch die Verachtung der Fachkollegen ein« (Karge, *Poesie und Wissenschaft*, S. 270). Rumohr, Waagen und Kugler können als Vertreter der Empirie gesehen werden, während Schnaase auf der Basis des Geschichtsdenkens Hegels das Prinzip der Übersicht und Synthese vertritt (vgl. ebd., S. 269f.).

Die Etablierung der Kunstgeschichte bis hin zur Schaffung erster Lehrstühle für diesen Fachbereich im Jahr 1860 ist gekoppelt an die Neuausrichtung der Kunstmuseen. In Berlin ist das durch Wilhelm von Humboldts Bildungsreform initiierte Bestreben, das Alte Museum vermehrt auf Kunstvermittlung auszurichten, ein Exempel hierfür. Die Aufteilung der musealen Räume lässt Rückschlüsse auf die Wertschätzung einzelner Kunstrichtungen zu: Quantitativ am stärksten vertreten ist – wie für die kunsthistorischen Kompendien ebenso zutreffend – die italienische Kunst, am schwächsten die zeitgenössische deutsche Kunst. Letztere wird in temporären Ausstellungen, hauptsächlich in Galerien und auf den biennalen Kunstausstellungen in der Akademie der Künste gezeigt. Sie ist der zentrale Gegenstand von Fontanes kunstkritischen Schriften. Die mit den ersten Salons ab 1667 in Paris aufkommende journalistische Kunstkritik mündet im 19. Jahrhundert ins Aufblühen entsprechender Publikationsorgane: Beispiele hierfür sind das *Deutsche Kunstblatt* sowie die *Argo*, an denen der Kreis um Kugler und mit ihm Fontane beteiligt sind. Fontanes Verhältnis zu den in den Vereinen verkehrenden Kunsthistorikern der ›Berliner Schule‹ ist bislang noch unzureichend erforscht.²¹ Dies trifft selbst auf seine Berichterstattung zur *Art Treasures Exhibition* in Manchester zu, in der er sich explizit auf Waagen bezieht. Fontane und Waagen schreiben beide in Zeitungsberichten über die Ausstellung, Fontane als Journalist für die *Zeit*²², Waagen für das *Deutsche Kunstblatt*. An Textbeispielen wird nachzuweisen sein, dass Fontanes Austausch mit den durch Vereinsmitglieder vermittelten Kontaktpersonen sowie den Mitgliedern selbst – sowohl während der Treffen als auch im privaten Austausch – nachhaltigen Einfluss auf seine Kunstauffassung, aber auch auf seine Tätigkeit als Kunstkritiker insgesamt ausübt. Neben der Analyse sprachlicher Aspekte in Fontanes Kunstkritiken soll folglich ein Beitrag zur Erforschung der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts geleistet werden. Diese interdisziplinäre Ausrichtung ist durch den Gegenstand vorgegeben, da es sich bei den Kunstkritiken um Priesstexte respektive literarische Texte über bildende Kunst handelt. Aus kunsthistorischer Perspektive erweist es sich als wenig ergiebig, Fontanes kunstkritische Schriften auf ihren wissen-

-
- 21 Ausnahmen sind: Sonja Wüsten, *Theodor Fontanes Gedanken zur historischen Architektur und bildenden Kunst und sein Verhältnis zu Franz Kugler*. In: *Fontane-Blätter* 3 (1975), S. 323–352; Hermann Fricke, *Nicht auf Kosten des Lebens. Theodor Fontane als passionierter Kunstschriftsteller*. In: *Der Bär von Berlin* 25 (1976), S. 53–70; Henrik Karge, *Poesie und Wissenschaft. Fontane und die Kunstgeschichte*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 267–278; Graevenitz, *Theodor Fontane*.
- 22 Fontanes Berichte werden zudem in der *Stern-Zeitung*, der *Vossischen Zeitung* und der *Kreuzzeitung* abgedruckt. Während seine Artikel folglich ein breites Publikum ansprechen sollen, sind diejenigen Waagens an ein Fachpublikum gerichtet.

schaftlichen Wert hin zu prüfen, zumal er sich selbst dezidiert als Dilettant, nicht als Kunsthistoriker positioniert. Vielmehr sind seine Texte auf ästhetische Fragestellungen und subjektive Stellungnahmen ausgerichtet, einem genuinen Merkmal von Kunstkritik. Es geht folglich darum, die Bedeutung dieses Interessengebietes in den Zusammenhang des Gesamtwerks zu stellen sowie aufzuzeigen, in welchen Formen Fontane sich auf den kunsthistorischen Diskurs bezieht.²³

