

»Landschaftsbilder«, »Fensterbilder« – Wie Theodor Fontane Wirklichkeit als Bilder erzählt

Christoph Wegmann

Wenn ein Mensch »wie benommen«¹ dasteht, »weil das Bild vor ihm«² ihn fesselt und »voll eigenen Reizes«³ ist, weil »sich Alles trefflich von einander ab[hebt]«⁴, – dann beobachten wir nicht unbedingt einen Museumsbesucher vor einem Meisterwerk. Genau so versunken blicken viele Romangestalten Fontanes auf die alltäglichsten Dinge. Nicht nur Schatten und Spiegelungen und Kuriositäten erscheinen ihnen dann bildhaft, nein, häufiger noch wandelt sich in einem magischen Augenblick die ganze Umgebung zum Bild und die Betrachterinnen und Betrachter verfallen dem »Zauber des um sie her liegenden Bildes«⁵: Ein prächtig komponiertes Landschaftspanorama taucht auf, ein Park, eine malerische Straßenecke, und ein auffälliges Interieur erscheint wie von Künstlerhand arrangiert. Wir blicken dann bei der Lektüre auf ein »Landschaftsbild«⁶, ein »Architekturbild«⁷, ein »Uferbild«⁸, ein »Hofbild«⁹, ein »Gartenbild«¹⁰, ein »Straßenbild«¹¹ oder auf ein »Weihnachtsbild«¹². Lauter Alltagsepiphanien.

Fontane verwendet den Ausdruck »Bild« als Marker, um die Lesart einer Szene zu steuern. Zuweilen benutzt er dafür auch gemäldetypische Termini wie »pittoresk«¹³, »Hintergrund«¹⁴, »Stilleben«¹⁵. Oder er umfasst eine Ansicht mit einer Rahmung, dem Viereck einer Tür etwa, einem Torbogen oder einem Doppelfenster, durch das man »wie durch zwei große Bilderrahmen [...] die ganze landschaftliche Herrlichkeit«¹⁶ bewundern kann. Manchmal bringt der Erzähler einen Maler, einen Malstil oder ein bekanntes Gemälde ins Spiel und färbt damit den vermittelten Wirklichkeitsausschnitt. Mehr als 150 Mal setzt er in seinem gesamten Romanwerk solche Bild-Marker, um die prosaische Realität vor unseren Augen in ein Kunstbild umzuwandeln. Und würde man alle Passagen dazuzählen, die keine solchen Marker aufweisen, aber wie ein Bild strukturiert sind, wäre die Zahl um ein Vielfaches größer. Wir haben es also bei der Bildwerdung des Wirklichen mit einem zentralen Vorgang in Fontanes epischem Standardmodell zu tun.

Diese Bildwerdung der Wirklichkeit spielt sich zwar in der Wahrnehmung des Erzählers und der Figuren ab. Zugleich aber sehen wir, wie

Die Seiten 23–27 fehlen.



Für Skizzen und Studien hatte Oswald Achenbach eine Vorliebe. Auch Fontane fürchtete sich davor, dass die Ausführung eines Entwurfs den Text erstarren lässt.

- ◀ Oswald Achenbach (1827–1905): Szenenentwurf zu *Paulus*, Szenisches Oratorium (Mendelssohn-Bartholdy), 1870. (Abb. 2)

Tableaus mit Rahmen

Was gerahmt ist, erscheint zwingend als Bild. Jeder Rahmen schneidet ein Blickfeld aus der Gesamtwirklichkeit aus und weist ihm eine eigene Realität zu. Es reicht dazu ein Türrahmen, wie in der Bohlsdorfer Schenke, wo der junge Lewin von Vitzewitz auf einer winterlichen Fahrt kurz absteigt, um sich aufzuwärmen, und dann durch die Alkoventür hinter dem dämmerigen Schankraum die Lichter eines Christbaums, die »Krügersfrau in Mieder und rotem Friesrock«⁵⁴ mit ihrem kleinen »Blondkopf auf dem Arm« und daneben den glücklichen Krüger erblickt. Es ist Heiligabend und darum ist das, was er sieht, offensichtlich ein »Weihnachtsbilde, das der enge Thürahmen« einfasst: Maria, Josef und das Kind. Die Heilige Familie. Das ist den Lesern als Bildmotiv vertraut. Vertraut ist auch der Blick in einen Flur, wo sich im Lichtschein eine junge Frau aufhält, wie es Graf Holk in Kopenhagen erlebt⁵⁵ – ein klassisches Motiv, das unwillkürlich an ein Gemälde denken lässt, meist holländische Schule. Auch die Bogen eines Viadukts, etwa die Berliner Stadtbahnbögen an der Spree, zerschneiden ihre Umgebung in eine Folge von Ansichten, wie auf den zusammensetzbaren Landschaftspanoramen aus Kartonrechtecken.

Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild, das natürlich die Form einer Lunette hatte. Mauerwerk jeglicher Art, Schuppen, Zäune zogen in buntem Wechsel vorüber, aber in Front aller dieser der Alltäglichkeit und der Arbeit dienenden Dinge zeigte sich immer wieder ein Stück Gartenland, darin ein paar verspätete Malven oder Sonnenblumen blühten.⁵⁶

Und da sich die Reisegesellschaft, welche diese Bilderfolge betrachtet, auf einem Sreedampfer befindet, ziehen auch die »Uferbilder« in »buntem Wechsel«⁵⁷ vorüber, wie in einem Zoetrop (Lebensrad), einer optischen Zauberscheibe, oder wie von parallel geschalteten Nebelbildapparaten ans Ufer projiziert – und in der Tat liegt während besagter Spreefahrt dünner Nebel über der Stadt, es ist Mitte Oktober.

Fontane spielt gerne mit solchen Wahrnehmungseffekten und macht dabei das Sehen selbst zum Thema. So haucht Lewin von Vitzewitz aus dem zugefrorenen Eckfenster seines Zimmers »ein Fleckchen, nicht größer wie eine Glaslinse«⁵⁸ frei, durch das er »jetzt auf die eben aufgehende Weihnachts-sonne« blickt, »deren rother Ball hinter dem Thurmknopf der Hohen-Vietzer Kirche« steht. »Zwischen ihm und dieser Kirche« erheben sich »die Bäume des hügelansteigenden Parkes, phantastisch bereift, auf einzelnen ein paar Raben.« Die Klarstelle im Fenster wirkt wie eine Linse, alles erscheint gestochen scharf. Den selben Effekt einer Seherweiterung durch Verengung beobachten wir im finsternen Feldsteinturm des Schlosses Arpa, wo Franziska Franz eine Wendeltreppe hochsteigt bis zu einer schmalen Scharte im dicken Mauerwerk, wo grelles Licht durch die Lücke hereinschießt. Nach kurzer Zeit der Gewöhnung erkennt sie durch die Öffnung ein Panorama von auserlesener Helligkeit und Schönheit: »Weithin sichtbar flimmerte der See, rechts daneben aber stieg ein hoher und scharf profilirter Felskegel auf, der der Bischof hieß, weil man den Stab und die Bischofsmütze deutlich erkennen zu können glaubte.«⁵⁹ Erst die Verdunkelung im Turm und die Einengung des Blickfelds erzeugen den Eindruck umwerfender Helligkeit und Klarheit. Das Landschaftsbild dringt durch die winzige Mauerscharte, so wie ein Sehstrahl durch die Pupille und die 1,5 mm schmale Papilla nervi optici in die Tiefe des Schädels zum Hirn gelangt. Im farblosen Ausschnitt



Pieter de Hooch (1629–nach 1684): Der Hinterhof in einem Delfter Haus, 1658 (Ausschnitt). (Abb. 3)

Die Rahmen von Türen, Fenstern, Tor- oder Brückenbogen verwandeln die Realität in Bildfelder.



C. W. Eckersberg (1783–1853): Ein Blick durch drei nord-westliche Bögen des Kolosseums, 1815. (Abb. 4)



Die Natur schafft in Wolken, Blättern oder Bergen Vorlagen für die menschliche Gestaltwahrnehmung, beispielsweise für eine Bischofsmütze.

◀ Die »Bischofsmütze« bei Salzburg. Alte Ansichtskarte. (Abb. 5)

sind zwei Sehkomponenten auf Maximum gestellt, Lichtwert und Kontrast – eigentlich ein Widerspruch, denn das Überhelle kann nicht zugleich kontrastreich sein. Eine Zweiteilung des Ausschnitts macht die Verbindung des Unvereinbaren möglich: links die extrem helle Lichtfläche des flimmernden Arpasees, rechts die randscharfe Gestalt eines Felskegels, der an einen kirchlichen Würdenträger erinnert. Der Erzähler demonstriert mit dieser Versuchsanordnung, wie wenig es braucht, um ein vollgültiges Bild zu erzeugen. Dabei nutzt er auch den Umstand, dass die Natur in Bäumen, Wolken oder Bergen unzählige Bildvorlagen für die menschliche Wahrnehmung liefert, die ja nie anders kann, als in allen Formen Gestalten oder Abbilder erkennen zu wollen, und sei es eine Bischofsmütze.⁶⁰

Fensterbilder – Schwellenbilder

Am häufigsten benutzt Fontane Fenster als Bildwandler. Aus Fenstervierecken erblicken wir den Berliner Tiergarten, den gestirnten Himmel, eine Dächerlandschaft, das Schattenbild einer Plätterin, mit Reben bewachsene Hänge, die phantastischen Türme des Berliner Elefantenhauses, einen leeren Platz vor einem Palast. Und vieles mehr.

[....]