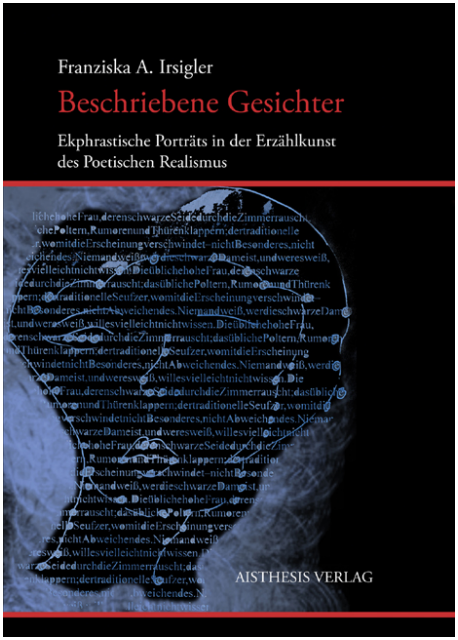
Leseprobe

Franziska A. Irsigler

Beschriebene Gesichter

Ekphrastische Porträts in der Erzählkunst des Poetischen Realismus



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Abbildung auf dem Umschlag:
„Emilia“, Isabell Pielsticker.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2012
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-934-7
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung ... 13

1. Annäherungen ... 13
1.1 Zum Forschungsstand ... 20
1.2 Zur Methodik ... 26
1.3 Der Aufbau der Arbeit ... 30

II. Grundlagen ... 32

2. Gemalte, beschriebene und imaginierte Bilder ... 32
2.1 Innere und äußere Bilder ... 32
2.2 Das gemalte Porträt ... 36
2.3 Das beschriebene Bild: Ekphrasis ... 38

3. Die Epoche des Poetischen Realismus ... 42
3.1 Einführung ... 42
3.2 Die Autorenauswahl: Kriterien, Besonderheiten, poetologisches Konzept ... 50
3.2.1 Adalbert Stifter ... 52
3.2.2 Theodor Storm ... 60
3.2.3 Gottfried Keller ... 70
3.2.4 Theodor Fontane ... 76
3.2.5 Julius Grosse ... 83
3.2.6 Friedrich Spielhagen ... 87
3.2.7 Paul Heyse ... 93
3.2.8 Wilhelm Raabe ... 96
3.2.9 Poetae minores (Saphir, Ludwig, Stamm) ... 100
3.3 Das literarische Porträt in der Romantik. Ein kurzer Blick auf die ‚Nachbarn' ... 103

III. Die vier Kategorien des beschriebenen Bildes ... 108

4. Attributive Ekphrasis ... 109
4.1 Das Porträt als Einrichtungsgegenstand: Schmuck und Information ... 109
4.2 Die abwesende Person im Bild ... 117

4.2.1 Zwiesprache 118
4.2.2 Zeitenwandel: Konservierung der Vergangenheit 123
4.2.3 Tod und Liebe: Wider das Vergessen 128
4.3 Die vom Bild charakterisierte Figur 140

5. Beschreibende Ekphrasis 153
5.1 Gottfried Keller: *deixis* in der *mimesis* 155
5.2 Theodor Fontanes publikumsorientierte Unschärfe 163
5.3 Theodor Storm: Die Beschreibung des Erfundenen und der realistische Verweis 165
5.4 Paul Heyses nutzbar gemachte Beschreibungskunst 170
5.5 Adalbert Stifter: Das sprachliche Kunstwerk 172
5.6 Julius Grosses verweigerte Anschaulichkeit 176
5.7 Friedrich Spielhagen und das männliche Porträt 179

6. Interpretierende Ekphrasis 181
6.1 Die Wahrnehmung: Der eingeschränkte Betrachterstandpunkt (Stifter, Grosse, Raabe) 181
6.2 Das Epigonentum (Keller, Raabe) 188
6.3 Die verweigerte Figurencharakterisierung (Ludwig, Stifter, Spielhagen) 200
6.4 Präfiguration (Keller, Storm, Fontane) 211
6.5 Idealer Realismus und realistische Ideale 217
6.5.1 Kunst und Leben (Spielhagen, Grosse, Heyse) 221
6.5.2 Das zeitgenössische Bild (Raabe, Fontane, Spielhagen) 230
6.6 Das religiöse Bild 235
6.6.1 Volksglaube (Stifter) 237
6.6.2 Katholizismus (Keller, Fontane) 241
6.6.3 Preußische Erotik (Fontane) 246
6.7 Schönheit 252
6.7.1 Schönheit und Hässlichkeit (Stifter, Raabe) 253
6.7.2 Eitelkeit (Storm, Keller, Fontane) 258
6.7.3 Subjektivität (Keller, Storm, Grosse) 269
6.7.4 Ausdruck (Spielhagen) 274
6.8 Das phantastische Porträt 277
6.8.1 Vom Mythos zur Naturwissenschaft: Das sich verlebendigende Porträt I (Storm, Spielhagen, Fontane, Raabe) 282
6.8.2 Narzisstische Spiegelbilder und Selbstporträts (Keller, Storm, Grosse) 296
6.9 Das Motiv der Ahnengalerie 306
6.9.1 Die Vorbildhaftigkeit der Vergangenheit (Stifter) 309
6.9.2 Papageien und arme Sperlinge (Storm) 322
6.9.3 Das persönliche Schicksal (Fontane) 324

6.9.4 Ein nicht ernst zu nehmender Anachronismus (Keller, Grosse) 328
6.9.5 Literatur gewordene Politik (Spielhagen) 332

7. Dramatische Ekphrasis 335
7.1 Das Kunstwerk als narrative Leerstelle:
Grosses „Die Rache nach dem Tode“ (1896) 335
7.2 Alles eine Frage der Perspektive:
Storms „Eine Malerarbeit“ (1867) 338
7.3 Das Frauenporträt: Fremdbestimmung und Emanzipation 343
7.3.1 Die, die viele ist: Stifters „Feldblumen“ (1840) 344
7.3.2 Die Mortifizierten:
Kellers Frauen im „Grünen Heinrich“ (1854/55) 350
7.3.3 Die, die keine sein möchte: Fontanes „Cécile“ (1887) 356
7.3.4 Ligeia oder ein Neuanfang: Storms „Viola Tricolor“ (1873/74) 364
7.3.5 Die, die sich akzeptiert: Fontanes „L'Adultera“ (1882) 370
7.3.6 Die Unfassbare: Spielhagens „Susi“ (1895) 379
7.4 Das sich verlebendigende Porträt II 381
7.4.1 Von Kindern und kleinen Menschen 382
7.4.1.1 Storms Henricus 382
7.4.1.2 Kellers Meret 385
7.4.1.3 Fontanes ‚Hoppenmarieken‘ 389
7.4.1.4 Raabes Eilike 390
7.4.2 Der Bilderklau und seine Folgen:
Saphirs „Der Leichenmaler“ (1838) 391
7.4.3 Vom Alptraum zur melancholischen Erinnerung:
Heyses Novellen „Kleopatra“ (1865) und
„Mittagszauber“ (1892) 394
7.4.4 Meisterschaft: Storms „Aquis Submersus“ (1876/77) 400

