93 | 2012

Fontane Blätter

In diesem Heft: **»Frau von Bredow – sehr liebenswürdig«** – Joachim Krause (Hrsg.) / **Graciáns Hand-Orakel und andere Orakel** – Hubertus Fischer / **Die *crème* der *littérature allemande*,** oder Der Große Fonta(i)ne auf der Treppe von Sanssouci – Andreas Beck / **»Überholtes Wissen« als »produktiver Anachronismus« in der Literatur des Realismus** – Volker Hoffmann / ***Meine Kinderjahre* als Mittel zur Bekämpfung der Depression** – Thomas Kunze / **Das Klavier und das Klavierspielen bei Fontane** – Walter Salmen / **Der falsche Theodor?** – Georg Wolpert / **Theodor Fontanes als Fischers Held** – Rudolf Muhs / **Die ›Fontanetreppe‹ in Arnsdorf** – Ulf Korn / **Fontanepreis Neuruppin 2012**

93 | 2012

Fontane Blätter

Halbjahresschrift, begründet 1965
Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs und der
Theodor Fontane Gesellschaft e.V.
herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen
und Regina Dieterle

»Sehr warr, sehr warr, gnädigste Comtesse,« verbeugte sich Wrschowitz. »Aber, wollen verzeihn, Comtesse, wenn ich trotzdem bin für Frondeur. Frondeur ist Krittikk, und wo Guttes sein will, muß sein Krittikk. Deutsche Kunst viel Krittikk. Erst muß sein Kunst, gewiß, gewiß, aber gleich danach muß sein Krittikk. Krittikk ist wie große Revolution. Kopf ab aus Prinzipp. Kunst muß haben ein Prinzipp. Und wo Prinzipp is, is Kopf ab.«

Theodor Fontane, *Der Stechlin*, Dreizehntes Kapitel

Vermischtes

Bibliographie

Informationen

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser,
Sie werden es sofort bemerkt haben, das seit 15 Jahren bewährte Erscheinungsbild der *Fontane Blätter* hat eine Überarbeitung erfahren, die manches Neue, wie etwa die Schriften, bringt, aber auch Altbewährtes, wie etwa das Preußischblau, bewusst übernimmt. Wir hoffen, dass unsere gestalterische Initiative Ihre Zustimmung findet.

Auch eine Veränderung auf der Ebene der Herausgeber zeigen wir hiermit an: Neu ist Dr. Regina Dieterle als Vorsitzende der *Theodor Fontane Gesellschaft* Mitherausgeberin der *Fontane Blätter*. Dr. Michael Ewert danken wir herzlich im Namen der Gesellschaft und des *Theodor Fontane Archivs* für die von Frühjahr 2011 bis Frühjahr 2012 geleistete Arbeit als Mitherausgeber und freuen uns, dass er als Beirat weiterhin für unsere Halbjahresschrift tätig sein wird.

Inhaltlich bietet das Heft Vielfältiges: Joachim Krause, glücklicher Besitzer eines Fontane-Briefes, hat uns diesen freundlicherweise zum Abdruck überlassen und verbindet damit die Bitte um Mithilfe bei der Ermittlung der Adressatin des interessanten Briefes über *Grete Minde*. Hubertus Fischer lässt sich durch Zeilen aus Graciáns Handorakel, die Fontane auf ein bislang unbekanntes Albumblatt schrieb, zu einer weitverzweigten Spurensuche inspirieren. Sodann widmet sich im Rubrum *Literaturgeschichtliches, Interpretationen, Kontexte* Andreas Beck dem bekannten Gedicht *Auf der Treppe von Sanssouci* in neuem Kontext. Volker Hoffmann nähert sich den Autoren des Realismus mit der Kategorie »überholtes Wissen« und Thomas Kunze unternimmt es, die vielfach gedeutete Beziehung von *Meine Kinderjahre* und Fontanes Erkrankung des Jahres 1892 mit Kategorien der modernen psychiatrischen Diagnostik zu bewerten. In musiksoziologischem Deutungskontext stellt Walter Salmen die Frage nach Rolle und Bedeutung des Klaviers und des Klavierspiels bei Fontane.

Im Rubrum *Vermischtes* findet die Diskussion um die Frage nach der wahren Identität von »Theodor Fontanes« ihre Fortsetzung mit instrukti-

ven Beiträgen von Georg Wolpert und Rudolf Muhs. Das bekannte Treppenfoto Fontanes mit der Tochter Martha hat Ulf Korn zu einer Reise in die eigene Arnsdorfer Kindheit angeregt und auf die Spuren Fontanes im Hause Eberty geführt.

Zum Schluss ein Wort zu unserem letzten Heft: Die parallele Edition des Briefwechsels zwischen Theodor Fontane und Philipp zu Eulenburg in den *Fontane Blättern 92* und im *Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte* 61 (2010) und 62 (2011) hat bei einem Teil unserer Leserschaft Diskussionen hervorgerufen. Es sei hier festgehalten, dass das Fontane-Archiv die Verantwortung für die ordnungsgemäße Verwendung der ihm anvertrauten Archivalien trägt. Dazu gehört die Erteilung von Abdruckgenehmigungen. Das ist jedoch nicht gleichbedeutend mit weitergehenden Ansprüchen. Wenn durch Formulierungen wie »nicht autorisiert[e] Edition« der Eindruck entstanden sein sollte, das Archiv habe die Benutzung von Archivmaterialien beschränken wollen, bedauern wir das aufrichtig. Das komplexe Thema der Fontane-Briefedition werden wir gerne bei späterer Gelegenheit wieder aufgreifen.

Und damit ein Blick in die Zukunft: Das neue Herausgeberteam möchte die *Fontane Blätter* in der bisherigen Tradition weiterführen, aber auch Neues wagen. Grundsätzlich stehen wir ein für eine Halbjahresschrift, die wissenschaftlichen Maßstäben genügen und zugleich eine breite, interessierte Leserschaft ansprechen will. Die *Fontane Blätter* stehen in diesem Sinne jedem offen, der zu einem einschlägigen Thema einen sachkundigen Beitrag leisten mag.

Aktuell noch dies: Am 24. Mai 2012 wurde Moritz von Uslar für *Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung* mit dem Fontane-Preis für Literatur der Fontanestadt Neuruppin ausgezeichnet. In guter Tradition können Sie die Laudatio, die heuer Bernhard Robben hielt, und die mit viel Witz in der Pfarrkirche Neuruppin vorgetragene Dankesrede des Preisträgers in diesem Heft nachlesen.

Die Herausgeberinnen

Gegendarstellung

Mit Bezug auf die Beiträge *Editorial* und *Theodor Fontane und Philipp zu Eulenburg. Ein Briefwechsel* in den *Fontane Blättern* Heft 92 (2011) stelle ich fest:

1. Die Erwähnung meiner Edition des gleichen Briefwechsels im *Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte* 61 (2010) [S. 5] ist, weil ohne bibliographische Angaben, mit guter wissenschaftlicher Praxis nicht vereinbar.
2. Die Nichtberücksichtigung früherer Veröffentlichungen [S. 19] ist mit dem erhobenen Anspruch einer »kritischen Edition« [S. 5, 8] nicht vereinbar.
3. Die Behauptung, meine Edition sei »vom Fontane-Archiv nicht autorisiert« [S. 5], ist sinnfrei, da kein Autorisierungsverfahren existiert, lässt jedoch die Deutung zu, ich besäße keine gültige Druckerlaubnis dafür. Vielmehr bin ich seit dem 13.06.2008 im Besitz einer solchen Druckerlaubnis.

Dr. Paul Irving Anderson, Aalen, im April 2012

Unabhängig vom Wahrheitsgehalt der Gegendarstellung ist die Redaktion verpflichtet, diese zu veröffentlichen.

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

»Frau von Bredow – sehr liebenswürdig«. Auf den Spuren eines Fontanebriefes

Joachim Krause (Hrsg.)

Berlin 19. Sept. 89.
Potsd. Str. 134. c.

Gnädigste Frau.

Darf ich auf Ihre Zustimmung rechnen, wenn ich Sie bitte, die kleine altmärkische Geschichte, die sich »*Grete Minde*« betitelt, freundlichst entgegennehmen zu wollen?

Grete Minde, kurz vor Beginn des 30 jährigen Krieges in Tangermünde hingerichtet, galt für eine Mordbrennerin, auf die, 250 Jahre lang, am Jahrestage des Großen Brandes, der Zorn des Himmels, noch nachträglich, herabgerufen wurde, bis vor etwa 20 Jahren eine historische Untersuchung ihre Unschuld nachwies und ihre Verurtheilung zu einem Justizmorde stempelte. Seitdem wird an demselben Tage des Großen Brandes von der Kanzel herab für sie gebetet und dem Bedauern über die ihr angethane Schmach Ausdruck gegeben.

Ich habe die Geschichte geschrieben, als die Streitfrage noch schwebte, trat aber instinktiv auf die Seite derer, die von der Unschuld der Unglücklichen, die nur durch die Schuld Andrer auf falsche Wege gedrängt wurde, überzeugt waren.

Bei Novembersturm, wenn es im Kamin flackert, thun Sie vielleicht einen Blick hinein und gönnen Grete Mindens Leben und Sterben Ihre Theilnahme.

Hochverehrte gnädigste Frau,
in vorzüglicher Ergebenheit

Th. Fontane

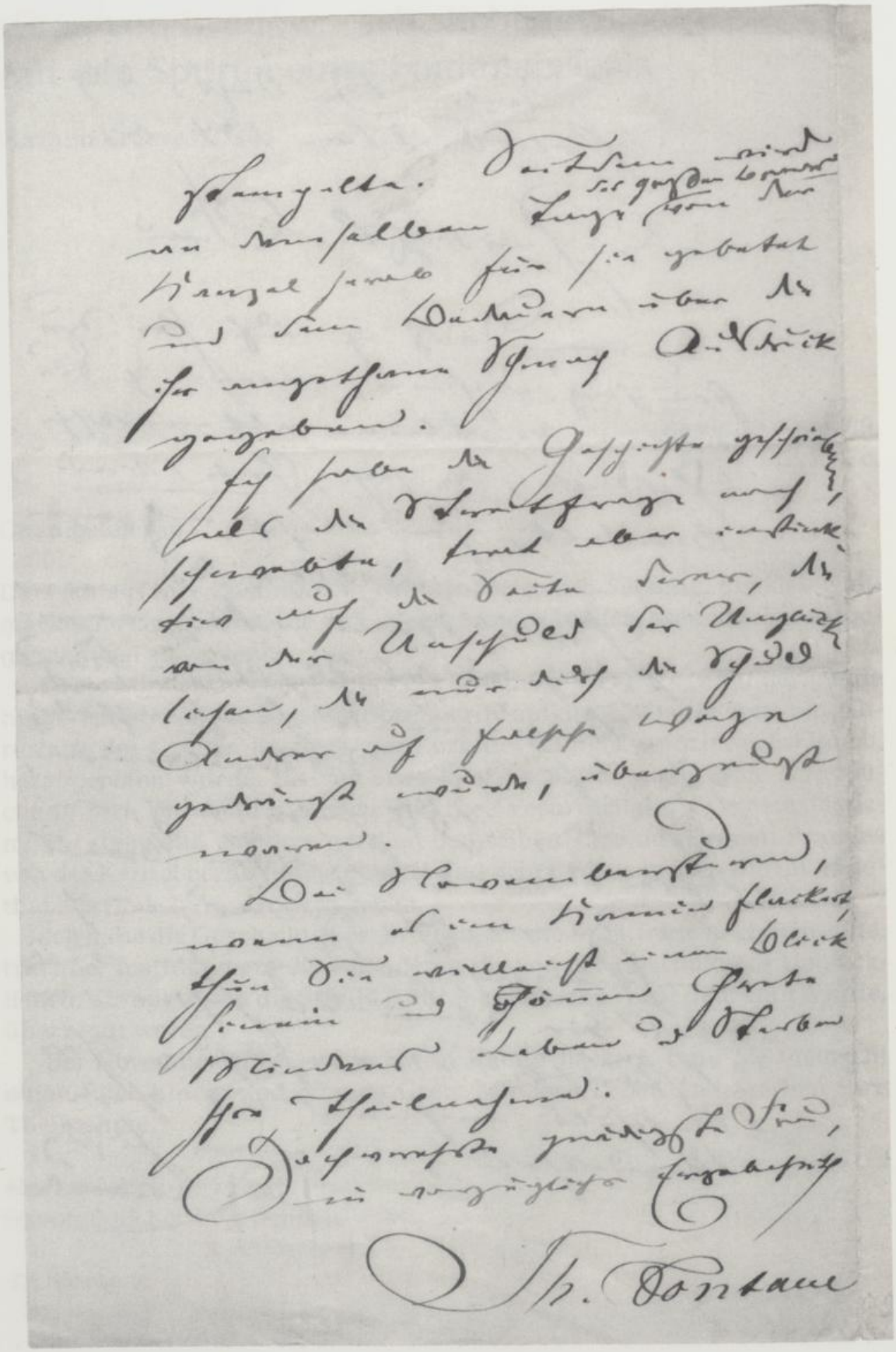
Berlin 19. Sept. 89.
Potsd. Str. 134. c.

Gnädigste Frau.

Daß ich auf Ihre Zuschrift erstaunen, wenn ich die Bitte, die kleinen altmärkischen Geschichten, die sich „Grete Minde" betitelt, freundlichst entgegennehmen zu wollen!

Grete Minde, kurz vor Beginn des 30jährigen Krieges in Tangermünde hingerichtet, galt für eine Hexe und erbaute, 250 Jahre lang, um Jahrhunderte der Großen Brandt, der Zeugen des Hexenwahns, noch unbeschädigt, Fachwerkhäuser aus, die vor etwa 20 Jahren um historische Naturschätze ihres Charakters ungeschadet, ihrer Verwitterung zu einem fröhlichen

Gemeinde



Schmerzlichkeit. Deutschen sind
an demselben Tage so großen Bewegungen
Hinzel zwei für sie gebotene
und sein Bedauern über die
so unglückliche Sache Ausdruck
gegeben.

Ich habe die Geschichte geschrieben,
weil die Schwierigkeiten auf,
schwebte, und aber entschie-
dies auf die Seite seiner, die
von der Unschuld der Angeklagten
lasen, die aber dies die Schuld
Anderer auf Kosten eigener
gedrängt wurde, übernehmen
wollen.

Die Blumenbuchstaben,
wenn es ein Hinein flicken,
Sie die wollen einen Blick
Seinen Sie Sie Gerta
Blumen Leben Sie Sie
Sie Sie Sie.

Schwerlich gnädigste Frau,
in vorzüglicher Hochachtung

Th. Fontane

Theodor-Fontane-Archiv
Große Weinmeisterstr. 46/47
14469 Potsdam

Berlin, den 20.11.2011

Sehr geehrte Frau Dr. Hanna Delf von Wolzogen,
sehr geehrte Damen und Herren,

vor einiger Zeit hatte ich das Glück, einen Fontanebrief zu erhalten, dessen Inhalt ich Ihnen hiermit gerne zur Kenntnis bringen möchte. Wie meine Recherche ergeben hat, ist dieser Brief zwar im Verzeichnis der Briefe[1] aufgeführt, sein Inhalt jedoch bislang nur auszugsweise veröffentlicht worden. Leider geht weder aus der Anrede noch aus dem Inhalt hervor, an wen dieser Brief gerichtet ist. So findet sich im Verzeichnis der Briefe nur die Empfänger-Angabe »an Unbekannt«. Ebenso die von Roland Berbig erarbeitete Fontane-Chronik[2] gelangte nicht über diese Angabe hinaus. Obwohl der Inhalt des Briefes auch durch die bemerkenswerte Auffassung über Grete Minde von Interesse sein dürfte, wäre es natürlich interessant, etwas über die unbekannte Adressatin in Erfahrung bringen zu können. Meine Überlegungen dazu möchte ich Ihnen hiermit gerne zur Kenntnis bringen.

Theodor Fontane übersandte mit diesem Brief sein Buch *Grete Minde* an die nicht näher benannte Dame. Die Empfängerin wird von ihm mit »Gnädigste Frau« und »Hochverehrte gnädigste Frau« angesprochen. Einen Tag zuvor, am 18. September, hatte er von seinem Verleger Wilhelm Hertz je einen Band *Fünf Schlösser* und *Grete Minde* erbeten, und zwar ausdrücklich gebundene, also besser ausgestattete Exemplare: »Ich möchte sie als kl. Aufmerksamkeit an meine neuen Bredow-Freunde schicken, wo ich 2 Tage war, und zwar nichts fand und nichts erlebte, aber doch angenehm plauderte und gut dinierte.«[3]

Dass die Bredows seine »neuen Freunde« seien, erwähnte Fontane mehrfach in Briefen und Tagebucheintragungen aus dem Jahr 1889. Mit Elan hatte er ein neues Buchprojekt begonnen, welches ihn bis an sein Lebensende beschäftigen sollte, ohne dass es zu einem Abschluss gelangte und das erst posthum aus dem Nachlass publiziert wurde.[4] In seinem Tagebuch hielt er in seinem summarischen Eintrag über den Zeitraum vom 1. Januar bis 1. Juli 1889 fest: »Als Hauptarbeit [...] fängt an, mich eine neue große märkische Arbeit zu beschäftigen: *Die Bredows*, ihre Geschichte und ihr Besitz.«[5] Fontane setzte sich mit verschiedenen Mitgliedern der Familie in Verbindung, studierte die Familiengeschichte und begann im Mai, die Güter der Friesacker Linie zu bereisen. »Ich bleibe 8 Tage. Sehr freundliche Aufnahme und eine noch über meine Erwartungen hinausgehende gute Ausbeute.«[6] Im September reiste er nach Bredow. Unmittelbar vor seiner Abreise schrieb er seiner Tochter Martha: »Ich will nun heute Abend 7¼ zu den Bredows, diesmal zu den doppelten, zu den Bredow-

Bredows. Wie lange es dauert weiß ich nicht, es kann eine Woche dauern, aber wohl kaum [...]«[7] Dieser Brief datiert vom 14. September. Über seinen Besuch, der allerdings nur kurz ausfiel,[8] hielt Fontane in seinem Tagebuch fest:

»Im September nehme ich meine havelländischen Fahrten wieder auf und gehe nach Bredow zu Herrn von Bredow und Frau geb. von Stechow. Auch Rittmeister von Stechow, Schwager des Hauses und ›erster Maler von Pritzwalk‹, wie er sich nannte, ist zugegen, ein reizender Herr, Humorist, bester Junkertypus; auch seine Schwester (Frau von Bredow) sehr liebenswürdig, Herr von Bredow selbst, ein ehemaliger Garde- Dragoner, ein sehr feiner Herr. Man empfängt mich gastlich, dennoch nehme ich wahr, daß ich mehr eine Störung als eine besondere Freude bin, so daß ich schon nach anderthalbtägigem Aufenthalt meinen Rückzug antrete. Ich werde nun die Bredowarbeit auf das Ländchen Friesack beschränken.«[9]

Wenige Tage nach seinem Besuch bei den »doppelten Bredows« sandte Fontane seine Novelle mit den hier publizierten Begleitzeilen an die »Hochverehrte gnädigste Frau«. Wir gehen sicher nicht fehl, wenn wir die Empfängerin in dem Personenkreis suchen, der Fontane während seiner Visite in Bredow empfangen hat. Aus Briefen und Tagebucheintragungen Theodor Fontanes geht hervor, dass bei seinem Besuch mindestens drei Personen anwesend waren:

1. der Hausherr, Wichard von Bredow (1841–1905; Gutsherr in Bredow, Zeestow, Markau und Markee);
2. die Hausherrin, Hedwig Caroline Ida Albertine von Bredow, geb. von Stechow (1853–1932);
3. Der Schwager des Hausherren, Kgl. Pr. Rittmeister Eduard von Stechow auf Stechow.

War also die Hausherrin, Frau Hedwig Caroline von Bredow, die Empfängerin seines Briefes sowie der als Dank beigefügten kleinen altmärkischen Geschichte *Grete Minde*? Obwohl Theodor Fontane bei seinem Besuch bei den Bredow-Bredows »[...] nichts fand und nichts erlebte«, hatte er doch im Hause Bredow »[...] angenehm geplaudert und gut diniert«.[10]

Sicherlich ein guter Grund, um sich bei der Hausherrin zu bedanken. Wie mir Herr Mathias von Bredow[11] mitgeteilt hat, war Frau Hedwig Caroline von Bredow eine für die damalige Zeit, recht aussergewöhnliche Frau gewesen und es ist durchaus plausibel, dass sie für Fontane eine interessante Gesprächspartnerin gewesen war, die er in guter Erinnerung hatte.

So ging sie z.B. nach dem Tode ihres Ehemannes im Jahre 1905 auf eine Forschungsreise nach Nordafrika, Indien, Indonesien und Australien. Ebenso verbrachte sie viele Jahre in den ehemaligen Kolonien in Deutsch-Südwest und Deutsch-Ostafrika, wo sie sich für die berufliche Ausbildung von Jugendlichen engagierte und im Jahre 1913 die Leitung des Frauenbundes der deutschen Kolonialgesellschaft übernahm. Während einer

weiteren Forschungsreise nach Indonesien verstarb Frau von Bredow im Jahre 1932.

Das von Theodor Fontane in seinem Brief an den Verleger Wilhelm Hertz bemerkte »angenehm geplaudert« könnte sich also durchaus auf ein angenehmes Plaudern mit der sehr interessanten Frau von Bredow beziehen und ein Indiz dafür sein, dass sie es ist, bei der er sich mit seiner kleinen altmärkischen Frauengeschichte *Grete Minde* bedankt. Natürlich drängt sich auch die Frage auf, warum sich Theodor Fontane in diesem Brief nicht ausdrücklich für die erwiesene Gastfreundschaft bedankt. Hatte er diesen Dank vielleicht in einem weiteren Brief an den Hausherren bereits ausgesprochen und ihm den ebenfalls bei seinem Verleger angeforderten Band *Fünf Schlösser* beigefügt? Leider bleibt auch das nur Spekulation und hat sich bei den Recherchen in Fontanes Nachlass (Tagebücher und Briefe) nicht bestätigen lassen.

Eine letzte Hoffnung, meine Annahme bezüglich der Briefempfängerin bestätigt zu finden, waren weitere Recherchen im Familienarchiv der Familie von Bredow. Dieses Familienarchiv wurde im Sommer 2009 von der Familie von Bredow an das Brandenburgische Landeshauptarchiv übergeben und wurde dort zwischenzeitlich eingearbeitet. Im Sommer 2011 hatte ich dann die Möglichkeit, das Familienarchiv einzusehen und dort nach möglichen Hinweisen auf die Briefempfängerin zu suchen. Obwohl sehr interessant, brachte leider auch diese Quelle nicht den erhofften Erfolg, so dass die mögliche Empfängerin des Fontanebriefes weiterhin im Dunkel der Geschichte verborgen bleibt. Mir bleibt am Ende die Hoffnung, dass die Veröffentlichung des Briefes eventuell weitere Erkenntnisse bringen kann, mit Sicherheit aber die Erfahrung, dass mir diese Beschäftigung mit Fontane viele interessante Erlebnisse und Begegnungen geschenkt hat. Ein guter Grund also, weiterhin auf Fontanes Spuren unterwegs zu sein.

Mit freundlichen Grüßen
Joachim Krause

Anmerkungen

1 HBV 89/156.

2 *Theodor Fontane Chronik*, Bd. 4, S. 3025, Eintrag zum 19. September 1889.

3 HFA IV/3 *Briefe*, S. 726-727.

4 *Das Ländchen Friesack und die Bredows*. GBA, *Wanderungen* 7.

5 GBA, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 248.

6 Ebd.

7 HFA IV/3 *Briefe*, S. 726.

8 *Theodor Fontane Chronik*, Bd. 4, S. 3023, Eintrag zum 14. September 1889.

9 GBA, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 249 f.

10 Vgl. Anm. 3.

11 PR Spezial / Presse und Öffentlichkeitsarbeit Mathias von Bredow.

Graciáns *Hand-Orakel* und andere Orakel – Ein unbekanntes Album- oder Widmungsblatt Theodor Fontanes[1]

Hubertus Fischer

Der spanische Schriftsteller und Philosoph Baltasar Gracián y Morales (1601–1658) ist in Deutschland erst durch Arthur Schopenhauers Übersetzung des *Hand-Orakel* (1647) allgemein bekanntgeworden; sie wurde 1862 posthum von Julius Frauenstädt in Leipzig herausgegeben.[2] Was der Romancier Fontane dem Philosophen Schopenhauer verdankt, ist umstritten. Sicher ist nur, daß er während seines Thüringer Sommeraufenthalts 1873 in Schopenhauers Werken las und ihm die »Schopenhauer-Abende« im darauffolgenden Winter »viel Freude« machten und »viel Anregung« gaben.[3] Eine erneute Beschäftigung mit Themen aus Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* fällt wahrscheinlich in das Jahr 1884.[4] Es liegt jedoch bisher kein Hinweis vor, daß Fontane durch die Beschäftigung mit dem Philosophen auch zur Lektüre von dessen *Hand-Orakel*-Übersetzung angeregt worden ist. Denkbar wäre allerdings, daß er in der »Schreibweise«[5] des Übersetzers den hochgeschätzten Stilisten wiederfand. Jedenfalls hat Fontane die Schopenhauer-Übersetzung zur Hand gehabt, als er diese Maxime aus der »Kunst der Weltklugheit« aufschrieb:

»Es ist ein Vorzug des guten
Geschmacks, daß er jede Sache auf
dem Punkt ihrer Vollendung
genießt. Sogar für die Früchte des
Geistes giebt es einen solchen Punkt
der Reife; es ist wichtig ihn zu
kennen, hinsichtlich der Schätzung sowohl,
als der Ausübung«. (Pater Gracian.)
Berlin
19. Novemb. 82. Th. Fontane.

Fontane hat die Sätze nicht für sich aufgeschrieben. Die Angabe von Ort und Datum mit eigenem Namenszug deutet auf einen (unbekannten) Emp-

fänger oder eine (unbekannte) Empfängerin hin. Das Format, vor allem aber die Art, *wie* das Blatt beschrieben ist, lassen an ein Albumblatt denken. Womöglich kam Fontane der Bitte nach einem Autograph nach, als er die mit gewohnt schwungvollen Versalien versehenen Zeilen zu Papier brachte. Möglich ist aber auch, daß das Blatt als Widmungsblatt diente, da Fontane ein ähnlich aufgeteiltes Blatt am 16. Mai 1882 Clementine von Weigel, der Schwägerin August von Heydens, mit einem Exemplar von *L'Adultera* hatte zukommen lassen.[6] Darauf könnte auch die Knickspur hindeuten, denn gefaltet paßte es als Einlage bequem in das übliche Buchformat, das bei Verlagseinbänden der Fontane-Romane bei ca. 19 x 13 cm lag. Nur verzeichnet das Tagebuch nichts dergleichen; man liest dort lediglich zum 19. November 1882: »Briefe geschrieben an Buchhändler v. Glasenapp und General Vogel v. Falckenstein.«[7]

Als Widmungsblatt für *Schach von Wuthenow* kann es schwerlich gedient haben, da Fontane erst am 22. November 1882 vermerkt: »Von W. Friedrich treffen Honorar und Exemplare ein. Briefe geschrieben. Packete gemacht und expedirt.«[8] Auch ist keine evidente Verbindung zu diesem Werk herzustellen. Wollte man sie aber herstellen, bliebe sie recht vage. Ähnlich verhielte es sich mit dem Anfang 1882 ausgelieferten Roman *L'Adultera*. Ezechiel van der Straaten, zweifellos ein Genußmensch, verfehlt in der Regel den »Punkt der Reife«, den die Maxime herausstellt.[9] Und soviel auch in *Schach von Wuthenow* von gutem (oder schlechtem) Geschmack die Rede ist, so wenig steuert die Konversation doch auf jene Maxime zu.[10] Freilich läßt sie sich auch ganz allgemein als Anleitung zu Kunstkennerschaft und Kunstgenuß verstehen, die dann im Sinne der älteren Geschmacksästhetik für jede Art von Kunst, die literarische eingeschlossen, Geltung beanspruchen kann. Insofern kann es sich zwar immer noch um ein Widmungsblatt handeln, nur eben ohne Bezug auf den Inhalt eines Dedikationsexemplars, sondern mit Hinweis auf den geistigen Genuß selbst, sowohl theoretischer (»Schätzung«) wie praktischer (»Ausübung«) Art. Wahrscheinlicher aber ist doch wohl ein Albumblatt, da Fontane Buchabgänge meist sehr genau im Tagebuch verzeichnet hat.

Wem das Blatt einmal zugedacht war, ist ungeklärt, aber vielleicht zeigt die Überlieferung eine Spur. Der jetzige Besitzer hat das Blatt auf dem Erbweg erhalten. Dieser weist in die Berliner Familie Hüttig, denn die Vorbesitzerin war eine Hüttig.[11] Geht man nun in die Zeit Fontanes zurück, findet man in Berlin den »Geheimen expedirenden Secretair« Ernst Gustav Hüttig, geb. 1831, der mit *Antonie* Anna Therese, einer Tochter des Superintendenten Deßmann in Bolkenhain (Schlesien), verheiratet war.[12] Die Schwester dieser Antonie, *Fanny* Deßmann, soll einen Treutler geehelicht haben.[13] Mit Rudolf und Johanna Treutler in Neuhof bei Liegnitz waren die Fontanes bekanntlich jahrzehntelang verbunden. Emilie Fontane zählte Johanna geb. Mattersdorf (1826–1899) zu ihren ältesten und engsten

Freundinnen; die Freundschaft rührte schon aus den 1840er Jahren her. Emilie besuchte die Treutlers auf ihrem Gut Neuhof oftmals in der Sommerzeit mit den Kindern. Später, ab 1887, war sie wiederholt bei Johanna Treutler in Dresden-Blasewitz zu Gast. Die Fontanes hatten ihrerseits gelegentlich Treutler-Besuch; im März und April 1881 war die Tochter Hedwig (1862-1945) in der Potsdamer Straße 134c einquartiert.[14]

Wie die Überlieferung im einzelnen verlief, ist unklar. Daß es aber eine engere Verbindung zwischen den Familien Treutler und Hüttig gegeben hat, läßt sich auch daraus entnehmen, daß sich noch Anfang der 1920er Jahre eine Käte Treutler in das Berliner Gästebuch der Hüttigs, der Schwiegereltern der Vorbesitzerin des Blattes, nach den Danksagungen von Clara von Wedel, Jutta von Wedel und Otto Adalbert von Knobelsdorff mit folgenden Worten eintrug: »Mit herzlicher Freude und Dankbarkeit durfte ich teilnehmen an der schönen Feier von Gerhards Konfirmation am 9. März 1921. Nie werde ich die schönen Tage vergessen.«[15]

Das bereits berührte erste Zeugnis führt wieder ins 19. Jahrhundert zurück. Laut dieses am 4. August 1883 »[n]ach Angabe des Taufregisters der Ober-Pfarr- und Domkirche« durch das »Hof- und Dom-Ministerium« in Berlin ausgestellten »Taufscheins« für *Fanny* Helene Therese Hüttig, Tochter des genannten Ernst Gustav Hüttig und seiner Ehefrau *Antonie* Anna Therese geb. Deßmann, könnte der zum Taufdatum 12. Mai 1867 als Taufzeuge aufgeführte »Dr. Treudler« ein Verwandter der mit den Fontanes befreundeten Treutler-Familie gewesen sein.[16] In einem Brief des jetzigen Besitzers heißt es: »Ein anderer Hinweis nennt Johanna Treutler (Neuhof), die das Blatt von Emilie F[ontane] erhalten haben soll. Ihr Sohn heiratete eine Fanny Deßmann. Sie lebten später in Dresden Blasewitz. Diese Fanny ist die Schwester von Antonie [...].«[17]

Danach sieht es so aus, als ob die Heirat des Treutler-Sohnes in die Deßmann-Hüttig-Familie das Blatt zu den Hüttigs gebracht hat. Von einem Sohn ist aber nichts weiter bekannt, und sollte es einen gegeben haben, dann dürfte er schon rein altersmäßig nicht die Schwester Antonies geheiratet haben. Zu den 1854, 1855, 1858 und 1862 geborenen Töchtern Johanna Treutlers, Elise (»Lischen«), Margarethe Victoire (»Gretchen), Clara und Hedwig, will kein Sohn passen, der eine wohl um zwanzig oder mehr Jahre ältere Fanny Deßmann geheiratet hat. Eher könnte es sein, daß ein zwischen 1856 und 1861 oder später geborener Sohn die im »Taufschein« genannte, 1867 geborene Fanny *Hüttig* geehelicht hat.