Eine Eingrenzung dessen, was als Kunstkritik zu gelten hat, erweist sich mitunter als schwierig, weil in zahlreichen Schriften Fontanes bildende Kunst zum Thema wird; neben Zeitungsartikeln, echten und unechten Korrespondenzen, finden sich in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Reiseberichten, in Briefen, Notizbüchern sowie in seinen Erzählungen diverse Kunstwerke und Künstler wieder, mit denen er sich in kunstkritischen Zeitungsartikeln befasst.²⁴ Außerdem sind die Tagebucheinträge und Notizbücher von Bedeutung, weil sie Rückschlüsse auf Fontanes Arbeitsprozess zulassen.²⁵ Der Schwerpunkt der Analyse liegt allerdings auf den Texten, bei denen es sich um Kritiken im Sinne von wertenden Kommentaren zu Künstlern, Kunstwerken und -formen handelt. Selbst mit dieser Einschränkung sind die Kunstkritiken äußerst heterogen: Die Bandbreite und Fülle von Äußerungen Fontanes zur bildenden Kunst reicht von Ausstellungskritiken über biografische Skizzen verschiedener Künstler und Rezensionen kunsthistorischer Werke bis hin zu Herausgeberchaften. Zudem erstreckt sich das Verfassen kunstkritischer Artikel über einen ausgedehnten Zeitraum: Die meisten Texte entstehen während Fontanes Festanstellungen bei der *Kreuzzeitung* sowie der *Vossischen Zeitung*. Die erste Besprechung einer Kunstausstellung wird 1852 publiziert, zahlreiche weitere folgen, wobei die Berichte zu den biennialen Berliner Kunstausstellungen

23 Hierzu befinden sich im Anhang verschiedene Abbildungen, auf die mit »Abb. xy« verwiesen wird.

24 Die Problematik der Gattungszuschreibung thematisiert Fontane im Vorwort der *Wanderungen*: »Es ist ein Buntes, Mannigfaches, das ich zusammengestellt habe: Landschaftliches und Historisches, Sitten- und Charakterschilderung – und verschieden wie die Dinge, so verschieden ist auch die Behandlung, die sie gefunden« (Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg: Die Grafschaft Ruppin. Vorwort zur 1. Aufl.*, Große Brandenburger Ausgabe, Abteilung V, Band 1 (im Folgenden abgekürzt mit der Sigle GBA und entsprechenden Ziffern), hrsg. von Gotthard Eler und Rudolf Mingau, Berlin 1997, S. 3).

25 So nennt Fontane beispielsweise in einem Tagebucheintrag zum Besuch der Kunstausstellung in London exakt dieselben Bilder, mit denen er sich anschließend im Zeitungsbericht detaillierter beschäftigt (vgl. Theodor Fontane, Tagebucheintrag vom 10.06.1856, GBA XI/1, S. 127f.; Fontane, *Die Kunstausstellung*, NFA XXIII/1, S. 15–25).

von 1860, 1862, 1864 und 1866 besonders umfangreich ausfallen. Darüber hinaus lässt Fontane auch in die unechten Korrespondenzen immer wieder seine Kunstkenntnisse einfließen und berichtet in diesem Format beispielsweise über die Weltausstellung 1862 in London. In demselben Jahr erscheint das Lexikon *Männer der Zeit*, für das Fontane zahlreiche Biografien englischer und deutscher Künstler schreibt. Ab 1878 publiziert er vermehrt Rezensionen kunsthistorischer Werke, hauptsächlich derjenigen Wilhelm Lübkes. Gleichzeitig veröffentlicht Fontane im Rahmen der *Wanderungen* weitere Künstlerbiografien, die in engem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Kunstkritiker stehen. Noch 1895 verfasst er eine Würdigung von Adolph Menzels Werk, besucht Ausstellungen und bezieht sich verschiedentlich auf Kunstwerke. Insgesamt beläuft sich die Anzahl kunstkritischer Zeitungsartikel auf über hundert Texte. Die Beschäftigung mit Kunst bildet folglich eine Konstante in Fontanes Leben und ist mit dem Ende seiner Tätigkeit als fest angestellter Journalist keineswegs abgeschlossen. Eine trennscharfe Linie zwischen journalistischem und schriftstellerischem Werk zu ziehen, wird folglich dem Gegenstand nicht gerecht, nicht zuletzt deshalb, weil Fontane Texte, wie beispielsweise den Bericht über die Londoner Kunstausstellung von 1852, 1854 in sein Buch *Ein Sommer in London* integriert. Dasselbe trifft auf Kapitel aus den *Wanderungen* zu, die zuvor als einzelne Artikel in Zeitungen erschienen sind.²⁶ Im Anhang sind daher in Form eines chronologischen Verzeichnisses die bibliografischen Angaben zu sämtlichen Texten aufgelistet, die im engeren Sinne mit Kunstkritik in Verbindung zu bringen sind und das Korpus dieser Studie bilden.