IV. Andere Medien 412

8. Die Marmorstatue 412
8.1 Einführung 412
8.2 Die Verarbeitung des Motivs in den untersuchten Werken als: 419
8.2.1 Ideale Schönheit (Stifter) 419
8.2.2 Vererbung (Storm) 427
8.2.3 Facettenreiche Galathea: Spielformen des Mythos
(Keller, Spielhagen) 433
8.2.4 Körperlichkeit der Kunst (Spielhagen) 455
8.2.5 Entzauberung (Raabe) 457

9. Das photographische Porträt ... 459
9.1 Einführung ... 459
9.2 Theorie des Lichtbildes ... 465
9.3 Die Rezeption des neuen Mediums in Briefen und theoretischen Schriften ... 469
9.4 Die Rezeption des neuen Mediums in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ... 473
9.4.1 Adalbert Stifter: Eine Absage ... 477
9.4.2 Gottfried Kellers Spiegelungen ... 480
9.4.3 Theodor Fontane – soziale Indikatoren ... 483
9.4.4 Friedrich Spielhagen: Physiognomik und Technikaffinität ... 489
9.4.5 Theodor Storm – die memoria der Bilder ... 494
9.4.6 Julius Grosse: Repräsentation und Idolatrie ... 500
9.4.7 Wilhelm Raabes Leichenphotograph ... 504
9.4.8 Cephir und Ferdinand Stamm: Arbeitsalltag und Phantastik ... 509

V. Schlussbetrachtung und Ausblick ... 513

10.1 Schlussbetrachtung ... 513
10.1.1 Die Produzenten ... 515
10.1.2 Der Stil ... 517
10.1.3 Die Dargestellten ... 519
10.1.4 Der Zweck der Bilder ... 522
10.1.4.1 Tod ... 522
10.1.4.2 Körper ... 524
10.1.4.3 Zeiterfahrung ... 526
10.1.5 Die Rezipienten ... 530

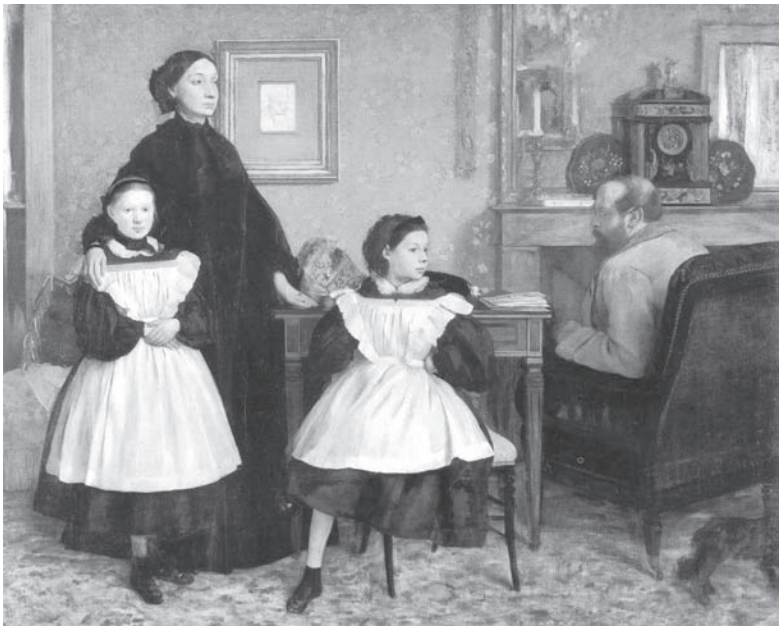
10.2 Ausblick ... 533

11. Bibliographie ... 535
11.1 Primärliteratur ... 535
11.2 Allgemeine Primärwerke ... 544
11.3 Sekundärliteratur ... 546
11.4 Allgemeine Sekundärliteratur ... 570

12. Anhang ... 582

I. Einleitung

1. Annäherungen



Degas, Edgar: Die Familie Bellelli, 1858-1867,
Öl auf Leinwand, 200 x 253 cm, Musée d'Orsay Paris.

Über fast zehn Jahre hinweg, zwischen 1858 und 1867, arbeitete Edgar Degas an dem Familienporträt „Die Familie Bellelli". Dargestellt sind seine Tante Laura, ihr Ehemann, der Baron Gennaro Bellelli und ihre beiden Kinder Giulia und Giovanna in den Privaträumen der Familie. Die weiblichen Figuren tragen Trauerkleidung: Sie bedauern den Tod von Lauras Vater. Im Bild hinter ihr fügte Degas eine Kopfzeichnung des Verstorbenen ein. Während die Frauen durch räumliche Nähe, ähnliche Kleidung und ihre Berührungen als Einheit dargestellt sind, wirkt der Ehemann isoliert. Nicht nur, dass sich sein heller Anzug von den dunklen Gewändern der Frauen unterscheidet, auch seine dem Betrachter abgewandte Sitzposition, in der er nur sein Profil zeigt, verdeutlicht dies. Die einem tatsächlichen Zerwürfnis geschuldete Trennung der Parteien scheint die jüngere, in der Mitte situierte Tochter durch den Blickkontakt mit ihrem Vater ausgleichen zu wollen, wobei die trotz Sitzposition instabile Beinhaltung

ihre schwierige Rolle betont. Als bildliche Trennachse erweisen sich Tischbein, Kamin und Kerze. Während dem Ehemann zahlreiche Gegenstände auf dem Kamin zugeordnet sind, die sein Interesse wohl normalerweise beanspruchen, hat er sich im Bild durch eine Kopfdrehung seiner Familie zugewendet, die ihn jedoch, die jüngere Tochter ausgenommen, angestrengt zu übersehen scheint. Sollten Familienporträts eigentlich die Zusammengehörigkeit einer verwandten Gruppe ausdrücken, wird in diesem Gemälde die gespannte Atmosphäre in der Familie deutlich. Gleich einem persönlichen Kommentar des Malers wird der kleine Hund im Bildvordergrund von der Leinwand abgeschnitten: Eigentlich sind Schoßhündchen bildliche Symbole ehelicher Treue, hier jedoch scheint die Kreatur nur noch fliehen zu wollen.[1]

Dieses Bild wurde der Untersuchung vorangestellt, da sich mit einem Blick auf analoge Verfahrensweisen in der Bildenden Kunst am besten verdeutlichen lässt, was hier geleistet werden soll. Denn in der vorliegenden Dissertationsschrift werden Ergebnisse zusammengefasst, die aus der Erfassung und Analyse ekphrastischer Porträts, also literarisch beschriebener Personenbildnisse, in den Texten des Poetischen Realismus gewonnen werden konnten.

Der aus der Antike stammende Begriff Ekphrasis bezeichnet Bild- oder Kunstwerksbeschreibungen, die vor allem in der Neuzeit mit dem spannungsgeladenen Verhältnis von Text und Bild, auditiver und visueller Rezeption von Stoffen, spielen. In einem fortlaufenden, handlungsorientierten Text platziert kann man die beschreibende Ekphrase am besten als ‚Pause' fassen: Während des Leseaktes steht die Handlung für einige Zeit still, weil der Rezipient das Bild, das ihm geschildert wird, vor seinem geistigen Auge entwirft. Passenderweise kann dieses Stilmittel mit dem Bildnis des verstorbenen Vaters in dem Gemälde Degas' verglichen werden: Hier als ‚Bild im Bild', in der literarischen Umsetzung als beschreibendes Moment innerhalb einer Handlung verstanden, besitzt das Porträt eine spezifische Funktion, die es herauszuarbeiten gilt; bei Degas beispielsweise symbolisiert das Bild von Lauras Vater das Gedenken seiner Familie.