Unabhängig davon gibt es eine weitere, *literarische* Treutler-Spur, die zu den Fontanes führt. In einem Brief an Emilie vom 5. April 1880 spricht Fontane unter dem Punkt »Erledigung von Geschäften« von »Brief und Kritik an Dr. Treutler«[18]. Im Kommentar dazu heißt es: »H. Treutler, über den nichts zu ermitteln war, hatte Fontane um ein Urteil über das Epos ›Arnljot Gelline‹ (1870) von Björnstjerne Björnson gebeten.«[19] Fontanes

Inhaltsangabe des Werkes findet sich in Richard von Kehlers Ausgabe ungedruckter Briefe und Handschriften von 1936.[20] Zwei Tage später erfährt man aus einem Brief an Emilie: »Morgen fange ich nun an, den spanischen Roman [*Gloria* von Benito Pérez Galdós] zu lesen und soll bis zum Sonnabend hin meine Freude und meine Erholung sein; dazwischen, da man nicht den ganzen Tag ein und dasselbe machen kann, will ich die Treutler'sche Arbeit durchsehn und diese Sache endlich erledigen.«[21] Entweder tat er sich schwer mit dieser »Arbeit« oder er wollte einfach gründlich sein: Am 11. April versicherte er erneut: »Morgen erledige ich die Treutler-Sache.«[22] Doch erst am 15. April 1880 konnte er vermelden: »Mit Arnljot Gelline bin ich durch und schreibe heute noch an Dr. H. Treutler [...]. Von allen andern Dingen mündlich.«[23]

Erfolgte die Anfrage des Dr. H. Treutler vor dem Hintergrund der bestehenden freundschaftlichen Beziehungen zwischen der Schriftstellerfamilie und den Neuhofer Treutlers, so daß sich Fontane dieser für ihn doch recht zeitaufwendigen Aufgabe mehr oder weniger klaglos unterzog? Oder nahm er vielleicht selbst ein Interesse an dem norwegischen Dichter? Und war dieses Interesse an Björnson womöglich durch Georg Brandes, den dänischen Literarhistoriker, Philosophen und Literaturkritiker, vor allem aber rührigen Propagandisten der skandinavischen Literatur, geweckt oder wenigstens befördert worden? Denn mit Brandes hatte er sich am 10. März 1880, nur wenige Wochen vor der Treutler-Anfrage, bei Moritz Lazarus angeregt unterhalten.[24] Merkwürdigerweise findet sich weder im *Fontane-Handbuch*[25] noch im *Fontane-Lexikon*[26] ein Björnson-Hinweis, obwohl dieser als erster skandinavischer Autor, noch vor Ibsen und Strindberg, einen breiten Publikumserfolg in Berlin erzielte.[27] Außerdem besprach Fontane Jahre später, im Dezember 1889, die Aufführung von Björnsons dreiaktigem Schauspiel *Ein Handschuh* auf der im selben Jahr von Otto Brahm gegründeten Freien Bühne in der *Vossischen Zeitung*.[28]

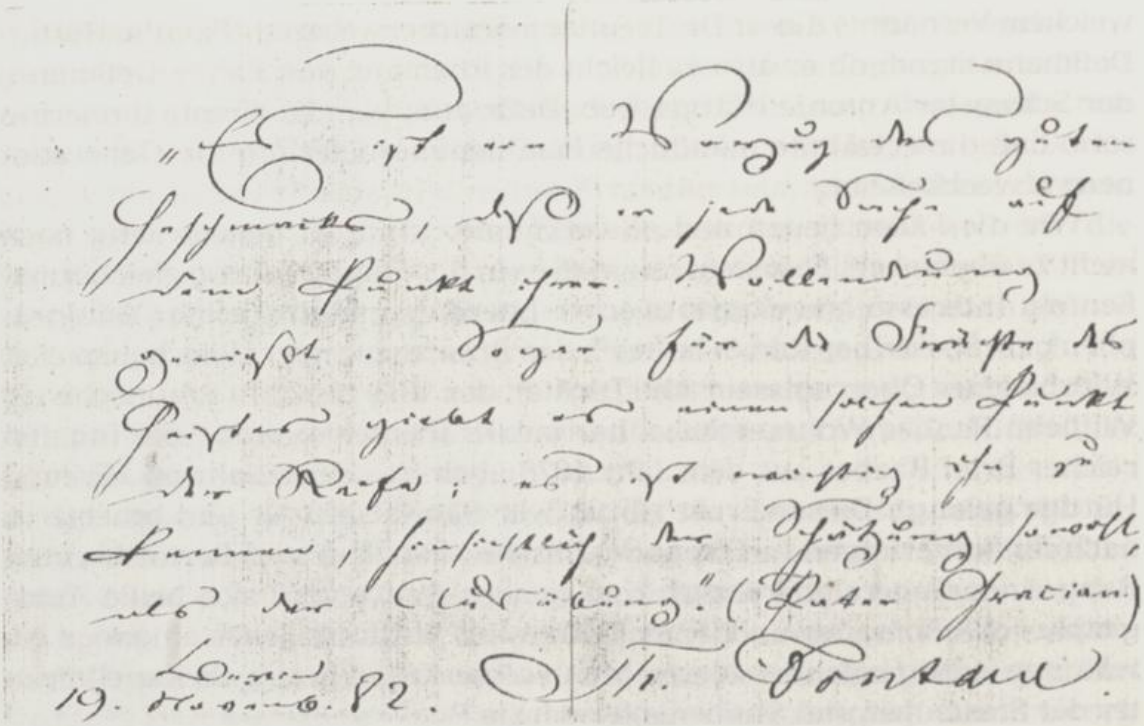
Bei diesem Dr. H. Treutler scheint es sich jedenfalls um einen literaturinteressierten, besonders an *Gegenwartsliteratur* interessierten Briefpartner gehandelt zu haben. Ist es nicht auch denkbar, daß er dieses »Urteil« nicht bloß als Privatmann erbeten hat, spricht Fontane doch explizit von »Kritik«? Wäre es also möglich, daß im April oder Mai 1880 irgendwo in einer deutschen Zeitschrift oder Zeitung eine bisher unentdeckte Björnson-Kritik Fontanes erschienen ist? Dafür spricht zumindest die Tagebuchformulierung »Brief und Kritik an Dr. Treutler«, denn ein privates »Urteil« hätte Fontane umstandslos in einem »Brief« mitteilen können; einer zusätzlichen »Kritik« bedurfte es da eigentlich nicht. Von diesen Weiterungen einmal abgesehen, müßte vor allem die Identität des Dr. H. Treutler geklärt werden, um zunächst die mögliche Verwandtschaft mit den Neuhofer Treutlers zu sichern. In einem nächsten Schritt wäre die Frage zu klären, in

welchem Verhältnis dieser Dr. Treutler möglicherweise zur Familie Hüttig-Deßmann stand: ob er also vielleicht der Ehemann von Fanny Deßmann, der Schwester Antonie Hüttigs, geb. Deßmann, war. Es könnte immerhin sein, daß die erwähnte mündliche Familienüberlieferung die Generationen verwechselt hat.

Wie die Fäden liegen und zu verknüpfen sind, ist gegenwärtig noch nicht zu übersehen. Fest steht nur, daß es in der Familie Hüttig gleichermaßen ein Interesse an zeitgenössischer Literatur und an Dichter-Autographen gab. So ist über Carl Schultes[29], den Braunschweiger Hofschauspieler, Wiesbadener Oberregisseur und Dichter, der 1870 bis 72 in Braunschweig Wilhelm Raabes Wohnungsnachbar im »Krähenfelde« war,[30] ein inhaltsreicher Brief Raabes aus dem Jahr 1878 noch im selben Jahr an »Freund Hüttig« gelangt. Dieser Ernst Hüttig war Sanitätsoffizier und brachte es nach Stationierungen in Eisenach, Küstrin, Potsdam und Berlin bis zum Rang eines Generaloberarztes. Und sicher ist auch, daß sich beide Autographe, das Fontanes und jenes Raabes, im Vorbesitz jener eingangs erwähnten Hüttig befanden, deren Mann seinerzeit in Berlin als Kapellmeister der Staatsoper und Studienleiter wirkte.[31]

Rückblickend ergibt sich eine Hüttig-Treutler-Deßmann-Beziehung, die zwischen Berlin, Schlesien und Dresden spielt. Das Verbindungsglied zu den Fontanes könnte Johanna Treutler gewesen sein, die das Blatt möglicherweise durch ihre Freundin Emilie erhalten hat. Von Johanna Treutler könnte es, folgt man dem heutigen Besitzer, über den Sohn und dessen Verwandtschaft in die Familie Hüttig gelangt sein. Im Prinzip denkbar wäre natürlich auch ein direkter Zugang zur Hüttig-Familie, etwa zu dem literaturinteressierten Sanitätsoffizier Ernst Hüttig, von dem das Blatt dann in der Familie weitervererbt oder weitergegeben wurde. Nur fehlt dafür bisher jeder Hinweis aus Fontanes näherem Umfeld.

Ob es eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen dem erwähnten Dr. H. Treutler und »den« Treutlers gab, ist ungeklärt. In jedem Fall muß dieser seit April 1880 im Besitz eines Fontane-Autographs gewesen sein, so daß eine neuerliche Bitte um ein Albumblatt nicht sogleich anzunehmen ist. Andererseits kann ein solches Blatt später ausdrücklich als *Sammlungsblatt* erbeten worden sein. In einem solchen Fall könnte das Blatt auch über den Dr. H. Treutler in die Familie Hüttig gelangt sein, vorausgesetzt, daß es eine verwandtschaftliche Beziehung gab. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang natürlich die Björnson-Kritik von 1880, der auf der Hüttig-Seite gewissermaßen der Raabe-Brief von 1878 gegenübersteht. Nimmt man hinzu, daß in der Mitte aller dieser möglichen Verbindungen ein Gracián-Zitat steht, öffnet sich auch ein wenig die Tür zu Schopenhauer und vor allem zur spanischen Literatur, die wiederum mit der Parallellektüre von Pérez Galdós und Björnson während des Briefwechsels mit Dr. Treutler zeitweilig vertiefte Aufmerksamkeit erfuhr.[32]



Privatbesitz, Hildesheim

Dieses Blatt ist nicht das einzige Zeugnis für Fontanes Gracián-Kenntnis, vielmehr hat er am 9. November 1889 einem Sammler den Wunsch nach einem Autograph wiederum mit einem Sinnspruch aus dem *Hand-Orakel* erfüllt: »Hochachtung erlangt man desto weniger, je mehr man darauf ausgeht.«[33] Desgleichen schickte er einem nicht weiter bekannten Emil Schneider in Dresden am 6. März 1891 einen Spruch aus dem *Hand-Orakel* zu, »wohl zu wohltätigen Zwecken«, wie die *Theodor Fontane Chronik* vermerkt.[34] Erst eine, im vorliegenden Zusammenhang nicht leistbare, systematische Untersuchung des Brief- und Romanwerks könnte zeigen, ob sich nicht an anderen Stellen noch weitere Zitate aus dem *Hand-Orakel* oder wenigstens Anspielungen darauf verbergen.[35] Denkbar wäre das angesichts der – wie Hugo Aust treffend formuliert hat – für Fontanes Werk charakteristischen »Anspielungen, Zitate, Allusionen, Postfigurationen, Zeichen, Versatzstücke aller Art, die als Fragmente ganz anderer Zusammenhänge ihre jeweilige ›Vorgeschichte‹ mit hineinbringen und zur Harmonie oder [...] Dissonanz des Werkes als eines polyphonen Klangkörpers beitragen«.[36]

Außerdem steht das *Hand-Orakel* in einer gewissen Nachbarschaft zu Schopenhauers *Aphorismen zur Lebensweisheit*, die zuerst 1851 als Teil der *Parerga und Paralipomena* erschienen und mit denen Fontane sich nachweislich auseinandergesetzt hat.[37] Entsprachen die *Aphorismen* »dem Geist der Zeit, der nach 1848 ernüchtert sich bürgerlicher Wohlhabenheit

und einem neuen Realismus zuwandte«[38], so fügt sich wohl auch diese Auffassung vom »Vorzug des guten Geschmacks, daß er jede Sache auf dem Punkt ihrer Vollendung genießt«, in einen solchen geistigen Habitus ein. Man kann sich sogar vorstellen, daß der betont bürgerliche Schopenhauer-Adept und -Propagator Karl Ferdinand Wiesike, dem Fontane in *Fünf Schlösser* ein eingehendes Porträt gewidmet hat, nach dem Übergang in »sein *eigentliches Leben*«[39] dieser Maxime nachgelebt hat.

Anmerkungen

1 Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers, der dankenswerterweise auch eine Kopie des Blattes sowie zwei weitere Kopien von Familienzeugnissen zur Verfügung gestellt hat.

2 Julius Frauenstädt (Hrsg.): Arthur Schopenhauer, *Balthazar Gracian's Hand-Orakel und Kunst der Weltklugkeit.* Aus dessen Werken gezogen von Don Vincencio Juan de Lastanosa, und aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt [...]. Leipzig 1862.

3 Hugo Aust: *Kulturelle Traditionen und Poetik.* In: Christian Grawe und Helmuth Nürnberger (Hrsg.): *Fontane-Handbuch.* Stuttgart: Kröner 2000, S. 306–463, hier S. 395.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 397.

6 Vgl. die Abb. in: Theodor Fontane: *Gedichte.* 3 Bde. Hrsg. von Joachim Krueger und Anita Golz. 2., durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin: Aufbau 1995, Bd. 3, S. 547

7 Theodor Fontane: *Tagebücher 1866–1882. 1884–1898.* Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. 2. Aufl., Berlin: Aufbau 1995, S. 185.

8 Ebd.

9 Theodor Fontane: *L'Adultera.* In: Ders.: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes.* 2. Bd. Hrsg. von Helmuth Nürnberger. 3., durchgesehene und im Anhang erweiterte Aufl., München: Hanser 1990, S. 7–140.

10 Theodor Fontane: *Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes.* Bearbeitet von Gotthard Erler. Berlin: Aufbau TB Verlag 1996.

11 Brief des Besitzers an den Verf. vom 10. September [2000].

12 Kopie: Taufschein. [hs.] 3290. [...] Dieses wird glaubhaft und ordnungsmäßig bescheinigt. Berlin, den 4ten August 1883. Das Hof- und Dom-Ministerium. [Unterschrieben] Baur. Vol. XVI. Pag. 176. [Siegel]; Zusendung durch den jetzigen Besitzer des Blattes.

13 Brief an den Verf. vom 10. September [2000].

14 Fontane, *Tagebücher,* wie Anm. 7, 11. März 1881, S. 99: »Hedwig Treutler kommt auf Besuch zu uns.«; 6. April 1881, S. 106: »Fräulein Hedwig Treutler reist ab.«

15 Kopie: Gästebuch Hüttig mit folgendem Vers in der oberen Randleiste: »Ein fröhlich Lied zur rechten Zeit / Erwecket Lust und Heiterkeit«; Zusendung durch den jetzigen Besitzer des Blattes.

16 Wie Anm. 12.

17 Brief an den Verf. vom 9. Dezember [2000].

18 Theodor an Emilie Fontane, Berlin, 5. April 1880. In: Emilie und Theodor Fontane: *Ehebriefwechsel 1873–1898: Die Zuneigung ist etwas Rätselvolles.* Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Berlin: Aufbau 1998, Nr. 562, S. 204–208, hier S. 207.

19 Ebd., S. 632.

20 Richard von Kehler (Hrsg.): *Neunundachtzig bisher ungedruckte Briefe und Handschriften von Theodor Fontane.* Berlin 1936, S. 54 ff.

21 Theodor an Emilie Fontane, Berlin, 7. April 1880. In: Emilie und Theodor Fontane, *Ehebriefwechsel*, wie Anm. 18, Nr. 563, S. 208–210, hier S. 209.

22 Theodor an Emilie Fontane, Berlin, 11. April 1880. In: Ebd., Nr. 565, S. 213–214, hier S. 214.

23 Theodor an Emilie Fontane, Berlin, 15. April 1880. In: Ebd., Nr. 567, S. 216–217, hier S. 217.

24 Theodor Fontane an Moritz Lazarus, [Berlin, 11. März 1880]. In: Theodor Fontane: *Briefe*. 3. Bd.: 1879–1889. Hrsg. von Otto Drude, Manfred Hellge und Helmuth Nürnberger unter Mitarbeit von Christian Andree. München: Hanser 1980, Nr. 62, S. 64–65, hier S. 64; vgl. auch Theodor Fontane: *Tagebücher*, wie Anm. 7, 23. März 1881, S. 103: »Am Abend in Gesellschaft bei Prof. Lazarus. Zugegen: Karl Emil Franzos, Dr. Karpeles, Präsident Otto Gildemeister mit Frau und Tochter, Prof. Brandes und Frau [...] Sehr angenehmer Abend.«

25 Grawe/Nürnberger (Hrsg.), *Fontane-Handbuch*, wie Anm. 3.

26 Helmuth Nürnberger und Dietmar Storch: *Fontane-Lexikon. Namen – Stoffe – Zeitgeschichte*. München: Hanser 2007.

27 Wolfgang Pasche: *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnsterne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867–1932*. Basel und Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn 1979, S. 29.

28 Th[eodor] F[ontane]: *Freie Bühne. Die gestrige (vierte) Vorstellung auf der »Freien Bühne« brachte Björnsons dreiaktiges Schauspiel »Ein Handschuh«, deutsch von Emma Klingenfeld*. In: Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Berlin, Nr. 588, 16. Dez ember 1889, Abendausgabe. – Bereits im Dezember 1875 hatte Fontane in Berlin Björnsons »Ein Fallissement« mit Ernst von Possart in der Rolle des Advokaten Berent gesehen; Roland Berbig: *Theodor Fontane Chronik*, Berlin/New York 2010, Bd. 3, S. 2000.

29 Vgl. Carl Schultes: *Über mein Zusammenleben mit Wilhelm Raabe*. In: Wilhelm Raabe: *Frau Salome. Eine Erzählung*: Leipzig: Max Hesses Verlag o. J. [1901], S. 3–14.

30 Hubertus Fischer: *»Was fangen wir mit Horacker an?« Ein unbekannter Brief Wilhelm Raabes an Carl Schultes*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2000*. Hrsg. von Heinrich Detering und Ulf-Michael Schneider. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 96–101, hier S. 97.

31 Ebd., S. 99.

32 Vgl. Th[eodor] Fontane: *Gloria. Spanischer Zeitroman von Perez Galdós*. In: *Die Gegenwart*. Berlin. Bd. 18, Nr. 28, 10. Juli 1880, S. 22–25. – Vgl. Ana Sofía Ramírez: *Fontane, punto de partida en la reception critica de Galdós en Alemania*. In: *Fremdsprachen*. Berlin, Paris, [Heft] 3, [September] 1992, S. 36–38; Ana Sofía Ramírez Jaimez: *Identification de Fontane y Galdós con la sociedad de su epoca: los escenarios reales e las novelas berlinesas y madrilenas*. Tesis Doctoral. Madrid 1992; Ana Sofía Ramírez: *El Pensiamento y la Cultura Ingleses en Fontane y Galdós*. In: Margit Raders und Luisa Schilling (Hrsg.): *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte. Relaciones Hispano-Alemanas en la Literatura y la Cultura Historia de la Recepción*. Actas de la VII Semana de Estudios Germánicos: »Relaciones hispano-alemanas en la lengua, la literatura y la cultura«, celebrada en El Escorial (30 de marzo – 3 abril 1992). Madrid: Ediciones del Orto 1995, S. 153–160; Maite Zubiaurre: *Panoramic views in Fontane, Galdós and*

Clarin: an Essay on Female Blindness. In: Patricia Howe und Helen Chambers (Hrsg.): *Theodor Fontane and the European Context. Literature, Culture and Society in Prussia und Europe*. Proceedings of the Interdisciplinary Symposium at the Institute of Germanic Studies, University of London in March 1999. Amsterdam: Rodopi 2001, S. 253–263.

33 Berbig, *Chronik*, wie Anm. 28, Bd. 4, S. 3038.

34 Ebd., S. 3162.

35 Einer freundlichen Mitteilung Peter Schaefers zufolge hat Klaus-Peter Möller in ein paar Jahren »zehn Gracián-Funde gesammelt und dies bereits in einem zweimal gehaltenen Vortrag dargelegt«; Brief an den Verf. vom 9. Februar 2011.

36 Aust, *Kulturelle Traditionen*, wie Anm. 3, S. 445.

37 Vgl. die Manuskripte, abgedruckt in: Theodor Fontane: *Aufzeichnungen zur Literatur*. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Berlin, Weimar: Aufbau 1969, S. 51–62.

38 Hanna Delf von Wolzogen: *»Dazwischen immer das Philosophenhaus«. Abschweifende Überlegungen zu Schopenhauer und den Melusinen*. In: Monika Hahn (Hrsg.): *»Spielende Vertiefung ins Menschliche«. Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Heidelberg: Winter 2002, S. 262–267, hier S. 264.

39 Theodor Fontane: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. 3. Bd. Hrsg. von Walther Keitel und Helmuth Nürnberger. 2., im Text und in den Anmerkungen revidierte Aufl., München: Hanser 1977, 126–139, hier S. 128.

Literatur-geschichtliches, Interpretationen, Kontexte

Die *crème* der *littérature allemande*, oder Der Große Fonta(i)ne* auf der Treppe von *Sanssouci*

Andreas Beck

»Der Erfolg war glänzend«; das »Menzel-Gedicht« *Sanssouci* reüssierte, »am entzücktesten der Kronprinz, der [...] erzählte, daß er es seiner Frau 2 mal beim Frühstück vorgelesen und es dann [...] ›ausgeschnitten‹ habe«.[1] Dennoch kam der Autor, Fontane, »beinah 14 Tage lang [...] aus dem Aerger [...] nicht heraus [...]«: Bei der *Vossischen Zeitung*, in der der Text zuerst erschien (Abb. 1),[2] »ließ« man »mich fühlen, daß man das Gedicht nur aus ›Gefälligkeit‹ drucke« – dabei hatte Fontane »geglaubt, man würde mich umarmen« bzw. »mir 12 Flaschen Champagner oder dergleichen ins Haus schicken«. Damit nicht genug: »Menzel selbst«, sein Geburtstag ist das Thema des ›Gelegenheits-Gedichts‹, »gab kein Lebenszeichen und kam erst am 10. oder 11. Tage, um sich zu bedanken [...], [...] starker Taback. Irgendein Wort hat ihm nicht zugesagt oder ihn geradezu verdrossen«[3] – dabei war doch der Text »apart gelungen [...]. Uebrigens müßt' es auch mit dem Deubel zugehen, denn ich habe runde 3 Wochen dran gearbeitet«. Solche Empfindlichkeit, die sich auch andernorts äußert,[4] macht stutzig; sie reizt dazu, sich erneut dem in Frage stehenden Gedicht zuzuwenden, das längst als das »wahrscheinlich [...] beste von Fontanes Gelegenheitsgedichten«[5] gilt.

Und worin gründet der Rang von *Sanssouci*? Darin, daß die betonte Unfeierlichkeit des Texts den gattungskonformen Huldigungsgestus konventions- und gesellschaftskritisch unterläuft?[6] Darin, daß *Sanssouci* ein poetisches Bild künstlerischen ›Realismus‹ inszeniert[7] bzw. an sich selbst die ›perfekte Verwandlung von Wirklichkeit in Kunst‹ vorführt?[8] Darin, daß »im reinen Vers« dieser ›lyrischen Biographie‹ »sich der Künstler, sein Modell und Biograph zur distanzierten, distinguierten Trinität« vereinen?[9] Ich glaube nicht; m.E. macht etwas anderes die außerordentliche Qualität von *Sanssouci* aus: das intertextuelle Feuerwerk, das dieser Text hochvirtuos mit hübschem Knalleffekt abbrennt – und zwar in den ersten etwas mehr als zwei Dutzend Versen, in denen es erstaunlich viel zu entdecken gibt. Dort nämlich liegt der bislang übersehene Schwerpunkt des Gedichts.

»32 Verse lang«, glaubt Bettina Plett, »also ein Drittel des gesamten Textes, nimmt sich dieses Gedicht Zeit, bis erstmals der erwähnt wird, um dessentwillen es geschrieben wurde«.[10] Das ist falsch: *Sanssouci*, das mag vorerst merkwürdig klingen, nennt ohne Umschweife[11] denjenigen, »um dessentwillen es geschrieben wurde«. Das muß übrigens nicht Menzel sein, aber um den geht's hier natürlich auch – und das von Anfang an; er ist im ersten Textdrittel so präsent, wie man nur wünschen kann, wenn man nicht auf explizite Namensnennung besteht. Auf Menzel kommt das Gedicht auf der Stelle zu sprechen. Die Titelei zitiert präzise aus dem »Buch, das seinen Ruhm begründete«, mit dem er »in die Reihe gefeierter deutscher Künstlernamen ein[trat]«.[12] Fontanes Gedicht greift sofort auf die vielgelesene *Geschichte Friedrichs des Grossen. Geschrieben von Franz Kugler gezeichnet von Adolph Menzel*[13] zurück, und zwar, passend zu dessen 70. Geburtstag, auf den Beginn des »Vier und vierzigste[n] Capitel[s]« (608) – wo die Holzstiche nach Menzels Zeichnungen es ebenfalls mit einem 70. Geburtstag zu tun haben (Abb. 2): »[F]riedrich hatte bereits das siebente Jahrzehend seines Lebens überschritten« (608), heißt es da. Die Initiale zeigt einen offenen schwarzen Sarg, dahinter den Sargdeckel mit dem verzogenen königlichen Namen; vor letzterem windbewegter Trauerflor – die irdische Existenz des Königs, der 74jährig im achten Lebensjahrzehnt starb, verweht. Die Initiale, d.h. wörtlich: dieses ›Anfängliche‹, setzt paradoxerweise »Friedrich's Ende« (ebd.) ins Bild. Eine Ambivalenz, die schon den Kopf der Seite prägt: Der Holzstich, der das Kapitel eröffnet, zeigt »Sanssouci von der obersten Terrasse aus gezeichnet« (Illustrationsnachweis, VII) – bzw. genauer: Das Schloß ist vom »östl. Ende der obersten Terrasse« aus gesehen; von dort aus, wo »eine Statue der Flora«[14] jene »Gruft« verbirgt, die Friedrichs Wunsch zufolge »seine irdischen Reste« hätte »aufnehmen soll[en]« (267 f.)[15] und auf die der Name des Schlosses zielt. Friedrich sagte »einst [...] auf die[se] Gruft deutend: ›*Quand je serai là, je serai sans souci!*‹« (268),[16] ›wenn ich dort sein werde, werde ich sans souci, werde ich ohne Sorge sein‹«. Menzel präsentiert das Schloß als Begräbnisort – und, hierzu passend, in leblos-kalter Jahreszeit; seine Zeichnung illustriert die Sicht eines »Zeitgeno[ssen]«, der »diesen Hügel (Sanssouci) zum ersten Mal im Winter in der Abenddämmerung« erklimmt (609).

In dessen Fußtapfen tritt Fontanes Gedicht – und das bereits, bevor das erzählte lyrische Ich, ebenfalls im Winter, zu vorgerückter Stunde den Hügel von Sanssouci hinansteigt. Schon die Titelei folgt Kugler/Menzel, sie adaptiert jenes spannungsvolle Ineinander von Anfang und Ende:

»*Sanssouci*
7./8. Dezember 1885.
(zu Menzel's 70. Geburtstag.)«

»*Sanssouci* [...] Dezember«, das greift Menzels winterliche Schloßdarstellung auf, und die genaue Angabe des Datums sowie des Anlasses der Dichtung bildet geschickt den Kapitelbeginn unter jenem Holzstich nach. Der Ehrentag des Jubilars fiel auf den 8. Dezember, an dem das Gedicht in der *Vossischen Zeitung* erschien; auf den 8., in den Fontanes Text sozusagen hineinfeiert, indem er sich auf der Schwelle vom ›7./8. *Dezember*‹ bewegt – nicht vom ›7./8. 12.‹, das wäre etwas anderes. Denn der ›Dezember‹ schreibt sich von lateinisch ›*decem*‹, ›Zehn‹ her, er ist ›eigentlich‹ der zehnte Monat, so daß der Untertitel »7./8. Dezember« auf seine Weise den letalen Übergang vom 7. zum 8. Dezennium aus der *Geschichte Friedrichs des Grossen* wiederholt; eine Lesart, die der Schluß des dreigliedrigen Titels bestätigt, der – »zu Menzels 70. Geburtstag« – diese Schwelle explizit benennt.[17]

Also ein Geburtstag, ein Anfang, dem jedoch weniger ein Zauber als ein tödliches Ende innewohnt – ein sonderbarer Einstieg in ein Gratulationscarmen. Und düster geht's weiter, denn die erste Verssequenz (sie endet mit dem Zeilenumbruch im zehnten Vers) ist mit einem Trauerrand versehen: »Von [...] der Friedenskirche« kommt das lyrische Ich, von »Friedrich Wilhelm's IV. [...] Ruhestätte«,[18] von der Grablege des Monarchen, der 1861 in Sanssouci starb[19] und dessen Nachfolger Wilhelm I. jetzt, 1885, regiert: als König von Preußen sowie seit 1871 auch als Kaiser des neuen Deutschen Reichs. Der lyrische Rede*beginn* verweist also auf den *letzten* in Sanssouci verstorbenen König; und komplementär hierzu – ›Anfang‹ und ›Ende‹ erscheinen weiterhin verschränkt – findet der *erste* in jenem Schloß verstorbene Herrscher am *Schluß* des Abschnitts Eingang ins Gedicht: »von rechts her, von der Stadt herüber, | Erscholl das Glockenspiel« – es tönt von der »Garnisonkirche« her, wo »in einem Gewölbe ebener Erde unter der Kanzel Friedrich der Gr.« ruht.[20] Die indirekte Nennung der Garnisonkirche verklammert den neunten/zehnten Vers mit dem ersten – und sie versieht die Titelei, das ›Tor‹ zum Gedicht, das besagten Kapitelbeginn bei Kugler/Menzel zitiert, mit einem konsequenten vorläufigen Schlußpunkt: mit dem »Glockenspiel« der Garnisonkirche klingt das Ende jenes 44. Kapitels der *Geschichte Friedrichs* an, wo ein Menzelscher Holzstich (Abb. 3) »Friedrich's Gruft in der Garnisonkirche zu Potsdam« (Illustrationsnachweis VIII) zeigt. Stringent komponiert, evoziert der Gedichtbeginn ›Sanssouci‹ als Ort des Todes; als abgestorbene Vergangenheit, die mit dem Vorgänger des 1885 regierenden Monarchen nur an die Grenze der staatlich-gesellschaftlichen Gegenwart heran-, aber nicht mehr in sie hineinreicht. *Sanssouci* entwirft sich selbst, schafft sich die Szenerie seines Titels als eine poetisch erinnerte friderizianische Schattenwelt – und so liest sich dieses Gedicht am 8. Dezember 1885, an dem »der heutigen Zeitung ein Weihnachts-Preis-Verzeichniß« bzw. ein »Weihnachts-Katalog«[21] diverser Firmen beiliegt, »zu Menzel's 70. Geburtstag« also liest sich Fontanes Gedicht schon wie eines ›zum 100. Todestag Friedrichs des Großen‹ im heraufdämmernden Jahr 1886.

Der Geburtstag des Künstlers (ich wähle absichtlich diese allgemeinere Formulierung) ist also zugleich ein Todestag – in zweierlei Hinsicht: Zum einen arbeitet der, der in seinem Schaffen zum Künstler wird, nicht für diese Welt, sondern stirbt für sie ab; das zeigt die Fortschreibung der *Geschichte Friedrichs* in Fontanes *Sanssouci*, die in Abkehr vom wilhelminischen[22] Preußen-Deutschland ihren eigenen (Un-)Ort generiert. Und zum andern ist Fontane aus gutem Grund daran interessiert, den Geburtstag des Künstlers gerade mit dem Tod Friedrichs II. kurzzuschließen; das nämlich gibt ihm Gelegenheit, sein poetisch-wirklichkeitsjenseitiges Sanssouci zum ›Geburtsort‹ eines ganz bestimmten Künstlers zu stilisieren: des Erzdichters der Deutschen, der dem gefeierten Bildkünstler Menzel wenig wird bevor dürfen geben. *Das* ist es, worauf die Anfangssequenz des Gedichts mit ihrer Verschränkung von Beginn und Ende, von Geburt und Tod zielt.

Mit seiner Titelei und dem Glockenspiel der Garnisonkirche fokussiert der Gedichttext von Kugler/Menzel her den toten Friedrich II. – der nun, abermals nach dem Muster der *Geschichte Friedrichs*, als Wiedergänger auftritt:

»[...] im Frackrock, hinter ihm das Windspiel,
(*Biche* wenn nicht alles täuschte) dazu Krückstock
Und Hut und Stern. Bei Gott, es war der König.«

Aber muß man *dafür* Kugler/Menzel bemühen, das ist doch gängige Friedrich-Ikonographie? Sicher; dennoch ist auffällig, daß, wenn wir vom Beginn jenes 44. Kapitels eine Seite zurückblättern, daß wir dann (Abb. 4) auf den greisen Friedrich treffen, der sich, über Grabsteine hin, auf sein Ende im Folgekapitel zubewegt: ›im Frackrock, dazu Krückstock und Hut‹; aber wo bleibt das Windspiel, wo bleibt Biche? Blättern wir noch etwas weiter zurück – bis wir nach wenigen Seiten dem König in ähnlicher Pose wiederbegegnen (Abb. 5): ›im Frackrock, dazu Krückstock‹, jetzt fehlt der Hut, aber dafür ist ›hinter ihm das Windspiel‹ zur Stelle,[23] und zwar ›*Biche*, wenn nicht alles täuschte‹: wenigstens ist das der erste Hundename, den der Kontext der Illustration nennt: »»Biche, sein Sie doch artig! [...]«« (602).[24] Zudem ist mit dem Windspiel erneut Friedrichs Tod, erneut Sanssouci als Begräbnisort präsent: »Neben der Flora von Sanssouci, unter der Friedrich sein Grab sich hatte bereiten lassen [...], sind seine Lieblingshunde [...] begraben worden« (ebd.). Das alles paßt zu Fontanes *Sanssouci* (den fehlenden Stern dürfen wir bei beiden Rückenansichten wohl voraussetzen[25]), warum also nicht den König, der im Gedicht »aus dem Buschwerk« tritt, als eine aus jenen beiden Holzstichen gewonnene Hybridfigur lesen? Noch etwas spricht für eine solche Lektüre: Unser Zurückblättern führt just auf die Gesprächsthemen, die Friedrich mit dem lyrischen Ich erörtert: auf –

»*Poëte allemand!*« – die deutsche Literatur sowie – »*Tableaux* und [...] *Peintüren*« – auf die Malerei. Denn der Schlußholzstich des 43. Kapitels bei Kugler/Menzel illustriert das Ende von Friedrichs »Abhandlung ›über die deutsche Literatur [...]‹«, die

»mit den folgenden prophetischen Worten [...] schließt [...]: ›Wir werden unsere classischen Schriftsteller haben [...] Diese schönen Tage unserer Literatur sind noch nicht gekommen, aber sie nahen heran. Ich sage es euch, sie werden erscheinen: ich werde sie nicht sehen, mein Alter gestattet mir dazu keine Hoffnung. Ich bin wie Moses; ich sehe von fern das gelobte Land, aber ich werde es nicht betreten.‹« (606 f.)[26]

Menzels greiser König geht also – ohne Hund, dafür mit Hut –, nicht nur dem Tod, sondern zugleich der Blüte deutscher Literatur entgegen; während die Darstellung vorher Friedrich – ohne Hut, dafür mit Windspiel – »in der Bildergallerie von Sanssouci« (Illustrationssnachweis VII) als Kenner und Liebhaber bildender Kunst präsentiert.

Von dieser Konstellation her entwickelt Fontane in *Sanssouci* ›seinen‹ verstorbenen Friedrich als eine Hybridfigur, mit deren Hilfe sich – *ut pictura poesis* – die Wertschätzung von Malerei bei gleichzeitiger, nicht geringerer Hochachtung deutscher Literatur in Szene setzen läßt. Fontanes Friedrich ist wie gemacht dafür, jetzt, ziemlich genau zu seinem 100. Todestag, die von ihm beschworenen ›schönen Tage unserer Literatur‹ in der Nacht auf Maler Menzels 70. Geburtstag als Revenant doch noch zu erleben. Er ist wie gemacht dafür, nicht nur – »Ich kenne Menzel wie mich selbst und wär' ihm | Erkenntlich gern« – der Malerei, damals wie heute, die Ehre zu erweisen, sondern überdies der von ihm einst geschmähten deutschen Literatur die ihr nunmehr gebührende Anerkennung zu zollen. Mit andern Worten: Von der *Geschichte Friedrichs* aus, die den Durchbruch für den bildenden Künstler Menzel bedeutete, plant Fontanes Gedicht einen analogen Triumph auf dem Feld der deutschen Literatur. Jetzt, da die deutschen Literaten nicht mehr, wie noch in Menzels Schlußvignette zur *Littérature allemande* in der Friedrich-Werkausgabe von 1846 ff. (Abb. 6),[27] faul auf der Bärenhaut liegen, jetzt ist Fontanes Friedrich berufen, Menzels Fragezeichen unter der Bärenhaut durch ein Ausrufungszeichen zu ersetzen. Er ist erwählt, den Schriftsteller und Dichter zu nennen, der würdig ist, neben »Adolf Menzel« zu prangen »unter den [...] glorreichsten Meister[n] aller Zeiten, welche zur Ehre und zum Segen der deutschen Kunst und unsers Volkes gewirkt haben«.[28]

Dieses Thema mußte kommen – aber nicht nur, weil es bei Kugler/Menzel, ganz wörtlich, die Kehrseite jenes Kapitelbeginns bildet, der so gut zu Menzels 70. Geburtstag paßt. Und die Ehrung deutscher Dichtung, ausgerechnet durch Friedrich, sie steht auch nicht nur darum zur Debatte, weil der Literat, gerade der Lyriker, in Preußen-Deutschland im Vergleich zum bildenden Künstler ein mißachtetes Stiefkind darstellt[29] – was Fontane

ausgerechnet in seinem Verhältnis zu Menzel erfuhr.[30] Warum dann das Thema ›Friedrich der Große und die deutsche Literatur‹? Ganz einfach: Es steht insgeheim auf der Tagesordnung, wenn Fontane am 8. Dezember in der *Vossischen Zeitung* publiziert. Denn am 1. und eben am 8. Dezember hatte er dreizehn Jahre zuvor, 1872, in der ›Vossin‹ eine Rezension veröffentlicht; er hatte Heinrich Pröhles *Friedrich der Große und die deutsche Literatur* besprochen.[31] Eine Studie, deren Schlußkapitel im selben Jahr 1872 in »einer Anzahl trefflicher Aufsätze«[32] unter dem Titel »Die Schrift Friedrichs des Großen über die deutsche Literatur und sein Tod [...]«[33] gleichfalls in der *Vossischen* zu lesen war – und passend zu dieser Überschrift begann die Aufsatzreihe in unmittelbarem Anschluß an Friedrichs Todestag, an dem auf den 17. folgenden 18. August.[34] Das ergibt ein akkurates Pendant zu der über Kugler/Menzel gestifteten Verknüpfung von Menzels 70. Geburtstag mit Friedrichs Ende sowie der deutschen Literatur. Der Zusammenhang von 8. Dezember und Friedrichs Todestag im Zeichen deutscher Schriftstellerei besteht längst – *deshalb* kommt Fontanes Glückwunschcarmen für Menzel fast notwendig auf das Verhältnis Friedrichs des Großen zur deutschen Literatur zu sprechen. Und angesichts dieses Befunds ist es nur konsequent, wenn *Sanssouci* neben der *Geschichte Friedrichs* auch an das vordem rezensierte Werk Pröhles anschließt.