Aufbau

Zu Beginn erfolgt eine empirische Bestandsaufnahme und thematische Gruppierung von Fontanes Kunstkritiken, welche die Bandbreite der Texte aufzeigt. Aus der vorhandenen Textfülle werden signifikante Beispiele ausgewählt und davon ausgehend übergreifende Fragestellungen herausgearbeitet, deren detailliertere Analyse in den nachstehenden Kapiteln erfolgt. Neben den Presse-texten werden in der summarischen Übersicht der kunstkritischen Schriften auch die Romane, die *Wanderungen* sowie Briefwechsel, Tage- und Notizbucheinträge berücksichtigt. Mittels sorgfältiger Textanalyse werden hierbei die verwendeten Begriffe sowie die Schreibweise untersucht. Zugleich gilt es, den Entstehungskontext sowie vorhandene Vorlagen der Einzeltexte in die Betrachtung miteinzubeziehen.

26 Ders., *Ein Sommer in London*, Katz, Dessau 1854.

Auf die Bestandsaufnahme folgt die Aufarbeitung des Publikationskontexts, wobei die Aufmerksamkeit auf Wechselwirkungen zwischen feuilletonistischem Schreiben und der spezifischen Verfasstheit der Kunstkritiken gerichtet ist. Das Erscheinen der kunstkritischen Schriften als feuilletonistische Presstexte hat entscheidenden Einfluss auf die Publikumsorientierung der Texte und damit auf die Themenwahl sowie die sprachliche Gestaltung. Darüber hinaus beeinflusst der Kontext der Tagespresse auch Fontanes oftmals pragmatischen Zugang, sich Wissen über bildende Kunst nicht systematisch, sondern zielgerichtet im Hinblick auf Publikationsabsichten anzueignen. Dies trifft allerdings auf Texte, die er aus persönlichem Interesse verfasst, in geringerem Maße zu.

Im zweiten Teil erfolgt die Auseinandersetzung mit den personalen, institutionellen und medialen Kontexten von Fontanes Kunstkritiken. Die kunstkritischen Schriften sind entscheidend geprägt von der sich etablierenden wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung und Kritikerkollegen. Ausgelotet wird, inwiefern die Schriften der Berliner Schule, die an der Herausbildung der Kunstgeschichte großen Anteil haben – Kugler, Lübke, Schnaase, Waagen – in Fontanes Kunstauffassung ihren Niederschlag finden. Sodann sind die Texte im von Friedrich Eggers herausgegebenen *Deutschen Kunstblatt* beizuziehen. Mittels komparativer Lektüre gilt es abzuschätzen, inwieweit sein Kunsturteil von anderen Kritikern abhängig oder eigenständig gefällt ist. Dies wird unter anderem am Beispiel von Fontanes Kollegen bei der *Vossischen Zeitung*, Ludwig Pietsch, aufgearbeitet. Berücksichtigung finden zudem die Übereinstimmungen und Diskrepanzen von Fontanes Kunsturteilen mit denen Waagens, Kuglers sowie Friedrich und Karl Eggers'. Darüber hinaus wird eine Einordnung der Texte in die Tradition der Kunstkritik vorgenommen, wobei es aufzuzeigen gilt, dass sich an den verwendeten Begriffen und Vorgehensweisen konkrete Anleihen an wissenschaftliche Herangehensweisen ausmachen lassen.