Ekphrasen sind ein weitverbreitetes Phänomen der deutschen Literatur; immer wieder stolpert man in den unterschiedlichsten Werken der einzelnen Epochen über sie – wobei das Wissen um ihre Existenz durchaus hilft, diese doch oft marginalen Textstellen nicht zu überlesen. Denn meist zeigt sich die interpretatorische Kraft dieser Bild- und Kunstwerksbeschreibungen nicht unmittelbar, sondern offenbart sich erst nach intensiver Beschäftigung mit dem Text – für Literaturwissenschaftler also ein dankbares, größtenteils unbearbeitetes Feld, das potentiell und reell noch viele zu bergende Schätze in sich trägt.

Doch wozu dienen nun diese Textpausen, was ist der Sinn darin, Leser wie Figuren in der Rezeption eines Kunstwerks innehalten zu lassen? Woraus bestehen die deiktischen, zeigenden Qualitäten der ja eigentlich mimetischen

1 Beyer: Das Porträt in der Malerei, S. 317; S. 320-321.

Bildbeschreibungen? Es waren solche Fragen, die 2007 zur Magisterarbeit über die Ekphrasen in drei Romanen Theodor Fontanes (Effi Briest, Cécile, L'Adultera) führten. Die ertragreiche und detailversessene Komplexität dieses Autors, der mit der Untersuchung bei weitem nicht Genüge getan werden konnte, motivierte mich, mein Dissertationsvorhaben von diesem Ansatz aus weiterzuentwickeln. Ein vergleichender Blick auf mehrere Schriftsteller, so die Überlegung, würde nicht nur deutlich die Besonderheiten der einzelnen Autoren herausstellen, sondern auch ein Gesamtbild der Verwendung von Ekphrasen in einer überschaubaren Epoche, der des Poetischen Realismus, entwickeln.

Das poetologische Konzept des Realismus erwies sich als ein überaus fruchtbares Gerüst zur Verwendung, Verbreitung und differenzierten Konzeption von Ekphrasen. Indem es vornehmliches Ziel der Schriftsteller war, die sie umgebende Wirklichkeit durch poetische Literarisierung ertragbar zu machen, also das besondere Detail zu finden und durch Konzentration auf dieses der determinierenden Welt zu trotzen, wird auch das Motiv des beschriebenen Bildes im Zuge dieser Ästhetisierung enorm aufgewertet. Bilder und Bildporträts sind keineswegs nur banale Fundstücke des allgemeinen Lebens im 19. Jahrhundert, sondern werden von den Autoren mit Relevanz gefüllt.

Degas gelang es, über eine spezifische, symbolisch aufgeladene Darstellung seiner Verwandten etwas über ihr Verhältnis zueinander auszudrücken; ähnlich präsentiert sich das beschriebene Bildnis in den Texten des Realismus. Literatur und Malerei des späten 19. Jahrhunderts setzten sich beide mit der Zerbrechlichkeit der Ehe auseinander und nutzten ihre jeweiligen Mittel, um die Entzweiung der Menschen anzudeuten. War es für Degas von Vorteil, über intime Kenntnisse der Dargestellten (seiner Verwandten) zu verfügen, die in der langen Entstehungszeit in das Bild fließen konnten, ist es geradezu ein Qualitätsmerkmal der Literatur, seelische Vorgänge und komplizierte Beziehungen verständlich darzulegen.

Wie man schnell bemerkt, erfordert ein solch breit angelegtes Projekt Einschränkungen an anderen Stellen, um der Gefahr einer Uferlosigkeit zu entgehen. Diese fanden sich in den Ekphrasen selbst: Gemälde der Bildenden Kunst lassen sich grob in fünf Gattungen unterteilen: Landschaften, Stillleben, Genredarstellungen, Porträts und Historiengemälde. Die drei letztgenannten beschäftigen sich in besonderem Maße – und das Porträt in seiner Reinform – mit dem Menschen, der natürlich auch elementarer Bestandteil der Literatur ist. Der Begriff Porträt stammt von dem lateinischen Wort *protrahere*, sein italienischer Name *ritratto* vom lateinischen *retrahere*; all diese Begriffe bezeichnen ein ‚Hervorziehen' und deuten somit das Evozieren des Wesens mit Hilfe der abstrahierenden Linie an.[2] Das kunsthistorische Porträt stellt unbekannte oder bekannte Menschen in ihrer äußeren Erscheinung vor, wobei – wie die Definition bereits andeutet – immer auch der Anspruch mitschwingt, eine gewisse Innerlichkeit

2 Preimesberger: Einleitung, S. 38.

oder Wesenhaftigkeit auf die Leinwand zu bannen. Die Präsentation seelischer Vorgänge nun ist eindeutig auch Bereich und Aufgabe der Literatur – was können also Porträts bieten, die nicht gezeigt, sondern lediglich beschrieben werden?

Mit Ekphrasen und Porträts wurde somit eine interessante Schnittstelle zwischen Literatur und Malerei gefunden, die bisher für das besonders ertragreiche 19. Jahrhundert noch nicht systematisch untersucht wurde. Auf der einen Seite gestaltet sich die vorliegende Arbeit also überaus offen; sie nimmt vorurteilsfrei nicht nur die erste Riege der Realisten, sondern auch die fast vergessenen Schriftsteller in den Untersuchungskanon auf – sofern sich in ihren Werken Porträtekphrasen befinden. Auf der anderen Seite konzentriert sich das Vorhaben auf ein Phänomen, das nach einer ersten Sichtung überaus marginal, geradezu winzig erscheint. Wie soll man aus wenigen Sätzen eines Werkes, aus knappen Beschreibungen Inhalte ziehen, die nicht nur interessant zu lesen sind, sondern auch einen wissenschaftlichen Forschungsgewinn darstellen?

Die Antwort darauf lautet: Indem man die Ekphrasen ernst nimmt. Nicht nur Bildbeschreibungen im Allgemeinen, sondern gerade und vielleicht in besonderer Weise Porträtekphrasen berühren neben kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Problemfeldern auch solche der neueren und antiken Philosophie, Theologie und (Kultur-) Geschichte. Das interpretatorische Potential und damit letztlich der wissenschaftliche Gewinn, der sich bei einem genauen und genügend detaillierten Blick auf diese offenbart, sind enorm. Außerdem besitzt das kunsthistorische Porträt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen bestimmenden und es von den anderen Kunstgattungen abhebenden Vorteil: Es bekommt von einem neuen Medium Konkurrenz: 1839, also wenige Jahre vor dem ‚offiziellen' Beginn der zu untersuchenden Epoche, wird die Daguerreotypie, ein Vorläufer der modernen Photographie, erfunden, eine weitere, traditionellere Form der Personendarstellung, die im späten 19. Jahrhundert eine kleine Renaissance erlebt, ist die von Bildhauern geformte oder gehauene Skulptur. Somit kann das literarische Porträt hinsichtlich seiner Medialität in drei Ausprägungsformen – gemaltes Porträt, Skulptur und Photographie – geschieden werden. Jede dieser drei Präsentationsformen folgt einem bestimmten Zweck, besitzt eine distinkte Intention, die hier herausgearbeitet werden soll.