Das Gedicht antwortet auf Pröhles Antwort auf jenes deutschliterarische Fragezeichen. Fontane war wahrlich nicht der erste, der ob Friedrichs *mépris* deutschen Schrifttums verdiente Dichter des Volks nominierte – das hatte vorher bereits u.a. Pröhle getan, dessen Wahl nicht überrascht. In jenem letzten Kapitel seiner Studie, das zuerst in der *Vossischen* erschienen war, stehen den »Schlußbemerkungen« bemerkenswerte Verse als Motto voran: die erste Strophe eines Gedichts, das ausgerechnet den Titel »›Sans-Souci.‹« trägt, und dieser Text von »Emanuel Geibel«[35] nimmt, ähnlich der *Geschichte Friedrichs* von Kugler/Menzel, wesentliche Züge seines jüngeren Namensvetters vorweg. Geibels *Sanssouci* bildet quasi den Typus, den Fontanes *Sanssouci* als Antitypus erfüllt.

»Laß uns den Hang empor zu den Terrassen klimmen, | [...] | Dort oben ragt [...] | Das schmucklos heitre Schloß«;[36] bereits bei Geibel steigt das lyrische Ich im Park von Sanssouci (den die erste Strophe schildert) treppan, um auf Friedrich den Großen zu treffen:

»Dort lehnt ein Mann im Stuhl; sein Haupt ist vorgesunken,
Sein blaues Auge sinnt, und oft in hellen Funken
Entzündet sich's; so sprüht aus dunkler Luft ein Blitz;
Ein dreigespitzter Hut bedeckt der Schläfe Weichen,
Sein Krückstock irrt im Sand, und schreibt verworr'ne Zeichen –
Nicht irrst du, das ist König Fritz.«[37]

Wieder liegt die Nähe zu Fontanes *Sanssouci* auf der Hand: nicht nur ob des (vergleichsweise unvollständigen) topischen Herrscherhabits, sondern auch hinsichtlich des königlichen Blicks, der bei Fontane als »sein Auge, | Das *Fritzen*-Auge« wiederkehrt. Was aber sucht Geibels ›König Fritz‹ sinnend ins Auge zu fassen? Das Ende des Gedichts, das Pröhle ebenfalls zitiert, das er in seinem Schlußkapitel dem Abschnitt »›*De la littérature allemande*‹«[38] voranstellt, die beiden letzten Strophen bei Geibel sagen uns, was den Monarchen umtreibt:

»Er murrt: ›O Schmerz, als Held gesandt sein einem Volke,
Dem nie der Muse Bild erschien auf goldner Wolke;
August sein auf dem Thron, wenn kein Horaz ihm singt!
Was hilft's, vom fremden Schwan die weißen Federn borgen!
Und doch, was bleibt uns sonst? – erschein, erschein, o Morgen,

Der uns den Götterliebling bringt!‹
Er spricht's, und ahnet nicht, daß jene Morgenröthe
Den Horizont schon küßt, daß schon der junge Goethe
Mit seiner Rechten fast den vollen Kranz berührt,«

– da ist der erste, der des königlichen Blicks würdig gewesen wäre:

»Er, der das scheue Kind, noch roth von süßem Schrecken,
Die deutsche Poesie aus welschen Taxushecken
Zum freien Dichterwalde führt.«[39]

Die letzten drei Verse fehlen bei Pröhle, doch auch bei ihm sproßt, nur andernorts, »der deutsche Dichterwald«: Seine Studie bietet einen Anhang, dessen letzter Abschnitt den »ja wohl überhaupt von Klopstock entdeckten deutschen Dichterwald« behandelt.[40] Da ist der zweite, dem Friedrichs Gunst hätte zuteil werden können.[41] Und der Dritte im Bunde? Wo Goethe ist, kann er nicht weit sein; Pröhles ›Schlußbemerkungen‹ beginnen mit der ersten Strophe jenes Gedichts, das zuletzt Goethe preist – und sie enden mit den »ergreifenden Worte[n] *Schiller's*:

Kein augustisch Alter glühte,
Keines Mediceers Güte
Lächelte der deutschen Kunst
– – – – – – – –
Von dem größten deutschen Sohne,
Von des großen Friedrichs Throne
Ging sie schutzlos, ungeehrt. ...«[42]

Das stammt aus der *Deutschen Muse* – wo sich folgende zwei Halbstrophen anschließen:

»Rühmend darf's der Deutsche sagen
Höher darf das Herz ihm schlagen:
Selbst erschuf er sich den Werth.

Darum steigt in höherm Bogen
Darum strömt in vollern Wogen
Deutscher Barden Hochgesang«[43].

Diese Verse sollten wir im Hinblick auf Fontane in Erinnerung behalten.

Das ist nun die Folie, vor der *Sanssouci* am 7./8. Dezember 1885, zu Menzels 70. Geburtstag, den Geist Friedrichs des Großen heraufbeschwört, um ihn *den* deutschen Dichter küren zu lassen, der dem gefeierten Menzel an Bedeutung gleichkommt. Und wie heißt er? Ist's Goethe, Schiller oder Klopstock? Der Gesuchte existiert wohl noch immer nicht. ›Menzel‹ nennt der Gedichttext sieben Mal – aber keinen Wortkünstler; der erste Teil des Gedichts, der das heikle Thema deutsche Literatur und Alter Fritz fokussiert, er stellt dem König *keinen* Dichternamen zur Seite. Ostentativ unterbleibt die Nennung eines solchen: Das lyrische Ich, nach seinem Namen gefragt, »stottert [...] was hin«, agiert wenig wortgewaltig – und ausgerechnet dieser anonyme Stammler präsentiert sich als »Schriftsteller, Majestät. Ich mache Verse!« Beifallsstürme hat *der* nicht zu gewärtigen; zwar verleiht ihm der königliche Wiedergänger den Titel eines ›deutschen Dichters‹, doch das – »der Spott ist sicher« – ist nicht eben ehrenvoll gemeint und geschieht auch noch, wie peinlich, in herablassendem Französisch: »*Poëte allemand!*«

Statt einer Alternative zu Goethe, Schiller, Klopstock also eine Leerstelle bzw. ein Stümper, dessen Namen man besser verschweigt? So scheint es – und doch ist alles ganz anders. Sehen wir uns abermals den Anfang des Gedichts an; wir werden *den* deutschen Dichter schon finden.

»Von Marly kommend und der Friedenskirche,
Hin am Bassin (es plätscherte kein Springstrahl)
Stieg ich treppan; die Sterne blinkten, blitzten«

Die Verse setzen mit einer Steigerung ein, die passenderweise durch die Verbform »Stieg« markiert ist. Diese Steigerung ist eine zweifache: zunächst eine räumlich-inhaltliche, das lyrische Ich begibt sich nach oben; zum andern eine Klimax steigender syntaktischer Spannung, denn Subjekt und Prädikat des ersten Satzes, eben das treppansteigende Ich, werden erst nach einer Verzögerung von zwei Versen zu Beginn des dritten genannt – es

hätte ja auch schlicht ›Ich kam von Marly und der Friedenskirche | [...] | Und stieg treppan [...]‹ heißen können. So jedoch läuft der erste Satz auf seinen ausbleibenden Abschluß, auf die Aufwärtsbewegung »Stieg ich treppan« am Kopf des dritten Verses zu – auf eine Stelle, die überdies metrisch hervorsticht. Dieser Blankvers ist durch eine schwebende Betonung[44] zu Beginn hervorgehoben, so wie bereits der zweite: »Hin am Bassin« – in einem früheren Entwurf hieß es noch, versrhythmisch unauffällig, »Vorüber am Bassin«.[45] Jetzt also auch hier eine schwebende Betonung, und, solcher zusätzlichen Gewichtung des Versbeginns gemäß, eine Aufwertung jenes Bassins: »Vorüber am Bassin« – *da* läßt das lyrische Ich das Becken links bzw. rechts liegen und wir lesen dran vorbei. Mit »Hin am Bassin« ist es anders. Freilich, strenggenommen heißt auch ›hin am‹ nichts anderes als ›vorüber‹; aber dieses ›hin‹ bedeutet nicht notwendig einfach nur ›vorbei‹, es kann auch auf ein Ziel verweisen. Und genau das schwingt hier mit: Durch syntaktisch ungewöhnliche Frontstellung des Adverbs – ›normal‹ wäre ›am Bassin hin‹ – kommt »Hin«, metrisch markant, direkt unter dem ersten Wort des ersten Verses zu stehen; unter »Von«, mit dem es sich zwanglos zum zielgerichteten ›von ... hin‹ zu besagtem Bassin verbindet. Und solche Betonung des Beckens macht auf eine weitere Verbindung zwischen den ersten beiden Versen aufmerksam: »Von« bzw. »Hin am«, diesen Richtungsangaben folgt mit »Marly« bzw. »Bassin« jeweils ein französisches Wort – ›Márly‹ meint natürlich nicht das »Lustschloß Ludwigs XIV. bei Versailles«, sondern, passend zum derbdeutschen Initialakzent, den »Teil des Parkes von Sanssouci«, der einst »Küchengarten« war und von »Friedrich Wilhelm I. ironisch als ›sein Marly‹ bezeichnet« wurde.[46]

Der Gedichtanfang läßt also eine Steigerung erkennen, die auf den Beginn des dritten Verses hinzielt: auf den Treppanstieg des lyrischen Ichs, der durch metrisch auffällige Gestaltung mit dem Kopf des zweiten Verses verbunden ist, dessen Einsatz wiederum sich als eng mit dem des Eröffnungsverses verknüpft erweist. Von dieser engen Verflechtung der drei ersten Verse her möchte ich der Relevanz jenes Ich-Aufstiegs nachspüren.

Das Gedicht trägt einen französischen, in ›undeutscher‹ Antiqua gesetzten Titel;[47] mithin bietet es sich an, die Rolle jener französischen Elemente in den ersten Versen zu erkunden. Dafür, daß der Eröffnungssatz des Gedichts endlich Subjekt und Prädikat erhält, bedarf es *dreier* Verse – die aber nur *zwei*mal zu Beginn ein französisches Wort aufweisen, während im dritten Vers an analoger Stelle das erstmals genannte lyrische Ich steht: »Von Marly [...] | Hin am Bassin [...] | Stieg ich«. Ist dieses »ich« ein deutscher Dissident? Oder doch so etwas wie ein Franzose? Das läßt sich anhand der in den Eingangssatz eingeschobenen Parenthese klären: »(Es plätscherte kein Springstrahl)«. Was soll das? Springbrunnen werden winters abgestellt, »die *Wasserkünste* von Sanssouci springen im Sommer«,[48] im Dezember plätschert dort nichts. Warum also jene überflüssige Infor-

mation? Das zeigt sich, wenn wir mit dem Bædeker von 1880 die Route des lyrischen Ichs durch den »**Park von Sanssouci*« virtuell abschreiten: »Am Eingang in denselben [...] erhebt sich die **Friedenskirche* [...] Lieblingsschöpfung Friedrich Wilhelm's IV. und Ruhestätte desselben«; soweit waren wir bereits. »Schreitet man durch das Gitterthor in den Garten, so gelangt man bald an die **grosse Fontaine*, deren Wasser 35m hoch steigen [...]. Eine 20m hohe, breite Treppe führt in sechs Terassen von der grossen Fontaine zum Schloss.«[49]

Ein bemerkenswertes Pendant zum Beginn des Gedichts: Dem auf die »Friedenskirche« folgenden unscheinbaren ›plätschernden Springstrahl‹ am Bassin sowie dem anschließend treppansteigenden lyrischen Ich korrespondiert im Fremdenführer die Rede, im Anschluß an die »**Friedenskirche*«, von der beeindruckenden »**grosse[n] Fontaine*, deren Wasser 35m hoch steigen«, und die für den Aufstieg treppan zum Schloß den Ausgangspunkt darstellt. Diese paßgenaue Entsprechung des Bædekertexts weist uns den Weg, den ersten drei *Sanssouci*-Versen doch noch eine französische Worttrias zuzuordnen, das ›fehlende‹ Fremdwort zu Beginn des dritten Verses einzuschleusen: Im Bædeker findet sich kein ›Springstrahl‹, sondern eine ›steigende Fontaine‹, mit dem Aufstieg zum Schloß verknüpft – was liegt da näher, als in dem mit dem transparenten Kürzel »Th. F.« = ›Theodor Fontane‹[50] unterzeichneten winterlichen Gedicht, in dem natürlich nicht der Springstrahl von Sanssouci, dafür aber das lyrische Ich in die Höhe steigt, was liegt nach jener Bædeker-Lektüre näher, als diesem aufwärtsbewegten Springstrahl-Surrogat den Namen ›Fonta(i)ne‹ unterzuschieben? Deshalb also die Zielrichtung »Von Marly« »Hin am« bzw. zum »Bassin«: um von dort über den eben *nicht* ›plätschernden Springstrahl‹ zuletzt das lyrische Ich als den statt der ›grossen Fontaine‹ aufsteigenden ›grossen Fontane‹ zu inszenieren.[51]

Für diese Lesart spricht auch der noch unberücksichtigte Schluß der drei Eingangsverse: »die Sterne blinkten, blitzten« – warum nicht, »Baum und Strauchwerk« werfen ja »Schatten«, in offenbar mondheller Nacht? Ich möchte eine weniger ›realistische‹ Herkunft dieser Himmelskörper vorschlagen: Im Bædeker findet sich nicht einfach eine ›*grosse Fontaine*‹, sondern eine »**grosse Fontaine*« – sie ist »durch ein Sternchen (*) hervorgehoben«, da sie etwas »vorzugsweise Beachtenswerthe[s]«[52] darstellt. Und wenn wir nun im dritten Vers von *Sanssouci* dem lyrischen Ich, dem jene Sterne folgen, versuchsweise den Namen ›Fontane‹ leihen, dann erhalten wir sozusagen ›Fontane*‹, den *à la* Bædeker als ›vorzugsweise beachtenswerth hervorgehobenen‹ Dichternamen, nach dem wir uns auf die Suche gemacht hatten.

Vorerst allerdings ist das ›i‹ beachtenswert, das die ›Fontaine‹ von ›Fontane‹ trennt – und dieses ›i‹ soll keinesfalls unterschlagen werden. An ihm hängt eine wichtige Pointe des Gedichts, und um sie in den Blick zu

nehmen, ist zunächst zu zeigen, daß die Differenz von ›Fontaine‹ und ›Fontane‹ nichts verschlägt – ›Fontane‹ *ist* ›Fontaine‹, wenigstens im literarischen Sonntags-Verein *Tunnel über der Spree*,[53] denn dort trug das Mitglied Nr. »66«, der »Schriftsteller Th. *Fontane*«, den Namen »*Lafontaine*«.[54] Aber wer wußte das? Nicht jeder, aber immerhin einer, auf den es bei *Sanssouci* doch ankommt: ich meine das *Tunnel*-Mitglied Nr. »98« mit dem Vereinsnamen »*P. P. Rubens*«, und das war – »Professor *Menzel*«,[55] der Adressat des Gedichts.

Er konnte also das »ich« im dritten Vers als unscheinbare, aber entschiedene autopanegyrische Selbststilisierung des Verfassers »Th. F.« dechiffrieren – als ein Selbstbild,[56] das den ›grossen Fonta(i)ne*‹ als *den* klassischen deutschen Schriftsteller zeichnet, wie Friedrich der Große ihn postmortal ersehnte. Denn mit Friedrich II. im Dezember als ›deutscher Lafontaine‹ in Kontakt zu treten, das bedeutet, sich eine berühmte literarhistorische Situation anzueignen: Die Leipziger »Audienz Gellerts bei Friedrich dem Großen am 18. Dezember 1760«.[57]

Bei dieser Unterredung, »der König sprach bald deutsch, bald französisch«,[58] erkundigte sich Friedrich: »›Sage Er mir, warum wir keinen guten deutschen Schriftsteller haben?‹« Ein Offizier ergreift vor Gellert das Wort und dessen Partei: »›Ihro Majestät sehen hier einen vor sich, den die Franzosen selbst übersetzt haben und den deutschen La Fontaine nennen.‹ | *Der König*. Das ist viel.«[59] Er ist beeindruckt; später will er sich von Gellerts Können überzeugen: »Kann Er keine von Seinen Fabeln auswendig? [...] *G.* Ja, Ihro Majestät, den ›Maler‹«, den Gellert nun vorträgt.[60] Das ist maliziös: »Ich wünsche ruhigere Zeiten, und wenn ich der König von Preußen wäre, so hätten die deutschen Friede«,[61] das hatte der Dichter den König, dessen Armeen im Siebenjährigen Krieg Leipzig besetzt halten, wissen lassen – und jetzt erzählt er eine Fabel, in der ein »kluger Maler« den »Mars im Bilde sehn« läßt, um »seinen Kriegsgott« zuletzt »auszustreichen«.[62] Die ursprüngliche Moral, daß der Schriftsteller – einmal mehr *ut pictura poesis* – seine Werke nach dem Muster jenes verständigen Malers beurteilen solle,[63] sie erfährt eine Wendung: Jetzt fordert die Fabel dazu auf, als Künstler der martialischen politischen Wirklichkeit zu widersprechen. Friedrich, der Repräsentant dieser Sphäre, nimmt das nicht krumm – sondern bewundert »so etwas Coulantes in Seinen Versen«; er rühmt Gellert nach der Audienz als »›[...] ein[en] ganz andere[n] Mann als Gottsched‹«. Noch »am andern Tage« spendet er dem Fabeldichter höchstes Lob: »›*C'est le plus raisonnable de tous les savants allemands*‹«,[64] ›Gellert ist der Vernünftigste unter den deutschen Gelehrten‹.

Vor dieser Folie steigt das lyrische Ich in *Sanssouci* treppan, um Gellert als vom Preußenkönig mit Glanz approbierten deutschen Literaten zu verdrängen;[65] in Adaption der ursprünglichen Moral von Gellerts Malerfabel belehrt *Sanssouci* den Leser, daß der ›grosse Fonta(i)ne*‹, daß *dieser* fabel-

hafte Schriftsteller so zu beurteilen, und das heißt: so zu feiern ist, wie der Bildkünstler Menzel. Der Text widerspricht seinem Geibelschen Namensvetter sowie Pröhles Studie, er sägt am Thron des Dichterfürsten Goethe, zeigt mit und gegen dessen Amtskollegen Schiller, wo denn nun, mit jener bzw. jenem Fonta(i)ne, »in höherm Bogen | [...] in vollern Wogen | Deutscher Barden Hochgesang« »steigt« und »strömt«.[66] Auch auf Klopstock und dessen Dichterwald reagiert das Poem, das eher seinem Verfasser als Menzel gratuliert. Das lyrische Ich durchmißt bei seinem doch nicht so anonymen literarischen Aufstieg eine Schattenlandschaft:

»Und auf den Stufen-Aufbau der Terasse
Warf Baum und Strauchwerk seine dünnen Schatten,
Durchsichtige, wie Schatten nur von Schatten.«

Wo kommen diese Schatten her? Von den halbwegs natürlich ausladenden Bäumen und Sträuchern auf dem im 19. Jahrhundert freier, ›englischer‹ gestalteten Weinberg von Sanssouci (Abb. 7)? Oder läßt sich, ähnlich wie bei den blinkenden Sternen, eine ›unrealistisch‹-intertextuelle Flora als Grund jenes Schattenwurfs vermuten – läßt sich ein Reflex literarischer Schatten ansetzen, auf die hin jene »[d]urchsichtige[n] [...] Schatten« transparent werden wollen? Dann nähmen sich die paradoxen »Schatten nur von Schatten« ausgesprochen stimmig aus. Und es gibt einen Text, der sich als literarischer Schattenspender empfiehlt: Klopstocks Ode *Die Verkennung*[67]. ›Du‹, wird Friedrich dort in der zweiten Strophe angesprochen, ›der du‹

»Nicht sahst, daß Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob,
Aus fester Wurzel daurender Stamm, und weit
Der Aeste Schatten warf! doch jetzo
Auch es entbehrtest, zum Wuchs den Hainbaum
Mit Thau zu frischen: Friedrich, dein Adlerblick,
Wo war er, da sich regte des Geistes Kraft,«

– danach verliert sich die dritte Strophe in syntaktischer Finsternis. Hier genügt die Motivreihe in jenem Zitat, denn sie läßt sich auf Fontanes *Sanssouci* als Klopstocks Text-Schatten abbilden: »daß Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob«, dem entspricht der steile Aufstieg des ›grossen Fonta(i)ne*‹; der Dichterwald wiederum, der aus jener Erhebung aufsproßt »und weit | der Aeste Schatten w[ir]f[t]«, er findet in besagten »Schatten nur von Schatten« umgehend sein »[d]urchsichtige[s]« Pendant. Bleibt die ausbleibende königliche Förderung des heimischen Poetenhains, bleibt »Friedrich, dein Adlerblick | [...] da sich regte des Geistes Kraft«. »Wo war er«, oder besser: Wo ist er? In Fontanes *Sanssouci*, wo sonst.

Dort ist nach jenem zarten Schattenwurf des deutschen Dichterhains der erste Satz offiziell zu Ende, die Modellierung des großen Dichters Fonta(i)ne abgeschlossen; jetzt gilt es, dessen Anerkennung zu arrangieren. In »tiefe[r] Stille« – vom »Glockenspiel«, »[n]un schwieg auch das«, nur kurz unterbrochen –, erfolgt der Auftritt »de[s] König[s]«, in »lautlos[er]«, ganz aufs Auge berechneter Szenerie: berechnet zum einen auf »mein Auge«, auf das des lyrischen Ichs; dann auf ›unser Auge‹, auf das des Rezipienten, das hier ein hybrides Menzel-Zitat erblicken soll; und damit zuletzt auf »sein Auge«, auf »[d]as *Fritzen*-Auge« des königlichen Kunst- und Literaturkenners. Mit ihm »bannt[]« er »mich«, das lyrische Ich, »zur Stelle« – und damit ist er zur Stelle, ›Friedrichs Adlerblick‹, den Klopstock vermißte; da ist es zur Stelle, das königliche ›blaue Auge‹ aus Geibels *Sanssouci*, das endlich im ›Dichterwalde‹ nächtens die ›Morgenröthe‹ deutscher Poesie fokussiert. Denn wir wissen, wer dem König da ins Auge sticht: Innerhalb der *histoire* mag der Name verschwiegen bleiben, »Ich stotterte was hin« – das Textarrangement gibt ihn preis.

Und auf die Ebene des *discours* will das Gedicht hier die Aufmerksamkeit lenken, das zeigt die erste direkte Rede des lyrischen Ichs im Folgevers. Nach »[s]ein[em] *Métier*« gefragt, antwortet es: »›Schriftsteller Majestät. Ich mache Verse!‹« Die Pointe des Verses liegt auf der Hand: Im Changieren zwischen *histoire* und *discours* nimmt er performativen Charakter an; indem das lyrische Ich auf der Ebene des Erzählten prosaisch Auskunft erteilt, vollzieht es im Erzählgedicht *Sanssouci* dasjenige, wovon es spricht: Es hat, wenn es »Verse« sagt, einen Vers gemacht.[68] Das ist mehr als eine hübsche Spielerei – denn so gerät ein weiterer unbewußter Versproduzent in den Blick: Auch »Majestät [...] mache[n] Verse«. Friedrich, der vorher lediglich brockenweise »Wie heißt Er?« sowie »Und sein *Métier*?« herausstieß, er produziert jetzt – Ironie des Schicksals – mehr als ein Dutzend Zeilen deutscher Dichtung. Damit nicht genug: Der *contre cœur* deutsch dichtende König spricht überdies, gleichfalls unwissent- bis unwillentlich, dem Urheber ›seiner‹ Verse den gebührenden Rang zu: Wenn er sein Gegenüber als »*Poëte allemand!*« bezeichnet, dann wird das, was auf der Ebene der *histoire* »Spott« ist, im Rahmen der intertextuellen Faktur von *Sanssouci* zum Ehrentitel. Mit dem Ausrufungszeichen hinter »*Poëte allemand!*«, das dasjenige hinter »Ich mache Verse!« wiederholt, überschreibt Friedrich das nunmehr obsolete Fragezeichen von Menzels Schlußvignette zur *Littérature allemande*. Der spöttische königliche Revenant in Fontanes *Sanssouci* ist gezwungen – »[d]ergleichen sagt nur, wer es sagen muß« –, den Verfasser des Gedichts, den ›grossen Fonta(i)ne*‹, als *den* klassischen deutschen Dichter und Schriftsteller, gleichen Werts mit Menzel, zu proklamieren.[69]

Eine virtuose Selbstinszenierung – die die Stärke des Gedichts ausmacht, aber zugleich den empfindlichen Unterschied betont zwischen dem

›grossen Fonta(i)ne*‹ sowie etwa dem von ihm verabschiedeten Gellert: Im Fall Fontane gibt es keinen Offizier, der mit dem Prädikat ›deutscher La Fontaine‹ dem Dichterwort zuvorkäme; es gibt keinen Brief von fremder Hand, der superlativisches königliches Lob vermeldete – denn es gibt keinen König, der solches Lob ausspräche; statt dessen wird der Spott, das vergiftete Lob aus Friedrichs Mund, raffiniert verkehrt. Nach wie vor hat Schillers *Deutsche Muse* recht, der deutsche Dichter hat sich »Selbst [...] den Werth« zu erschaffen – aber ob ihm darum »[h]öher [...] das Herz [...] schlagen« darf?[70] Es ist symptomatisch, daß ›Th. F.‹, der sich seine Gleichrangigkeit mit Menzel selbst zuschreibt, die Feier seiner selbst im Zeichen der Feier eines Andern ausrichtet – ›der grosse Fonta(i)ne*‹ agiert in seiner feingesponnenen Textur ebenso selbstbewußt wie zugleich unsicher, *self-conscious*: Er macht sich klein in großer Zeit, erschreibt sich seinen Ruhm als ein Deplazierter.

Das bedeutet, anders formuliert: *Sanssouci* adaptiert nicht nur die auf Gleichbehandlung von bildender Kunst und Dichtung zielende Originalmoral von Gellerts *Maler* – sondern auch die neue, zeitpolitische Applikation dieser Fabel, die sich während Gellerts Audienz beim König ergab. *Sanssouci* ›streicht‹ ebenfalls ›einen Kriegsgott aus‹, es widerspricht dem aus Pulverdampf erstandenen kleindeutschen Kaiserreich. Fontanes *Sanssouci* liegt, wie wir gesehen haben, zwischen Friedens- und Garnisonkirche; das autopanegyrische Textgebäude wird jenseits des neuen Reichs samt lebendem Kaiser Wilhelm aufgeführt – als Schattenwelt friderizianischer Erinnerung, in der der Dichter den Preis seiner selbst aus dem Mund des *toten* Königs erzwingt. Und was der an Poesie von sich gibt, ist wehrkraftzersetzend, untergräbt sprachlich die für das neue Deutsche Reich grundlegende Frontstellung von »Anno 70«: Der König spricht, wie bei Gellert, ›bald deutsch, bald französisch‹; und es ist wohl kein Zufall, daß er das Französische erstmals mit »*Métier*« und »*Poëte allemand!*« einflicht, just, wenn der ›Beruf‹ des ›deutschen Dichters‹ zur Sprache kommt. Germaniens Erzpoet auf dem Gipfel deutscher Dichtung erscheint als ein transrhenanisch überfremdeter entworfen, der reichskonstitutiver antifranzösischer Aggression eine Absage erteilt – und der ›grosse Fonta(i)ne*‹ folgt seinem König, verweigert sich dem militanten Nationalismus seiner Zeit. »*Serviteur!*« – Friedrichs letztes Wort schafft, zusammen mit dem Gedichttitel »*Sanssouci*«, einen Rahmen *à la française*, in dem sich das lyrische Ich entsprechend bewegt: »Von Marly kommend [...] | Hin am Bassin« zur beredt verschwiegenen »ich«-›Fontaine‹. Wir begegnen einem Komplement zum frankophonen gebürtigen Deutschen Friedrich: einem (wie der Hugenottensprößling Fontane) germanisierten, aus Frankreich stammenden Dichter – der mit seinen Eingangsversen gerade nicht, wie Geibels imaginierter »Goethe«, »[d]ie deutsche Poesie aus welschen Taxushecken [...] | [...] führt«.[71]

Aber nicht nur mit seiner Selbstverortung und Wortwahl widerspricht *Sanssouci*, diese *crème* deutscher Dichtung, den Ansprüchen der Zeit. Gleiches gilt für die metrische Gestaltung: keine schöntönenden Alexandriner wie bei Geibel, kein klarer Schillerscher Rhythmus, weder Klopstocks Odenschwung noch Gellerts Eleganz – dafür nonchalanter Gebrauch des prestigiösen Blankverses. Die große stilistische Geste unterbleibt; mit dem zentralen

»Schriftsteller, Majestät. Ich mache Verse!«

etwa operiert der Text hart am Rand des performativen metrischen Widerspruchs; und mit

»Und Aehnlichem. Ein großer Lärm. *Eh bien*, Herr,
Was soll das? Kennt er Menzel? Wer ist Menzel?«

vernehmen wir exemplarisch-rumpelige Elegantien. »Pomphaft aufgesteifte fünffüßige Jamben«,[72] die, »gerammt voll von Sentenzen, [...] sehr schön sein« können,[73] sehen anders aus; auf prächtige Repräsentationskunst, mit der sich zeitgemäß Staat machen ließe, müssen wir verzichten.[74]

Verschiedentlich unterläuft *Sanssouci* die Gegenwart des Jahrs 1885 – und präsentiert sich damit ganz entschieden gerade *nicht* als das, wofür man Fontanes Texte gern in Anspruch nimmt: Dieses Gedicht bietet *keine* künstlerisch verklärte Weltdarstellung, *keinen* ›poetischen Realismus‹. Es ist lediglich, und nicht nur ob des Friedrich-Gespensts, als ›Poesie real‹: *Sanssouci* führt eine eigengesetzliche Dichtungswirklichkeit vor, die gerade nicht von dieser Welt ist. Der Text mag in seiner Unscheinbarkeit teilweise, etwa mit der Parkschilderung zu Beginn, ›poetisch-realistisch‹ anmuten; bei genauem Hinsehen hat er als Essenz eines dichten intertextuellen Geflechts mit Außerpoetischem bzw. -literarischem so gut wie nichts zu tun.[75] *Sanssouci* tendiert zu eskapistischem Ästhetizismus: Es schottet sich gegen die gesellschaftlich-politische Gegenwart sowie deren Zukunft ab, Kunst und Künstler haben dort keinen Ort. Das Gedicht propagiert ein Künstlertum, das sich in selbstgeschaffene, hochartifizielle Erinnerungsschattenwelten flüchtet, um sich dort, seiner Würde gemäß, selbstgenügsam zu entfalten. Das ist freilich eine tote Kunst, eine, die im Geburtstag des Künstlers den Todestag, sein Absterben für die textexterne Welt wittert; eine Kunst, die die Geburtsstunde des ›grossen Fonta(i)ne*‹, *des* deutschen Wortkünstlers, als nächtlich-todverschattete am bzw. im Begräbnisort *Sanssouci* (ir-)realisiert.

Aber – widerspricht all dem nicht das lyrische Ich?

»Die groß' und kleine Welt; was kreucht und fleucht,
Er giebt es uns im Spiegelbilde wieder.«

Das meint zwar Menzel, den Maler, aber wenn das Gedicht das ›*ut pictura poesis*‹-Thema anschlägt, müßte solcher ›Realismus‹ doch auch für Dichtung, auch für *Sanssouci* in Anschlag zu bringen sein? Nicht unbedingt, denn das erzählte Ich ist mit dem erzählenden nicht identisch; dieses weiß mehr als jenes – nicht zuletzt in Sachen ästhetischer Reflexion ist es reifer als sein früheres Ich, dessen Diktum der Text zurücknimmt. Das Erzähler-Ich hat vom Geist Friedrichs des Großen gelernt, der besagtem Ästhetizismus das Wort redet.

Mit jenem Hinweis auf Menzels ›Realismus‹ rechtfertigt sich das lyrische Ich: »›Outrir' Er nicht‹«, ›übertreib' Er nicht‹, hatte der König gemahnt, da sein Gegenüber ihm schockweise Menzelsche Bildsujets hersagte. Aber es liegt wohl nicht nur an deren Quantität, daß Friedrich die Redeflut des Andern unterbricht; das geschieht nämlich nicht irgendwo – sondern ausgerechnet nach dem Vers, der die Grenze der friderizianischen Schattenwelt in Richtung lebendiger politischer Gegenwart überschreitet:

»Der Kaiser, Moltke, Gräfin Hacke, Bismarck –«

Das umreißt Eckdaten der Zeit *nach* dem in der Friedenskirche beigesetzten Friedrich Wilhelm IV.: »Gräfin Hacke« deutet auf dessen Nachfolger, denn sie findet sich auf Menzels Gemälde von der Krönung König Wilhelms 1861;[76] und die Trias »Kaiser, Moltke, [...] Bismarck« spielt auf die ›Einheitskriege‹ 1864, 1866 und vor allem 1870/71[77] an, auf die Gründung des kleindeutschen Kaiserreichs sowie dessen aktuelle politisch-militärische Führung.

Diese wirklichkeitsbezogene Grenzüberschreitung ist es, so mein Lektürevorschlag, die Friedrich ablehnend reagieren läßt, woraufhin das lyrische Ich rechtfertigend Menzels umfassenden ›Realismus‹ anführt. Dann jedoch lenkt es zur Vergangenheit zurück:

»Am liebsten aber giebt *die* Welt er wieder,
Die *Fritzen*-Welt, auf der wir just hier stehn:«

Wir sind wieder in der Sphäre des toten Königs – allerdings ohne daß die ›realistische‹ Kunstauffassung des Sprechers erschüttert worden wäre. Aber das lyrische Ich wird nochmals unterbrochen, und zwar, als es *en détail* Menzels berühmtes Gemälde *Die Tafelrunde Friedrichs II. in Sanssouci* (1849/50)[78] beschreibt: »Nun laß Er nur. Ich weiß schon«. Erledigt ist die *Tafelrunde* damit nicht; am Ende des Gedichts kommt der König auf das Werk zurück – und formuliert einen Widerruf jener ›realistischen‹ Kunstprogrammatik. An Menzel ergeht eine postmortale Einladung »nach Sanssouci; sie nennen's | *Elysium* droben, doch es ist dasselbe«; dort »find't er

alte Freunde«, die Figuren seines Gemäldes, »die ganze Tafelrunde«. Die ganze? Nein, denn

> »[...] Herr von Voltaire fehlt seit Anno 70;
> Franzose, rapplig. Dieser Platz ist frei
> *Den* reservir' ich ihm. [...]«

Diese ›ganze Tafelrunde‹ ist keine Widerspiegelung mehr der »*Fritzen*-Welt, auf der wir just hier stehn«, eines 1885 real begehbaren Orts. Diese *Tafelrunde* ist eine, die von der Realität des kampfgeborenen neuen Deutschen Reichs abzukoppeln ist, mit der sie sich augenscheinlich nicht verträgt: Der Deutsch-Französische Krieg hat die »ganze Tafelrunde« beschädigt; sie bedarf der Wiederherstellung durch ihren Maler, der sich hierfür ›Sanssouci‹, einer selbstgenügsamen elysischen Kunstwelt jenseits des politisch-sozialen wirklichen Lebens verschreiben soll: So, wie das »Th. F.« mit seinem *Sanssouci* tut.