Im dritten Teil wird die der gesamten Studie zugrunde liegende Prämisse, wonach Fontanes Kunstkritiken als implizite Poetik zu lesen sind, vertieft. Dies geschieht anhand der Analyse von Fontanes Stellungnahmen zu zeitgenössischen Debatten in der Kunstszene. Geprüft wird seine Haltung gegenüber der religiösen Malerei einerseits und andererseits gegenüber Kunstströmungen wie den französischen Impressionisten und den Berliner Sezessionisten. Des Weiteren wird untersucht, inwiefern sich in Fontanes Positionierung zur Kostümfraße sein Verständnis der Wiedergabe von Wirklichkeit niederschlägt. Eine andere Thematik betrifft die Züge der *Décadence*, der Zeichen- und Detailverliebtheit von Fontanes Realismus, die in seinen Äußerungen zur koloristischen Malweise, aber auch zur Vermischung von Genre- und Landschaftsmalerei deutlich werden. Zugleich sollen damit die Inkonsistenzen zwischen Fonta-

nes Realismusprogrammatik und seinen kunstkritischen Schriften aufgezeigt werden.²⁷ Ferner wird aufgelöst, weshalb sich die Genremalerei als bevorzugte Gattung Fontanes bezeichnen lässt. Hierfür liegt der Fokus erst auf der Genremalerei selbst. Im Anschluss werden in Abgrenzung zur Historienmalerei die Spezifika dieser Präferenz schärfer konturiert. Abschliessend liegt das Augenmerk auf den sprachlichen Aspekten von Fontanes Kunstkritiken, die als durchkomponierte literarische Texte gewertet werden. Neben der Aufarbeitung von Kunstgesprächen in den kunstkritischen Schriften wird die Lesart erläutert, dass Fontane statt Bildbeschreibungen vielmehr eigene Narrative verfasst. Er wird damit als am Wandel in der Tradition der Ekphrasis partizipierend erachtet,²⁸ den Helmut Pfotenhauer mit der treffenden Formulierung »weg von der Kunstbeschreibung hin zur Beschreibungskunst«²⁹ veranschaulicht. Fontane gilt es daher in die Reihe der im 18. Jahrhundert dominierenden ästhetischen Beschreibungen Johann Joachim Winckelmanns, Denis Diderots und Wilhelm Heines einzureihen.³⁰ Allerdings ist er durch den Austausch mit den Vertretern der ›Berliner Schule‹ zugleich mit den im 19. Jahrhundert aufkommenden Tendenzen der Objektivierung durch Methoden wie Quellenkunde, Echtheitskritik und Stilgeschichte vertraut. Fontanes Texte sind folglich gerade deshalb interessant, weil sie ein exemplarisches Beispiel für die Einflüsse der Kunstgeschichte auf die Kunstkritik und *vice versa* sind. Er rezipiert und rezensiert zahlreiche der entstehenden kunsthistorischen Kompendien und eignet sich damit entsprechendes Vokabular sowie Kenntnisse an. Dennoch, oder gerade durch die Einsicht in wissenschaftliche Herangehensweisen, verortet er sich dezidiert als Dilettant und damit als genuiner Kunstkritiker.

27 Darauf hat Christian Grawe ebenfalls hingewiesen: »Am auffälligsten sind die Ausstellungsberichte für das Realismusverständnis der mittleren Jahre Fontanes, der zu dieser Zeit noch geradezu ängstlich an einer Verklärung der Wirklichkeit festhält und weit entfernt ist vom Naturalismus, dem er sich um 1890 auf so erstaunliche Weise öffnete« (Christian Grawe, [Rezension zu:] *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe. HFA III/5, Zur deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte*. In: *Fontane Blätter* 47 (1989), S. 93). Grawe bestätigt damit implizit, dass Fontanes Verständnis von Realismus in den Kunstkritiken avancierter ist als im Romanwerk.

28 Ekphrasis bedeutet im engsten Sinne die »versuchte verbale Nachahmung eines Objekts aus dem Bereich der bildenden Kunst, in erster Linie der Malerei und der Bildhauerei« (Murray Krieger, *Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*. In: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 42).

29 Helmut Pfotenhauer, *Winckelmann und Heine. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*. In: Boehm und Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 313.

30 Vgl. ebd.

Diesbezüglich ist der Publikationskontext von Bedeutung, der die Kunstkritiken als feuilletonistische und damit ein Publikum adressierende Texte ausweist, die in der Vermittlung von Kunstproduktion und Kunstrezeption zur öffentlichen Meinungsbildung beitragen.