> Über Malerei zu schreiben, ist immer paradox, denn ihre ganze Kunst besteht gerade darin, die Dinge den Wörtern, den Menschen das Wort zu entziehen, um sie nur abzubilden, sichtbar und dadurch unbenennbar zu machen. Die Kraft des Figurativen, die ihm eigene Macht liegt darin, zum Schweigen zu zwingen, den faszinierten, vom Blick der Medusa gebannten Betrachter sprachlos zu machen.[3]

3 Kofman: Melancholie der Kunst, S. 80.

In der Porträttheorie werden vier Aspekte oder Problemfelder benannt, die für die Analyse von Personenbildnissen unerlässlich sind: Referentialität, Ähnlichkeit, Bildlichkeit und die Frage nach An- und Abwesenheit des Dargestellten.[4]

Der Begriff der Referentialität beschreibt die Beziehung zwischen Bild und Modell. Es versteht sich von selbst, dass eine solche in irgendeiner Weise gegeben sein muss und vom Künstler gesetzt wird.[5] Das ekphrastische Porträt wirft ebenfalls Fragen danach auf, wobei sich zwei Fälle unterscheiden lassen: Der Dichter kann sich auf ein bereits existierendes Porträt beziehen und somit mimetisch vorgehen oder er kann das Porträt literarisch ‚selbst malen', es also erfinden und damit einen kunsthistorischen Referenzbezug unbeweisbar bzw. irrelevant machen. Im ersten Fall interessiert, warum der Schriftsteller genau dieses Bild auswählte, welche Aspekte des kunsthistorischen Vorbildes in die ekphrastische Bildbeschreibung übernommen werden und welche Intentionen damit verbunden sind. Für den Fall eines fiktiven Gemäldes ist der sich ergebende Fragenkreis noch offener: Warum entwarf der Dichter das Porträt auf eine besondere Weise, wie beschreibt es die betreffende Figur, ist das vorgestellte Bild stimmig oder eröffnet es eine neue Sichtweise auf den dargestellten Menschen?

Die Ähnlichkeit stellt im Grunde nur einen Aspekt der Referentialität dar. Seit Aristoteles wird zwischen einer abbildenden Mimesis, die sich der detailgetreuen Wiedergabe der Natur verschreibt, und der produktiven Mimesis, welche die Natur perfektioniert, unterschieden.[6] Dieser Schematismus wird durch die Tatsache kompliziert, dass man in einem Gemälde nur das Äußerliche, nicht aber die Seele eines Menschen festhalten kann. Daher wird die Porträtkunst manchmal als niedrige Kunst verspottet, die nur phantasie- und innovationslos abbildet, aber in bestimmten Fällen wird ihr gerade deswegen eine besondere Wirkung zugesprochen. Ekphrastische Porträts können dieses Dilemma auf ihre eigene Weise lösen: Natürlich besitzen diese literarischen Bilder, die streng genommen nur aus Buchstaben bestehen, eigentlich gar keine Ähnlichkeit. Doch indem sie fiktive Figuren abbilden und vom Erzähler deutend beschrieben werden, ermöglichen sie einen Blick in die Figurenseele. Somit sind sie für den Leser vielleicht ‚ähnlicher' als gemalte Porträts, die ihre Referentialität immer aus der Ausdeutung des Künstlers beziehen und damit subjektiv(er) bleiben.[7]

Weiterhin betrifft der Aspekt der Ähnlichkeit natürlich auch den Medienwechsel um die Mitte des 19. Jahrhunderts: Daguerreotypie und Photographie übernahmen die Aufgabe der reinen Ähnlichkeitsvermittlung, sodass sich die

---

4 Preimesberger: Einleitung, S. 13-39.

5 Ebd., S. 17.

6 Aristoteles: Phys. 194b 22-28.

7 Dies gelingt auch dadurch, dass literarische Bildbeschreibungen von Figuren selten dekontextualisiert im Text stehen, sondern durch weitere Beschreibungen und Erläuterungen eine Figur facettenreicher und dichter präsentieren, als es die bildliche Darstellung eines Menschen kann, sofern weitere Informationen fehlen.

Malerei neue Betätigungsfelder suchen musste und konnte. Dies tat sie auch, wie das Aufkommen des Impressionismus zeigt: Die Naturnachahmung als eines der höchsten Ziele überhaupt wurde, beginnend mit Cézanne und van Gogh, bewusst aufgegeben.[8] In einem Detail des Familienporträts von Degas kann der Einfluss der Photographie auf die Malerei nachgewiesen werden. Der kleine Hund, der aus der Szenerie flieht, wird vom Rahmen des Bildes beschnitten; der zufällige Bildausschnitt und die scheinbar willkürliche Begrenzung des Dargestellten sind Merkmale der Photographie, die hier imitiert werden. Für den Bereich der literarischen Bilder kann somit die Frage formuliert werden, ob diese ‚Befreiung' der Malerei sich auch in ihren textuellen Äquivalenten niederschlägt.

Das dritte Problemfeld umschreibt die Bildlichkeit des Porträts. Hier wird nun das dritte große Medium relevant, nämlich die dreidimensionale, auf Allansichtigkeit ausgerichtete Skulptur. Es ist zu untersuchen, ob diese Aspekte des Medienwechsels in den Werken der Autoren berücksichtigt wurden oder ob es andere Beweggründe waren, welche die Autoren eine Statue beschreiben ließen. Während gemalte Bilder häufig nur den Kopf des Menschen als *pars pro toto* seiner Gesamterscheinung abbilden, zeigen Skulpturen meist den ganzen Menschen (skulpturale Kopfdarstellungen werden unter dem Überbegriff ‚Büsten' zusammengefasst). Interessierten sich die Schriftsteller des späten 19. Jahrhunderts für den Figuren*körper* ihrer Heldinnen und Helden oder wurde die Statue lediglich zur Folie philosophischer Vorstellungen und Ideen genutzt, wie z. B. für den Pygmalionmythos, der weniger von Statuen, sondern eher vom Verhältnis zwischen Mann und Frau handelt?

Eigentlich besitzt das ekphrastische Porträt keine eigene Bildlichkeit, es kann nur auf ein reales Bild verweisen. Genauso wie jedoch abstrakte Gemälde durch die Zusammenstellung verschiedenster Farbflächen im Kopf des Betrachters eine Assoziation oder ein Bild generieren können, besitzt auch die literarische Beschreibung das Potential, durch die Zusammenstellung von Wörtern und Sätzen ein mehr oder minder komplettes Figurenbild in der Phantasie des Lesers entstehen zu lassen.[9] Wie genau Bildlichkeit durch Beschreibung erzeugt wird, welche Strategien es zur Generierung oder Vermeidung eines bildhaften Eindrucks angewendet wurden, muss und wird am betreffenden Text geklärt werden.