»Bestell' Er's. Hört Er?« Im Auftrag Seiner Majestät empfiehlt der ›grosse Fonta(i)ne*‹ seinem Bruder in Apoll, Künstlers Geburtstag als Todestag, als ruhmvolles Absterben für die Welt zu begehen.[79] Von dieser arg zweideutigen Sicht auf seinen 70. war Menzel verständlicherweise wenig begeistert; und Fontane selbst stand wohl nur halbherzig hinter seinem Plädoyer – das dennoch nicht zu unterschätzen ist – für eine selbstgenügsam-autonome Literatur bzw. Kunst, die sich aus vorgängiger Literatur bzw. Kunst generiert und die die Verbindung zur Wirklichkeit außerhalb solcher Texturen kappt. Zumindest war ihm die gesellschaftliche Resonanz seines angeblich ›selig in ihm selbst scheinenden‹ *Sanssouci* so ganz und gar *nicht* gleichgültig; und eine Einladung des deutschen Kaisers und Königs von Preußen nach Sanssouci, ins irdisch-reale wohlgemerkt, hätte er sicher nicht ausgeschlagen. Aber sie erging 1895 eben nicht an das »Federvieh« Fontane, sondern an »Borste«, an Maler Menzel, im Vorfeld von dessen nunmehr 80. Geburtstag.[80]

Unter den Namen der glorreichsten Meister aller Zeiten, welche zur Ehre und zum Segen der deutschen Kunst und unsers Volkes gewirkt haben, wird die Geschichte immer auch den Adolf Menzel's nennen. L. P.

Sanssouci

7.8. Dezember 1885.

(zu Menzel's 70. Geburtstag.)

Von Marly kommend und der Friedenskirche,
Hin am Bassin (es plätscherte kein Springstrahl)
Stieg ich treppan; die Sterne blinkten, blitzten
Und auf den Stufen-Aufbau der Terrasse
Warf Baum und Strauchwerk seine dünnen Schatten,
Durchsichtige, wie Schatten nur von Schatten.
Rings tiefe Stille, selbst der Wache Schritt
Blieb lautlos auf dem überreiften Boden
Und nur von rechts her, von der Stadt herüber,
Erscholl das Glockenspiel.
Nun schwieg auch das,
Und als mein Auge, das auf kurze Welle
Dem Ohr gefolgt war, wieder vorwärts blickte,
Trat aus dem Buschwerk, und ich schrak zusammen,
Er selbst, im Frackrock, hinter ihm das Windspiel,
(Biche wenn nicht alles täuschte) dazu Krückstock
Und Hut und Stern. Bei Gott, es war der König.

Was thun? Ich dacht an Umkehr, doch sein Auge,
Das Fritzen-Auge bannte mich zur Stelle,
So hielt ich denn und machte Front.
„Wie heißt Er?"
Ich stotterte was hin.
„Und Sein Métier?"
‚Schriftsteller, Majestät. Ich mache Verse!'

(Fünf Beilagen.)

Ueber die von der medizinischen Wissenschaft vielfach anerkannten Heilnahrungs-Präparate, erfunden von dem Kais. u. Königl. Hofl. Herrn Johann Hoff in Berlin, Neue Wilhelmstraße 1., liegt heute für die hiesigen Leser eine Extrabeilage bei.

Für die hiesigen Leser liegt der heutigen Nummer ein Prospect des Versand-Geschäftes May u. Edlich in Plagwitz-Leipzig (Berliner Filiale Friedrichstr. 178., zwischen Jäger- und Taubenstraße) bei, worauf besonders aufmerksam gemacht wird.

Für die hiesigen Leser liegt der heutigen Zeitung ein Weihnachts-Preis-Verzeichniß der optischen Waaren-Fabrik von W. Hagedorn, Berlin SO., Oranienstr. 25., bei, worauf hiermit besonders aufmerksam gemacht wird.

Seitens der Firma Louis Rex, hier, Jägerstraße No. 50., ist für die hiesigen Leser der Weihnachts-Katalog beigegeben, worauf hiermit besonders aufmerksam gemacht wird.

Für Druck und Verlag: L. Müller in Berlin.
(Lessing'sche Buchdruckerei.)

№ 572. Dienstag. Erste B

Der König lächelte: „Nun hör' Er, Herr,
Ich will's Ihm glauben; Keiner ist der Thor,
Sich dieses Zeichens ohne Noth zu rühmen,
Dergleichen sagt nur, wer es sagen muß,
Der Spott ist sicher, zweifelhaft das Andre.
Poëte allemand! Ja, ja, Berlin wird Weltstadt.
Nun aber sag' Er mir, ich les' da täglich
(Verzeih Er, aber Federvieh und Borste
Wohnt auf demselben Hof und hält Gemeinschaft)
Ich les' da täglich jetzt in den Gazetten
Von Menzelfest und 70. Geburtstag,
Ausstellung von Tableaux und von Peintüren
Und Aehnlichem. Ein großer Lärm. Eh bien, Herr,
Was soll das? Kennt er Menzel? Wer ist Menzel?"
Und dabei flog ein Zug um seinen Mund,
Als wiss' er selber Antwort auf die Frage.

‚Zu Gnaden, Majestät' begann ich zögernd
‚Die Frag' ist schwer, das ist ein Doktorthema;
Mein Wissen reicht bis Pierer nur und Brockhaus.
Ja, wer ist Menzel? Menzel ist sehr vieles
Um nicht zu sagen alles, mind'stens ist er
Die ganze Arche Noäh, Thier und Menschen:
Putthühner, Gänse, Papagein und Enten,
Schwerin und Sendlitz, Leopold von Dessau,
Der alte Zieten, Ammen, Schlosserjungen,
Katholische Kirchen, italienische Plätze,
Schuhschnallen, Broncen, Walz- und Eisenwerke,
Stadträthe mit und ohne goldne Kette,
Minister, mißgestimmt in Cashmirhosen,
Straußfedern, Hofball, Hummer-Mayonnaise,
Der Kaiser, Moltke, Gräfin Hacke, Bismarck —'

„Outrir' Er nicht."
‚Ich spreche nur die Wahrheit.
Bescheidene Wahrheit nur; er durchstudirte
Die groß' und kleine Welt; was kreucht und fleucht,
Er giebt es uns im Spiegelbilde wieder.
Am liebsten aber (und mir schwoll der Kamm,
Ich war im Gang, „jetzt oder niemals" dacht' ich)
Am liebsten aber giebt die Welt er wieder,
Die Fritzen-Welt, auf der wir jetzt hier stehn:
Im Rundsaal, vom Plafond her, strahlt der Lustre,
Siebartig golden blinkt der Stühle Flechtwerk,
Biche (‚komm, mein Biche'chen!) streift die Tischtuch-Ecke,
Champagner perlt und auf der Meißner Schale
Liegt, schon zerpflückt, die Pontac-Apfelsine . . .

„Nun laß Er nur. Ich weiß schon."
Und er lüpfte
Den Hut und ging. Doch sieh, nur wenig Schritte
So hielt er wieder, wandte sich und winkte
Mich an die Seit' ihm. „Hör' Er, Herr, ein Wort noch.
Er hat bestanden; so lala. Denn wiss' Er,
Ich kenne Menzel wie mich selbst und wär' ihm
Erkenntlich gern. Emaille-Uhr? Tabatière?
Vielleicht ein Solitaire? Was macht ihm Spaß wohl?"

‚Ach, Majestät, was soll ihm Freude machen?
Er hat vollauf von Gütern dieser Erde,
Hat Ansehn, Ehre, Titel, Ordenskreuze
(Pour le mérite, natürlich Friedensklasse).
Hat Freunde, Muth und Glück, und was die Hauptsach'
Hat seine Kunst . .'
„Und fehlt ihm nichts?"
‚Rein gar nichts'.

„Na, das ist brav. Comme Philosophe! Das lob' ich
Und will nicht stören. Aber Eines sagt ihm:
Ich lüd' ihn ein (er mag die Zeit bestimmen,
Ein Jahrer zehne will ich gern noch warten)
Ich lüd' ihn ein nach Sanssouci; sie nennen's
Elysium droben, doch es ist dasselbe.
Dort find't er alte Freunde: Genral Stille,
Graf Rothenburg, die ganze Tafelrunde,
Nur Herr von Voltaire fehlt seit Anno 70;
Franzose, rapplig. Dieser Platz ist frei.
Den reservir' ich ihm. Bestell' Er's. Hört Er?
Ich bin Sein gnädger König. Serviteur!"

Th. F.

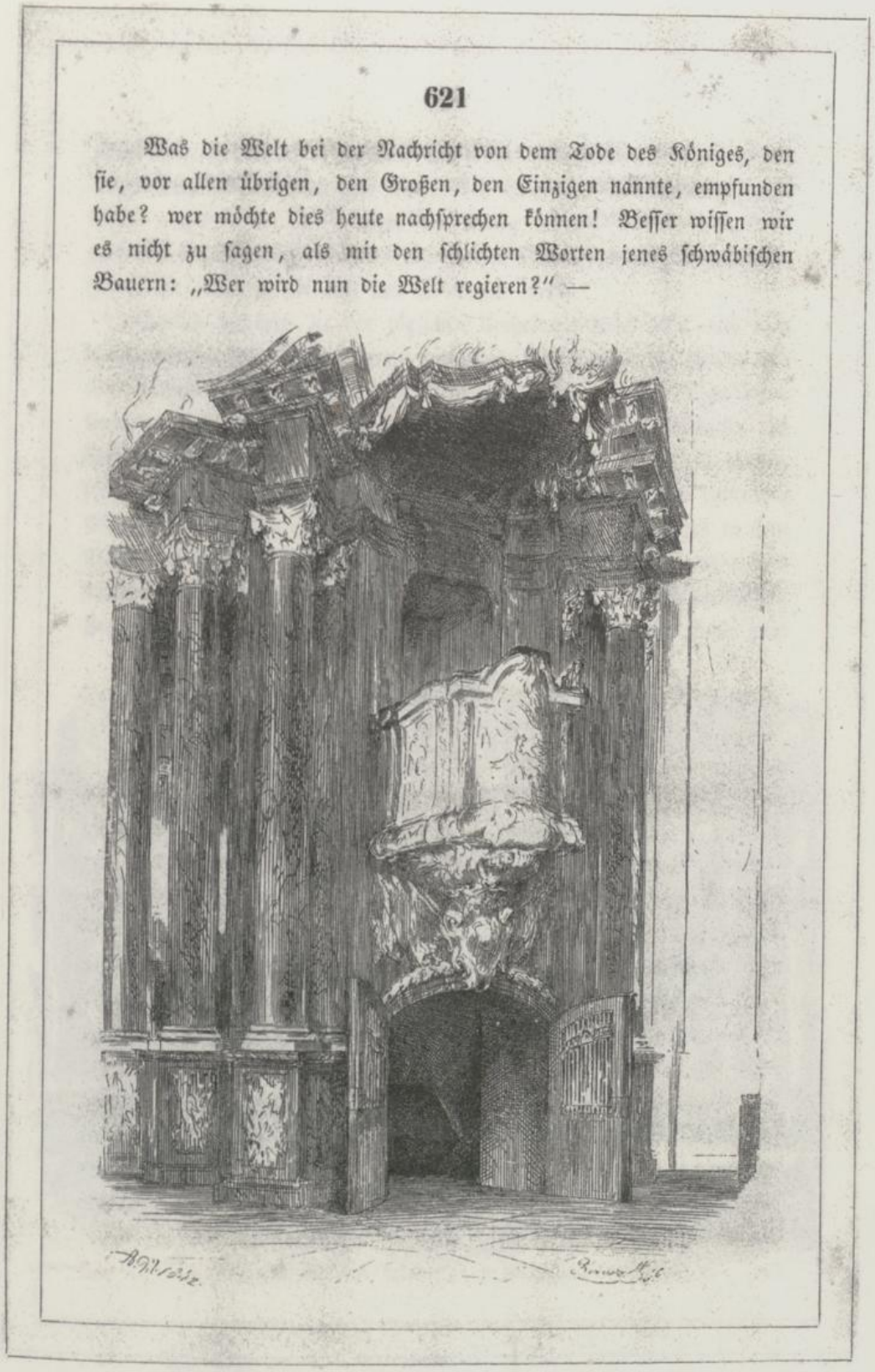
Abb. 1: *Sanssouci*, Erstdruck in der *Vossischen Zeitung* (wie Anm. 2).

Vier und vierzigstes Capitel.

Friedrich's Ende.

riedrich hatte bereits das siebente Jahrzehend seines Lebens überschritten. Neue Geschlechter waren um ihn her aufgewachsen; sie kannten die Leiden und die Freuden seiner frühern Zeit nicht; aber innig war ihr Leben durchwebt von dem Ruhme seines Namens, und kindliche Verehrung brachten sie dem dar, der mit Vatertreue unablässig für das Wohl seines Volkes sorgte. Wahrlich, wenn Friedrich unter seinen

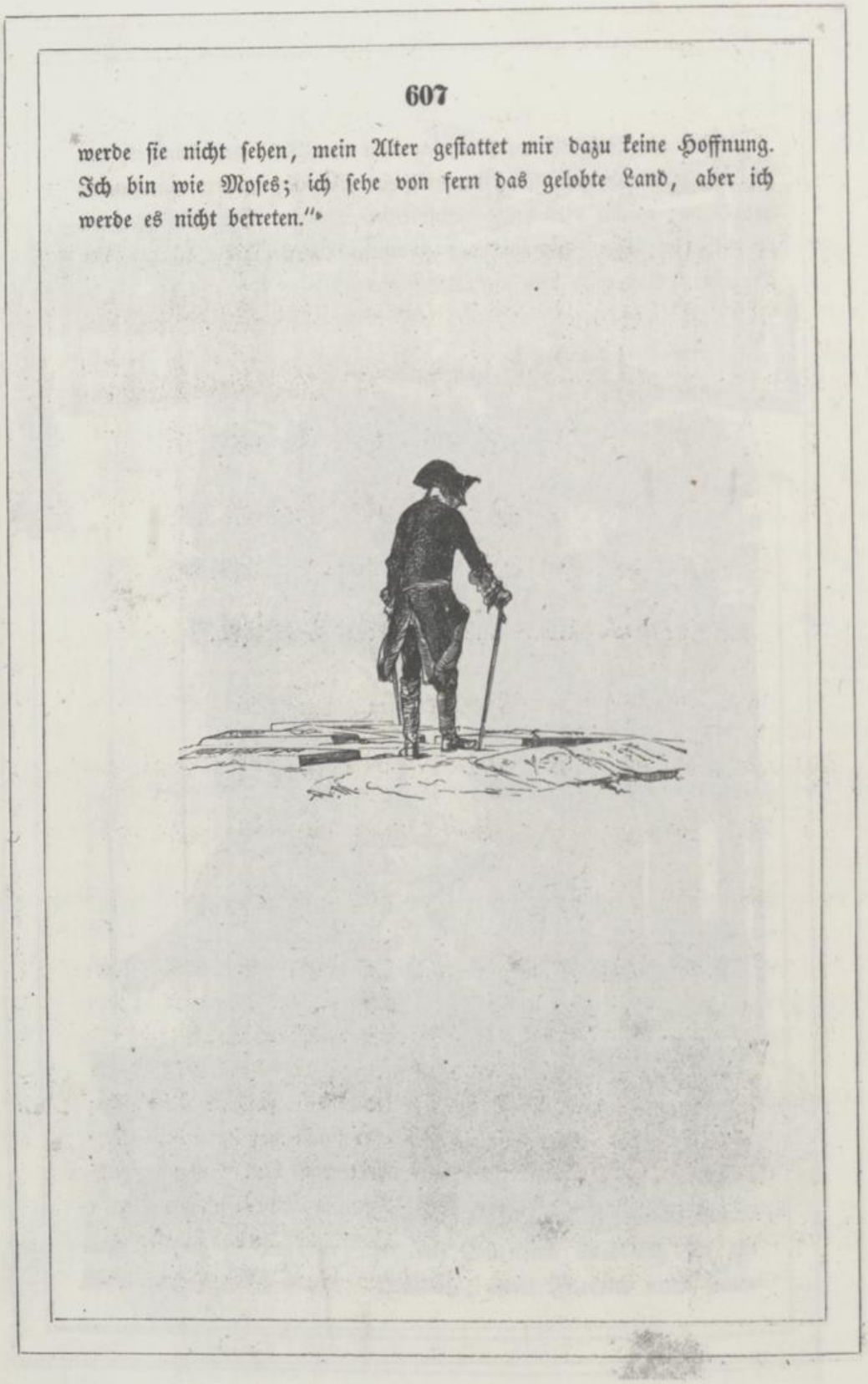
Abb. 2: Sanssouci im Winter und Sarg Friedrichs II.; Kugler/Menzel, *Geschichte Friedrichs* (wie Anm. 13), S. 608.



621

Was die Welt bei der Nachricht von dem Tode des Königes, den sie, vor allen übrigen, den Großen, den Einzigen nannte, empfunden habe? wer möchte dies heute nachsprechen können! Besser wissen wir es nicht zu sagen, als mit den schlichten Worten jenes schwäbischen Bauern: „Wer wird nun die Welt regieren?" —

Abb. 3: Gruft Friedrichs II. in der Potsdamer Garnisonkirche; Kugler/Menzel, *Geschichte Friedrichs* (wie Anm. 13).



607

werde sie nicht sehen, mein Alter gestattet mir dazu keine Hoffnung. Ich bin wie Moses; ich sehe von fern das gelobte Land, aber ich werde es nicht betreten."

Abb. 4: Über Grabsteine schreitet Friedrich II. dem Tod entgegen; Kugler/Menzel, *Geschichte Friedrichs* (wie Anm. 13).

„Ach, Ew. Majestät," erwiderte der Page, indem er vor ihm auf die Kniee fiel, „man will mich unglücklich machen; ich weiß von diesem Gelde nichts!" — „Ei," sagte der König, „wem es Gott gibt, dem gibt er's im Schlafe. Schick's nur deiner Mutter, grüße sie und versichere ihr, daß ich für dich und sie sorgen werde."

Endlich gehören zu der täglichen Umgebung Friedrich's auch noch die zierlichen Windspiele, deren berührige Lebendigkeit die Stille um ihn unterbrach und an denen er bis zu seinen letzten Augenblicken besondere Freude hatte. Drei oder vier Hunde waren beständig um ihn; der eine war der Liebling, diesem dienten die andern zur Gesellschaft. Er lag stets an der Seite seines Herrn auf einem besondern Stuhle, im Winter mit Kissen bedeckt, und schlief des Nachts in dem Bette des Königs. Alle möglichen Unarten waren diesen Hunden verstattet; sie durften sich die kostbarsten Kanapees nach Gefallen aussuchen. Zu ihrem Zeitvertreibe fanden sie in den Zimmern lederne Bälle zum

Abb. 5: Friedrich II. mit Windspielen in der Bildergalerie von Sanssouci; Kugler/Menzel, *Geschichte Friedrichs* (wie Anm. 13).

des Médicis, et nous verrons éclore des génies. Des Augustes feront des Virgiles.[a] Nous aurons nos auteurs classiques; chacun, pour en profiter, voudra les lire; nos voisins apprendront l'allemand; les cours le parleront avec délice; et il pourra arriver que notre langue polie et perfectionnée s'étende, en faveur de nos bons écrivains, d'un bout de l'Europe à l'autre. Ces beaux jours de notre littérature ne sont pas encore venus; mais ils s'approchent. Je vous les annonce, ils vont paraître; je ne les verrai pas, mon âge m'en interdit l'espérance. Je suis comme Moïse: je vois de loin la terre promise, mais je n'y entrerai pas. Passez-moi cette comparaison. Je laisse Moïse pour ce qu'il est, et ne veux point du tout me mettre en parallèle avec lui; et pour les beaux jours de la littérature, que nous attendons, ils valent mieux que les rochers pelés et arides de la stérile Idumée.

[a] Un Auguste aisément peut faire des Virgiles. (Boileau, Ép. I, v. 174.)

Abb. 6: Die deutsche Literatur auf der Bärenhaut, darunter ein Fragezeichen.
In: Friedrich II., König von Preußen: De la littérature allemande [...] [1780].
In: ders.: *Œuvres historique*. Bd. 7. Berlin 1847, S. 103–140.

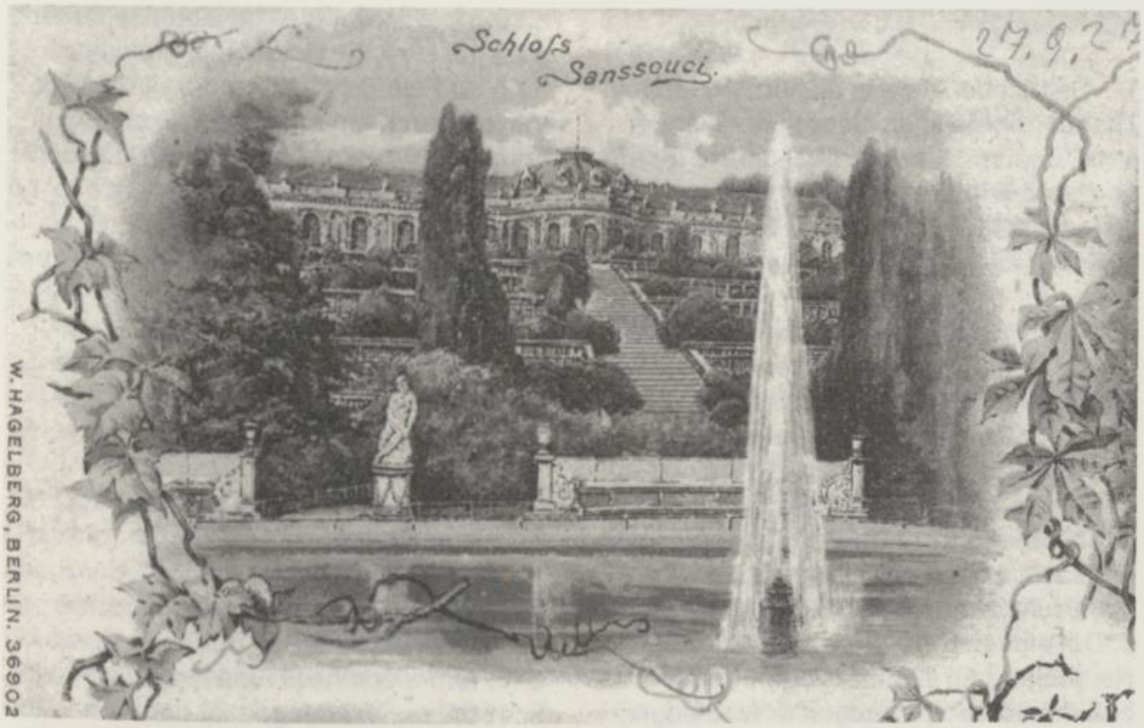


Abb. 7: Weinberg von Sanssouci um 1900; zeitgenössische Postkarte (Ausschnitt).

Anmerkungen

1 Sämtliche Zitate in diesem Absatz: Theodor Fontane an Georg Friedlaender am 6. Januar 1886, zit. nach: ders.: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. und erläutert von Kurt Schreinert. Heidelberg 1954, S. 27.

2 Für die Reproduktionsvorlage danke ich der Zeitungsabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, insbesondere aus- und nachdrücklich Herrn Christoph Albers. – Zitate aus *Sanssouci* (in den *Gedichten* 1889, 1892 und 1898: *Auf der Treppe von Sanssouci*) nach dem Erstdruck: *Vossische Zeitung*. Nr. 572, Dienstag, 8. Dezember 1885. Morgen-Ausgabe. Hauptblatt und Erste Beilage; Hervorhebung durch Sperrung o. ä. wird ebenso wie Antiqua-Satz nicht-deutscher Wörter durch Kursive wiedergegeben (dies gilt auch für Zitate aus anderen Texten).

3 »Den Grund für Menzels langes Schweigen [...] hat F[ontane] später erfahren und Fr[iedlaender] mündlich mitgeteilt: es war einfach Menzels Ärger darüber, daß ihm F[ontane] in dem Glückwunschgedicht nur noch zehn Lebensjahre zugebilligt hatte«; Fontane, *Briefe an Friedlaender*, wie Anm. 1, S. 335.

4 Vgl. Fontane an seinen Sohn Friedrich am 11. Dezember 1885. In: HFA IV/3, S. 438–440; außerdem Tagebucheintrag ›Vom 18. November bis 31. Dezember 1885‹. In: GBA *Tagebücher* II, S. 230.

5 Peter Paret: *Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*. Aus dem Englischen von Holger Fliessbach. München 1990, S. 223; vgl. Helmuth Nürnberger: »Sie kennen ja unsren berühmten Sänger«. Künstler und ihre Welt als Thema Fontanescher Gedichte. In: *Fontane-Blätter* 51 (1991), S. 115–140, hier S. 127; Bettina Plett: »... entweder im großen historischen Stil, oder aber mit Humor«. Huldigung ohne Sinn für Feierlichkeit und die allmähliche Verfertigung von Kritik beim Dichten in Fontanes ›Auf der Treppe von Sanssouci‹. In: *Interpretationen. Gedichte von Theodor Fontane*. Hrsg. von Helmut Scheuer. Stuttgart 2001. (RUB 17515), S. 137–151, hier S. 138.

6 Vgl. Nürnberger, *Künstler und ihre Welt*, wie Anm. 5, S. 129; Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, u.a. S. 138 f.

7 Vgl. ebd., u.a. S. 142.

8 Vgl. Nürnberger, *Künstler und ihre Welt*, wie Anm. 5, S. 129; Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, S. 150.

9 Hugo Aust: Fontanes lyrische Biographie – ein Versuch. In: *Fontane als Biograph*. Hrsg. von Roland Berbig. Berlin und New York 2010. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft 7), S. 9–18, hier S. 17.

10 Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, S. 139.

11 Anders Plett, für die, ebd., in *Sanssouci* »der Weg das Ziel ist«; das Gedicht ziehe den »Umweg [...] dem ungesäumten Zusteuern auf das Eigentliche vor [...]«.

12 Theodor Fontane: Adolf Menzel [1862]. In: NFA XXIII/1, S. 429–433, hier S. 429.

13 Franz Kugler und Adolph Menzel, *Geschichte Friedrichs des Grossen*. Leipzig: Weber, 1840 [recte 1842], Titelblatt. Zitate aus der *Geschichte Friedrichs* im folgenden nach dieser Erstausgabe unter Angabe der Seitenzahl im Text. – Zur nicht sensationellen, wohl aber kontinuierlichen und langanhalten-

den Erfolgsgeschichte dieses Werks vgl. Paret, *Kunst als Geschichte*, wie Anm. 5, S. 66 f.

14 *Berlin nebst Potsdam und Umgebung. Separat-Abdruck aus der 19. Auflage von Bædeker's Nord-Deutschland.* Leipzig 1880. [ND Berlin 1974], S. 74.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. ebd.

17 Dem korrespondiert das Ende des Gedichts: Mit »Herr von Voltaire fehlt seit Anno 70« ist erneut die Vollendung der siebten Dekade als lebensbedrohlich präsent – Friedrich bedarf eines neuen Toten für seine elysische Tafelrunde, zu der er nun den frischgebackenen 70er Menzel binnen des kommenden Jahrzehnts einlädt, »[e]in Jahrer zehne will ich gern noch warten«. – Paret, *Kunst als Geschichte*, wie Anm. 5, S. 222, deutet eine Verbindung des *Sanssouci*-Gedichts zum 22. Kapitel der Geschichte Friedrichs an; zu Recht, denn der Eröffnungsholzstich samt Initiale dort – Schloß Sanssouci sowie die bekannte Windmühle in frischem Grün (vgl. 266) – , gefolgt von einer Darstellung der Flora (vgl. 268), bildet eine heitere Vorwegnahme des düsteren Wort-Bild-Ensembles zu Beginn des 44. Kapitels, an das *Sanssouci* anfangs anknüpft. Später trägt das Gedicht seiner indirekten Beziehung zu jenem 22. Kapitel Rechnung: Der Menzelschen Darstellung des aufgebrachten Voltaire dort (vgl. 281) dürfte sich, gegen Textschluß, die Rede von ihm als ›rappligem Franzosen‹ verdanken.

18 *Bædeker Berlin/Potsdam*, wie Anm. 14, S. 74.

19 Vgl. ebd., S. 75.

20 Vgl. ebd., S. 73.

21 *Vossische Zeitung* Nr. 572, Dienstag, 8. Dezember 1885, Schluß des Hauptblatts.

22 ›Wilhelminisch‹ in weiterer, auch die Zeit ab 1861 einbegreifender Bedeutung – im Anschluß an Fontanes Sprachgebrauch; vgl. dessen Aufsatz *Adolf Menzel* (erschienen in der *Zukunft* am 7. Dezember 1895, jetzt zu Menzels 80. Geburtstag), in: HFA III/1, S. 807–810, hier S. 808 f.

23 Es handelt sich, soweit mir bekannt, um Menzels einzige Friedrich-Darstellung, die ›hinter ihm das Windspiel‹ zeigt.

24 Noch an anderer Stelle (vgl. 232) weist die *Geschichte Friedrichs* Biche eine besondere Stellung im Rudel der königlichen Windspiele zu; vgl. HFA I/6, 950 f.

25 Wenigstens zeigen fast alle Illustrationen in der *Geschichte Friedrichs*, die die linke Seite des entsprechend gekleideten Königs darstellen, besagten Stern (vgl. das Frontispiz sowie S. 143, 145, 163, 185, 189, 214, 224, 245, 265, 273, 277, 334, 355, 366, 383, 449, 453, 495, 505, 545, 548, 567, 569, 585 und S. 597) – einzig im Stich S. 468 erscheint die betreffende Stelle verschattet.

26 Übersetzung des Endes von Friedrichs Schrift, unter Weglassung des Schlußsatzes; zum Wortlaut des französischen Originals vgl. Abb. 6.

27 Für die Reproduktionsvorlage danke ich der Universitätsbibliothek Trier.

28 Schlußsatz des L. P. [wohl Ludwig Pietsch] unterzeichneten Menzel-Artikels, der Fontanes *Sanssouci* in der *Vossischen Zeitung* unmittelbar vorausgeht.

29 Vgl. Theodor Fontane: *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller.* In: ders.: *Schriften zur Literatur.* Hrsg. von

Hans-Heinrich Reuter. Berlin 1960, S. 117–121.

30 Vgl. Fontane an seinen Sohn Friedrich am 29. Juni 1890 aus Bad Kissingen: »In das hiesige ›Berühmtheiten-Buch‹ habe ich mich vor ein paar Tagen eintragen müssen, erst Menzel mit einem Bild, dann ich mit einem Vers auf Kissingen. Das Menzelbild taxire ich auf wenigstens 500 Mark, meinen Vers auf 50 Pfennige; das kennzeichnet die Stellung der Künste unter einander; die Reimerei, auch die gute, ist immer Aschenbrödel.« HFA IV/5.2, S. 714; vgl. Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, S. 147 f. – Von solchem ›Aschenbrödeltum‹ zeugt auch der Erstdruck von *Sanssouci*: zwischen Tür und Angel von Hauptblatt und Erster Beilage, zudem durch einen Werbeblock sowie das Impressum unterbrochen; eben ein ungeliebt-zerstückelter Lückenfüller.

31 Vgl. Theodor Fontane: *Heinrich Pröhle. Friedrich der Große und die deutsche Literatur*. In: NFA XXI/2, S. 379–389; »*Vorabdruck*: Vossische Zeitung, Sonntagsbeilagen Nr. 48 und 49 vom 1. bzw. 8. Dezember 1872. Gez. Th. F.« (ebd., S. 954).

32 NFA XXI/2, S. 379.

33 Ebd., S. 954; vgl. Heinrich Pröhle: *Friedrich der Große und die deutsche Literatur. Mit Benutzung handschriftlicher Quellen*. Berlin 1872, S. 155.

34 Vgl. NFA XXI/2, S. 954: »Die Aufsatzfolge war in Nr. 33–37 der Sonntagsbeilage der ›Vossischen Zeitung‹ vom 18. und 25. 8., 1., 8., und 15. 9. 1872 erschienen«.

35 Pröhle, *Friedrich und die deutsche Literatur*, wie Anm. 33, S. 189; vgl. Emanuel Geibel: *Sanssouci*. In: ders.: *Gedichte*, 41. Auflage. Berlin 1856, S. 265–267, hier S. 265.

36 Geibel, *Gedichte*, wie Anm. 35, S. 265.

37 Ebd.

38 Pröhle, *Friedrich und die deutsche Literatur*, wie Anm. 33, S. 165.

39 Geibel, *Gedichte*, wie Anm. 35, S. 267; vgl. Pröhle, *Friedrich und die deutsche Literatur*, wie Anm. 33, S. 165.

40 Vgl. *Klopstock, der deutsche Dichterwald und der göttinger Hainbund*, ebd., S. 289–294; Zitate S. 289 und S. 294.

41 Vgl. Fontanes Pröhle-Rezension, deren ersten Schwerpunkt die »Vorgänge« bilden, die zur »Entfremdung Klopstocks vom preußischen Hofe führten und vielleicht nicht ohne Einfluß blieben auf die gesamte Stellung des Königs zur deutschen Literatur überhaupt«; NFA XXI/2, S. 379.

42 Pröhle, *Friedrich und die deutsche Literatur*, wie Anm. 33, S. 195; vgl. Friedrich Schiller: *Die deutsche Muse*. In: ders.: *Werke*. Bd. 1. Stuttgart 1867, S. 306.

43 Ebd.

44 Derartige Phänomene meint Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, S. 139, vielleicht, wenn sie von »unregelmäßig alternierende[n] Verse[n]« spricht.

45 Gentzrode-Manuskript, Bl. 108v (Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar); oberhalb »Vorüber« (Tinte) Alternativvariante »Hin« (Blaustift).

46 GBA *Gedichte*, Bd. 1, 1995, S. 594.

47 Darin unterscheidet sich der Erstdruck des Gedichts sowohl von allen

erhaltenen Entwürfen – in denen der Name des Schlosses stets in deutscher Kurrentschrift erscheint, vgl. Gentzrode-Manuskript (Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar), Bl. 104v, 108v und 103v – als auch vom späteren Druck in der 3.–5. Auflage der *Gedichte*: Dort begegnet »Sanssouci« in Fraktur, zumindest in der fünften vermehrten Auflage, Berlin 1898, S. 353. Dennoch dürfte der Antiqua-Titel des Erstdrucks autorisiert sein: Immerhin »ging« Fontane »am 7. Abends [...] noch 'mal auf die Zeitung, um die letzte Correktur zu besorgen« (Fontane an Georg Friedlaender am 6. Januar 1886, zit. nach: ders., *Briefe an Friedlaender*, wie Anm. 1, S. 27), und solche Sorgfalt gegenüber dem eigenen Text dürfte sich doch auch auf die nicht ganz nebensächliche Typographie des ersten Worts erstreckt haben.

48 *Bædeker Berlin/Potsdam*, wie Anm. 14, S. 74.

49 Ebd., S. 74.

50 Im Berliner Kulturbetrieb war bekannt, wer in der *Vossischen Zeitung* ›Th. F.‹ zeichnete; vgl. HFA III/2, S. 907 f.

51 Besagtes ›Bassin‹ hat also nicht, wie Aust, *Lyrische Biographie*, wie Anm. 9, S. 18, vermutet, »vielleicht etwas mit Vergessenswasser zu tun« – vielmehr bringt Fontane mit seiner poetischen Wasserkunst nachdrücklich sich selbst in Erinnerung.