Forschungsstand

In Bezug auf die Veröffentlichung der Nymphenburger-Ausgabe der kunstkritischen Schriften Fontanes 1970 hält Peter-Klaus Schuster im Katalog *Fontane und die bildende Kunst* fest, dass »[d]as von ihm selbst ausgesprochene ›rege Interesse‹ an den bildenden Künsten [...] Fontane jedenfalls seitdem niemand mehr abgesprochen« habe.³¹ Das Interesse allein hat jedoch nicht ausgereicht, um ihn als veritablen Kunstkritiker zu akzeptieren. Zur Marginalisierung der kunstkritischen Schriften Fontanes hat Conrad Wandreys Publikation von 1919 beigetragen, in der er Fontane die Fähigkeit zum Kunsturteil abspricht.³² Gemäss Wandrey hat Fontane die in London gesehene Kunst in lebensgeschichtlicher, anekdotischer Hinsicht beschrieben. Wandrey hat damit Recht, erkennt jedoch nicht, dass die unmittelbare Literarisierung des Gesehenen und das anekdotische Erzählen konstitutive Merkmale von Fontanes Poetik sind, grundlegend sowohl für sein journalistisches Werk als auch für seine Erzählungen. Die damit verbundene epistemologische Dimension lässt Wandrey außer Acht. Noch 1967 bewertet Helmuth Nürnberger Fontanes Fähigkeiten als Kunstkritiker mit Geringschätzung: »Fontane war weder sachlich genügend durchgebildet, um solche Werke kritisch würdigen zu können, noch besaß er eine eigentliche Anlage dafür.«³³ Wandrey und Nürnberger messen Fontane mit einem wissenschaftlichen Maßstab, doch für den Kunstkritiker ist die Position des Dilettanten Voraussetzung. Die negative Resonanz auf Fontanes Berichte kann außerdem darauf zurückgeführt werden, dass er Kunstströmungen anders verortet, als dies üblich ist: »Nicht Frankreich, nicht der französische Impressionismus markiert für ihn den Beginn der Moderne, sondern England. Hogarth ist für ihn der Vater der Moderne.«³⁴ Diese Feststellung gilt es aller-

31 Peter-Klaus Schuster, *Die Kunst bei Fontane*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 11.

32 Conrad Wandrey, *Theodor Fontane*, München 1919, S. 74

33 Helmuth Nürnberger, *Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte 1840 bis 1860*, Hamburg 1967, S. 235.

34 Peter-Klaus Schuster, *Vorwort*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 7.

dings in den historischen Kontext der Kunstszene Berlins einzuordnen und differenzierter zu betrachten.

Zu einem Umdenken in Bezug auf die negativen Einschätzungen von Fontanes Kunstkritiken tragen Hans-Heinrich Reuters 1968 und 1972 erschienene Publikationen bei.³⁵ In letztgenanntem Aufsatz widmet sich Reuter spezifisch Fontanes Realismus, wobei er Motive vergleicht, die sowohl in Gemälden als auch Romanen vorkommen. Er stellt dabei Parallelen her zwischen Szenen aus *L'Adultera* und *Der Stechlin* sowie Gemälden von Manet, Sisley, Monet und Renoir.³⁶ In demselben Sammelband arbeitet Charlotte Jolles im Aufsatz *Fontanes Studien über England* erstmals die Bezüge zwischen Fontane und Ruskin auf.³⁷ Einen weiteren Versuch, Fontanes Kunstkritiken für die Literatur fruchtbar zu machen, stellt Peter-Klaus Schusters Publikation *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern* dar, an der jedoch zu kritisieren ist, dass er den Entstehungskontext und die Implikationen der verwendeten kunstwissenschaftlichen Termini nicht genügend hinterfragt.³⁸ Zudem ist den Kunstkritiken darin keine singuläre Stellung eingeräumt, sondern sie werden lediglich hinsichtlich ihrer Implikationen auf das Romanwerk geprüft. In Bezug auf die Auffassung des von semiologischen und darstellungstheoretischen Fragen geprägten Realismus, die für die vorliegende Arbeit bestimmend ist, sind insbesondere die Aufsätze *Fontanes »Finessen«. »Kunst« oder »Künstelei?«* von Karl Siegfried Guthke sowie *Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane* von Richard Brinkmann wegweisend.³⁹ Zahlreiche Studien zur Kunst in Fontanes Romanen sind gefolgt, und die Kunst findet als Thema bei Fontane eine Fortsetzung im erwähnten maßgeblichen Katalog *Fontane und die bildende Kunst*, der jedoch einseitig auf die englische Kunst fokussiert bleibt. Unlängst erschienen ist Ger-

35 Vgl. Hans-Heinrich Reuter, *Fontane*, 2 Bde., München 1968.

36 Vgl. ders., *Fontanes Realismus*. In: Erich Teitge und Joachim Schobeß (Hrsg.), *Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Fontanes in Potsdam. Vorträge und Berichte*, Berlin 1972, S. 33.