Die Frage nach der An- und Abwesenheit des Dargestellten, der letzte zu klärende Aspekt, beschreibt eigentlich die Hauptfunktion von Porträtekphrasen: Denn gemalte wie beschriebene Porträts machen den Abwesenden anwesend; sei

8 Gombrich: Geschichte der Kunst, S. 548.

9 Als ein Beispiel für die Vorgehensweise in der Malerei sei an den Impressionismus, besonders in seiner extremsten Form, dem Pointillismus, erinnert. Hier wurde, wie in einer frühen Form der Rasterung, das Bild aus seinen einzelnen Farbpunkten entwickelt.

es ein temporär Entfernter, durch räumliche oder emotionale Distanz bedingt, oder ein endgültig Entschwundener, ein verstorbener Mensch. Bildliche Porträts benötigen den Referenzbezug, um eine emotionale Beziehung zwischen Dargestelltem und Betrachter herzustellen: Wenn man die abgebildete Person nicht kennt, bleibt das Bild auf der Gefühlsebene nichtssagend und kalt. In der fiktionalen Welt der Literatur wird Referentialität durch den Textkontext hergestellt: Der Leser kann mit dem Schmerz einer literarischen Figur mitfühlen, kann verstehen, warum der Anblick des Verstorbenen im Bild sie berührt, gruselt oder aufregt – und falls nicht, wird die Ekphrase als spannungserzeugendes Moment genutzt, dessen Auflösung man in der weiteren Lektüre erwarten darf.

Es erscheint einleuchtend, dass gerade in der Literatur des Realismus diese Fähigkeit des Porträts, die Sichtbarmachung des Abwesenden, häufig und gerne genutzt wird – verbieten sich doch viele andere, ‚phantastischere' Möglichkeiten, Zwiesprache mit Verstorbenen oder räumlich entfernten Menschen zu halten. Wachträume, Erscheinungen, Geister sind allesamt keine verifizierbaren Ereignisse und, von Briefen einmal abgesehen, war die indirekte Kommunikation äußerst beschnitten; man bedenke, dass das Telefon erst 1876 erfunden wurde und noch einige Jahrzehnte auf seine allgemeine Verbreitung warten musste.

Wie die Ausführungen zum Forschungsstand zeigen werden, wird mit dieser Arbeit Neuland beschritten. Daher ist es in dieser Einleitung nicht möglich, alle Fragen, die man an Form und Funktion des ekphrastischen Porträts stellen müsste, zu formulieren. Die soeben ausgeführten Problemfelder sind daher vor allem als Anregungen und Leitfäden zu verstehen, die in der Untersuchung den Blick lenken werden. Wie genau sich die Ausprägungen, Funktionen und Intentionen literarisch beschriebener Porträts formulieren, wird die Analyse der Texte zeigen. Nicht als Stoßseufzer, sondern vielmehr mit der Neugier des Entdeckers – um eine geographische Metapher zu missbrauchen – einer *terra nova* verstanden, wird Christian Grawe zitiert:

> Über das Requisitenspiel mit Bildern im Erzählwerk Auskunft zu geben, heißt soviel wie alle [...] Erzählungen zu interpretieren. Immer wieder werden Bilder betrachtet und rücken ihrerseits den Betrachter ins Licht; Bilder ‚sprechen' und werden besprochen, führen zusammen und trennen, sie zeigen sich und zeugen doch von etwas anderem, schmücken und entlarven; sie werden als zufällige Gegenstände erworben und nehmen ‚reagierend' ihre Erwerber in Beschlag [...]; sie widerlegen, was sie beweisen sollen, denn ihre Manipulierbarkeit täuscht über die ihnen innewohnende Manipulationskraft hinweg. Bilder dienen als Fenster und Spiegel, lassen sich willkürlich einrahmen und sprengen doch oft ihren Rahmen. Sie interessieren und quälen, [...].[10]

10 Grawe: Fontane-Handbuch, S. 410.

Es werden hier in einer überaus gut erforschten Epoche durch die Konzentration auf ein wichtiges und meist in der Forschung übersehenes Detail neue Ergebnisse präsentiert, die in manchen Fällen die bisherigen Befunde zum Realismus oder zu einzelnen Autoren bestätigen, sie in anderen Fällen ergänzen oder eben mit einer neuen Leseweise, einem neuen Blickwinkel versehen. Dazu ist der interdisziplinäre, Kunstgeschichte und Germanistik verbindende Ansatz ein hilfreiches und notwendiges Instrument: Er führt Erkenntnisse zusammen, die bisher höchstens isoliert voneinander betrachtet wurden.

1.1 Zum Forschungsstand

Die Untersuchung der verschiedenen Funktionen von Porträtekphrasen im Poetischen Realismus wurde bisher noch nicht von der Literaturwissenschaft in Angriff genommen, und zwar aus mehreren Gründen. So hat sich erst in den letzten zwei Jahrzehnten ein Interesse an interdisziplinären Phänomenen, vornehmlich der Verbindung von Bildender Kunst und Literatur, herauskristallisiert, wie sich z. B. in der Entstehung der ‚Bildwissenschaften' zeigt. Auch die Ekphrasisforschung gewann in diesem Zeitraum in der deutschen Forschung zunehmend an Bedeutung.[11] Knapp 20 Jahre reichen selbstverständlich nicht aus, alle Fundstücke der deutschen Literatur zu bergen, und so harrte auch das ekphrastische Porträt geduldig seiner Entdeckung.

Die hier in den Fokus gerückte Porträtekphrase ist ein bisher gerne überlesenes Motiv. Prominentere Beispiele wurden zwar vereinzelt in der literaturwissenschaftlichen Forschung untersucht, aber durch diese Sonderbehandlung gleichzeitig auch isoliert; man denke nur an die Ekphrasen in Kellers „Grünem Heinrich" oder Storms „Aquis Submersus". Es ist gerade die strukturierte Sammlung, Ordnung und Interpretation *aller* Porträtekphrasen, welche neue Ergebnisse und Tendenzen zur Deutung der Epoche des Poetischen Realismus und ihrer Ekphrasisverwendung im Allgemeinen verspricht. Der Marginalisierung des untersuchten Phänomens steht eine Tatsache gegenüber, die viele Forscher zurückschrecken lässt: Das beeindruckende Gesamtœuvre der hier behandelten Autoren, dass schließlich gesichtet und bearbeitet werden muss, führt oft nur zu der Feststellung, dass dieser oder jener Schriftsteller keine Ekphrasen verwendet. Die Werke Paul Heyses z. B. bergen viele Ekphrasen in sich. Er würde – davon ist die Verfasserin fest überzeugt – viel mehr Beachtung finden, wenn nicht die Bezwingung all seiner Texte einen enormen Kraftakt erforderte.

11 Für einen ersten Überblick wird auf Gottfried Böhm, Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, wie auch auf den 2006 in Heidelberg herausgegebenen Sammelband „Zeitlichkeit in Text und Bild" von Franziska Sick und Christof Schöch verwiesen.