52 *Bædeker Berlin/Potsdam*, wie Anm. 14, S. iv.

53 Titelblatt des handschriftlichen *Tunnel*-Mitgliederverzeichnisses [1868]; Faksimile in: http://www.sammlungen.hu-berlin.de/dokumente/9077/ [letzter Zugriff 21. 6. 2011].

54 Handschriftliches *Tunnel*-Mitgliederverzeichnis [1868], Faksimile des Eintrags in: http://www.sammlungen.hu-berlin.de/dokumente/9081/ [letzter Zugriff 21. 6. 2011].

55 Handschriftliches *Tunnel*-Mitgliederverzeichnis [1868], Faksimile des Eintrags in: http://www.sammlungen.hu-berlin.de/dokumente/9082/ [letzter Zugriff 21. 6. 2011].

56 Vgl. auch Aust, *Lyrische Biographie*, wie Anm. 9, S. 16 f.: Aust erkennt in *Sanssouci* eine »Funktionalisierung, eigentlich Umfunktionalisierung der Biographie zu autobiographischen Zwecken«, eine selbstbezügliche Wendung hin zum »lyrische[n] Ich, das [...] seinerseits kein unbeschriebenes Blatt« darstelle – doch Austs anschließende, vage Paraphrase der gedichteröffnenden Parklandschaft vermag es nicht, den Selberlebensbeschreibungstext auf jenem Blatt lesbar zu machen.

57 Johann Wilhelm Schaefer: *Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In übersichtlichen Umrissen und biographischen Schilderungen*. 2., vermehrte und vollständig umgearbeitete Auflage. Hrsg. von Franz Muncker. Berlin 1881, S. 90. – U.a. der (im folgenden nach Schaefer/Muncker zitierte) *Auszug eines Briefes aus Leipzig vom 27. Januar 1761* berichtet von jener Audienz; er findet sich auch in: *Friedrich II., König von Preußen, und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente*. Hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1985. (RUB 2211), S. 46–50. – Dieser anonyme *Auszug*, vgl. ebd. S. 287, gibt das Gespräch zwischen Gellert und dem König nur »ungenau[]« wieder; so wird es »z.B. fälschlicherweise auf den 18. Dezember 1760 datiert, während es am 11. Dezember stattgefunden hat. Gellerts Unterredung mit Friedrich wurde jedoch vor allem durch dieses Dokument in Deutschland bekannt« – das spätere

19. Jahrhundert sieht zahlreiche Drucke des Brieffragments, das den *Sanssouci*-Lesern mithin bekannt gewesen sein dürfte.

58 Schaefer/Muncker, *Deutsche Literatur des 18. Jh.*, wie Anm. 57, S. 90; vgl. Gellert an Rabener am 29. Januar 1761, in: Christian Fürchtegott Gellert: *Sämmtliche Schriften.* Bd. 9. Briefe. 1761–1765. Berlin und Leipzig 1867, S. 15.

59 Schaefer/Muncker, *Deutsche Literatur des 18. Jh.*, wie Anm. 57, S. 90; vgl. Gellert, *Briefe*, wie Anm. 58, S. 17 f.

60 Schaefer/Muncker, *Deutsche Literatur des 18. Jh.*, wie Anm. 57, S. 93; vgl. Gellert, *Briefe*, wie Anm. 58, S. 19f.

61 Schaefer/Muncker, *Deutsche Literatur des 18. Jh.*, wie Anm. 57, S. 92; vgl. Gellert, *Briefe*, wie Anm. 58, S. 19 – der Wortlaut bei Schaefer/Muncker folgt hier Gellerts Zusatz vom 5. Februar zu seinem Brief an Rabener vom 29. Januar 1761; vgl. Gellert, Briefe, S. 16.

62 Christian Fürchtegott Gellert: *Sämmtliche Schriften.* Bd. 1. Berlin und Leipzig 1867, S. 135 f.

63 Der Maler »strich [...] seinen Kriegsgott aus || Wenn deine Schrift dem Kenner nicht gefällt: | So ist es schon ein böses Zeichen; | Doch wenn sie gar des Narren Lob erhält: | So ist es Zeit, sie auszustreichen«; ebd., S. 136.

64 Schaefer/Muncker, *Deutsche Literatur des 18. Jh.*, wie Anm. 57, S. 93; vgl. Gellert, *Briefe*, wie Anm. 58, S. 20.

65 Und Fontane ist nicht der erste, der als ›deutscher La Fontaine‹ den Platz eines Dichterkollegen gleichen Ehrentitels im Dunstkreis Friedrichs II. besetzt – das hatte schon Gellert getan: Er berichtet in der Einleitung zu seinen *Fabeln und Erzählungen* von »alten Fabeln eines Ungenannten«, der »zu [...] Friedrichs II. Zeiten gelebet hat«; dieser »hätte sich [...] zu einem deutschen La Fontaine geschicket [...], wenn er in unsern Zeiten hätte leben sollen« (Gellert, *Fabeln*, wie Anm. 62, S. 6 f.). Das hat der Anonymus aber nicht, und so besetzt eben Gellert im Dezember 1760 diese Position, wenn auch nicht beim »Kaiser« (ebd., S. 6) sondern ›nur‹ beim Preußenkönig Friedrich II. – und Fontane macht ihm das im Dezember 1885 auf seine Weise nach.

66 Schiller, *Werke*, wie Anm. 42, S. 306.

67 Zitate im folgenden nach: Friedrich Gottlieb Klopstock: *Oden.* Auswahl, mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Heinrich Düntzer. Leipzig 1868, S. 128 f.

68 Zum Vers wird jene Antwort erst im Kontext von *Sanssouci* – wer käme andernorts auf die Idee »›Schriftsteller, Majestät. Ich mache Verse!‹« als Blankvers mit schwebender Betonung zu Beginn zu lesen?

69 Fontane mag mit seinem »fehlende[n] Sinn für Feierlichkeit« (GBA *Gedichte*, Bd. 1, 1995, S. 594) kokettiert haben: *Sanssouci* zeigt, daß er sehr wohl über ein entsprechendes Sensorium verfügte und ein eigenartiges *genus grande* zu handhaben wußte – daß mithin durchaus, anders als Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, S. 139, konstatiert, »Pathos und Akklamation« »des Autors Sache« sein konnten.

70 Schiller, *Werke*, wie Anm. 42, S. 306. – Mit der königlichen Anerkennung des ›grossen Fonta(i)ne*‹, die doch nur eine dichterisch-hausgemachte ist, nimmt *Sanssouci* den Gang des Aufsatzes *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller* (1891) vorweg: Dort wird, »um dem Schriftstellerstand aufzuhelfen«, staatliche Anerkennung des Literaten als

»das große Mittel« gepriesen – doch zuletzt hält der Text skeptisch »nach einem noch besseren Umschau [...]. Es heißt: größere Achtung vor uns selber.« Fontane, *Schriften zur Literatur*, wie Anm. 29, S. 121.

71 Geibel, *Gedichte*, wie Anm. 35, S. 267.

72 Fontane an Georg Friedlaender am 28. Februar 1892, zit. nach: Fontane, *Schriften zur Literatur*, wie Anm. 29, S. 276.

73 Fontane an seine Tochter Martha am 14. September 1889, zit. nach: ebd., S. 364.

74 Vgl. Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, S. 138 f.; zu Fontanes hochbewußter metrischer Formgebung bei vorgeblicher Kunstlosigkeit vgl. Karl Richter: Die späte Lyrik Theodor Fontanes. In: *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*. Hrsg. von Hugo Aust. München 1980, S. 118–142, hier S. 132 f.

75 Ausgerechnet von der »Szene im vorwinterlichen, überreiften Park« her ist *Sanssouci* hingegen wiederholt als »leger-minuziöse[], ›realistische[]‹ Prosa« und/oder als »impressionistische[]« Stimmungskunst rubriziert worden; Hans-Heinrich Reuter: *Fontane*. Bd. 2. München 1968, S. 778 f.; Reuter folgen, *mutatis mutandis*: Kurt Ihlenfeld: Kameraden der Realität. Ein Berliner Beitrag zur Fontanefeier. In: *Neue Deutsche Hefte* 16 (1969), H. 4, S. 108–126, hier S.122 f.; Richter, *Späte Lyrik*, wie Anm. 74, S. 134 f.; Nürnberger, *Künstler und ihre Welt*, wie Anm. 5, S. 128 f.; Plett, *Ohne Sinn für Feierlichkeit*, wie Anm. 5, S. 139 und S. 150 (vgl. auch ebd., S. 142 und S. 148 f.). Zu ›realistischen‹ Tendenzen in *Sanssouci* vgl. überdies Aust, *Lyrische Biographie*, wie Anm. 9, S. 17 f.

76 Vgl. Theodor Fontane: Das Krönungsbild von Adolf Menzel [1863]. In: NFA XXIII/1, S. 260–262, hier S. 261.

77 »Moltke, [...] Bismarck«: Das dürfte die »zwei überlebensgroße[n] ganzfigurige[n] Porträts von Bismarck und Moltke« meinen, die Menzel »anläßlich des Truppeneinzugs zur Siegesfeier am 16. Juni 1871 [...] für die Festdekoration der Akademie der Künste Unter den Linden« gefertigt hatte; Gisold Lammel: *Adolph Menzel. Frideriziana und Wilhelmiana*. Dresden 1988, S. 164; ebd., S. 165, Abb. der Porträts.

78 Vormals Berlin, Nationalgalerie; Kriegsverlust. Vgl. *Bædeker Berlin/Potsdam*, wie Anm. 14, S. 47; Lammel, *Menzel*, wie Anm. 77, S. 37–43 und S. 185.

79 Solche moribunde (Über-)Betonung des friderizianischen Menzel mußte den Lesern der *Vossischen Zeitung* um so mehr auffallen, als der *Sanssouci* voranstehende Aufsatz eine entschieden andere Sicht bot: Dort wird Menzel durch den »königliche[n] Auftrag, das Bild der Krönung König Wilhelm's zu malen«, aus der Sphäre Friedrichs II. »in die lebendige geschichtliche Gegenwart zurück[gerufen]«, um die »neue glorreiche Epoche des Vaterlandes« zu begleiten. *Dieser* Menzel gehört dem »ganze[n] Leben der Gegenwart« an: als einer, der »heute mit siebzig Jahren an Schaffenskraft und an Frische [...] noch immer auch den Jüngsten und Rüstigsten voranleuchtet«.

80 Mit der Erwähnung dieser Einladung endet Fontanes Gratulations-Aufsatz »[e]in Jahrer zehne« später (vgl. HFA III/1, S. 810) – eine lebensbejahende Kontrafaktur des Schlusses von *Sanssouci*, die sich wie eine Entschuldigung ausnimmt.

»Überholtes Wissen« als »produktiver Anachronismus« in der Literatur des Realismus: Storm, Raabe mit einem Ausblick auf Fontane

Volker Hoffmann

> Es gibt kaum ein Ding im Volksaberglauben,
> das nicht auf irgend eine alte, verloren gegangene
> Erkenntnis hindeutet.
> Werner Bergengruen: *Das Gesetz des Atun* 1923, 1987,
> S. 111

> Kein Gedanke ist so alt oder absurd,
> dass er nicht unser Wissen verbessern könnte.
> Paul Feyerabend: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie.* 1976.1986, S. 55

Der Begriff »Anachronismus« hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Bedeutungsverengung erfahren. Nicht mehr der bloße Verstoß gegen die chronologische Reihenfolge ist gemeint, sondern etwas »durch die Zeit, durch den Fortschritt Überholtes, etwas Überlebtes, nicht mehr in die jeweilige Gegenwart Passendes, etwas nicht Zeitgemäßes...«[1] Daß aus diesem Defizitbefund genau in diesem Zeitraum die Literatur des Realismus Kapital schlägt, ist Gegenstand der folgenden Ausführungen. Dabei können verschiedene Überlegungen und Lektüreerfahrungen die Relevanz des Themas nahe legen. So fällt bei einer *Schimmelreiter*-Lektüre der paradoxe Tatbestand auf, dass in der Konkurrenz der mündlichen Erzähler zwar der studierte aufgeklärte Schulmeister den Sieg über die Wirtschafterin des Deichgrafen davonträgt, dass er sich aber andererseits wider seine erklärte Absicht gezwungen sieht, die Lebensgeschichte des Deichgrafen zunehmend nicht nach der »Überlieferung[..] verständiger Leute«, sondern nach dem »Geschwätz des [...] Marschdorfes« und nach dem »Altweiberglauben« zu erzählen (III, 695, 697)[2], d.h. dem Gespenster- und Aberglauben bis an die Grenze eines teufelspaktähnlichen Pferdehandels als Bauhilfe sein Recht in der Geschichte einzuräumen. Das abergläubische, intuitive Frau-

enwissen und das entsprechende Unterschichtwissen behalten ja gegenüber dem eingebildeten, aber beschränkten Männerwissen des isolierten Deichgrafen oft genug recht. Mit dem Ruf »Herr Gott, nimm mich; verschon die Andern!« (III, 753) vor dem Sturz in die Wassertiefe löst er die Verpflichtung zum Bauopfer von »was Lebiges« mit seiner eigenen Person ein, ein Opfer, von dessen Notwendigkeit seine eigene Frau und alle Dorfmänner am Deichbau längst überzeugt sind, das aber der Deichgraf auch in seiner harmlosen Variante eines Hunde-Ersatzopfers als »Heidenlehre« zurückgewiesen hatte (III, 692 f., 721 f.). Der schon beim folkloristischen Eisboselspiel bedenkliche und beim Deichbau noch verhängnisvollere Ausschluß des Frauenwissens – Hauke Haien will ja unter keinen Umständen »von seines Weibes wegen« Deichgraf sein (III, 689, 711) – und der Dauerkonflikt mit dem Unterschichtwissen des Dorfes rächt sich bitter. Vom Lauf der Ereignisse behält dieses aus der Sicht des intellektuellen Deichgrafen überholte Wissen meist recht. Noch mehr bleibt es aus der Sicht des Kulturmannes des Realismus skandalös, dass schon der Journalerzähler der späten Goethezeit (III, 639), vollends aber 50 Jahre später der Endverschrifter in der Blütezeit des Realismus dem abergläubischen Wissen der Unterschicht und der Frauen einen dermaßen hohen Wahrheits- und Stellenwert einräumen.

Daß der Aberglaube für die Kulturmänner des 19. Jahrhunderts ein Problem darstellte, ist der Vorgeschichte des *Handwörterbuchs des deutschen Aberglaubens*[3] zu entnehmen. Unter seinen Vorgängern findet sich eine Monographie mit dem Titel *Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart*, von der drei Auflagen zwischen 1860 und 1900 erschienen sind, ein vierter Nachdruck datiert noch von 1925.[4] Die erste Auflage war eine kirchliche Auftragsarbeit. Die Studie ist aus einem Bericht für den Hamburger Kirchentag von 1858 hervorgegangen, die der Central-Ausschuß für Innere Mission bei dem einschlägig ausgewiesenen Theologen Adolf Wuttke in Auftrag gab. Grund war die Beunruhigung, auf die jetzt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der in der deutschen Unterschicht verbreitete Aberglaube bei den Kirchenmännern stieß. Wuttke entledigte sich seines Auftrags noch ganz im kirchlichen Sinn, indem er den Aberglauben als widerchristliche, falsche Religion aburteilte.[5] Im 19. Jahrhundert finden sich verständnisvollere Aussagen, so in Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* (1835, 4. Auflage 1875–1878) – der Herausgeber der vierten Auflage Elard Hugo Meyer ist auch der Herausgeber der dritten Auflage von Wuttkes erwähnter Monographie – und vor allem in Heinrich Heines mehrfach vertretener These, dass das durch das Christentum ›überholte‹ heidnisch-mythologische Wissen der Antike im Volksaberglauben der Gegenwart weiterlebt und über die Poesie hinaus aktuelle Beachtung verdient.[6]

Die Verwendung von ›überholtem Wissen‹[7] ist nicht auf die Literatur des Realismus beschränkt. Grundsätzlich kann die Literatur zu dem kulturellen

Bezugswissen eine synchron-begleitende, eine antizipatorisch-vorwegnehmende oder eben eine konservierende Funktion einnehmen.[8] Es spricht manches dafür, dass seit der frühen Goethezeit mit ihrer auf Innovation setzenden Genieästhetik im Rahmen der sog. »Sattelzeit«[9], die eine Beschleunigung in der Ablösung der Zeittrends mit sich bringt[10], die Erscheinung des ›überholten Wissens‹ in bisher unbekannter Virulenz auftritt. Zu dem ›überholten Wissen‹ der Goethezeit, die sich bekanntlich weithin mit der Spätaufklärung deckt, gehören die Teufelspakttexte und die Venusberggeschichten. Das weiß sogar der goethezeitliche Teufel, denn in der »Hexenküche« belehrt Mephistopheles die Hexe, daß der aufklärerische Kulturfortschritt auch den Teufel erfaßt habe und daß der Name »Junker Satan« »schon lang' ins Fabelbuch geschrieben« sei (Faust V. 2495–2513). In dieser goethezeitlichen Textgruppe werden im Gewand des nicht mehr geglaubten, also überholten dämonologischen Wissens normabweichende Lebensmodelle für das männliche Jugendalter (Initiation in promiske und inzestuöse Sexualität), die in der Zeit tabuisiert sind, propagiert. Überholtes Wissen übernimmt also sinnvolle Funktionen für eine Epoche, hier die Vermittlung von attraktiven Lebenslaufalternativen, die sonst unausgesprochen bleiben.

Zu dem im Laufe der Goethezeit überholten, aber von ihr literarisch intensiv benutzten Wissen zählt weiterhin die Alchemie, dann Goethes »Farbentheologie«.[11] Bei dem Mesmerianismus schwankt man, ob man ihn dem überholten oder angesichts der Vorgeschichte des Unbewussten im 19. Jahrhundert nicht besser dem antizipatorischen Wissen zuordnen soll. Ähnliches läßt sich von der Physiognomik sagen. Es besteht der begründete Verdacht, daß schon zur Zeit Lavaters die Physiognomik zum überholten Wissen zählte, daß Lavater nur den verzweifelten Versuch unternahm, dieses krude, von den Gestirnen bis zu den Muttermälern und Hühneraugen reichende Renaissancewissen durch rigorose Einschränkungen auf Kopf, Profil, überhaupt Messbares in den Rang einer Wissenschaft zu heben. Lavater hat andererseits über die französischen Bearbeitungen seiner *Physiognomischen Fragmente* (1775–1778) stark auf die französische Romankunst des 19. Jahrhunderts gewirkt. Nachdem Alexander von Humboldt Anfang des 19. Jahrhunderts in seinen *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen* (1809, 3. Auflage 1849) die physiognomische Betrachtungsweise wieder auf den ganzen Naturbereich ausgedehnt hat, erlebt die Physiognomik der menschlichen Gestalt im ganzen 19. Jahrhundert Beachtung, es ist nur an Carl Gustav Carus, Schopenhauer und Theodor Piderit zu erinnern, dann unter neuen Bedingungen an Darwin und Cesare Lombroso. Die Linie bricht mit Ernst Kretschmer, Rudof Kassner, Max Picard im 20. Jahrhundert nicht ab; Theodor Lessing gibt 1925 noch einmal Carus heraus.[12]

Ein weiterer interessanter Fall für das »überholte Wissen« ist die Seinsstufenlehre (drei Naturreiche: 4 Elemente – Pflanzenreich – Tierreich; Humanbereich als Mischklasse aller Seinsstufen; Geisterreich). Folgt man Lovejoys klassischer Darstellung *The Chain of Being*, so erlebt diese in die Antike zurückreichende Lehre einen letzten Höhepunkt in der Lehrdichtung des 18. Jahrhunderts, um dann zu verschwinden.[13] Aber gerade der Darwinismus, der mit dem empirisch unlösbaren Problem der »missing links« im Evolutionsprozeß der alten Lehre mit ihrem Anspruch auf Lückenlosigkeit innerhalb der Kette das Wasser abgräbt, trägt in seiner monistischen Neuauflage – Haeckel steht hier exemplarisch für Viele vor und nach 1900 – gerade zum Wiederaufleben der alten lückenlosen Seinsstufenkette bei, die nur jetzt im Rahmen der Abstammungslehre temporalisiert wird. – Abgesehen davon bleibt die Seinstufenlehre bis heute eines der ergiebigsten Semantikangebote der Literatur, nicht zuletzt durch ihre vielfältige Verknüpfung mit anthropologischen Kategorien. Für den Realismus stehe hier noch einmal Storms *Schimmelreiter* als Beispiel. Der hochgewachsene Hauke Haien überragt um Kopfeshöhe seine friesische Umgebung (III,725). Verstärkt wird dieser körpermetonymische Zug ins Geisterreich noch durch sein ihm allein vorbehaltenes Pferd, das neben seiner animalischen Natur im Gerede der Leute dauernd mit dem Teufel, also dem negativen Vertreter des Geisterreichs, in Verbindung gebracht wird. Als Deichgraf, dessen »verantwortlich Amt« es ist, seine »Gemeinde vor unseres Herrgotts Meer zu schützen« (III, 741), legt er sich andererseits mit dem positiven Vertreter des Geisterreichs an. Mit seiner angestrengten Kopfarbeit und der Entwicklung eines neuen flachen Deichprofils läßt er auf der Ebene des Elementarreichs besonders raffiniert die drei flüssigen Elemente Feuer, Wasser und Luft auf das feste Element Erde prallen. Längst bevor er zum Gespenst und Warnspuk auf seinem eigenen Deich wird, ist es klar, dass der Deichbauer mit seinem »fressend Werk« (III, 738) – so ein weiterer Wahrspruch aus der intellektuell unterlegenen Dorfschicht – eine besondere Affinität zu allen nichthumanen Seinsbereichen hat, zu den beiden Extrembereichen (Elemente und Geist) mit seinem Elementargeist-analogen Deichwerk, zur Vegetation und zum Tierreich, hier neben dem dämonischen Schimmel bezeichnenderweise zu den Raubtieren und deren Fresskette, nicht zu den Stall- und Nutztieren, deren Fortpflanzung wirtschaftlich verwertbar ist. Das Fiasko seiner eigenen Fortpflanzungsfamilie und die Bildung einer Ersatzfamilie, die wiederum mehrere nichtmenschliche Seinsbereiche vereint (Vogel, Hund, hexenartige, geisterreichnahe Alte an der Schwelle des Todes, das geistig zurückgebliebene Kindmädchen) sind nur die logische Folge dieser Existenz, die nicht zuletzt zur Sicherung des Nachruhms des werkschaffenden Autornamens von der Verpflichtung zur humanen Mitte nach oben ins Geisterreich und nach unten ins Tier-, Pflanzen- und Elementarreich abweicht.

Ein letztes Beispiel von ›überholtem Wissen‹ aus der Literaturgeschichte ist die im 19. Jahrhundert sich auffallend wiederholende Wahl eines bestimmten Schauplatzes, den man als »archaische Ethnie« bezeichnen könnte. Zu der Zeit, da die kleinen Territorien und Reichsstädte Süddeutschlands im Zuge der napoleonischen Reformen verschwinden, macht Jean Paul diese Mini-Fürstentümer und Marktflecken nach dem Vorbild Wielands zu Handlungsräumen für seine individuellen und kollektiven Sonderlingsfiguren. Stifters Bergdorf Gschaid aus *Bergkristall* und Kellers Seldwyler Männergesellschaft, teilweise auch seine Zürcher Siebenmännergesellschaft, stehen in dieser Tradition. Gotthelf gehört mit einem Großteil seines Werks ohnehin zu dieser ethnoarchaischen Textgruppe. Und nicht zuletzt ist Raabe hier zu nennen. Er schafft im Unterschied zu den bisher Genannten stärker individualisierte Rückzugsräume, die entweder ohne Zukunft sind (die Katzenmühle der Frau Klaudine Fehleysen in *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*, das Kloster Amelungsborn des Magister Noah Buchius im *Odfeld*) oder der nicht vermeidbaren, aber ambivalent bewerteten Modernisierung unterliegen (*Pfisters Mühle*, die »Rote Schanze« im *Stopfkuchen*, der Stadtteil »Vogelsang« in *Die Akten des Vogelsangs*). In Raabes letztem Roman(fragment) *Altershausen* gleicht die Konfrontation des emeritierten Psychiaters Fritz Feyerabend mit seinem zurückgebliebenen Heimatstädtchen und seinem geistig stehengebliebenen Freund Ludchen Bock aus den Kindheitstagen einer archäologischen bzw. geologischen Tiefengrabung ins verdrängte Vorbewusste oder – in unserem Zusammenhang – ins überholte Wissen: »Altershausen konnte ihm nur auftauchen wie das erste Kapitel der Genesis dem Geologen und Philosophen – nicht eine unbekannte, aber trotz aller Wissenschaft unbekannt gewordene Gegend.« (BA XX, 231)[14] Der Ort der eigenen Kindheit wird als archaische Ethnie entdeckt.

Zwei moderne Anregungen mögen hier noch ihren Platz finden. 1979 erschien ein faszinierender Titel *Rubbish Theory. The creation and destruction of value*, in der deutschen Übersetzung *Die Theorie des Abfalls*.[15] Der Autor Michael Thompson, ein englischer Sozialanthropologe, geht davon aus. dass alle Werte sich in Konkurrenz und Wandel befinden, dass dieser Wandel aber nicht willkürlich, sondern nach formalisierbaren Regularitäten verläuft. Parallel zu Th.S.Kuhns Beschreibung des Wechsel von Leittheorien in den Naturwissenschaften zwischen allmählicher Akkumulation und plötzlichem Paradigmenwechsel und unter Berufung auf die mathematische Katastrophentheorie beschreibt Thompson den Wandel von dauerhaft erscheinenden Wertobjekten zu vergänglichen und schließlich zu Abfall und umgekehrt den Wandel vom Abfall zum Dauerhaften und Wertvollen. Er demonstriert dies am Kunst- und Immobilienmarkt (Kitsch, Sammelobjekte, Stadtteilpräferenzen), an akademischen Curricula ebenso wie an ethnologischen Verwandtschafts-, Überlieferungs- und

Tauschsystemen. Überholtes Wissen, das von einer Kultur ausgegrenzt wird, ist für ihn eine »Scheuklappe« dieser Kultur (197, 201). Andererseits stellt es für jede Kultur ein Potential dar, aus dem neue Werte geschöpft werden können. Der Wechsel zwischen Auf- und Abwertung bleibt nicht dem Zufall überlassen, sondern ist nach Thompson mit mathematischen Modellen beschreibbar.

»Der Abfall der Welt dient Mir zur Kunst« soll Kurt Schwitters gesagt haben. Anläßlich der Buchveröffentlichung seines Internetromans *Abfall für alle* äußert sich Rainald Götz in einem Interview Ende 1999: »[...] ›Abfall‹ [ist] ein schönes Wort, es beginnt mit den ersten beiden Buchstaben des Alphabets; Wittgensteins Satz »Die Welt ist alles, was der Fall ist« ist darin enthalten; das All genauso wie der Müll; und schließlich die Idee, dass der Trash seine eigenen Wahrheitsmomente hat [...]«[16]

Noch eine überleitende Bemerkung, bevor ich mich den Werken von Wilhelm Raabe, Theodor Storm und Theodor Fontane zuwende. »Abfall«-Verwerter großen Stils waren im 19. Jahrhundert Schopenhauer, Bachofen, Nietzsche und an der Grenze zum 20. Jahrhundert Freud. Für die drei Erstgenannten gilt zusätzlich, dass sie nicht unmittelbar zur Wirkung kamen, von den Zeitgenossen also wie überholtes Wissen behandelt und erst nach Jahrzehnten, damit oft erst postum anerkannt und intensiv rezipiert wurden. In dem Schicksal Schopenhauers, der nach Wilhelm Raabe vom deutschen Volk ein Leben lang mehr oder weniger unbeachtet liegen gelassen wurde (BA XIII, 174 f.), spiegelt Raabe nicht nur das Schicksal seiner »unter der Hecke« liegen gebliebenen Romanfigur Heinrich Schaumann alias Stopfkuchen (BA XVIII, 85, 108, 116 f., 122, 124), sondern auch die verzögerte und begrenzte Wirkung seines eigenen Werks.

Überblickt man das Gesamtwerk von Wilhelm Raabe, so fällt die Häufung der Titel mit dem Wortbestandteil »alt« auf: *Vom alten Proteus* (1875/76), *Auf dem Altenteil* (1878), *Alte Nester* (1879.1880), *Im alten Eisen* (1887), *Altershausen* (postum 1911). Das dürfte ein Indiz an der Oberfläche dafür sein, dass Rückgriffe auf alte überholte Zustände in Raabes Werk ein zentrales Thema sind und dass dies, wie schon angedeutet, ein Korrektiv, wenn nicht eine Kompensation für Verlusterfahrungen darstellen dürfte, die der Modernisierungsprozeß der zweiten Jahrhunderthälfte mit sich brachte.

Aus dem Werk Wilhelm Raabes greife ich drei Romane der Braunschweiger Spätzeit heraus, um an ihnen verschiedene Erscheinungen und Funktionen des ›überholten Wissens‹ zu demonstrieren. *Deutscher Adel* von 1878 bzw. 1879/80 spielt während des deutsch-französischen Krieges in einer norddeutschen Stadt, in der eine Gruppe sozial benachteiligter Personen ums Überleben inmitten des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Modernisierungsschubs der Reichsgründungszeit kämpft. Trotz ihrer Nähe zur Unterschicht erweist sich diese Gruppe nach Ansicht

des Erzählers als der eigentliche »deutsche Adel«. Zu der Schar der Zurückgebliebenen und Benachteiligten gehört der Leihbibliothekar Karl Achtermann. Seine ärmliche Leihbibliothek ist in zwei Räume geteilt. Vorn stehen in einem lichten Raum die gängigen modischen Bücherneuheiten, hinten in einem dunklen Raum gibt es die Literatur, nach der schon dreißig Jahre nicht mehr gefragt wird. Dieser überholte, aber konservierte Teil der Leihbibliothek wird zwiespältig bewertet. Während die Goldschnittliteratur der vergangenen Jahrzehnte kritisch beurteilt wird (BA XIII, 311), besteht kein Zweifel, dass das Herz des Leihbibliothekars an dem hinteren, dunklen Teil seiner Sammlung hängt. Hier finden sich neben der verjährten Trivialliteratur eben auch Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* und Stifters *Studien*, Bücher, die der Bibliothekar selbst liest beziehungsweise nur an besondere Leserkunden ausleiht. Die mit diesem Bücherschatz verbundene Umwertung der offiziellen Bewertung steht in engem Zusammenhang mit dem zentralen Personal des Romans. An der Grenze zur sozialen Unterschicht agiert die genannte Gruppe als Selbsthelfergemeinschaft. Dazu nimmt sie nicht nur tierische Mithilfe in Anspruch – den Hund »Wassermann«, mit dem aus einem elementaren und einem humanen Teil zusammengesetzten Namen –, sondern sie greift auf lebensgeschichtlich zurückliegende Resourcen zurück. Die Gruppe besteht aus alten Schulfreunden. Die gemeinsam verlebte Kindheit und Jugend ist hier analog wie die auch ein Lebensalter zurückliegende Literatur der Hinterstube das Potential, aus dem sich ungeahnte Möglichkeiten der Selbsterhaltung und der gegenseitigen Hilfe in schwieriger Zeit entwickeln lassen.

Der ein Jahr vor *Deutscher Adel* erschienene Roman *Wunnigel* (1877/78.1878) weist in der Kategorie der älteren Figuren zwei ähnliche Männertypen auf, den Protagonisten Wunnigel, dessen Name schon etwas von der Lust des narzisstischen Rückzugs auf sich selbst verrät, und den Uhrmacher und ehemaligen städtischen Rottmeister Wenzel Brüggemann. Beide sind lebende ›Anachronismen‹ (BA XIII, 51). Während dies bei dem neunzigjährigen Brüggemann lebensgeschichtlich gerechtfertigt ist, ist dies bei dem frühpensionierten Juristen Wunnigel die zweite Natur. Von ihm sagt der Erzähler, »[...] daß der Mann aus einer Zeit herkam, die nicht mehr die unserige genannt werden konnte« (XIII, 26). Auch lebensgeschichtlich ist er zurückgeblieben, er ist »[...] das alte Kind, das da in dem Staub, dem Wurmmehl und dem Spinneweb der Vergangenheit schwelgte« (XIII, 59). Wie sein betagterer Freund ist er ein notorischer Sammler von Trödel aller Art. Auf seinen leidenschaftlichen Streifzügen quer durch Deutschland auf der Suche nach Antiquitäten bleibt er in einem alten mitteldeutschen Städtchen hängen, wo es ihm gelingt, seine ihm lästig werdende Tochter an einen Arztjunggesellen los zu werden, dessen Haus aufgrund jahrhundertealter Familientradition ein wahres Museum darstellt. Der ganz in sich selbst verstrickte Sammler-Narziß zeigt die destruktive

Seite der ausschließlichen Fixierung auf Vergangenes. In der Suche nach immer neuen Fluchträumen igelt er sich ein und wird in einer Rückzugskammer bei seinem Freund Brüggemann, wie später Velten Andres in *Die Akten des Vogelsangs*, zum Selbststerber. Wer von dem alten Überlieferungsgut letztendlich profitiert, ist der Erzähler. Wie schon aus dem verjährten Teil von Achtermanns Leihbibliothek schlägt er aus dem musealen, bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Doktorhaus reichlich literarisches Zitierkapital.

Ein Narziß größten Stils, der hoffnungslos überaltert ist, der trotz großsprecherischer Ambitionen im Grunde nichts erreicht, es sei denn das pure Überleben in den Wirren des Siebenjährigen Krieges, ist der Magister Noah Buchius, der Protagonist von Raabes Roman *Das Odfeld* (1888.1889). Als Figur ist er das überholte Wissen in Person. In dem Gebäude der aufgelassenen Klosterschule Amelungsborn von den Kollegen zurückgelassen »[...] als das unnützeste, verbrauchteste, überflüssigste Stück[...]«, »überzählig«, ein »fünftes Rad am Wagen« (XVII, 19, 47, 57), »aufs Altenteil« geschoben, »[...] ganz und gar nicht mehr [zu] brauchen [...]« (XVII, 25), ein Sammler wertloser Vorzeitrelikte und alter Bücher, aus denen er Trost schöpft, hat er von vornherein die Sympathie des Erzählers auf seiner Seite. »Wir haben dann und wann eine Vorliebe für das, was Abziehende als gänzlich unbrauchbar und im Handel der Erde nimmermehr verwendbar hinter sich zurückzulassen pflegen.« (XVII, 17) Der Erzähler gibt sich als Abfallsammler und Abfallbewahrer zu erkennen[17], der mit der Wahl historischer Stoffe von alten Sachen spricht, für die er, wie er in der Einleitung kokettierend bemerkt, mit dem Desinteresse des Publikums rechnen muß. Auch dafür hat er eine Lösung: »Will man die Geschichten, die ich [...] erzählen kann, anhören, so ist es mir recht. Wenn nicht, muß ich mir das auch gefallen lassen und rede von den alten Sachen, wie schon recht häufig, zu mir selber allein.« (XVII, 7) Damit stellt er sich auf eine Ebene mit seinem Protagonisten Noah Buchius, der die zwei Tage Handlungszeit des Romans mit seinen mehr oder weniger monologischen Reden füllt.