37 Vgl. Charlotte Jolles, *Fontanes Studien über England*. In: Teitge und Schobeß (Hrsg.), *Fontanes Realismus*, S. 99f.

38 Vgl. Peter-Klaus Schuster, *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*, Tübingen 1978.

39 Karl Siegfried Guthke, *Fontanes »Finessen«. »Kunst« oder »Künstelei?«* In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982), S. 235–261; Richard Brinkmann, *Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979), S. 429–462. Den Begriff der »Finesse« verwendet Fontane selbst in einem Brief an Emil Dominik: »Gott, wer liest Novellen bei die [sic] Hitze, wer hat jetzt Lust und Fähigkeit, auf die hundert und, ich kann dreist sagen, auf die tausend Finessen zu achten, die ich dieser von mir besonders geliebten Arbeit mit auf den Lebensweg gegeben habe« (Theodor Fontane an Emil Dominik, 14.07.1887, HFA IV/3, S. 551).

hart von Graevenitz' Publikation *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*, die der vorliegenden Studie nahesteht. Von Graevenitz widmet sich insbesondere ausführlich der Berliner »Sehgemeinschaft« Theodor Fontanes. Während sich von Graevenitz diesem Thema in äußerst umfassender Weise annähert und Fontanes Balladen sowie Romane analysiert, fokussiert diese Arbeit auf Fontanes Kunstkritiken. Die Bedeutung des *Deutschen Kunstblatts* ordnet von Graevenitz in den größeren Zusammenhang der damaligen Publikationsorgane sowie der Wissenschaftsgeschichte ein, an dieser Stelle stehen hingegen Detailanalysen einzelner Artikel im Zentrum. Außerdem werden die Einflüsse des Umkreises von *Tunnel über der Spree* und *Deutschem Kunstblatt* nicht an Fontanes Balladen, sondern an seinen Kunstkritiken aufgezeigt.

Christian Grawe schreibt über die Bedeutung von Fontanes Kunstkritiken, dass »die Kunstwerke, die Fontane beurteilt und an denen er seine Kunsterkenntnisse gewinnt, in den allermeisten Fällen unerheblich« seien. Doch sie hätten Fontane »immer wieder zu kurzen, grundlegenden Ausführungen, etwa über die damals gängige Schlachtenmalerei oder über die Präraphaeliten« veranlasst, »die für den Fontaneforscher und -leser von höchstem Interesse« seien.⁴⁰ Darüber hinaus ist auch die Art und Weise, wie Fontane über Kunst schreibt und welche Themen er auswählt, signifikant und aufschlussreich. Die besprochenen Kunstwerke sind insofern nicht unerheblich, als sie und ihre Besprechung kulturhistorische Bedeutung haben. Gerade Fontanes Aufzeichnungen zu Gemälden in Herrenhäusern der Mark sind teilweise die einzigen Belege für die Existenz der betreffenden Kunstwerke. Außerdem sind die Form- und Darstellungsfragen, an denen sich Fontane bei der Betrachtung bildender Kunst abarbeitet, auch losgelöst vom Einzelwerk als übergreifende Fragestellungen von Bedeutung, was es im Folgenden aufzuzeigen gilt. Eine singuläre Stellung wird indessen Fontanes Aussagen über die Präraffaeliten sowie William Turner beigemessen, die er entdeckt und in Deutschland einem breiteren Publikum zugänglich gemacht hat.⁴¹ Der Fokus lag daher lange auf Fontanes Berichterstattung *Aus Manchester*, weil sein Kunstverständnis darin avantgardistisch und einzigartig scheint. Gewiss haben Fontanes Aufenthalte in England und seine dortigen Museumsbesuche seinen Kunsthorizont entscheidend erweitert. Nachstehend wird jedoch der Standpunkt vertreten, dass Fontanes Aussagen über deutsche Künstler für seine Kunstauffassung genauso repräsentativ sind. Zahlreiche Aspekte, die in der Artikelfolge über englische Kunst bedeutsam sind, gilt es auch für die Berliner Kunstaustellungsberichte

40 Grawe, [Rezension zu:] *Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe*, S. 93.

41 Nora Hoffmann, *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*, Berlin/Boston 2011, S. 61.

stark zu machen. Beispielsweise tritt die suggerierte dialogische Form in *Aus Manchester* in den Berichten zu Ausstellungen in Berlin noch stärker zu Tage, indem Fontane gleichsam mit dem Leser als fiktivem Ausstellungsbesucher von Raum zu Raum durch die Ausstellung schreitet.⁴² Zudem sind in den Erzählwerken sowohl englische, aber insbesondere auch deutsche Künstler wichtig: In *Irrungen, Wirrungen* besitzt Botho von Rienäcker ein Gemälde Andreas Achenbachs, Melusine in *Der Stechlin* besucht die Berliner Kunstausstellung,⁴³ und die Verweise auf Künstler sowie Kunstwerke ließen sich mit Franz Skarbina, Eduard Hildebrandt, Carl Blechen und weiteren beliebig fortsetzen.