Die Untersuchung soll ein Forschungsdesiderat füllen, das nicht von der Autorin erfunden, sondern von der Literaturwissenschaft konstatiert wurde. So bemängelt Kesting (1993) die fehlende Darstellung eines geschichtlichen Verlaufs der Entwicklung des Frauenporträts in der Literatur und Dysart (1992) bisher fehlende Untersuchungen zur Rolle des Bildnisses in den Werken von Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller; er betont, dass es gerade der vergleichende Blick auf mehrere Autoren wäre, der einen Erkenntnisgewinn verspricht.[12]

Die Publikation von Heide Eilert („Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung", 1991) konzentriert sich auf die Literatur der Jahrhundertwende 1900, setzt also unmittelbar nach dem Realismus ein. Außerdem bezieht sie sich nicht nur auf das Feld der allgemeinbildenden Kunst, sondern auch auf Literaturzitate, Musik und Theater, also die darstellende Kunst im breitesten Sinne. Helena Frenschkowskis Untersuchung „Phantasmagorien des Ich: Die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts" (1995), in der die Porträts in einem europäischen Vergleich bei den Autoren Poe, Hawthorne, Gogol, Hoffmann, Tennyson und Droste-Hülshoff bearbeitet werden, beschränkt sich allein auf psychoanalytische Gesichtspunkte, sodass wichtige Aspekte unerwähnt bleiben.[13] Die neueste Publikation von Dominik Müller („Vom Malen Erzählen: von Wilhelm Heinses ‚Ardinghello' bis Carl Hauptmanns ‚Einhart der Lächler'", 2009) konzentriert sich auf den Künstlerroman bzw. legt den Fokus auf den Künstler; untersucht werden ausschließlich Malerromane und Malererzählungen des 19. Jahrhunderts. Peter von Matt („... und fertig ist das Angesicht! Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts", 2000) befasst sich generell mit der Figurenbeschreibung, ist also nicht auf das künstlich produzierte Porträt reduziert.

---

12 „Die Bedeutung des Frauenporträts als literarisches Thema ist selbstverständlich der Literaturwissenschaft nicht entgangen, aber abgesehen von einer Reihe von Studien zu den einzelnen Werken und mehreren Arbeiten zu E. T. A. Hoffmann gibt es keine, die den geschichtlichen Verlauf dieses Themas behandelte." Kesting: Das lebendige Porträt, S. 31-32; „An analysis of the role of the painting in their [Kellers and Meyer's] works, as undertaken in this study for Storm, has however not been attempted. Such an analysis may reveal parallels in the use of the painting among these authors indicating, thus, some wider tendency – perhaps a means of lending an air of ‚concrete reality' to a fictional tale during a period which demanded more and more ‚realism' in its literature." Dysart: The Role of the Painting, S. 152.

13 Die kunsthistorische Sekundärliteratur dieser Abhandlung bezieht sich auf Werke zwischen 1900 und 1930; wenngleich dies durch die zeitliche Nähe zum Untersuchungsraum begründet wird, hätten die Erkenntnisse noch mit der neuesten Forschung abgeglichen werden müssen. Der Spiegel, als dankbares Interpretationsobjekt der Psychoanalyse, wird in den Einzeluntersuchungen deutlich stärker betrachtet und das literarische Bild somit oft nur aus Aspekten, die es mit dem Motiv ‚Spiegel' verbinden, analysiert; Frenschkowski: Phantasmagorien, S. 25-35.

Die teilweise bereits ins Unübersichtliche angewachsene Sekundärliteratur zu den einzelnen Autoren stieß zwar bereits auf das Phänomen der beschriebenen Bilder und Porträts, doch nicht in allen Abhandlungen wurde die ekphrastische Komponente der literarischen Bilder hinreichend gewürdigt. Eine kritische Besprechung dieser Forschungssituation kann und soll aufgrund der ausufernden Fülle hier nicht geleistet werden: Übereinstimmungen mit oder Kritiken an einzelnen Forschungsmeinungen werden im Text selbst, nicht jedoch an dieser Stelle, diskutiert. Daher seien hier nur die wichtigsten und – durchaus auch in Abgrenzung – hilfreichsten Aufsätze und Abhandlungen zu den Schriftstellern aufgelistet.

Für die Werke Theodor Storms sind vor allem Dysart, Nicolas Jentsch und Elisabeth Bronfen zu nennen;[14] Stifters Ansatz wurde durch die Werke von Christian Begemann und Franziska Schössler sinnig erhellt;[15] für Gottfried Keller sind immer noch Gerhard Kaiser, Günther Hess, Dominik Müller und Gerhard Neumann bestimmend.[16] Die Gesellschaftsromane Theodor Fontanes werden eindringlich von Heinz Brüggemann, Hubertus Fischer, Gerhard Neumann, natürlich Winfried Jung und (als neueste Veröffentlichung) von Nora Hoffmann durchleuchtet.[17] Justus Lange und Eberhard Rohse geben einen ersten guten Einblick zur Ekphrasisverwendung von Wilhelm Raabe, außerdem ist hier erneut der ebenfalls an Bild-Text-Verbindungen interessierte Literaturwissenschaftler Dominik Müller zu nennen.[18]

---

14 Dysart: The Role of the Painting in the Works of Theodor Storm (1992); Jentzsch: Spieglein, Spieglein an der Wand! Bilder und Blicke in Theodor Storms ‚Viola tricolor' (2010); Bronfen: Leichenhafte Bilder – Bildhafte Leichen. Zu dem Verhältnis von Bild und Referenz in Theodor Storms Novelle ‚Aquis Submersus' (1990).

15 Begemann: Die Welt der Zeichen: Stifter-Lektüren (1995); Schößler: Das unaufhörliche Verschwinden des Eros: Sinnlichkeit und Ordnung im Werk Adalbert Stifters (1995).

16 Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben (1981); Hess: Die Bilder des *Grünen Heinrich*. Gottfried Kellers poetische Malerei (1995); Müller: Kunstwelt und Heimat. Die imaginären Museen Conrad Ferdinand Meyers und Gottfried Kellers (2001); Neumann: Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Zu einer Grundformel in G. Kellers ‚Sinngedicht' (1997).

17 Brüggemann: Totenaugen und offen stehendes Fenster oder Der Roman hinter dem Roman. Theodor Fontane, ‚Cécile' (1989); Fischer: ‚Gemmenkopf' und ‚Nebelbild'. Wie Fontane mit Bildern erzählt (2001); Jung: Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes ‚L'Adultera' (1991); Neumann: Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst: Fontanes Roman ‚L'Adultera' (2001); Hoffmann: Visualität und Gender in Theodor Fontanes *Mathilde Möhring* (2011); Dies.: Photographien in Fontanes Romanen (2009).