Am ersten Tag spielt sich Noah Buchius als zukunftsgewisser Zeichendeuter der rätselhaften Rabenschlacht auf. Er deutet sie – ganz in der Tradition überholter Mantik – als Vorzeichen einer bevorstehenden Menschenschlacht. Er sollte Recht behalten. Am zweiten Tag kommt es zu einem der vielen anonymen Gefechtsgeplänkel des Siebenjährigen Krieges, das von Buchius bzw. dem Erzähler zur Schlacht aufgebauscht wird. Am Rand des Kampfgeschehens wirft sich der Magister wiederum unaufhörlich redend zum Retter einer kleinen Gruppe auf, wobei er sich als hilfloser Helfer erweist, der seine Schützlinge im Nebel im Kreis herumführt und dabei den Besten verliert. Höhe- oder besser Tiefpunkt der Rettungsaktion ist der Rückzug in eine Erdhöhle, wo der kurze Aufenthalt von der Gruppe genutzt wird, um sich verjährte Sagen und Gespenstergeschichten zu

erzählen (XVII, 160–169). Es bleibt nicht bei Gruselgeschichten am Rand von Leben und Tod. Die Gruppe wird sofort wieder ins Kriegsgeschehen zurückgerissen und kommt dort nur weiter, weil der Magister auf einen Unterfeldherrn stößt, der aus demselben Nest stammt wie er. Diesem gibt er ungefragt, aber voller Pathos seine eigene Lebensmaxime als Devise weiter, »[...] sich nur ja nicht um was anderes [zu kümmern] als sich selber [...]« (XVII, 188).

Selbstredner, Selbsttröster, Selbstretter, das scheint ein verführerisches Angebot an den Erzähler zu sein. Unbeirrt hält er an seinem Protagonisten fest: »Er bleibt deshalb doch diesmal unser Held – unser Heros, und wir kennen unter unseren lebenden Bekannten nicht viele, mit denen wir lieber betäubt, verwirrt, unfähig zu begreifen, uns zu fassen im Kreise taumelten und – wieder fest auf die Füße gelangten.« (XVII, 112). Die Faszination des Magisters für den Erzähler liegt nicht nur in der trancehaften Redesuada und in dem narzißtischen Kreisen, sondern im Umgang mit Zeichen und Symbolen, wobei sich hier der Erzähler ausdrücklich auf die Seite des von der Fachwissenschaft überholten Wissens schlägt: »Wir aber halten uns mit dem letzten gelehrten Erben der Zisterzienser von Amelungsborn einzig an das Prodigium, das Wunderzeichen und danken für alle fachwissenschaftliche Belehrung: wir lassen uns heute noch gern da an den Zeichen in der Welt genügen, wo Besserunterrichtete ganz genau das – Genauere wissen.« (XVII,29) Gefragt ist der alte »Geschichts-, Geister- und Zauberboden« (XVII, 168), auf dem die Zeichen wie in der Magie oder literarhistorisch wie in der Goethezeit noch realitätsstiftende Kraft haben: »O Kreatur, ach Rab, Rab, wohl ist dein Zeichen Wahrheit geworden!« (XVII, 218). Der Roman schließt mit einer Zeichenhandlung. Der von Buchius aus der Rabenschlacht gerettete Rabe, Zeichen-Double des Buchschreibers Raabe-Corvinus, zerfleddert das alte Lieblingsbuch des Noah Buchius und erzwingt den Fortflug aus der Zelle des Magisters, analog zu dem Erzähler-Autor, der die alten Bücher und das alte Wissen für seine Erzählerrede und letztlich für einen ungewissen Flug an die literarische Öffentlichkeit ausschlachtet.

Raabe hat nicht nur umfangreich aus alten Texten zitiert[18] – oft werden einzelne Bücher leitmotivische Subtexte für ganze Romane –, sondern er hat sich vor allem auch ausgiebig selbst zitiert. Im Laufe seiner nahezu fünfzigjährigen Autorschaft baut er ein an Jean Paul erinnerndes Netz an autoreferenziellen Bezügen auf. Dabei kann er das eigene Frühwerk wie ›überholtes Wissen‹ behandeln. Ein Beispiel sind die häufigen Rückbezüge von *Alte Nester* (1879/80) auf den zwanzig Jahre früher erschienenen Roman *Die Kinder von Finkenrode* (1859). Der Erzähler begegnet dem damaligen Ich-Erzähler Bösenberg, einem inzwischen desillusionierten ehemaligen Goldschnitt-Lyriker: » [...] ich aber steckte nun einmal in den Kindern von Finkenrode, und ich blieb darin stecken, und es erschien mir doch fast

unbegreiflich, daß der Verfasser heute so wenig Verständnis mehr für die Wahrheit und Wirklichkeit dessen hatte, was er vordem niederschrieb« (XIV, 165). Vergleichbar mit dem Trivialliteraturanteil von Achtermanns Leihbibliothek werden die eigenen schriftstellerischen Anfänge einerseits als zu weich und zu lyrisch abgewertet (XIV, 164) – das sentimentale Jugendwerk hält den Forderungen des späteren Realismus nach Prosa im Stil und Härte in den Figurencharakteren nicht stand –, andererseits werden die überholten Anfänge als Quelle emotionaler und bildschöpferischer Werte bewahrt und geschätzt.

Als Zwischenbilanz für die Funktionalisierungen von »überholtem Wissen« in den bisher besprochenen Texten von Storm und Raabe lassen sich folgende Punkte festhalten. Überholtes Wissen dient der Figurencharakteristik, wenn die alten Seinsstufen zu den menschlichen Vermögen analog gesetzt und so zum Aufbau der Figurenpsychologie verwendet werden. Weiterhin bezeugt das überholte Wissen die Existenz von unterdrücktem Frauen- und Unterschichtwissen, das andererseits als Resource für begehrte Vital- und Gefühlswerte und für sonst verlorene Bilderwelten genutzt werden kann. Als Vitalresource für den ständig von Dekadenz bedrohten Kulturmann gleicht es dem erinnernden Rückgriff auf die Kindheit und Jugend. Der im Realismus beliebte Figurentyp des Sonderling-Narziß ist nichts anderes als ein stehen gebliebenes altes Kind. Natürlich ist überholtes Wissen auch als zitiertes Bildungswissen in den realistischen Texten allgegenwärtig. Schließlich kann das eigene Frühwerk von einem Autor autoreferenziell wie überholtes Wissen behandelt werden.

Von Storms Prosawerk war bisher nur seine letzte Erzählung Der *Schimmelreiter* (1888) erwähnt worden. Voraussetzung für das dort gefeierte riskante, aber Dauer verheißende Deichwerk war ein isoliertes, in die Extreme von Geist und Element vorstoßendes Männerwissen, welches das konkurrierende Frauen- und Unterschichtwissen als Aberglauben eliminierte. Dabei entging dem Werkschaffer, dass er selbst das menschliche Mittelmaß längst aufgegeben und sich mit allen nichthumanen Seinbereichen eingelassen hatte. Dieses Bewusstseinsdefizit des Kulturmannes macht aber gerade das überholte und verdrängte Unterschicht- und Frauenwissen wieder wett, das Dorf und die Frauen wissen ganz genau von den inhumanen Implikationen des extremen Männerwerks und von der Katastrophe, die dem Werkschöpfer und seiner von vornherein problematischen Familie droht. Analoges gilt von den beiden überlegenen Verschrifter-Erzählern der Lebensgeschichte des Deichgrafens. Sie räumen in ihrer Überlieferung dem Volkswissen mehr und mehr Platz ein, während der mündliche Binnenerzähler,der Schulmeister, elitär und hochmütig wie Hauke Haien (III, 638, 725), dieses zu eliminieren sucht. So besehen erweist sich der realistische Held im Gegensatz zu seinen verschriftenden Erzählern als wenig bewusstseinsfähig oder, anders formuliert, als wenig

integrationsfähig, was das ›überholte Wissen‹ betrifft. Er muß viel ausblenden und er bezahlt dafür.

Storms Erstling *Immensee* (1849.1851), eine Erzählung, die überraschend viel vom Spätwerk vorwegnimmt, zeigt bereits, was der realistische Held in Storms Gesamtwerk aufgeben und damit als ›überholtes Wissen‹ behandeln muß: die leidenschaftliche Liebe. Sie hat ihre Wurzeln wie oft bei Storm in einer Kinderliebe, die hier in dem Fiasko einer vergeblichen Erdbeersuche und in einer ersten räumlichen Trennung endet. Eine Sammlung getrockneter Pflanzen und selbstgedichteter Verse ist kein Ersatz für die persönliche Nähe. In der Studentenzeit kann der junge Mann die Erotik leicht abwehren, weil das entsprechende Angebot von einem ihm fremden zigeunerhaften Unterschichtmädchen ausgeht. Und Jahre später, als er seine Kindgeliebte längst an einen fortschrittlich wirtschaftenden Nebenbuhler verloren hat, flüchtet er sich vor dem eindeutigen Angebot des kinderlos gebliebenen Ehepaars zu einer Ehe zu dritt bzw. zum Ehebruch in eine Natursymbolhandlung, die berühmte Wasserlilien-Episode, die er selbst nicht versteht und die der Erzähler stillschweigend und kommentarlos an der passenden Stelle in die Erzählfolge einfügt, ganz so, wie er es vierzig Jahre später mit der teufelspaktähnlichen Schimmelkaufepisode im *Schimmelreiter* machen wird. Im Gegensatz zu dem Zeichendeuter Noah Buchius versteht der Kulturmann Reinhard, der sich zum Wissenschaftler gemausert hat, weder die leidenschaftliche Natur noch deren Zeichensprache. Das sind für ihn ausgegrenzte, ›überholte‹ Bereiche. Was bleibt, ist die zweite, endgültige Trennung von der Frau, eine jahrzehntelange Pause und dann plötzlich die nächtliche halluzinatorische Wiederbelebung der verlorenen Liebe, des überholt geglaubten Wissens, vor dem »[...] kleine[n] Bild in schlichtem schwarzen Rahmen« (I 296). »Nekrosemiotik« hat dies Claus-Michael Ort genannt, auch eine Art, aus überholtem Wissen erzählerisches Erinnerungskapital zu schlagen.[19]

Alte Bilder und alte Bücher sind in Storms Novellistik oft Indikatoren für leidenschaftliche Liebe, aber eben für vergangene, sozusagen »gerahmte« Liebe, für überholte affektive Praktiken, die für den Minnedienst des Mittelalters, für die Barockzeit oder das frivole Rokoko typisch waren, von der prosaischen Gegenwart des Realismus aber als überholter Affektzustand, der höchstens als einmalige Ausnahme noch vorkommen mag, eingestuft werden. Leidenschaftliche Liebe hatte in der Vergangenheit oft Standesgrenzen zu überwinden. Alte Bilder können hier wie das »Prügelknaben«-Bild in der Erzählung *Im Schloß* (1862.1863) zum Verstoß gegen die Ständeordnung verlocken (I 495 f., 498 f., 515, 528), sie können aber auch wie in *Aquis submersus* (1876.1877) in Verbindung mit dem überholten Wissen von Geschlechterfluch und wiedergängerischer Ahnfrau vor dem erotischen Verstoß gegen die Ständeordnung warnen (II, 402 f., 407 f., 420, 425, 453). Als Warnzeichen vor zu leidenschaftlicher Liebe, wie sie in der

Barockzeit vorgekommen sein mag, fungiert auch das Knabenbild des Erzählrahmens mit der rätselhaften Buchstaben-Unterschrift, in der späteren Auflösung: Culpa patris aquis submersus (II, 382 f., 453). In der Tat wird der in der barocken Chronikerzählung von *Aquis submersus* zweimal vorkommende leidenschaftliche Koitus zuerst mit der Folklore der Johannisnacht (II, 409, 411,419)[20] und dem Aberglauben der wiedererstandenen Frau Venus (II, 415–420) und dann beim zweiten Mal mit Hexenglauben, Vorspuksehen und antiken Reminiszensen von Hermes als Totengott (II. 441–448), also mit einer ganzen Reihe von ›überholtem Wissen‹ bemäntelt. Dieser Kontext macht klar, dass es sich um eine verhängnisvolle tödliche Leidenschaft handelt.

Um die für ihn als Krüppel nicht erreichbare Erotik darzustellen, malt in *Eine Malerarbeit* (1867.1868) Edde Brunken, der sich auch aufs Erfinden erotischer Märchen versteht, Parkpartien im altfranzösischen Gartenstil des Rokoko, einmal mit unglücklicher, dann nach gefundener Ersatzfamilie mit glücklicher Figurenbesetzung (II, 12–14, 38 f.). Dieselbe überholte alte Gartenkunst, nur diesmal als reale Kulisse, liefert in *Von Jenseit des Meeres* (1864/65.1867) den Lusthain-Schauplatz, der von der sonstigen Modernisierung des Parks ausdrücklich ausgenommen bleibt und in dem sich die bildhübsche Kreolin als Eichendorffsche *Marmorbild* –Venus postiert, um als Bildverlockung die erwünschte Partnerverbindung einzufädeln, die trotz früher Kinderliebe bei dem Kulturmann auf nahezu unüberwindliche Hindernisse stößt, handelt es sich doch um die natürliche wilde Schönheit einer Farbigen, die er verteufelt (I, 670, 677, 686). Die unterlegene Kultur, deren Sprache mit dem Geplapper der Kinder und dem Schrei der Tiere in Verbindung gebracht wird (I, 681, 690), wird wie überholtes, wenn auch attraktives Wissen behandelt.

Der Rekurs auf ein wohlgemerkt von den Großeltern geerbtes Jugendbildnis der eigenen Ehefrau und auf eine zweimalige Lektüre in der minne-Bibel des *Tristan*, dem alten Zauberbuch des alten Meisters (I, 433, 435), ermöglichen in *Späte Rosen* (1860.1861) den einmaligen, späten Durchbruch leidenschaftlicher Liebe, die sonst nicht in die Karriere eines erfolgreichen Geschäftsmannes passt und von ihm auch in der Regel kompensatorisch durch Gartenarchitektur und Lektüre ersetzt wird.[21] In der späten Chroniknovelle *Ein Fest auf Haderslevhuus* (1885) ist es neben dem *Armen Heinrich* und dem *Tristan* sogar das mörderische *Nibelungenlied*, das für leidenschaftliche Liebe über die Grenze von Ehe und Alter hinweg gut stehen muß (III 409, 414, 457). Wegen ihres anstößigen Charakters wird deshalb die Liebesgeschichte vom Erzähler in die wilde Raubritterzeit des 14. Jahrhunderts zurückverlegt. Die Pädophilie endet hier in Nekrophilie, eine bei Storm seit *Posthuma* (1851) mehrfach belegte Form, leidenschaftliche Liebe als überholte Liebe zu behandeln. Ein Beispiel dafür ist der ehebrecherische Totenkult, den der Archäologe in *Viola Tricolor* (1874) mit dem

Bild der verstorbenen ersten Ehefrau und dem verwilderten »Garten der Vergangenheit«, »Großmutters Garten«, in dem er sein erstes Liebesglück fand, treibt (II 141 f., 148, 161). Nur mit Mühe und unter tödlicher Gefährdung seiner zweiten Frau findet er zu einer neuen Partnerschaft.

Es gibt eine mindestens zwischen Goethezeit und Realismus gültige Regel, dass ein Mann, wenn er eine junge Frau aus Wasser und/oder Feuer gerettet hat, erotische Ansprüche auf sie machen darf. In dem Fall, der in Storms Erzählung *Psyche* (1875.1876) verhandelt wird, gibt es allerdings ein Hindernis, er hat sie nackt aus den Fluten gerettet. Die für den Realismus offensichtlich hohe Schamgrenze kann nur durch den Umweg über die Skulptur, die medienbedingt eine für das Jahrhundert tolerierte Form der Nacktheit kennt, und durch den Rekurs auf überholtes literarisch-antikes und mythologisches Wissen, nämlich die Rettung der von Amor verlassenen Psyche durch den Flussgott, überwunden werden (II 331–333, 340–343).[22]

Die Reihe der mit überholtem Wissen aufgeladenen Bilder, welche die Aufgabe haben, das für den Realismus prekäre Gebiet der Sexualität zu vermitteln, sei hier noch durch ein Traumbild ergänzt. Der Internist und Gynäkologe Franz Jebe in *Ein Bekenntnis* (1887.1888), der berufsbedingt mit dem »Geheimnis des Weibes« zu tun hat (III, 589) und darüber hinaus an einer anderen Dunkelkammer, nämlich den dunklen, geheimnisvollen Regionen des Seelenlebens interessiert ist (III, 581, 591), bleibt bis ins Erwachsenenalter hinein an ein Traumbild fixiert, das er als Gymnasiast unter dramatischen Umständen – eine Kinderepidemie forderte viele Opfer – geträumt hat. Die ihm dort erscheinende Mädchengestalt, ein »Nachtgesicht« bzw. »Nachtgespenst«, eine »kindliche Luftgestalt«, ja »ein Genius des Todes«(III, 587–591, 604), wird für ihn bestimmend bei der Partnerwahl. Er heiratet die Wiedergängerin seines Traumbildes, orakelt seiner Frau gegenüber von dem ›überholten Wissen‹. dass sie sich in einem sagenhaften Vorleben schon gekannt haben, verschweigt ihr gegenüber aber seine verhängnisvolle Fixierung auf das todaffine Traumbild ebenso wie ihre eigene tödliche Gefährdung (II 606, 609). Als düpierter Kulturmann tippt er bei der kinderlos gebliebenen Frau auf Schwangerschaft statt auf Gebärmutterkrebs und übersieht die Fachnachricht von der neuen Operationsmöglichkeit der Gebärmutterektomie, die seiner Frau vielleicht das Leben gerettet hätte. Die Bewusstseinsdefizite des realistischen Helden tangieren hier wie auch sonst im Spätwerk Storms die Bereiche der Fantastik, des Okkultismus und des Vorbewussten.[23]

Eine andere Strategie neben der Bannung ins Bild, leidenschaftliche Erotik als ›überholtes Wissen‹ auf Distanz zu halten, ist bei Storm die Abwertung einer attraktiven Partnerin dadurch, dass sie mit Erscheinungen des Volksaberglaubens wie Vampirismus (*Draußen im Heidedorf* (1872. 1873)) oder Hexen- und Teufelsglaube (*Renate* (1878)in Verbindung gebracht wird. Erschwerend kommt hinzu, dass diese Frauen oft aus der Fremde

stammen (*Draußen im Heidedorf, Carsten Curator* (1878)). Gelingt ihnen die Einheirat, so wirkt ihr unheilvoller Einfluß per Vererbung weiter – auch dies eine im Spätwerk Storms zunehmend thematisierte Form negativer Wirkung von ›überholtem Wissen‹ (*Carsten Curator, John Riew'* (1885)). – Die Frau aus der Fremde, das ist für den norddeutschen protestantischen Kulturmann natürlich die katholische Süddeutsche, welche als personifiziertes ›überholtes Wissen‹ die Überlegenheit der Moderne zu spüren bekommt. In der Beichtgeschichte *Veronica* (1861) siegt der Protestantismus des Mannes auf der ganzen Linie, in *Pole Popenspäler* (1874.1875) wird immerhin ein glücklicher Ehekompromiß zwischen Nord und Süd, zwischen Moderne und ›überholtem Wissen‹ erreicht.

Zu den schon genannten Funktionalisierungen von überholtem Wissen kommt bei Storm also noch hinzu, dass in Form von überholtem Wissen leidenschaftliche Sexualität, die in der Kultur des Realismus tabuisiert ist, zur Darstellung gebracht werden kann; das selbe gilt für die ausgegrenzten Bereiche des Okkulten und Vorbewussten. In allen drei Fällen werden auf diese Weise Gefahrenpotentiale neutralisiert. Die Vermittlung von tabuisierter Sexualität unter dem Deckmantel des überholten Wissens war – wie erwähnt – schon für die Goethezeit typisch. Die Teufelspakttexte und Venusberggeschichten boten promiske und inzestuöse Erotik als verlockende Lebenslaufalternative an. Storm hat sich beider Erzählthemen bedient (*Von Jenseit des Meeres, Der Schimmelreiter*).

Für Fontaneleser bietet das bisher Ausgeführte viele Anknüpfungspunkte.[24] Um mit den katholischen Hausangestellten aus Mittel- und Süddeutschland anzufangen, die wie Roswitha in *Effi Briest* dem modernen unerbittlichen kalvinistischen Norden humane Werte wie Mitleid oder sogar Sündenvergebung vermitteln. Damit ist eine wichtige Funktion für überholtes Wissen bei Fontane angeschlagen, es geht um Regeneration, Revitalisierung durch die naturnahe Frau, die allerdings auch als alte Hexe mit dem Geisterreich zu tun haben kann. Man meint in Raabes *Odfeld* zu lesen, wenn es in *Vor dem Sturm* von Hoppenmarieken heißt, sie sei » ... ein geheimnisvolles Überbleibsel der alten wendischen Welt, ein Bodenprodukt dieser Gegenden, wie die Krüppelkiefern,...« (F III, 64) Lebensretterin für den jungen Lewin ist nicht nur Hoppenmarieken, sondern auch die alte Buschen im *Stechlin* versucht sich in dieser Kunst, um dem todkranken Dubslav Stechlin mit ihren Tees und der jungen Agnes letzte Vitalkräfte einzuflößen (F V, 333–371). Dabei muß das überholte Wissen raumsemantisch gar nicht immer »von unten« kommen, aus dem Naturbereich, aus dem archäologischen Untergrund der Wenden- und Kreuzritterzeit, aus der sozialen Unterschicht, aus dem Bereich der Frauen, sondern es kann auch oben in einem fünfstöckigen Dachboden stecken, dessen Relikte auf Wiederbelebung warten (*Meine Kinderjahre*, Kap. 4).[25] Dies alles ist Fontanelesern wohlbekannt.

Abschließend sei noch auf eine besonders pikante Verwendung von überholtem Wissen bei Fontane hingewiesen. Wir sahen, dass Autoren wie Raabe ihr eigenes Frühwerk als ambivalentes überholtes Wissen behandeln, dem sentimentale Gefühlswerte entnommen werden, bei dem aber die distanzierte Gestaltung vermisst wird. Fontane kann nun in dem Rivalitätskampf auf den literarischen Konkurrenzmarkt Schriftstellerkollegen, die er schätzt, denen er sich aber in der künstlerischen Gestaltung überlegen fühlt, wie überholtes Wissen behandeln. So ist für ihn der verehrte Kollege Keller aus Zürich im Grunde ein bloßer Märchenerzähler, das heißt doch wohl ein Vertreter des überholten Wissens, der schöne poetische Stoffe liefert, dem es aber an eigentlicher künstlerischen Gestaltungskraft gebricht.[26] Eine vergleichbare Überlegenheitspose nimmt Fontane in seinen wenigen Stellungnahmen gegenüber Raabe ein.[27] Bezeichnend für den Kulturmännerbetrieb des Realismus treibt dasselbe Abwertungsspiel Keller mit Gotthelf, dem Westschweizer Rivalen, der ihn beim umworbenen Berliner Publikum auszustechen droht. Für Keller ist Gotthelf trotz epischer Hochbegabung (»ein großes episches Genie«), ein maß- und formloser Naturdichter, der an der Vergangenheit hängt, an »Dichter anderer Jahrtausende« (!) erinnert und der für weitere Bearbeitung Ware zur beliebigen Verwertung, nämlich »poetischen Ur- und Grundstoff[.]« liefert.[28] Die Einstufung als Träger von überholtem Wissen dient also auch hier dazu, einen ungeliebten Schriftstellerkollegen in die Ränge zu verweisen.

Anmerkungen

1 »Anachronismus« in: Strauß, Gerhard, Elke Donalies u.a. (Hrsg.): *Deutsches Fremdwörterbuch*. Begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler. 2. Auflage, völlig neubearbeitet im Institut für deutsche Sprache. Band 1: a–Präfix – Antike. Berlin, New York 1995, S. (492–496) 492.

2 Storm wird mit Band- und Seitenangabe zitiert nach Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeier (Hrsg.): Theodor Storm *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Frankfurt am Main 1987–1988 (= Bibliothek deutscher Klassiker 19, 24, 30, 33).

3 Hanns Bächtold-Stäubli, u.a. (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 1–10. Berlin 1927–1942.

4 Adolf Wuttke: *Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart*. Hamburg 1860; 2., völlig neue Bearbeitung, Berlin 1869; 3. Bearbeitung von Elard Hugo Meyer. Berlin 1900. – Es gibt einen Vorläufer aus der Zeit der Spätaufklärung, der ebenfalls die kirchliche Abwehrhaltung vetritt und pädagogische Ziele verfolgt. Fischer, Heinrich Ludwig: *Das Buch vom Aberglauben*. Bd. 1–3, Leipzig und Hannover 1790–1794.

5 Vorwort zu Wuttke, A. (1860), S. III–VI; Wuttke, A. (1900), S. 1–3,6, 491.

6 Heinrich Heine: *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*. In: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*. Bd. 4. München 1971, S. 48 f. Weitere Zeugnisse für die These sind Heines Schriften *Elementargeister* (1837) und *Die Götter im Exil* (1854, im Journal-Erstdruck von 1853 unter dem Titel *Die Götter im Elend*).

7 Der in diesem Beitrag verwendete Wissensbegriff entspricht dem »kulturellen Wissen«, das Michael Titzmann eingeführt und wie folgt definiert hat: »›*Kulturelles Wissen*‹ [...] soll die Gesamtmenge der Aussagen / Propositionen heißen, die die Mitglieder eines räumlich und zeitlich begrenzten soziokulturellen Systems (›Epoche‹, ›Kultur‹) *für wahr halten* – unabhängig davon, ob eine solche Proposition im Rahmen *unseres* Wissens als wahr gilt oder nicht, und unabhängig davon, ob im System der Proposition der *epistemische Modus des Wissens* [...] oder *des Glaubens* [...] zugeschrieben wird, [...]. Michael Titzmann: *Literatur – Wissen – Wissenschaft. Überlegungen zu einer komplexen Relation*. In: Karl Richter, Jörg Schönert, Michael Titzmann (Hrsg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Stuttgart 1997, S. (9–36) 12. Vergleiche auch Michael Titzmann: *Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. (= UTB 582) München 1977, S. 268. – Ein neuerer Sammelband, der diesen Wissensbegriff für die Literatur des 19. Jahrhunderts fruchtbar macht, liegt vor in: Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert (Hrsg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002.

8 Titzmannl (1997), vgl. Anm. 7, S. 29 f.

9 Reinhart Koselleck: *Einleitung*. In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd.1, Stuttgart 1972, S. (XIII–XXVII) XV.

10 Hegel hat am Ende seiner Vorrede zu der *Phänomenologie des Geistes* (1807) unter Anspielung auf die Ananias und Saphira-Geschichte der Apostelgeschichte 5,9 bezüglich der Schnelligkeit in dem modernen Literaturbetrieb angemerkt, dass gegenwärtig »...die allgemeine Einsicht überhaupt gebildeter, ihre Neugierde wachsamer und ihr Urteil schneller bestimmt ist, so daß die Füße

derer, die dich hinaustragen werden, schon vor der Tür stehen...« Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Hrsg.): Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke* 3: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main 1970, S. 67. – In Bezug auf Schellings schnelle Publikationsfolge führt Novalis brieflich an Friedrich Schlegel am 7.11.1798 aus: »Es ist ein sonderbares, modernes Phänomen, das nicht zu Schellings Nachtheil ist, daß seine Ideen *schon so welk*, so unbrauchbar sind – Erst in neuesten Zeiten sind solche *kurzlebige* Bücher erschienen. Auch Deine Griechen und Römer [Schlegels erste Buchveröffentlichung 1797] sind zum Theil eine solche interressante [sic!] Indication der zunehmenden Geschwindigkeit und Progression des menschl[ichen] Geistes.« Und er fährt ganz im Geist der Genie-Ideologie fort »Mit der Kürze der Lebensdauer wächst der Gehalt, die Bildung und Geistigkeit. Die Bücher nähern sich jetzt den Einfällen – Einmal vorübergehend – aber schöpferische Funken.« (Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel (Hrsg.): Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1: Richard Samuel (Hrsg.): *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. München 1978, S. 673 f.

11 Albrecht Schöne: *Goethes Farbentheologie*. München 1987.

12 Carl Gustav Carus: *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis* [Leipzig 1853], neu bearbeitet und erweitert von Theodor Lessing. Celle 1925.

13 Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea* (1933, 13. Auflage 1976); *Die große Kette der Wesen Geschichte eines Gedankens*. Übersetzt von Dieter Turck. Frankfurt am Main 1985.

14 Raabe wird unter der Sigle BA mit Band- und Seitenangabe künftig nach der Braunschweiger Ausgabe, ursprünglich 20 Bände und 5 Ergänzungsbände, Göttingen 1951–1994, hier aber nach der jeweils neuesten Ausgabe der Einzelbände, zitiert.

15 Michael Thompson: *Rubbish Theory. The cration and destruction of value*. Oxford 1979; *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. Übersetzt von Klaus Schomburg. Stuttgart 1981.

16 Süddeutsche Zeitung vom 11.11.1999.

17 Barbara Thums: *Vom Umgang mit Abfällen, Resten und lebendigen Dingen in Erzählungen Raabes*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2007), S. 66–84.

18 Fritz Jensch: *Wilhelm Raabes Zitatenschatz*. Wolfenbüttel 1925 (= Veröffentlichung der »Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes«); Heinrich Spiero: *Raabe-Lexikon*. Berlin-Grunewald o.J.(1927); Gabriele Henkel: *Studien zur Privatbibliothek Wilhelm Raabes. Vom »wirklichen Autor«, von Zeitgenossen und »ächten Dichtern«*. Braunschweig 1997 (= Braunschweiger Werkstücke, Reihe A, Bd. 44). Vergleiche auch das hilfreiche Werkregister in William Webster (Hrsg.): *Wilhelm Raabe Briefe* 1842–1870. Berlin 2004, S. 609–614. – Gertrud Höhler: *Unruhige Gäste. Das Bibelzitat in Wilhelm Raabes Roman*. Bonn 1969 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 85); M. Beda Rauch: *Philologie und philologische Anspielung im Werk Wilhelm Raabes*. Phil. Diss. München 1971; Rosmarie Schillemeit: *Antikes im Werk Raabes und andere Beiträge zu Raabes Philologie*. Göttingen 1997; Christoph Zeller: *Allegorien des Erzählens. Wilhelm Raabes Jean-Paul-Lektüre*. Stuttgart u.a. 1999.

19 Claus-Michael Ort: *Zeichen der Zeit. Probleme des literarischen Realismus* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 64) Tübingen 1998, S. 192–205.

20 Die Johannisnacht ist als Anti-Weihnacht in der Literatur des 19. Jahrhunderts eng mit Sexualität und Tod verknüpft. Belege dafür finden sich unter anderem bei Jean Paul *Hesperus* (1795), 7., 13., 37. und 38. Hundposttag; Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Kap.1; Arnim *Melück Maria Blainville* (1812); Hoffmann *Die Bergwerke zu Falun* (*Die Serapions-Brüder* I/2, 1814); Heine *Atta Troll* (1847), Caput 18: Raabe *Else von der Tanne* (1865.1869); Keller *Dietegen* (*Die Leute von Seldwyla*, 2. Teil, 1874); Meyer *Der Heilige* (1879/80), Kap. 3; Fontane *Irrungen, Wirrungen* (1887/88), Kap. 18; *Unwiederbringlich* (1891/92), Kap. 32–34; *Meine Kinderjahre* (1893), Kap. 3, 13; *Effi Briest* (1895), Kap. 13,25; *Mathilde Möhring* (1906/7), Kap. 11.

21 Michael Titzmann: *Die Verarbeitung von Gottfrieds ›Tristan‹ in Storms ›Späte Rosen‹. Die Begegnung unvereinbarer Ideologien.* In: Horst Brunner, Claudia Händl u.a. (Hrsg.) *helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek.* (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 668) Göpingen 1999, S. 295–322.

22 Das Märchen von Amor und Psyche in Apuleius *Metamorphosen* bzw. *Der goldene Esel.*

23 Marianne Wünsch: *Vom späten »Realismus« zur »Frühen Moderne«: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels.* In: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels.* (= Studien zur Sozialgeschichte der Literatur 33) Tübingen 1991, S. 187–203; dieselbe: *Experimente Storms an den Grenzen des Realismus: neue Realitäten in »Schweigen« und »Ein Bekenntnis«.* In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 41 (1992), S. 13–23.

24 Fontane wird, wenn nicht anders angegeben, zitiert mit der Sigle F, Band und Seitenzahl nach Walter Keitel, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe.* 2. Auflage. Bd. 1–7, München 1970–1984 (HFA).

25 Jutta Neuendorff-Fürstenau, Kurt Schreinert (Hrsg.): Theodor Fontane, *Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman.* (= dtv 6004) München 1971, S. 37–39.

26 Kurt Schreinert (Hrsg.): Theodor Fontane, *Literarische Essays und Studien.* Erster Teil, München 1963, S. 256–261.

27 Kurt Schreinert: *Theodor Fontane über Wilhelm Raabe.* In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1962. Karl Hoppe-Festschrift, S. 182–190; Horst Denkler: *Distanzierte Nähe. Zum Verhältnis zwischen Wilhelm Raabe und Theodor Fontane.* In: derselbe: *Neues über Wilhelm Raabe. Zehn Annäherungsversuche an einen verkannten Schriftsteller.* Tübingen 1988, S. 105–120.

28 Thomas Böning, Gerhard Kaiser u.a. (Hrsg.): Gottfried Keller *Sämtliche Werke in sieben Bänden.* Bd. 7: Dominik Müller (Hrsg.): Gottfried Keller, *Aufsätze, Dramen Tagebücher.* (= Bibliothek deutscher Klassiker 137) Frankfurt am Main 1996, S. 58–91, 97–111, 113–124, vor allem S. 61 f., 81, 85, 117, 120.

Meine Kinderjahre als Mittel zur Bekämpfung der Depression

Thomas Kunze

Obwohl die Autobiographie *Meine Kinderjahre*[1] mit ihrem ausgereiften Fontane'schen Stil[2] und den vielen, die Essenz der Erzählung erst richtig würzenden und auch den Humor nicht vernachlässigenden Anekdoten zweifellos zum Kern des Oeuvres zählt, der die inzwischen weltliterarische Bedeutung Theodor Fontanes begründet[3], galt das Werk lange als von der Forschung vernachlässigt[4]. Dabei hat es mindestens drei Bedeutungsebenen, die jeweils weiterer Kärrnerarbeit harren. Literaturwissenschaftlich sind erste Fundamente gelegt auf der in dem Band *Fontane als Biograph*[5] dokumentierten Tagung der Humboldt-Universität in Berlin im September 2007, auf der sich insbesondere Jürgen Lehmann[6], Wulf Wülfing[7] und Regina Dieterle[8] mit der Erzähltechnik, der immer wieder durchbrochenen Chronologie und den dahinter stehenden Intentionen beschäftigt haben. Wie letztere betont hat, ist nach neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen die Biographie nicht die Lebensgeschichte selbst, sondern nur ihr – jeweils zeitabhängiges – rhetorisches Konstrukt[9]. Wenn man sich mit Regina Dieterle überdies vor Augen hält, daß eine moderne Biographie nicht darauf zielt, eine geschlossene Persönlichkeit darzustellen, sondern »die Vielfältigkeit der Person deutlich zu machen, auch ihre Widersprüche, Risse, Ungereimtheiten«[10], so wird künftig auch zu fragen sein, wie literaturtheoretisch modern[11] dieser »autobiographische Roman« trotz der zahlreichen Durchbrechungen der Chronologie einzuschätzen ist, und zwar gerade wegen der offenen und sprunghaft anmutenden Schreibweise[12].