Die bildende Kunst in Fontanes Erzählwerk wurde bereits umfassend erforscht, während die eigentlichen kunstkritischen Zeitungsartikel und deren Entstehungskontext nur selten im Detail berücksichtigt wurden. Diesem Desiderat nimmt sich die vorliegende Studie an. Mit der breit angelegten Textbasis wird der Fokussierung auf englische Kunst ein Gegengewicht gegeben und die Konzentration stattdessen auf grundsätzliche und übergreifende Strategien und Merkmale der Kunstkritiken gerichtet. Die kunstkritischen Schriften werden dabei als eigenständige Texte mit kunstkritischem Gehalt und spezifischen literarischen Qualitäten gewertet. Dieser eigenständige Werkcharakter wurde bereits im *Fontane-Handbuch* festgehalten,⁴⁴ erhielt jedoch bislang noch zu wenig Beachtung.

In Bezug auf die Haltung, die Kunstkritiken stärker als Presstexte zu lesen, ist die Dissertation von Dorothee Krings mit dem Titel *Theodor Fontane als Journalist: Selbstverständnis und Werk* wichtig.⁴⁵ Fontanes kunstkritische Schriften sind zeitgenössisch als journalistische Texte einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und werden – wie Leserschriften und Wiederabdrucke belegen – auch rezipiert. Die Kunstkritiken als journalistisches Werk sind vom Tagesgeschehen bestimmt. Welche Ausstellung, Künstler und Publikationen besprochen werden, ist an die aktuellen Kunstausstellungen sowie kunsthistorische Neuerscheinungen gekoppelt. Hinsichtlich der Einbettung der vorliegenden Arbeit in den Bereich der Intermedialität bietet Nora Hoffmanns Werk *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane* von 2011 Anhaltspunkte. Hoffmann betont die immense Bedeutung der Visualität

42 Vgl. Fontane, *Die diesjährige Kunstausstellung 1862*, HFA III/5, S. 546.

43 Vgl. ders., *Irrungen, Wirrungen. Roman*, GBA I/10, S. 43; *Der Stechlin*, GBA I/17, S. 269.

44 Hugo Aust, *Literatur- und Kunstkritik*. In: Grawe und Nürnberger (Hrsg.), *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 880.

45 Dorothee Krings, *Theodor Fontane als Journalist. Selbstverständnis und Werk*, Köln 2008.

für das 19. Jahrhundert insgesamt und für Fontane im Besonderen.⁴⁶ Allerdings beschäftigt sie sich in ihrer Analyse hauptsächlich mit den *Wanderungen* sowie den Romanen *Cécile*, *L'Adultera*, *Effi Briest* und *Mathilde Möhring*. Es wird zwar auf die kunstkritischen Texte Bezug genommen, eine detailliertere Untersuchung derselben bleibt jedoch aus. Einzelnen Kunstkritiken, Fontanes Realismus oder der Dekadenz bei Fontane sind Aufsätze aus dem neuesten Band der Theodor Fontane Gesellschaft von 2013 gewidmet.⁴⁷ Zu nennen sind insbesondere die Beiträge von Jana Kittelmann über Fontanes Berichte aus England,⁴⁸ von Julia Stephanie Happ zu Fontane und der literarischen Dekadenz,⁴⁹ von Andrew Cusack zur Geschichtsschreibung als Panorama in Fontanes *Wanderungen*⁵⁰ sowie Nora Hoffmanns Studie über malerei- und fotografieanaloge Wahrnehmungsweisen in Fontanes *Cécile*.⁵¹ Die Aufsätze sind aus der Frühjahrstagung 2010 der Fontane Gesellschaft hervorgegangen und bestätigen folglich, dass sich die vorliegende Arbeit mit essenziellen Themen der aktuellen Fontane-Forschung auseinandersetzt.

46 Nora Hoffmann, *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*, Berlin/Boston 2011, S. 1.

47 Patricia Howe (Hrsg.), *Theodor Fontane – Dichter des Übergangs. Beiträge zur Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft 2010*, Würzburg 2013 (= Fontaneana, Bd. 10).