18 Lange: Wilhelm Raabe und die Kunstgeschichte – Anmerkungen zu seinen Zeichnungen (2010); Rohse: Bild als Text – Text als Bild. Bildzitate in Erzähltexten Wil-

Die germanistische Forschung weist darauf hin, dass sich die hier angewandte rezeptionsästhetische und interdisziplinäre Vorgehensweise für einen wissenschaftlichen Mehrgewinn durchaus lohnt. So hat z. B. David Dysart seine Abhandlung diesbezüglich selbstkritisch beurteilt:

> There has been no attempt in this study to analyse the painting in Storm's works and his narrative art form an inter-disciplinary viewpoint, i. e., based on the relationship between the visual arts and the verbal arts in the sense of ut pictura [poesis] [...]. Such an analysis would imply a radically different reading of Storm's work than undertaken here. The results of such an approach, however, in conjunction with this study, may well contribute to our understanding of Storm's narrative art and the role of the visual arts therein. Storm is an author whose art appeals to all the senses, but perhaps to none more so than sight. A study of the ‚pictorialism' in Storm's works, i. e., the ‚practice of describing people, places, scenes, or parts of scenes as if they were paintings or subjects for paintings...' may well provide insight into the means by which Storm achieves this visual appeal.[19]

Die spezifische Autorenauswahl ist ein weiteres Kriterium, das diese Arbeit von anderen differenziert. Es geht nicht nur um die weniger bekannten Autoren der zweiten und dritten Reihe, die von der Forschung bisher kaum beachtet wurden; bereits die übergreifende, vergleichende Analyse mehrerer (bekannter) Autoren in ihrem vollständigen Œuvre ließ bisher auf sich warten.

Und der Blick auf die Epoche des Poetischen Realismus schließlich füllt ebenfalls eine Leerstelle mit Inhalt, da es bereits Untersuchungen zur Romantik und zur Moderne, nicht aber für den hier untersuchten Zeitraum gibt. Peter Wagner schrieb in der Einführung seines Sammelbandes „Ekphrasis, Iconotexts, Intermediality" (1996), in dem ausgewählte Beispiele der englischen und französischen Literatur untersucht werden:

> From the very beginning, I wanted to limit the period under survey to the eighteenth and nineteenth centuries because a number of studies and proceedings of conferences have already been published on the twentieth century or the entire modern period, and because even more critical literature is available on the time before 1600.[20]

Die ältere Dissertation von Bernd Laroche „Das Bildnis und die Bildnisbegegnung. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung eines Motivs in der deutschen Literatur des 16.-19. Jahrhunderts" von 1977 endet mit der Erfindung der Photographie 1839 und dem vielsagenden Satz:

---

helm Raabes (2010); Müller: Statuenbelebung – realistisch. In Wilhelm Raabes ‚Frau Salome' sowie in Gottfried Kellers ‚Regine' und ‚Herr Jacques' (2004).

19 Dysart: The Role of the Painting, S. 152-153.

20 Wagner: Introduction, S. 7-8.

> Die obere Zeitgrenze kann auch damit gerechtfertigt werden, dass durch die Erfindung der Photographie ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit, insbesondere zum Bildnis geschaffen wird.[21]

Ein Grund für die bisherige Auslassung dieser Epoche war also vornehmlich die Forschungsmeinung, dass sich die Realisten mit den interessanten, neuen Phänomenen ihrer Zeit, vornehmlich der Erfindung der Photographie, eben *nicht* beschäftigten und lohnenswerte Ergebnisse daher erst in der Moderne zu finden seien:

> Eine Stoffgeschichte der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts fände zu einer Rubrik ‚Photographie' nur wenig Material vor. Beschränkte sie sich auf die sog. ‚hohe' Literatur, müsste sie gänzlich Fehlanzeige melden, hätte nicht Wilhelm Raabe in einer Erzählung der Figur des Photographen einige Bedeutung zugemessen.[22]

Es ist vor allem Gerhard Plumpe,[23] der diese Meinung vertritt und immer noch gehört wird.[24] Gegen ihn stellt sich nicht nur diese Arbeit, sondern auch die erst vor Kurzem, 2011, veröffentlichte Mainzer Dissertation von Nora Hoffmann

21 Laroche: Bildnis und Bildnisbegegnung, S. 9.

22 Plumpe: Der tote Blick, S. 165.

23 Plumpe: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus (1990); Ders.: Einleitung, S. 57-61. Der Autor differenziert die Werke des 19. Jahrhunderts in ‚hohe Literatur' und Unterhaltungsliteratur; während sich die Autoren der ersten Riege hinsichtlich des neuen Mediums verschwiegen, hätten sich die Schriftsteller der zweiten Kategorie durchaus am Lichtbild bedient; daher fasst er zusammen: „Die Photographie [...] diente dem literarischen Diskurs in der Zeit des Realismus als Negativkonzept, da sich in ihr die phänomenale Welt unvermittelt und ‚unverklärt' in ihrer ganzen Kontingenz nur zu reproduzieren schien." Ders.: Der tote Blick, S. 175. Die Gültigkeit dieses Urteils steht in der vorliegenden Arbeit zur Disposition.

24 „Gemeinsam ist allen zeitgenössischen Versuchen, den literarischen Realismus zu bestimmen, eine kritische Abgrenzung: Entschieden treten die Autoren dem Missverständnis entgegen, realistische Dichtung habe die schlichte Abbildung der wahrnehmbaren Wirklichkeit, ‚das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens' zum Ziel. Entsprechende Tendenzen, seien sie nun tatsächlich zu beobachten oder lediglich in polemischer Absicht unterstellt, ziehen vielmehr entschiedene Kritik auf sich: „Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt". Mit solchen Argumenten suchen die Literaturtheoretiker auch der ‚Herausforderung der Photographie' zu begegnen und das Medium Literatur gegenüber diesem neuen Konkurrenten zu profilieren, der notwendigerweise bei der ‚Abbildung der unmittelbaren Oberfläche' und der ‚Äußerlichkeit der Naturkopie' stehen bleibe. Der Dichtung im realistischen Sinne wird dagegen die höhere Aufgabe zugewiesen, die verborgenen Strukturen *jenseits* der chaotisch-verworrenen ‚Oberfläche' der Dinge durchschaubar und damit die Realität als eine

zu den Photographien in den Romanen Fontanes.[25] Mit dem Rüstzeug der Überzeugung, Plumpes Thesen revidieren zu können, scheint es gerechtfertigt, 1839 einzusetzen und ebenjenes neue Spannungsverhältnis zwischen Porträt, Photographie und seiner literarischen Aufnahme genauer zu untersuchen, denn:

> Eine umfassende Studie über den theoretischen und erzähltheoretischen Zusammenhang von photographischen Bildern und fiktionalen Texten liegt [...] bis heute nicht vor.[26]

Auch mit Rücksicht auf die Studien von Sabine Schneider und Roland Galle, die sich vor allem mit den literarischen Porträt- und Kunstbeschreibungen um die Jahrhundertwende und im 20. Jahrhundert beschäftigen, wird sich mein Forschungsvorhaben auf die lange zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränken.[27]

Der Interdisziplinarität dieser Arbeit ist es geschuldet, dass nicht nur die Forschung zur deutschen Literatur berücksichtigt, sondern natürlich auch die kunsthistorische und, in geringerem Ausmaße, die philosophische Sekundärliteratur gesichtet werden musste. Um einen ersten Eindruck und vertieften Überblick zum Phänomen der Ekphrasis zu erhalten, ist zunächst der Sammelband von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (1995) zu nennen.[28] Den aktuellsten und sehr ausführlichen Forschungsüberblick zu den einzelnen Bildtheorien sowie zur Bildwissenschaft im Allgemeinen liefert Christoph Asmuth (2011).[29] Das kunsthistorische Porträt wird in mehreren Werken mit unterschiedlicher Zielsetzung untersucht; zur Theorie des Porträts ist die kommentierte Quellensammlung von Preimesberger, Baader und Suthor (2003) ebenso unerlässlich wie die überaus kluge Abhandlung von Daniel Spanke zu den verschiedenen Paradigmen des Porträts in der Kunstliteratur (2004).[30] Pra-

---

geordnete und sinnhafte verständlich zu machen." Kittstein, Kugler: Einleitung, S. 7-8.