Die zweite Bedeutungsschicht von *Meine Kinderjahre* ist historischer Natur, und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen handelt es sich bei dem Werk um »ein Zeit- und Kulturbild im engsten Rahmen«[13] einer durch die Meeresnähe geprägten norddeutschen Kleinstadt mit einem ganz anderen Menschenschlag als etwa dem vergleichsweise weltstädtischen Berliner[14]. Zum anderen stellt das Werk eine Fundgrube für die biographische Beschäftigung mit Leben und Werkentwicklung[15] des Autors dar. Soweit

dabei Tendenzen zur Beschönigung aus Gründen der Selbststilisierung[16], aber auch zur pekuniären Verbesserung des Verkaufserfolgs[17] in Rechnung zu stellen sind, ist zur Annäherung an die Realität ein präziser Faktenvergleich erforderlich, dem nunmehr die 2010 erschienene *Fontane-Chronik*[18] unschätzbare Dienste leistet.

Dem Werk *Meine Kinderjahre* eignet aber noch eine dritte Dimension an[19], nämlich die seiner Bedeutung für die Heilung oder wenigstens Besserung der depressiven Erkrankung, die Fontane im Jahre 1892 befallen hatte. Insoweit gibt es im Schrifttum verdienstvolle Ansätze zur Erklärung des Vorgefallenen, die sich insbesondere mit den Namen Horst Gravenkamp, Michael Masanetz, Martin Stern, Johannes Wilkes und Paul Irving Anderson[20] verbinden. Das Fazit dieser Beiträge ist allerdings diffus und in den Einzelpunkten in einer frappierenden Weise widersprüchlich, so daß weiterer Diskussionsbedarf bezüglich dieser dritten Dimension von *Meine Kinderjahre* zum wenigsten verneint werden kann.

Diese Bedeutungsschicht ist aber keine literaturwissenschaftlich oder historisch zu erfassende, sondern psychologischer Natur. Um diese sachgerecht aufzuarbeiten, darf und muß zwar das psychologische Instrumentarium und Wissen des heutigen Standes in Anspruch genommen werden; es ist aber auch zu beachten, daß im ausgehenden 19. Jahrhundert Josef Breuer und Sigmund Freud gerade erst begannen, das Gewicht des Unter- und Unbewußten zu ergründen und derer beider (Früh-)Erkenntnisse keinesfalls literarisches Allgemeingut waren – auch wenn Fontane ab und an von psychologischer Betrachtungsweise gesprochen[21] und sich dieser weitgreifend bedient hat. Noch wichtiger aber erscheint es, die Bedeutung von *Meine Kinderjahre* im psychischen Prozeß der Heilung auf der Basis einer realistischen Einschätzung der Faktenlage zu erfassen. Der Verf. dieser Zeilen ist, das sei von vornherein klargestellt, kein gelernter Psychiater oder Psychologe. Aber er war 33 Jahre Richter in der Sozialgerichtsbarkeit und hatte dabei hunderte medizinischer Gutachten allein aus diesem Fachgebiet zu lesen bekommen – und d.h. zugleich, auf Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft zu prüfen und dann ggfs. Tatsachenfeststellungen darauf zu gründen. Wenn er also nicht den vollständigen Überblick über die moderne Depressionsforschung besitzt – sich als kritischer Rationalist aber immer gern eines Besseren belehren läßt –, so ist er doch vielleicht ausreichend befähigt festzustellen, wovon angesichts des vorliegenden und natürlich dünnen und lückenhaften Materials als Tatsache ausgegangen werden, was als Vermutung wenigstens eine gewisse Plausibilität für sich in Anspruch nehmen kann und was als reine Erfindung jeglicher Grundlage entbehrt.

In diesem durchaus nüchternen Sinne ist zunächst die Frage zu klären, ob tatsächlich eine Depression vorlag, vor allem aber, in welchem Ausmaß[22], denn das ist die Grundlage für alles weitere (dazu I.). Dann ist zu

fragen, auf welchem Fundament die Depression entstanden und wie sie konkret ausgelöst worden sein kann (dazu II.). Erst auf dieser Basis ist die Rolle autobiographischen Schreibens im Heilungsprozeß einzuschätzen (dazu III.). Schließlich wird kurz darauf eingegangen, wie nachhaltig die mit der Entstehung von *Meine Kinderjahre* jedenfalls zeitlich korrelierende Heilung war (dazu IV.). Sicher ist insoweit, daß Fontane nach *Meine Kinderjahre* insbesondere noch seine zwei bedeutendsten Werke zu verfassen und zu vollenden in der Lage war, nämlich *Effi Briest* und *Der Stechlin*. Eine lebensnahe Beantwortung dieser Fragen unter kritischer Würdigung des Primär- und Sekundärschrifttums wird hochfliegende Spekulationen zu vermeiden und – mit der Fundierung durch die Fontane-Chronik – verbleibende Leerstellen offen zu bekennen haben.

I. Die Depression und ihr Umfang

1. Die Krankheit

Wenn auch im Schrifttum Einigkeit darüber besteht, daß Fontane im Jahre 1892 an einer »Depression« erkrankt war, ist grundsätzlich zu bedenken, daß hier nur eine ex-post-Diagnose möglich ist, also ohne körperliche Untersuchung mit eingehender Anamneseerhebung, insbes. Erfragung der eingenommenen Medikamente, ohne Laborwerte und radiologische Befunde, ohne neuropsychologische Testuntersuchungen, aber vor allem ohne ausführliche (und verwertbar dokumentierte) Exploration. Eine locker hingeworfene und nicht kritisch hinterfragte Einschätzung wird der Sache also nicht gerecht. Vielmehr ist unter genauer Auswertung des vorhandenen Materials zu fragen, was für, aber eben auch, was gegen die Diagnose einer Depression spricht oder sprechen könnte und mit welchem Beweisgrad ggfs. von einer solchen Erkrankung ausgegangen werden kann. Das Augenmerk zu richten ist dabei auf – um es zunächst ganz allgemein zu sagen – Verzweiflung, Mutlosigkeit und grenzenlose Niedergeschlagenheit als die wesentlichen Merkmale einer Depression[23].

a) Von dem Internisten[24] Horst Gravenkamp[25] als demjenigen, der sich mit Abstand am intensivsten mit der hiesigen Problematik beschäftigt hat, werden unter Hinweis auf schriftliche Äußerungen Fontanes und seiner Verwandten folgende Symptome beschrieben: Schreibhemmung, Mattigkeit, Apathie, Freudlosigkeit, totale Willenshemmung, extreme Antriebsschwäche, Heimweh, schlechter Schlaf, mangelhafter Appetit, sich selbst als lästig Empfinden, Aufhellung der Stimmung zum Abend hin.

Bei der Mehrheit dieser Symptome bestehen keine Bedenken, sie als angemessene Interpretation der Quellen und damit als zutreffend anzusehen. So werden Mattigkeit und Apathie bestätigt durch den Brief Fontanes an August von der Heyden vom 02.03.1892, in dem »Rückgang der Schaffenskraft« und Mühe mit dem abendlichen Spaziergang beschrieben

werden; ein solcher Abendspaziergang ist eine Betätigung mit bekannt antidepressiver Wirkung, zu dem sich aufzuraffen aber gerade die depressionsinduzierte Antriebsschwäche hinderlich ist. Hier muß allerdings die von Fontane selbst eingeschätzte zeitweilige Schwächung durch eine Fehlbehandlung mit Morphium in Rechnung gestellt werden[26]. Die freudlose Stimmung wird belegt durch den Brief an Georg Friedländer vom 04.04.1892, in dem auch die Sicht »durch eine schwarze Brille« geschildert wird. Der schlechte Schlaf wird beklagt in dem Brief an Mete vom 26.03.1892, worin auch die Appetitlosigkeit thematisiert wird. Nachgewiesen ist endlich das »sich selbst als lästig und überflüssig Empfinden« durch den Brief an Friedländer vom 09.05.1892.

Nicht zugestimmt werden kann Gravenkamp aber bei den Einschätzungen »totale« Willenshemmung, »extreme« Antriebsschwäche und Schreibhemmung. Letztere ist ein Phänomen, das viele Schriftsteller befällt, und zwar auch ohne Depression. Der Gießener Anglistik- und Amerikanistik-Professor Ulrich Horstmann hat sich mit der Problematik der Schreibblockade in dem aufschlußreichen Buch *Die Aufgabe der Literatur oder Wie Schriftsteller lernten, das Verstummen zu überleben*[27] beschäftigt. Dabei hat er herausgearbeitet, was für eine tiefe Kränkung eine endgültige oder auch nur vorübergehende Schreibhemmung für einen Schriftsteller, vor allem einen bis dahin erfolgreichen, bedeutet. Bei Fontane hat letztlich nur eine temporäre Überforderung in dem Sinne vorgelegen, daß er offensichtlich eine schöpferische Pause bei *Effi Briest* benötigte. Da sich diese Blockade zeitlich vor dem eigentlichen Ausbruch der Depression (im Zuge der Influenza-Erkrankung am 14.03.1892[28]) eingestellt hat, macht es wenig Sinn, die Schreibhemmung, die zudem keine totale war, da er jedenfalls seine Korrespondenz weitergeführt hat, als Symptom der Depression anzusehen. Schlüssiger ist demgegenüber die Annahme (vgl. noch unten II.3.), daß diese Überforderungssituation ein Auslöser für die kommende depressive Phase war. Aber angesichts der verbliebenen Produktivität reicht es aus, von depressionstypischer Mattigkeit und Apathie auch beim Schreiben zu sprechen. Für eine »Totalität« der Willenshemmung und eine »Extremität« der Antriebsschwäche lassen sich objektiv schon insoweit, aber auch im Hinblick auf die sonstigen verbliebenen alltäglichen Aktivitäten, insbesondere den Antritt einer Reise ins Riesengebirge, nicht genügende Belege finden.

Was die Aufhellung zum Abend hin angeht, so ist sie ein typisches Merkmal einer Depression, aber kein konstituierendes: Man kann einem depressiven Menschen schlecht seine fürchterliche Krankheit absprechen, nur weil sich bei ihm zufällig des öfteren die Stimmung im Tagesverlauf verschlechtert.

Schließlich beschreibt Gravenkamp Heimweh. Das könnte depressionstypisch eher so verstanden werden: Wenn schon der sonst so erholsame

Kuraufenthalt im Riesengebirge keine Linderung bringt – eine Erfahrung, die den Depressiven noch weiter herunterzieht –, fühlt man sich mit seiner tückischen Krankheit, die Betroffene gerne als Besessenheit vom Dämon charakterisieren, dann doch in vertrauter Umgebung (zu Hause) besser – aber keineswegs gut – aufgehoben als in fremden Betten.

b) Über Gravenkamp hinaus gibt es aber weitere Hinweise auf eine Depression. So hat sich Fontane mindestens zweimal selbst als deprimiert bezeichnet[29], sich also aufgrund von Selbstbeobachtung als depressionskrank eingeschätzt. Dieses Phänomen ist typisch für viele, insbesondere geistig tätige Depressive. Sie wissen, daß sie alles viel zu schwarz (»durch die schwarze Brille«[30]) sehen, daß (s.o.) ein Dämon sie beherrscht, sie es m.a.W. nicht schaffen, »das Glas als halbvoll« statt »halbleer«, tatsächlich aber als »fast ganz leer«, zu sehen. Da sich niemand – von Rentenneurotikern = vom Begehren auf Sozialleistungen bewußt oder halbbewußt Getriebenen einmal abgesehen – mit einer Depression brüstet[31] und auch keine Anhaltspunkte dafür ersichtlich sind, daß Fontane bei der subjektiven Symptomenbeschreibung übertrieben hätte, ist diese Selbsteinschätzung des hochreflexiven Schriftstellers also ein erstes und ganz deutliches Indiz für Depression.

Aber vor allem: 1892 befand sich Fontane im 73. Lebensjahr und damit in einem Alter, in dem depressive Störungen gehäuft auftreten; Schneider und Nesseler[32] meinen, jeder 7. bis 8. Mensch jenseits des 65. Lebensjahres sei betroffen – ich schätze, der Anteil ist signifikant höher als 12–15 % (s. noch unten II.1.). Jedenfalls ist der Alterungsprozeß eine Entwicklungsphase im menschlichen Leben, »in der Konflikt- und Kränkungserlebnisse vermehrt zur Bearbeitung anstehen«[33]. Zudem wird die altersbedingte Abnahme von Mobilität und Selbstständigkeit als extrem belastend erlebt[34]. Und auch die aktuelle Situation mit zunehmender Vereinsamung (Wegfall der Arbeit, Tod von Mitmenschen, unverarbeitete Trauer, zwiespältige Beziehungen zu einem verlorenen Menschen[35], körperliche Alterskrankheiten, dadurch bedingte Beziehungsprobleme) beinhaltet für den älter werdenden Menschen generell die Häufung von Kränkungserlebnissen.

Das alles trifft im wesentlichen auch[36] auf Fontane zu und muß deshalb Grundlage für die Einschätzung seiner Krankheit als Depression sein. Bei dieser zum Lebensende hin gesteigerten Vulnerabilität bedarf es nicht mehr sehr vieler einschneidender Erlebnisse, um statt nur in melancholische Stimmung in eine ausgeprägte Depression zu geraten. – Sind also bei einem älteren Menschen deutliche Symptome in Richtung Verzweiflung, Mutlosigkeit und Niedergeschlagenheit zu erkennen, spricht das schon grundsätzlich für eine Altersdepression.

c) Aber auch angesichts dieses imponierenden Kranzes von typischen Symptomen einer Depressionserkrankung muß gefragt werden, ob nicht ganz andere Krankheiten nichtseelischer Art als Ausschlußdiagnosen in

Betracht zu ziehen sind, die typische Symptome einer Depression als Begleiterscheinungen mit sich bringen und den Betrachter, auch den medizinisch vorgebildeten, auf eine falsche Fährte locken können.

Symptome wie Schwäche, Müdigkeit und Antriebslosigkeit treten auch bei bestimmten organischen Erkrankungen auf, nämlich aus dem hämatologischen Bereich bei einer perniziösen Anämie (Vitamin-B12-Mangel) oder bei endokrinologischen Erkrankungen wie der Nebennierenunterfunktion (Morbus Addison) oder der Schilddrüsenerkrankung. Deren korrekte Diagnose setzt allerdings die Feststellung entsprechender krankhafter Blutwerte im Labor voraus. Aber auch ohne solche Laborwerte läßt sich mit Sicherheit sagen, daß Fontane nicht an einer dieser Krankheiten gelitten hat, denn unbehandelt bilden diese sich nicht nur nicht zurück, sondern entwickeln sich weiter und führen letztlich zum Tode. Da Fontane unzweifelhaft wieder voll leistungsfähig geworden ist, haben wir keine realistischen Ausschlußdiagnosen, die gegen die Feststellung einer Depression sprächen[37].

d) Nach alledem kann, auch wenn es sich wissenschaftstheoretisch korrekt nur um eine Hypothese handelt, in einer gut vertretbaren Weise von einer Depressionerkrankung Fontanes im Jahre 1892 ausgegangen werden. Im Gerichtsverfahren ist ein Vollbeweis gelungen, wenn von dem Vorliegen einer Tatsache mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit in einer ernste vernünftige Zweifel ausschließenden Weise auszugehen ist. Wenn man hier zusätzlich die Beweisschwierigkeiten durch fehlende Unterlagen und den lange abgelaufenen Zeitraum berücksichtigt[38], würde in einem sozialgerichtlichen Verfahren, in dem es für die Antragstellerin oder den Antragsteller einer Sozialleistung darauf ankäme, das Vorliegen einer Depression als Faktum zugrunde gelegt werden können.

2. Codierung

Um Fontanes Erkrankung im Jahre 1892 wenigstens annäherungsweise nach dem heutigen Stand der Medizin einzuordnen, bedarf es der Subsumtion unter den ICD-10[39].

Unter der Codierung F 32 (depressive Episode) wird zwischen leichten, mittelgradigen und schweren depressiven Episoden ohne psychotische Symptome (für welch letztere wir von vornherein keine Anhaltspunkte haben) unterschieden. Bei der depressiven Episode »leidet der betroffene Patient unter einer gedrückten Stimmung und einer Verminderung von Antrieb und Aktivität. Die Fähigkeit zur Freude, das Interesse und die Konzentration sind vermindert. Ausgeprägte Müdigkeit kann nach jeder kleinsten Anstrengung auftreten. Der Schlaf ist meist gestört, der Appetit vermindert. Selbstwertgefühl und Selbstvertrauen sind fast immer beeinträchtigt. Sogar bei der leichten Form kommen Schuldgefühle oder Gedanken über eigene Wertlosigkeit vor. Die gedrückte Stimmung verändert sich

von Tag zu Tag wenig, reagiert nicht auf Lebensumstände und kann von sogenannten ›somatischen‹ Symptomen begleitet werden, wie Interessenverlust oder Verlust der Freude, Früherwachen, Morgentief, deutliche psychomotorische Hemmung, Agitiertheit[40], Appetitverlust, Gewichtsverlust und Libidoverlust. Abhängig von Anzahl und Schwere der Symptome ist eine depressive Episode als leicht, mittelgradig oder schwer zu bezeichnen.« Bei einer leichten depressiven Episode sind gewöhnlich mindestens zwei oder drei der oben angegebenen Symptome vorhanden; der betroffene Patient ist im allgemeinen davon beeinträchtigt, aber oft in der Lage, die meisten Aktivitäten fortzusetzen. Bei einer mittelgradigen depressiven Episode sind gewöhnlich vier oder mehr der oben angegebenen Symptome vorhanden, und der betroffene Patient hat meist große Schwierigkeiten, alltägliche Aktivitäten fortzusetzen. Die schwere depressive Episode ist gekennzeichnet durch mehrere der oben angegebenen quälenden Symptome; typischerweise bestehen ein Verlust des Selbstwertgefühls und Gefühle von Wertlosigkeit und Schuld. Suizidgedanken und -handlungen sind häufig, meist liegen einige somatische Symtome vor.

Eine noch genauere Beschreibung und Klassifikation bietet das *Diagnostische und Statistische Manual Psychischer Störungen – Textrevision –* (DSM-IV-TR)[41]; darauf wird aber angesichts des dünnen Tatsachenmaterials, das für eine solche nochmals verfeinerte Subsumtion zur Verfügung stände, also insbesondere der fehlenden Exploration, verzichtet.

Da die Symptome nicht nur gezählt, sondern auch gewichtet werden müssen und Suizidgedanken nicht dokumentiert sind – im Gegenteil hat Fontane am 28.09.1892 an Friedländer geschrieben, er hänge trotz aller Mißlichkeiten am Leben[42] –, lassen sich die uns bekannten Symptome mit Sicherheit nicht unter »schwer« einordnen[43]. Daher wird man, da wir heute die Schwierigkeiten bei der Fortsetzung alltäglicher Aktivitäten nicht mehr seriös abschätzen können – immerhin hat er u.a. die Reise ins Riesengebirge und die jedenfalls teilweise Fortsetzung seiner Korrespondenz bewältigt[44] –, die depressive Episode im Jahre 1892 als »leicht bis mittelgradig« zu bezeichnen haben[45], wobei man sich durch diese Adjektive nicht täuschen lassen darf. Auch eine leichte Depression ist eine schreckliche Krankheit, deren Schwere mit Lewis Wolpert eigentlich nur der nachvollziehen kann, der selbst unter einer Depression gelitten hat[46]. Umgangssprachlich kann man also sagen, daß auch eine leichte Depression eine sehr schwere Krankheit ist. Im Sinne der o.g. Codierung, also medizinisch, ist aber die Verwendung des Adjektivs »schwer« unzutreffend. Wissenschaftlich gesehen ist die Bezeichnung »leicht« als Zusatzcodierung für den Schweregrad und Verlauf einer Krankheit zu verstehen[47], ohne etwas über den subjektiven Leidensdruck auszusagen. Definitionsgemäß erfordert die Annahme einer psychischen Störung ohnehin bedeutsame Beeinträchtigungen oder Leiden[48], die wenigstens 14 Tage angedauert haben.

II. Die Grundlegung der Depression

Da nach den bisherigen Ausführungen feststeht, daß Fontane 1892 an einer ausgedehnten leichten bis mittelgradigen depressiven Episode gelitten hat, und auch weiter bekannt ist, daß er sozusagen lebenslang deutlichen Stimmungsschwankungen und melancholischen Schüben ausgesetzt war, wenn nicht sogar – aber nur vermutungsweise – schon früher an leichteren und kürzeren depressiven Episoden gelitten hat (dazu sogleich unter II.1.), so darf man konsequenterweise von einer Disposition zu depressiven Entgleisungen ausgehen, die sein Leben jedenfalls ab seinem vierten Jahrzehnt maßgeblich geprägt und belastet hat. Und es wird darauf einzugehen sein, daß er auch nach 1892 seinem depressiven Charakterzug Tribut zollen mußte, weshalb streng genommen für Ende 1892 nur von Heilung im Sinne von deutlicher Besserung, aber nicht etwa von Ausheilung gesprochen werden darf. – Das führt zur Frage nach der Ätiologie dieser depressiven Struktur.

1. Anlage

Die psychiatrische Wissenschaft vertritt heute[49] die Auffassung, potentiell jeder Mensch könne in Depression verfallen, weshalb der Anlage nur noch ein »moderierender« Einfluß auf die Wirksamkeit biologischer und psychologischer Faktoren zugewiesen wird. Dem vermag ich im Hinblick auf die zahlreichen überlebenden KZ-Häftlinge und langjährigen Kriegsgefangenen (oft für mehr als 10 Jahre, also weit länger, als der II. Weltkrieg gedauert hat), die trotz allem keine Depression bekommen haben, nicht zuzustimmen. Insbesondere der berühmte Wiener Psychiater Viktor Frankl[50] ist ein Beispiel für eine ganz starke Natur nach dem Motto: Was mich nicht umbringt, macht mich härter (oder in unserem Zusammenhang: gelassener). Ich meine deshalb, daß es Typen von Menschen gibt – und nicht etwa nur bestimmte Soziopathen und Psychopathen –, denen auch bei extremer Belastung nicht die Depression droht – möglicherweise aber andere seelische Krankheiten. – Unzweifelhaft ist aber jedenfalls, daß eine entsprechende Anlage in der individuellen Persönlichkeitsstruktur vorhanden sein muß.

Bei Fontane haben wir es mit dem Menschenschlag des empfindlichen kreativen Künstlers zu tun, der sein Leben lang unter Stimmungsschwankungen, verbunden mit nervösem Magenleiden und anderen Befindlichkeitsstörungen, gelitten hat[51]. Die Ärzte Johannes Wilkes und Horst Gravenkamp sind sich sogar sicher, daß er schon früher, insbesondere 1858[52], 1877[53] und Herbst 1879[54], Depressionen durchgemacht hatte. Das muß und kann offenbleiben, da wir insoweit noch viel weniger Unterlagen haben als für 1892, vor allem aber *Meine Kinderjahre* nur im Rahmen der sicher festgestellten leichten bis mittelgradigen Episode dieses Jahres eine

Rolle spielt. Aber wiederholte Stimmungstiefs als Vorläufer der depressiven Episode im Alter können festgehalten werden.

Selbst wenn man dennoch zusätzlich von mehreren früheren depressiven Episoden ausginge, wäre es aber falsch, Fontane eine depressive Persönlichkeit als Grundcharakter zuzuschreiben[55], wie dies bei Wilkes und Gravenkamp durchklingt. Einen solchen depressiven Charakter hatte Fontane, wie etwa mit Hilfe der französischen Mediziner und Psychologen François Lelord und Christophe André[56] festgestellt werden kann, sicher nicht:

Er sah nicht stets die finstere Seite der Dinge mit Überschätzung der negativen und Vernachlässigung der positiven Aspekte; er war nicht »gewöhnlich traurig und verdrossen, selbst wenn sich nichts Unerfreuliches ereignet hat«; er litt nicht an Anhedonie (empfindet wenig Vergnügen, auch nicht bei gemeinhin als angenehm eingeschätzten Dingen) und schon gar nicht an Selbstentwertung im Sinne des Gefühls von Untauglichkeit oder von Schuld, selbst wenn andere ihn schätzen.

Er war vielmehr ein vibrierender, hochkreativer und – wie viele seines Schlages – zu Eitelkeit[57] und leichtem Narzißmus neigender schöpferischer Mensch, der nur in Fällen seelischer Überlastung in ein »sehr tiefes« Stimmungstief bis hin zu regelrechten depressiven Phasen abzugleiten disponiert war; und solche Überschreitungen seiner persönlichen Toleranzgrenze gab es bekanntlich in seinem Leben einige, namentlich die mehrfach getroffene und mit schweren Ambivalenzen verbundene Entscheidung, sein Leben auf die Feder zu stellen.

Wenn hier von Narzißmus gesprochen wird, so ist keineswegs der voll ausgebaute narzißtische Charakter mit soziopathischen bis hin zu kriminellen Neigungen gemeint[58]. Fontane war überhaupt keine solche entwickelte »schwierige« Persönlichkeit. Dennoch ist er, so wie man das mit fast jedem Menschen auch ohne »schwierigen« Charakter handhaben kann, ansatzweise einem der 11 gängigen Grundtypen zuzuordnen, und das ist in seinem Falle der narzißtische und nicht der depressive Typus. Aber – und darauf kommt es hier an – auch die narzißtische Persönlichkeit hat einen Zug in ihrem Charakter, der sie für depressive Phasen prädestiniert. Auch dieser Persönlichkeitstypus ist mit einem überdurchschnittlichen Risiko behaftet[59], an Depressionen zu erkranken.

Die Anlage einer solchen ins Narzißtische gehenden Charakterstruktur wird im allgemeinen vererbt. Ohne Familienanamnese können wir aber heute darüber keine seriösen Aussagen mehr machen. Manfred Horlitz hat in seinem von erschöpfender Sorgfalt getragenen und für die »Fontanisierten«[60] so wertvollen Buch »Theodor Fontanes Vorfahren«[61] immerhin herausarbeiten können, daß der Großvater Pierre Bartélmy Fontane als Zinngießer eine künstlerische Ader hatte. Ob bei diesem auch der o.g. bei Künstlern oft zu findende narzißtische Charakter vorlag, wissen wir nicht.

Gewisse narzißtische, aber auch mit Histrionik[62] vermischte Züge, jedoch ohne produktive künstlerische Fähigkeiten, waren sicher Fontanes Vater zu eigen. Masanetz[63] meint, die Mutter sei »in hohem Maße« narzißtisch gewesen. Das ist spekulativ: Ob sie wirklich narzißtische Züge hatte, würde sich kaum noch seriös aufklären lassen; keinesfalls bestanden sie in einer auch nur ausgeprägten Weise.

Jedenfalls darf man ganz allgemein, insoweit aber sicher, von einer von vornherein bestehenden genetischen Veranlagung Fontanes ausgehen, unter ungünstigen Lebensumständen zur depressiven Reaktion auf bestimmte Belastungen zu neigen. Dieser genetische Zug in der narzißtischen Persönlichkeit ist aber zunächst nicht mehr als ein Risikofaktor; er muß nicht immer zum Tragen kommen. Wird dieser Zug aber durch psychische Belastungen, und dabei insbesondere bestimmte negative Erlebnisse in der Kindheit, akzentuiert, dann verstärkt sich das Risiko, bei Überschreiten der persönlichen Toleranzgrenze in echte depressive Phasen abzusinken. Auf eine solche Akzentuierung gibt uns *Meine Kinderjahre* gewichtige Hinweise durch die Schilderung der Kindheit und die subjektive Gestaltung der Erzählung.

2. Probleme in der Kindheit

Im Schrifttum reicht die Spannbreite der Einschätzung dieser geschilderten Kindheit von »vielleicht glücklichster Zeit seines Lebens«[64], »ausgesprochen glücklich und unbeschwert«[65], »Feriendasein« und »Idyll«[66] bis hin zu »krude«, »vergiftet« und »Qualen«[67]. Vor Abgabe solcher extremen Werturteile wird man sich zunächst einmal die Zeitumstände gewärtigen müssen, und die waren in Swinemünde als kargem und vom Meeresklima bedrängten Küstenort anders als in dem großstädtischen, auch kulturell eine Kapitale bildenden Berlin, in dem Fontane die längste Zeit seines Lebens verbracht und eben auch *Meine Kinderjahre* geschrieben hat. Angesichts dessen muß von einer zeit- und umstandsgemäß ganz normalen Kindheit ausgegangen werden – mit den üblichen Sorgen von Kindern in einer Kleinstadt. Am besten scheint Fontanes noch nicht von Erinnerungsarbeit belastete Äußerung aus dem Sommer 1863[68] jedenfalls hinsichtlich der Gesamtumstände zuzutreffen, als er das Haus besuchte, indem er »5 Jahre lang gelebt, gelernt, gespielt, gelacht, geweint« hatte.

Auch im häuslichen Bereich kann nicht von einer schrecklichen oder auch nur freudlosen Kindheit und Jugend die Rede sein. Es herrschte formal die übliche preußische Ordnung, angesichts derer Fontane sogar ein überdurchschnittliches Laisser-faire (»normaler Nicht-Erziehungsprozeß«[69]) genossen hat[70]. Das alles läßt sich *Meine Kinderjahre* auch unter Abzug von Beschönigungstendenzen des alten und schriftstellerisch routinierten Autors relativ eindeutig entnehmen. Aber auch diese Beschönigungsversuche können nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser Kindheit etwas

Entscheidendes gefehlt hat. Fontane ist nicht das Urvertrauen zuteil geworden, auf das jedes Kind ein Anrecht hat und das erforderlich ist, um das Vertrauen in sich selbst zu entwickeln und darauf fußend auch von der Umwelt als vertrauenswürdig eingeschätzt zu werden, und das die Grundlage für ein ausgeglichenes Seelenleben als Erwachsener ist.[71] Für dieses Manko werden im Schrifttum sowohl die Mutter als auch der Vater angeschuldigt.

a) Namentlich Michael Masanetz[72] stellt die These auf, Fontane schildere »eine pathogene Sozialisationskonstellation, die aus dem Zusammenwirken einer psychisch gestörten, unempathischen, die positive Spiegelung verweigernden bzw. verzerrt spiegelnden Mutter und eines geliebten, aber schwachen und vor allem innerlich, wenn auch glücklicherweise nicht vollständig entziehenden Vaters besteht«; die besondere Art der Störung der Mutter beruhe auf einer Borderline-Persönlichkeitsstruktur. Aufgrund dieser Krankheit habe sie ihrem Kind das nicht geben können, was es gebraucht hätte: Liebe, Trost und einfühlendes Verständnis; ihre »schweren Persönlichkeitsstörungen« hätten entsprechende Auswirkungen auf die Persönlichkeitsstruktur des Kindes gehabt.

Dieser Auffassung Masanetz', mit dem ich i.ü. in vielen Einzelpunkten übereinstimme, kann nicht gefolgt werden. Abgesehen davon, daß sie schon in sich nicht stringent ist – Masanetz weist auch auf Formulierungen wie »Herzensjunge«[73] sowie »Lieblingskind«[74] hin und spricht[75] textnah auch von affektiver Überschwemmung und eigentümlicher Art von Innigkeit[76] – verkennt sie[77] den Charakter einer Borderline-Störung.

Nach dem schon oben erwähnten Manual[78] ist diese Störung durch 9 Kriterien charakterisiert, von denen mindestens 5 erfüllt sein müssen: (1) verzweifeltes Bemühen, tatsächliches oder vermutetes Verlassenwerden zu vermeiden, (2) ein Muster instabiler, aber intensiverer zwischenmenschlicher Beziehungen, das durch einen Wechsel zwischen den Extremen der Idealisierung und Entwertung gekennzeichnet ist, (3) Identitätsstörung: ausgeprägte und andauernde Instabilität des Selbstbildes oder der Selbstwahrnehmung, (4) Impulsivität in mindestens zwei potentiell selbstschädigenden Bereichen (z.B. Geldausgeben, Sexualität), (5) wiederholte suizidale Handlungen, (6) affektive Instabilität infolge einer ausgeprägten Reaktivität der Stimmung, (7) chronische Gefühle von Leere, (8) unangemessene, heftige Wut oder Schwierigkeiten, die Wut zu kontrollieren, und (9) vorübergehende, durch Belastungen ausgelöste paranoide Vorstellungen oder schwere dissoziative Symptome.

Es ist nicht nur offensichtlich, daß davon bei Fontanes Mutter schlechterdings keine Rede sein kann, sondern es ist fraglich, ob sie überhaupt seelisch krank war. Denn welche (vielleicht etwas zwanghaft) ordentliche und ernsthafte Ehefrau würde es nicht als quälend empfinden, statt mit einem Mann, den sie respektieren und zu dem sie berechtigt aufblicken kann, mit einer oberflächlichen und kaum verantwortungsbereiten

Frohnatur zusammenzuleben, die mit ihrer Halbbildung zwar durchaus witzig sein kann, aber doch keine Gelegenheit ausläßt, sich zum Gespött der Leute[79] zu machen – und es zudem noch an ehelicher Zärtlichkeit hat mangeln lassen[80]. Ist es da nicht allzu verständlich, wenn sich Fontanes Mutter dieser ihr nachvollziehbar peinlichen Lage so oft wie möglich durch »Kuraufenthalte« zu entziehen sucht? In diesem Sinne brauchen wir im Grunde überhaupt keine Krankheit zur Erklärung für Emiliens Verhalten; die Ratschläge des Kurarztes Geheimrat Horn – gute Verpflegung und Vermeidung unangenehmer Eindrücke[81] – sind so unspezifisch, daß keine Rückschlüsse auf eine nennenswerte Erkrankung möglich sind. Wenn man dennoch unbedingt nach einer seelischen Krankheit der Mutter suchen wollte, so könnte man am ehesten – aber nur vermutungsweise – an eine Anlage zur Depression denken, die dann ihr Sohn von ihr geerbt hätte[82]; und daß die Eskapaden ihres Ehemannes, vor allem natürlich seine finanziellen, sehr gut als Depressionsauslöser hätten fungieren können, liegt auf der Hand. – Es muß also offen bleiben, ob sie überhaupt psychisch krank war. Aber wenn ja, war es keine schwere Erkrankung, denn sie hat ihren Alltag durchgängig gemeistert. An einem Borderline-Syndrom hat sie mit Sicherheit nicht gelitten.