48 Jana Kittelmann, *Fontanes Berichte aus England im Kontext des zeitgenössischen Kunst- und Reisefeuilletons*. In: Howe (Hrsg.), *Theodor Fontane – Dichter des Übergangs*, S. 147–164.

49 Julia Stephanie Happ, ›Die Décadence ist (wieder) da‹. *Fontane und die literarische Dekadenz im deutschsprachigen ›Fin de siècle‹*. In: Howe (Hrsg.), *Theodor Fontane – Dichter des Übergangs*, S. 123–146.

50 Andrew Cusack, ›Civibus aevi futuri: Geschichtsschreibung als Panorama in Fontanes ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹. In: Howe (Hrsg.), *Theodor Fontane – Dichter des Übergangs*, S. 165–182.

51 Nora Hoffmann, *Weitblick, Künstlerauge und Spektralanalyse. Malerei- und fotografieanaloge Wahrnehmungsweisen in Theodor Fontanes ›Cécile‹*. In: Howe (Hrsg.), *Theodor Fontane – Dichter des Übergangs*, S. 183–200.

I Theodor Fontane als Kunstkritiker

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Fontane, *Cécile*, GBA I/9, S. 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Verzeichnis der kunstkritischen Schriften Fontanes

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

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

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

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

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

13 Abb. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1 Ausstellungsberichte

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

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

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

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

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

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

22 Die Artikel, die in der *Kreuzzeitung* sowie der *Vossischen Zeitung* erscheinen, werden jeweils in den Beilagen abgedruckt (vgl. Kapitel I.2).

23 Vgl. Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. Mit einem Nachwort von Lothar Müller*, Dresden [1968] 2001, S. 210ff.

24 Als »erster wirklicher ›Salon‹« gilt die Ausstellung von 1667 in Paris (Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, S. 212).

25 Erdmut Jost, *Das poetische Auge. Visuelle Programmatik in Theodor Fontanes Landschaftsbildern aus Schottland und der Mark Brandenburg*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.), *Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg im Kontext der europäischen Reiseliteratur* (= Fontaneana, Bd. 1), Würzburg 2003, S. 64.

26 Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts tritt eine Kehrtwende ein; die »Licht- und Augenideologie der Aufklärung« wird nun kritisch hinterfragt (Volker Mergenthaler, *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002 (= Hermaea, Bd. 96), S. 69).

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

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

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

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

32 Z. B. im Artikel zur Berliner Kunstausstellung von 1866: »Die Zeitverhältnisse haben Österreich und Süddeutschland (wenige Nummern abgerechnet) an einer diesmaligen Beschickung gehindert« (ders., *Berliner Kunstausstellung [1866]*, NFA XXIII/1, S. 345).

33 Vgl. z. B. »[...] tagaus tagein, zwischen 12 und 3, drängt und wogt es in den drei Ausstellungssälen vom letzten Jahre, als gäb' es keine Konkurrenz oder als läge Manchester bei den Antipoden« (ders., *Die Londoner Kunst-Ausstellung*, NFA XXIII/1, S. 29).

34 Ders., *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*. In: NPZ 272 (23.11.1867), wiederabgedr. in: Bernhard Zand (Hrsg.), *Journalistische Gefälligkeiten. Sieben unbekannte Artikel aus Fontanes ›Kreuzzeitungs‹-Jahren*. In: *Fontane Blätter* 55 (1993), S. 16.

35 Vgl. Claude Keisch, *Aus der Werkstatt des Kunstkritikers. Fontanes Notizen aus Berliner Kunstausstellungen*. In: Keisch, Schuster et al. (Hrsg.), *Fontane und die bildende Kunst*, S. 279–291.

36 Äußerst umfangreiche Beschreibungen werden beispielsweise zu Gustav Königs *David's Leben in 12 Blättern* geliefert (vgl. *Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche für die Kunstausstellung in den Sälen des Königl. Akademie-Gebäudes zu Berlin 1860 angemeldet worden* [Katalog der Ausstellung: XLII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 01.09.–31.10.1860], Berlin 1860, S. 131–140).

37 Vgl. z. B. Fontane, *Die Berliner Kunstausstellung [1860]*, HFA III/5, S. 460f.

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

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

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

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

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

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

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

43 Ebd., S. 281.

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

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

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

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

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

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

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

46 Ebd., S. 398.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56 Ebd.

57 Ebd., S. 64f.

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

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

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

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

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

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

1.2 Museumsbeschreibungen

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

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

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

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

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

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

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

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

67 Ebd.

68 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

73 Vgl. ebd., S. 692f.

74 Vgl. ebd.

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

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

77 Ebd., S. 9.