25 Vgl. demnächst Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane, Berlin, Boston 2001.

26 Zetzsche: Die Erfindung photographischer Bilder, S. 24. Zetzsche erarbeitete eine solche Studie zu Texten des 20. Jahrhunderts, nämlich von Uwe Johnson und Jürgen Becker.

27 Z. B.: Schneider: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900 (2006); Galle: Deformierte Porträts. Proust – Sartre – Bacon (1995); Ders.: Die Temporalisierung des Porträts im Roman der Jahrhundertwende (2006).

28 Boehm, Pfotenhauer: Kunstbeschreibung – Beschreibungskunst. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart (1995).

29 Asmuth: Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit (2011).

30 Preimesberger, Baader, Suthor (Hrsg.): Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren (2003); Spanke: Porträt-Ikone-Kunst.

xisbezogen und mit zahlreichen Beispielen aufwendig bebildert führt Andreas Beyer in seinem Werk von 2002 durch die einzelnen Kunstepochen und ihre Ausformung des Personenbildnisses.[31] Als ein Standardwerk zur Photographie erweist sich dann die dreibändige Publikation von Wolfgang Kemp (1980-1983); speziell auf die Anfänge im 19. Jahrhundert ausgerichtet hingegen ist das Werk von Buddemeyer (1970), das neben dem Lichtbild auch dessen Vorläufer berücksichtigt.[32] Bernd Busch (1995) konzentriert sich besonders auf die Wahrnehmung des neuen Mediums.[33] Auch die Verbindung von Photographie und Literatur wurde bereits erforscht – bisher allerdings nur mit mäßigem Erfolg. Erwin Koppen (1987 und 1992) vernachlässigte in seinen Untersuchungen die ‚wechselseitige Erhellung' der beiden Künste, untersuchte also nicht die ‚Textwerdung' des Lichtbildes.[34] Rolf Krauss (2000) vertritt die These, photographische Sichtweisen in der Literatur nachweisen zu können, also z. B. in den Landschaftsschilderungen der Autoren quasi den Blick durch die Linse sichtbar zu machen.[35]

1.2 Zur Methodik

Die vorliegende Arbeit basiert auf der in den 1970er Jahren von der ‚Konstanzer Schule' entwickelten Rezeptionsästhetik.[36] Dieser theoretische Ansatz

---

Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst (2004).

31 Beyer: Das Porträt in der Malerei (2002).

32 Kemp (Hrsg.): Theorie der Photographie, 3 Bde. (1980-1983); Buddemeyer: Panorama, Diorama, Photographie. Entdeckung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert (1970).

33 Busch: Belichtete Welt: Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie (1995).

34 Auf Gerhard Plumpe wurde bereits eingegangen. Koppen: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung (1987); Ders.: Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur (1992).

35 Krauss: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (2000).

36 Als grundlegend und vertiefend gelten folgende Werke: in der Literaturwissenschaft Wolfgang Iser: Der implizite Leser. München 1972; Ders.: Der Akt des Lesens. München 1976; Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Frankfurt (Main) ^{5}1974. In der Kunstwissenschaft Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin ^{2}1992; Ders.: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983. Ästhetisch-philosophische Grundlagen der Rezeptionsästhetik bieten Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1960, sowie Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen ^{3}1965. Die Werke von Rainer Warning (Hrsg. des sehr hilfreichen Sammelbandes Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975) und Gunter Grimm

erweiterte die bis dahin vorherrschende Annahme, dass sich ein Werk aus zwei Komponenten, Autor und Text bzw. Künstler und Bild, konstituierte, durch die Bedeutung des impliziten, also in der Genese des Werkes bereits vorgesehenen Leser oder Betrachter. Indem der Text oder das Bild ein Kommunikationsangebot an den Leser stellt, entsteht eine untersuchungswürdige Interaktion zwischen beiden.

Die Kunstwissenschaft, allen voran Wolfgang Kemp, entdeckte und adaptierte die Rezeptionsästhetik erst in den 1980er Jahren, obwohl die wichtige Rolle des Betrachters hier noch sinnfälliger erscheint als in der Literaturwissenschaft. Wie in dieser arbeitet auch die kunsthistorische Rezeptionsästhetik werksorientiert; sie ist auf der Suche nach dem impliziten Betrachter bzw. nach der Betrachterfunktion im Werk.[37] Als konstitutives Moment der Kunstschöpfung gilt, dass ihr Produkt für jemanden gemacht ist; dadurch gibt uns das fertige Werk Informationen zu seinem Platz und seinen Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft wie auch zu sich selbst. Der Rezeptionsästhetiker muss daher die Zeichen und Mittel erkennen, über die das Werk mit seinem Betrachter, also uns, in Kontakt tritt, und deren sozialgeschichtliche sowie ästhetische Aussagen interpretieren.[38]

Nach Roman Ingarden besteht ein literarisches Kunstwerk aus vier verschiedenen Schichten (Wortlaute und sprachlautliche Gebilde; Bedeutungseinheiten: Satzsinne und Satzzusammenhänge; schematisierte Ansichten, in denen Dargestelltes zur Erscheinung gelangt; dargestellte Gegenständlichkeiten), von denen vor allem die beiden letztgenannten ‚Unbestimmtheitsstellen' aufweisen.[39] Diese auch ‚Leerstellen' oder ‚Ellipsen' genannten Merkmale lassen offen, ob ein bestimmter Gegenstand eine Eigenschaft besitzt oder nicht. Der Leser hat die Wahl, die Unbestimmtheitsstellen zu ignorieren, nicht zu bemerken oder sie durch ein ‚Zwischen-den-Zeilen-Lesen' zu ergänzen, indem er seine Phantasie benutzt. Wird z. B. Adalbert Stifters Protagonist Heinrich aus dem „Nachsommer" in seiner Physiognomie nicht beschrieben, kann der Leser seine eigene Vorstellung vor dem inneren Auge entwerfen. Die Existenz von Leerstellen ist kein Makel, sondern notwendige Bedingung eines literarischen Werkes, da nie alles beschrieben werden kann oder soll. Bei ihrer Untersuchung ist vor allem die Frage bedeutsam, welche Elemente eines Gegenstandes beschrieben werden und welche nicht.[40] Literarische Gegenstände (im vorliegenden Fall Porträts) entstehen, indem der Text Ansichten entwirft, die den Gegenstand hervorbringen und ihn in der Anschauung des Lesers konkret werden lassen. Die ‚schematisierten

(Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie, München 1977) beschäftigen sich vornehmlich mit der Rezeptionsgeschichte von literarischen Texten.

37 Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, S. 22.

38 Ebd., S. 22-23.

39 Ingarden: Konkretisation, S. 42.

40 Ebd., S. 44-47.