Aber auch abgesehen von diesem Fehlen jeglicher Anhaltspunkte für eine gravierende, sich auf den Sohn auswirkende psychische Erkrankung sprechen nicht wegzudiskutierende Gesichtspunkte gegen die ausschlaggebende Bedeutung der Mutter bei der Vorenthaltung des Urvertrauens: Erstens herrschte in Preußen rechtlich und tatsächlich das Patriarchat; die Familie wird repräsentiert durch den Vater als Familienoberhaupt. Mangels gegenteiliger Hinweise gilt das auch hier. Deshalb trug prinzipiell der Vater die Verantwortung. Auch Fontane selbst hat sich in dieses Bild eingepaßt, indem er noch einmal als alter Mann beim Verfassen von *Meine Kinderjahre* im 12. Kapitel[83] betont hat, wie autoritätshörig er doch selbst ist. Selbstevident und unstreitig ist zweitens der Vater – und nicht die Mutter – die Hauptfigur[84] der Erzählung: Um ihn dreht sich alles, ganz anders übrigens als in *Von Zwanzig bis Dreißig*, wo er nur marginal und psychisch indifferent erwähnt wird. Drittens sind die wesentlichen Verletzungen psychischer Art durch den Vater erfolgt bzw. werden ihm zugeschrieben. Wenn also die Mutter bei der Kindeserziehung bestimmt keine rühmliche Rolle gespielt hat, so ist sie offensichtlich nicht die »Hauptübeltäterin«[85], m.a.W. sie wird in psychischer Sicht allenfalls beiläufig der Vorenthaltung des Urvertrauens angeschuldigt. – Vielleicht hat Hans-Jürgen Schmelzer[86] es richtig getroffen, wenn er schreibt: »Nicht Lieblosigkeit, Härte bestimmte das Regiment der Mutter, und zwar in gleichem Maße, wie sie Härte[87] von sich selbst forderte.« Aber wie Fontane schon im 1. Kapitel schreibt: »Erst in meinen alten Tagen ist mir der Sinn für ihre Superiorität aufgegangen.«[88]

b) Aus diesen Gründen kann auch Martin Stern[89] nicht gefolgt werden, der wie Masanetz den Focus auf die Mutter legt, aber dann speziell die »Entschuldigung beider Eltern« ins Visier nimmt, weshalb er *Meine Kinderjahre* »als Versöhnungsversuch post mortem zwischen den Eltern« liest: Diesen habe Fontane erbracht, indem er »den unüberbrückbaren und konfliktreichen Gegensatz zwischen den Eltern, der dem Kind ein so bipolar besetztes Überich bescherte, quasi naturwissenschaftlich mit der Unvereinbarkeit zweier Stammeseigentümlichkeiten« (gemeint: väterlicherseits Gascoigner, mütterlicherseits Cevennen) erklärte, wodurch »die Eltern freigesprochen und entschuldigt«[90] wären. Abgesehen von der unzutreffenden Erfassung der psychischen Bedeutung der Mutter krankt diese Theorie daran, daß das Fehlen des Urvertrauens nur den handelnden Personen selbst, aber nicht einem Streit zwischen ihnen angelastet werden kann; zudem findet Sterns Behauptung keinen genügenden Anhalt im Text – ganz im Gegensatz zu dem Umfang, der der Behandlung des Vaters eingeräumt wird.

c) Um die psychische Bedeutung des Vaters[91] adäquat einschätzen zu können, ist noch einmal grundlegend darauf hinzuweisen, daß er, ob er wollte oder nicht, die exponierte Stellung des Familienoberhauptes innehatte. Das wird besonders deutlich im Vergleich zu Onkel August, demgegenüber Fontanes Vater wie ein Ausbund an bürgerlicher Normalität erscheint. August war aber eben nicht der Vater, abgesehen davon, daß er viel später in Fontanes Leben trat. Das Familienoberhaupt dagegen war jemand, von dem schon gesellschaftlich und erst recht im militärisch geprägten Preußen Führung und Autorität erwartet wurde, durchaus auch von Fontane selbst (s.o.). Die Fallhöhe aus der so geforderten Autoritätsstellung war also beträchtlich.

Dieser Vater hat nun jede Autorität vermissen lassen. Er hat bekanntlich seinem Sohn Prügel verabreicht – was damals wohl üblich war –, aber nicht etwa nur aus eigenem Recht und eigener Betroffenheit, sondern auch auf Geheiß der Mutter für irgendwelche Nichtigkeiten[92]. Mit dem damit einhergehenden Autoritätsverzicht hat er das Kind schwer verletzt. »Mein Vater, wie oft große, von besonderer Bonhomie getragene Männer, hatte einen unverzichtbar humoristischen Zug in seinem Gesicht, ein eigentümliches Etwas, das sich gerade dann, wenn er am ernsthaftesten sein wollte, über diesen Ernst zu mokieren schien, wodurch sich das Respekteinflößende der Erscheinung wieder in Frage gestellt sah.«[93]

Er hat nicht – jedenfalls nicht mit ausreichender väterlicher Autorität – für eine konsequente Schul- und Ausbildung gesorgt. Das von ihm vermittelte Wissen war, auch wenn seine vielen Anekdoten lustig waren und letztlich den späteren Groß-Schriftsteller beeinflußt und geprägt haben, nur Halbbildung[94] ohne jegliche Systematik. Wie Goldammer[95] zeigt, war der vom Sohn zunächst ergriffene Beruf des Apothekers ohne eigene Apotheke

auch keine besonders angesehene Tätigkeit, und Fontane hat sie des öfteren mit »Chemiker« zu kaschieren versucht.

Das Verspielen des Vermögens mag den kleinen Jungen nicht so unmittelbar betroffen haben wie die Mutter, die in ihrem Rahmen, wenn auch vergeblich, versucht hat zu retten, was zu retten war. Aber noch den alten Fontane macht betroffen, wie sehr im Gefolge seines Vaters auch sein eigenes junges Leben in eine falsche Richtung gelenkt worden ist.

Und natürlich hat der Vater es, und das ist der Schwerpunkt, an Liebe und herzlicher Zuwendung vermissen lassen. Er hat den kleinen Jungen eher als Publikum für seine Selbstdarstellungen benutzt:

»Er sagte das meiste davon mehr zu sich selbst als zu mir, wie er denn, sein ganzes Leben lang, seine Konversation immer mehr nach seinem persönlichen Bedürfnis als nach der Beschaffenheit seiner Hörer einrichtete.«[96]

Dieses Fehlen des Urvertrauens, das sich nach neuesten Erkenntnissen sogar im Gehirn des Kindes physiologisch ausprägt, beeinflußt ganz entscheidend den seelischen Werdegang des Erwachsenen. In ihm muß – nach der genetischen Formierung des Typus – eine weitere wesentliche Grundlage für die Depressionsanfälligkeit Fontanes gesehen werden, ohne daß die Mechanismen im einzelnen rekonstruierbar wären.

3. Auslöser

Macht man sich vor diesem Hintergrund nun auf die Suche nach konkreten Auslösern der depressiven Episode im Jahre 1892, so kommt man zunächst nicht um die lapidare Feststellung herum, daß wir Heutigen diese Auslöser ohne feinfühlige Exploration schlechterdings nicht exakt einschätzen können. Bei einem Depressiven geht es oft um kleinste Dinge individueller Art, deren objektive Belastungswirkung gering erscheinen mag, aber bei ihm mit seiner individuellen Vorgeschichte verstörend wirkt. Selbst wenn wir also von derartigen kleinen Einwirkungen[97] als solchen Kenntnis hätten, könnten wir sie jetzt nicht mehr als Auslöser identifizieren.

Dessen ungeachtet ist es mit dem vorhandenen Wissen möglich, die Auslösung der depressiven Episode im Jahre 1892 wenn nicht vollständig, so aber doch hinreichend zu erklären, und zwar deshalb, weil ein Quartett von Gründen offen zu Tage liegt. Der erste Grund ist der auf Anlage und Vorenthaltung des Urvertrauens (= Akzentuierung der genetischen Anlage) beruhende depressive Zug in Fontanes Persönlichkeit, der ihn bei seelischer Überlastung zu depressiven Episoden disponiert. Zweitens ist generell im Alter der Widerstand gegen ein Abgleiten in Depression geschwächt: Der Krug geht so lange zum Brunnen, bis er bricht. Wenn dann drittens zu den bisherigen und alles andere als geringen Belastungen der Existenz als freier Schriftsteller eine temporäre Überforderung hinzukommt – durch die Absicht und insbes. durch deren (jedenfalls vorläufiges) Scheitern, mit *Effi Briest*[98] ein Meisterwerk an dichterischer Tiefe sowie durchaus auch

hinsichtlich des Umfanges zu schaffen[99] –, steht ein Stadium der Verzweiflung an, das auch objektiv jederzeit nachvollziehbar ist. Als Tropfen, der das Faß zum Überlaufen bringt, stellt sich dann viertens noch eine offensichtlich über einen grippalen Infekt deutlich hinausgehende Influenza als Akuterkrankung ein, also eine Krankheitssituation, von der bekannt ist, daß sie schon für sich allein als Depressionsauslöser fungieren kann[100].

III. Die psychodynamische Bedeutung von *Meine Kinderjahre* im Heilungsprozeß

1. Die Thesen von Gravenkamp

Im Hinblick auf das vorliegende Schrifttum stellt sich zunächst die Frage, ob überhaupt äußeren Heilungsfaktoren nachgespürt werden muß, denn von dem Arzt Gravenkamp wird behauptet, Fontanes »schwere« Depression des Jahres 1892 sei unabhängig von der Niederschrift seiner Kindheitserinnerungen ausgeheilt. Zur Untermauerung dieser höchst frappierenden Aussage stellt er die Behauptung auf, daß eine Depression regelmäßig nach einer Zeit von mehreren Monaten ausheile; außerdem müsse man für Fontanes Themenwahl nicht ein seelisches Trauma in der Kindheit annehmen; die Arbeit an *Meine Kinderjahre* sei nur Symptom und nicht Ursache der Heilung. – Diese Thesen, die nicht weiter begründet und auch nicht mit Schrifttumsnachweisen belegt werden[101] und zudem den Kern seines Buches ausmachen, sind – es ist keine mildere Formulierung möglich – unhaltbar. Sie ignorieren die gesamte psychiatrische Wissenschaft und verkennen fundamental die Entität der Depressionskrankheit. Diese ist, wie noch einmal Schneider und Nesseler in klaren Worten[102] herausgestellt haben, eine psychische Erkrankung, an deren Entstehung biologische, psychische und soziale Faktoren beteiligt sind: Während die individuelle Veranlagung einen »moderierenden« Einfluß (s. schon oben II.1.) auf die anderen Faktoren ausübt und man auf der neurobiologischen Ebene heute weiß, daß Fehlfunktionen im Neurotransmitter-System (wesentliche Neurotransmitter sind Serotonin und Noradrenalin[103]) vorliegen und inzwischen auch physiologisch nachweisbar sind, spielen bei den psychischen Entstehungsursachen einschneidende negative Erlebnisse in der Kindheit wie Verluste durch Tod, zwiespältige Beziehungen zu einem verlorenen Menschen usw. eine ganz wesentliche Rolle. Weiterer Ausführungen zur Widerlegung von Gravenkamp bedarf es nicht; lassen wir einfach nur außer Fontane selbst, der schon im Vorwort von *Meine Kinderjahre* lapidar erklärt hat, im ersten Lebensjahr stecke der ganze Mensch, weshalb seine Kindheitsgeschichte als Lebensgeschichte gelten dürfe, einen weiteren Dichter sprechen, und zwar Heimito von Doderer mit den beiden ersten Sätzen seines Romanes *Ein Mord den jeder begeht*[104]:

»Jeder bekommt seine Kindheit über den Kopf gestülpt wie einen Eimer. Später erst zeigt sich, was darin war. Aber ein ganzes Leben lang rinnt das an uns herunter, da mag einer die Kleider oder auch Kostüme wechseln, wie er will.«

Tatsächlich verläuft jede depressive Episode bei jedem Betroffenen individuell verschieden, und nach heutigem Stand der Wissenschaft nimmt man, wie bereits bemerkt, eine solche an, wenn die entsprechenden Symptome mindestens 14 Tage anhalten. Für das Ende der Episode gibt es keine Regeln; dauert sie länger als zwei Jahre, ist sie also chronisch geworden, bezeichnet man sie als Dysthymia[105]. Entgegen Gravenkamp muß die weitere Frage sehr wohl lauten, wie die psychische Verfassung Fontanes durch das Schreiben von *Meine Kinderjahre* beeinflußt worden ist.

2. Die Beeinflussung

a) Auszugehen ist von Fontanes vielzitierter eigener Äußerung[106], sich mit *Meine Kinderjahre* freigeschrieben zu haben. Es ist schon betont worden, daß Depressive nicht geistesgestört und, insbesondere wenn sie hochreflexive Intellektuelle, vor allem gewandte Schriftsteller sind, ihren Zustand sehr gut beschreiben können. Deshalb stellt allein schon Fontanes eigene Äußerung vom Freischreiben ein starkes Indiz für eine kausale Einwirkung der Niederschrift auf die Heilung dar. Präziserweise muß im Auge behalten werden, daß wir es hier – wie fast immer im Leben, aber im psychischen Bereich ganz besonders – mit einem multifaktoriellen Geschehen zu tun haben. Selbstredend verläuft die Depression, also die jeweilige konkrete depressive Episode, oft in Phasen, und es kann schon so gewesen sein, daß Fontane sich im Oktober 1892 in der letzten Phase dieser sicher schwersten Episode seines Lebens befand. Aber eine solche Hypothese schließt keinesfalls aus, daß die Heilung, die zudem gerade keine endgültige war, durch die Niederschrift von *Meine Kinderjahre* entscheidend gefördert wurde.

b) Zu beginnen ist mit der simplen Feststellung, daß die Niederschrift von Sorgen ein uraltes Mittel zur Eindämmung und Beherrschung seelischer Belastungen ist. Schon insofern war der Rat des behandelnden Sanitätsrates Dr. Wilhelm Delhaes[107] gut, sich wieder dem Schreiben zuzuwenden, aber nicht der extrem streßbelasteten Weiterführung von *Effi Briest*, sondern etwas anderem und leichter von der Hand gehenden.

c) Diesen Arzt, der noch nicht über heutige psychotherapeutische Kenntnisse verfügen konnte, haben wir uns als einen erfahrenen und eben auch laienpsychologisch gewieften[108] und bei seinen Patienten gerade deshalb besonders geschätzten Mediziner vorzustellen, wie es sie heute im Zuge der hochgradigen Spezialisierung auf einzelne Medizinfächer immer seltener gibt. Er wußte offensichtlich instinktiv, daß es im Falle Fontanes nicht reichte, einfach nur die Sorgen aufzuschreiben – denn das

tat dieser brieflich und im Tagebuch ohnehin –, sondern tiefer einzudringen und sich mit der Kindheit und damit den dort erlittenen Demütigungen, denen man als Kind hilflos ausgeliefert ist, auseinanderzusetzen[109]. Umsichtig hat Dr. Delhaes dabei wohl auch bedacht, daß es Fontane als höchst erfahrenem und auch schon anerkannten Schriftsteller zuzutrauen und zuzumuten war, aus diesen Erinnerungen mehr als nur einzelne private Aufzeichnungen, vielmehr ein neues literarisches Projekt mit entsprechender Motivation zu machen. Und vielleicht wußte dieser für Fontane – und damit zugleich für die Literaturgeschichte – so wichtige Arzt auch, daß dann, wenn man beginnt, sich mit der Kindheit auseinanderzusetzen, vieles (und besonders Wichtiges) hochkommt, an das man bewußt gar nicht mehr gedacht, das aber im Unbewußten seine Schadensspur gezogen hat[110].

d) Heute aber, und das ist der Kern der Sache, wissen wir, daß es in der Therapie – insbesondere bei entsprechend reflexiv veranlagten Patienten wird das in der Regel die kognitive Verhaltenstherapie sein[111] – bei Depressiven und anderen Geschädigten darauf ankommt, sich mit dem Schädiger (hier also vor allem dem Vater) eingehend auseinanderzusetzen. Die schädigenden Ereignisse müssen thematisiert, d.h. aber auch, aus dem Unterbewußten gehoben werden[112], was der erfahrene und einfühlsame Therapeut durch entsprechende Fragen und Deutungsvorschläge befördert, in ihrer subjektiven Bedeutung herausgearbeitet und dabei Über- und Unterschätzungen auf das angemessene Maß zurückgeführt werden. Dazu gehört auch, für das Verhalten des Schädigers Verständnis aufzubringen, ihn also nicht unnötig zu perhorreszieren, und seine positiven Seiten zu würdigen[113].

e) Fundamentale Bedeutung hat dann der nächste Schritt, die Beseitigung des Widerspruchs: Indem der »Übeltäter« bei Fontane einerseits der Vater ist, den man lieben und verehren möchte (und es auch trotz allem noch tut: Zurückdenken »in Dank und Liebe zu meinem Vater«[114]), andererseits aber auch derjenige, der einem durch seine mangelnde Zuwendung (= Vorenthaltung des Urvertrauens) einen sich durch das ganze Leben hinziehenden Schaden zugefügt hat, leidet man an einer Ambivalenz[115], die die Seele krank macht und eine wesentliche Ursache für die Ausprägung des depressiven Persönlichkeitszuges ist. Dieser Widerspruch läßt sich nur beseitigen, indem man sich mit dem Vater postum aussöhnt[116]. Und der lege artis vorgehende Therapeut wird sein Bestreben darauf richten, seinem Patienten diesen friedenbringenden Weg zu eröffnen.

f) Einen solchen Weg hat Fontane nun unbewußt[117] oder instinktiv richtig eingeschlagen[118]. Er hat seinen Vater durchaus objektiv beschrieben, indem er uns Lesern seine Schwächen immerhin so deutlich vor Augen geführt hat, daß wir ihn für eine verantwortungslose Frohnatur halten müssen und die Versündigung an seinem Sohn voll und ganz nachvollziehen können. Aber Fontane hat eben auch etwas fundamental Positives herausgearbeitet, das ihn selbst als Schriftsteller so sehr charakterisiert und

einen bedeutsamen Teil seiner dichterischen Qualität ausmacht, nämlich die vom Vater übernommene – und bereits im ersten Satz von *Meine Kinderjahre* thematisierte – Anekdotentechnik[119]. Hinzu kommt das offene Bekenntnis des Vaters, seine Frau, also Fontanes Mutter und zweitengste Bezugsperson, immer noch zu lieben und es als Kardinalfehler seines Lebens einzuräumen, diese geliebte Frau verloren (bildlich: verspielt) zu haben[120]. Benannt hat Fontane auch das stete Bemühen um Heiterkeit – »In Klagen sich zu ergehen, fiel ihm nicht ein.«[121] – statt wehleidigen Jammerns, zu dem ihn, den Sohn, über ein halbes Jahr lang die Depressionskrankheit gezwungen hatte. Schon vor dem 16. Kapitel hat Fontane des weiteren seine Humanität »Er war der Abgott armer Leute.«[122] – und seine Generosität uneingeschränkt herausgestellt[123]:

»Viele Jahre danach, als es ihm selber schlecht ging und sein Vermögen bis auf ein Minimum zusammengeschrumpft war, hat er mir in hochherziger und rührender Weise geholfen. Es handelte sich für mich um einen längeren und ziemlich kostspieligen Aufenthalt in England. Er half mir dazu, ohne langes Besinnen und ohne sentimentale Redensarten, unter Dransetzung letzter Mittel.«

3. Die Szene in Schiffmühle

Das 16. Kapitel von *Meine Kinderjahre* wird gemeinhin als Verklärung des Vaters interpretiert. Dem kann auf der Basis des Vorhergesagten nicht mehr zugestimmt werden. Ohne sich hier auf das poetologische Glatteis der Ausdeutung des Begriffs »Verklärung« bei Fontane zu begeben, so kann doch unter Berufung auf Hugo Aust und seine grundlegenden Ausführungen zu »Fontanes Poetik«[124] zusammengefaßt werden, daß es dabei um Verschönerung, Aufbesserung, mindestens Läuterung geht. Eine in etwa in dieser Weise verstandene Verklärung des Vaters kann dem 16. Kapitel von *Meine Kinderjahre* entgegen starker Meinung im Schrifttum[125] bei genauer Lektüre und dem Vergleich mit dem übrigen Text nicht entnommen werden. Fontane hat seinen Vater durchgehend »nackt und prosaisch realistisch«[126] dargestellt, und auch die berühmte Szene in Schiffmühle wertet ihn nicht wirklich auf, denn er ist nach wie vor nicht zu einem echten Dialog in der Lage[127]. Man kann nicht einmal von einer gewissen Läuterung in dem Sinne sprechen, daß er seine Missetaten letztendlich einsähe, denn das hat er immer schon getan[128]; aber um eine Verhaltens- bzw. Einsichtsänderung bei ihm geht es auch allenfalls sekundär. Vielmehr ist entscheidend die neue gelöste Sicht des Sohnes auf den Vater, die erkennbar nicht mehr von Groll[129] und schlimmeren Gefühlen gegen ihn getragen ist. Für die Leser und ihre Einschätzung des Vaters ändert sich nichts; aber Fontane selbst gelangt im Schreibprozeß zu einer neuen Einstellung, die ihm zur Überwindung der Ambivalenzgefühle gegenüber dem Vater verhilft und damit eine seelische Befreiung bewirkt.

IV. Der Grad der Heilung der Depression

»Von weiteren depressiven Episoden blieb Theodor Fontane bis zu seinem Lebensende 1898 verschont. Der Dichter fand zur alten Schaffenskraft zurück, vollendete ›Effi Briest‹ und schrieb seine Spätwerke, die ›Poggenpuhls‹ und den ›Stechlin‹.« – schreibt Johannes Wilkes am Ende seines Beitrages im *Deutschen Ärzteblatt*[130]. Wenn man dann noch die jedem Fontane-Leser geläufige Floskel vom heiteren Darüberstehen[131] assoziiert, kann man nur sagen: Wer würde unserem Dichter nicht postum eine solche Gelassenheit wünschen? Leider zeigt die Quellenlage für die Zeit von Ende 1892 bis zu seinem Tode einen anderen Befund. In deren Auswertung hat Gravenkamp[132] eingehend und nachvollziehbar beschrieben, wie Fontane einerseits wegen seiner wiedergekehrten alten Frische und Kraft[133] bewundert wurde, aber eben auch immer Elendigkeit und Nervenpleiten (»totale Nervenpleite«, »totale Nervenerschöpfung«) sowie die Diskrepanz zwischen Außenwirkung (»jung geblieben«) und dem oft schlechten Zustand zu Hause beklagte. – Bei dieser Diskrepanz handelt es sich wiederum um ein depressionstypisches Phänomen: Viele Depressive schaffen es, in der Öffentlichkeit gerade noch die Fassung zu bewahren, während zu Hause die Maskerade nicht mehr durchzuhalten ist.

Wie also eigentlich nicht anders zu erwarten, blieb es auch nach Abklingen der depressiven Episode im Jahre 1892 bei den aus Fontanes Persönlichkeitsstruktur resultierenden – und für den Betroffenen sehr belastenden – deutlichen Stimmungsschwankungen. Es ist zwar durchaus denkbar, daß die Überwindung einer so einschneidenden depressiven Episode etwas gelassener machen, kurzfristig sogar zu Euphorie über das Abschütteln des Dämons führen kann – wobei aber auch immer Angst vor dessen Wiederkehr mitschwingt[134]; und bei Fontane hat die Beseitigung eines solchen Grundwiderspruches sicher dauerhaft entlastend gewirkt. Aber die in seiner Persönlichkeit verankerte und durch den Ausbruch der schlimmsten Episode seines Lebens womöglich noch verfestigte depressive Struktur ist nicht heilbar. Sie bleibt dem Betroffenen erhalten. Das gilt besonders bei einem produktiven Künstler, der sich erneut – und verschärft angesichts der beiden Meisterwerke und zahlreicher weiterer Publikationen – dem Streß schöpferischer Aktivität aussetzt.

V. Fazit

1. 1892 erlitt Fontane eine etwa 7 Monate währende depressive Episode, die trotz immensen Leidensdruckes nach moderner medizinischer Codierung als leicht bis mittelgradig einzuschätzen ist.

2. Grundlage für eine solche Erkrankung war eine depressive Disposition in seinem Charakter sowie deren Akzentuierung durch die Vorenthaltung des Urvertrauens in seiner Kindheit; wie *Meine Kinderjahre* uns eindeutig vermittelt, wird der Vater der Verursachung dieses Mankos angeschuldigt. Nach einem Leben voller Stimmungsschwankungen, Nervenpleiten usw. war Fontane mit 72 Jahren und folglich der altersbedingten Zunahme der seelischen Vulnerabilität (Stichwort: Altersdepression) dann an die Grenze seiner Toleranz für Kränkungserlebnisse gelangt. Neben üblichen Altersproblemen wie Vereinsamung usw. bedeutete das vorläufige Scheitern beim Verfassen von *Effi Briest* eine Überschreitung seiner seelischen Toleranzgrenze. Letzter Auslöser war dann die Akuterkrankung an Influenza am 14.03.1892.

3. Die Bedeutung von *Meine Kinderjahre* liegt zunächst im erneuten Griff zur dichterischen Feder, der schon an sich das Selbstvertrauen stärkt. Die zweite Funktion ist die Schilderung sowie die damit einhergehende Auseinandersetzung mit schädigenden und das weitere Leben seelisch belastenden Einwirkungen in der Kindheit. Darauf aufbauend beruht die entscheidende psychologische Wirkung von *Meine Kinderjahre* in der Wahl des – lange vor der Entwicklung der kognitiven Verhaltenstherapie unbewußt oder instinktiv als richtig eingeschlagenen – Weges der postumen Versöhnung mit dem Vater. Die mit dieser Aussöhnung bewirkte Auflösung der belastenden Ambivalenz – Vater als geliebtes Familienoberhaupt und zugleich als Schädiger durch Vorenthaltung des Urvertrauens – war eine zwar nicht alleinentscheidende, aber auch nicht wegzudenkende Voraussetzung für die Rückkehr zum produktiven dichterischen Schaffen auf höchstem Niveau – namentlich mit *Effi Briest* und *Der Stechlin*.

Anmerkungen

1 Ausgabe Aufbau-Verlag 1982 mit längerer Einl. von Peter Goldammer, Vorabdruck der ersten 3 Kapitel der Einl. in *Fontane Blätter* 8 (1981), S. 674–691; fortan zitiert nur nach diesem Vorabdruck *Fontanes Autobiographien*.

2 Walter Müller-Seidel spricht von einem mit diesem Text beginnenden spezifischen Altersstil: *Fontanes autobiographischer Roman ›Meine Kinderjahre‹ an der Epochenschwelle zur Moderne*. In Monika Hahn (Hrsg.): *»Spielende Vertiefung ins Menschliche«* (Festschrift für Ingrid Mittenzwei). Heidelberg 2002, S. 235 ff, hier S. 246.

3 Das hat bei aller (wenig berechtigten) Kritik schon Conrad Wandrey: *Theodor Fontane*. München 1919, S. 340, gesehen. Aktuell Michael Scheffel in *Fontane-Handbuch*. Hrsg. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000, S. 927–964, 1008–1025; ders., *Von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. Theodor Fontane und die Folgen in Literatur, Politik und Wissenschaft*. In: *Fontane Blätter* 91 (2011), S. 144 ff, hier S. 147.

4 Vgl. schon Goldammer, wie Anm. 1, S. 678; aber auch noch Peter Wruck: *Die ›wunden Punkte‹ in Fontanes Biographie und ihre autobiographische Euphemisierung*. In: *Fontane Blätter* 65–66 (1998), S. 61 ff, hier S. 66.

5 *Fontane als Biograph*. Hrsg. Roland Berbig, Berlin/New York 2010, ausführlich bespr. von Helmut Scheuer in *FBl* 91 (2011), S. 122 ff.

6 Ebd., S. 41 ff: *»Was man nicht alles erleben kann!«, Biographisches und autobiographisches Erzählen bei Theodor Fontane*.

7 Ebd., S. 59 ff: *»Immer das eigentlich Menschliche«. Zum Anekdotischen bei Theodor Fontane*.

8 Ebd., S. 229 ff: *The making of Fontane, Neue Wege der Biographik*.

9 Ebd., S. 241.

10 Ebd., S. 239.

11 Dazu auf das Gesamtwerk bezogen: Helmuth Nürnberger: *Fontanes Welt*. Berlin 1997, S. 14: *»Sein Werk ist raffinierter – und auch moderner –, als es den Anschein hat«*; m.E. voll zutreffende Besprechung von Nürnbergers Buch durch Roland Berbig in *Fontane Blätter* 68 (1999), S. 167 ff.

12 Formulierung bei Scheuer, vgl. Anm. 5, S. 125.

13 Wandrey, vgl. Anm. 3, S. 339; Birgit A. Jensen: *Auf der morschen Gartenschaukel, Kindheit als Problem bei Theodor Fontane*. Amsterdam/Atlanta 1998, S. 104 ff, hier S. 138: »Realität des Kleinbürgertums am Anfang des 19. Jahrhunderts«. Fontane selbst im Vorwort von *Meine Kinderjahre* »Bild einer kleinen Ostseestadt« usw.

14 Vgl. zu dieser Bedeutungsschicht bereits Helmuth Nürnberger: *Der frühe Fontane*. München 1971, S. 55 ff.

15 Müller-Seidel (vgl. Anm. 2, S. 251) spricht ausdrücklich von der »Genese schriftstellerischen Selbstbewußtseins«; ders. *Fontanes Autobiographik*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, XIII. Jg., Stuttgart 1969, S. 397 ff, hier S. 400: Beziehungen zwischen Romanen und Autobiographik; vgl. Christian Grawe: *Meine Kinderjahre: Dichtung und Wahrheit*. In: *Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976–2002*. Dunedin 2002, S. 343 ff, hier S. 350: »vielfältige Fäden zwischen Autobiographie und

Romanwerk«. – Für mich haben Fontanes Eltern so, wie er sie in *Meine Kinderjahre* darstellt, erkennbar Pate gestanden für das Ehepaar Holk in dem immer noch unterschätzten (ähnlich Nürnberger, vgl. Anm. 11, S. 359) Roman *Unwiederbringlich*; vgl. auch die ebenfalls einen Vergleich mit den Eltern ziehende Charlotte Jolles mit ihrem im Mai 1995 in Travemünde gehaltenen Vortrag *Der Irrweg des Grafen Holk*. In: dies., *Ein Leben für Theodor Fontane, Gesammelte Aufsätze und Schriften aus sechs Jahrzehnten*. Hrsg. Gotthard Erler unter Mitarbeit von Helen Chambers. Würzburg 2010, S. 282 ff, hier S. 282 (dass. in *Fontane Blätter* 61 [1996], S. 66 ff; vgl., Anm. 2, S. 203 ff).

16 Goldammer, vgl. Anm. 1, S. 680, 684; vgl. Wruck, vgl. Anm. 4, S. 65 ff.

17 Goldammer, S. 676.

18 Hrsg. Roland Berbig, 5 Bde., Berlin/New York 2010; dieses Kompendium, das als work in progress verstanden werden muß, weil hoffentlich weitere noch faktenreichere Auflagen folgen werden, bedeutet für die Fontane-Forschung einen »Quantensprung«, vgl. nunmehr auch Hans-Jürgen Mende, Bespr. in *Fontane Blätter* 92 (2011), 140 ff, hier S. 143: einmaliger »Navigator zu Leben und Werk Fontanes«, und auch die hiesigen maßgeblich auf Fakten ausgerichteten Ausführungen stützen sich – auch und gerade beim Aufzeigen von Leerstellen – auf diese fünfbändige Chronik.

19 Diese sieht auch Scheffel, vgl. Anm. 3, *Fontane Blätter* 91, S. 152.

20 Horst Gravenkamp: *»Um zu sterben muß sich Herr F. erst eine andere Krankheit anschaffen«*. Theodor Fontane als Patient. Göttingen 2004 (kürzerer Vorabdruck in *Fontane Blätter* 69 [2000], S. 81 ff; hier wird nur nach der Buchveröffentlichung zitiert); Michael Masanetz, *Vom Ur-Sprung des Pegasus, Meine Kinder-jahre oder die schwere Geburt des Genies*. In: *Fontane Blätter* 65–66 (1998), S. 87 ff. (ausgearbeitete Fassung des 1996 in Bad Freienwalde gehaltenen Vortrages); Martin Stern: *Autobiographik als Akt der Selbstheilung bei Theodor Fontane*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1996, Berlin, New York 2001, S. 119 ff; Johannes Wilkes: *Depression und Heilung*. In: *Deutsches Ärzteblatt* 1995, S. A–2335 ff; Paul Irving Anderson: *Der Ibykuskomplex. Fontanes Verhältnis zum Vater*. In: *Fontane Blätter* 50 (1990), S. 120 ff; vgl. aber auch schon früher wertvolle Hinweise bei Peter Goldammer, wie Anm. 1.

21 Vgl. etwa Brief an Emilie vom 14.04.1884: »Meine ganze Produktion ist Psychographie und Kritik, Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt.« In: Emilie und Theodor Fontane: *Der Ehebriefwechsel*. Bd. 3, 1873–1898. Hrsg. Gotthard Erler. Berlin 1998, S. 382.

22 Sie wird im allgemeinen als »schwer« bezeichnet, was aber – vgl. I.2. – moderner Codierung keineswegs entspricht.

23 Vgl. dazu das wohl aktuellste Buch zur vorliegenden Problematik von Frank Schneider/Thomas Nesseler, *Depressionen im Alter*. München 2011, S. 12; Prof. Dr. Schneider aus Aachen war bis 2010 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Psychiatrie, Psychotherapie und Nervenheilkunde und hat sich als erster in dieser Funktion öffentlich zu den Verbrechen der Psychiatrie während des Nationalsozialismus bekannt. Auch wenn das schmale Buch als »Gesundheitsratgeber« ausgewiesen ist, gibt es in klaren Worten den heutigen Stand der Depressionsforschung wieder.

24 War nach eigenen Angaben (*Fontane Blätter* 78 [2004], S. 189) langjährig auch »pathologisch-anatomisch« tätig.

25 Vgl. Anm. 20, S. 33; vgl. mit ausführlichen Briefzitaten Nürnberger, wie Anm. 11, S. 371 ff; schon früher auch Hermann Fricke: *Zur Pathographie des Dichters Theodor Fontane*. In: Theodor-Fontane-Archiv, *Theodor Fontanes Werk in unserer Zeit*. Potsdam 1966, S. 95 ff, hier S. 106 f.

26 Brief an Georg Friedländer vom 22.04.1892. In: Theodor Fontane, *Briefe an Georg Friedländer*. Frankfurt am Main und Leipzig 1994 (insel taschenbuch), S. 237 f.

27 Frankfurt am Main 2009.

28 Theodor Fontane, *Tagebücher* 1884–1898. Hrsg. Gotthard Erler, Berlin 1994, S. 257.

29 Briefe an Mete vom 26.03.1892 (»tiefdeprimierte Stimmung«) und an Georg Friedländer vom 28.03.1892 (»schreckliche Krankheit«, »tückisch«, »deprimiert«).

30 Brief an Georg Friedländer vom 04.04.1892.

31 Sie wird nach wie vor, wenn auch völlig zu Unrecht, als peinlich und beschämend angesehen, vgl. Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 61.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 50.

34 Ebd., S. 53.

35 Ebd., S. 42.

36 Trotz Verwandtschaft und zahlreicher Freunde namentlich auch hinsichtlich Vereinsamung, s. schon Nürnberger: *Der frühe Fontane* (wie Anm. 14), S. 13 in anderem Zusammenhang: »Mauselochexistenz«.

37 Die Ärzte Wilkes und Gravenkamp beschäftigen sich expressis verbis nicht mit Ausschlußdiagnosen, machen aber auch indirekt keine diesbezüglichen Angaben.

38 Nichts Ungewöhnliches in der Sozialgerichtsbarkeit: bis heute erforderliche Beurteilung von Kriegsbeschädigungen aus dem II. Weltkrieg.

39 *International Classification of Deseases*. 10. Aufl. – weltweit gehandhabte Einordnung von Krankheiten –, im Internet frei verfügbar.

40 Gemeint: Bewegungsunruhe und unproduktiv hektisches Verhalten

41 Deutsche Bearbeitung und Einführung von Henning Saß u.a. Göttingen, Bern, Toronto, Seattle 2003, S. 393 ff.

42 *Briefe an Georg Friedländer*, wie Anm. 26, S. 257; vgl. Gravenkamp, wie Anm. 20, S. 21; vgl. Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 46: Gelegentlich kommt Suizidalität auch bei leichten depressiven Episoden vor.

43 Schwere Depressionen werden eindrucksvoll beschrieben z.B. in den Büchern über den damaligen Fußball-Nationaltorwart *Robert Enke (Ronald Reng, Robert Enke, Ein allzu kurzes Leben*. München 2010 – wie bekannt mit Suizid) und des britischen Entwicklungs-Biologen Lewis Wolpert, *Anatomie der Schwermut* (München 2008 – hat es mit Hilfe seiner Ehefrau geschafft, mehrere schwere Episoden zu überleben).

44 Interessant auch: Weiterzahlung seiner Mitgliedsbeiträge zu diversen Verbänden, vgl. *Fontane-Chronik*, S. 3228 ff.

45 Der Kinder- und Jugendpsychiater Johannes Wilkes von der Universität Erlangen meint (wie Anm. 20, S. A–2335), die Kriterien zur Stellung der Diagnose

»mittelgradige depressive Episode« seien erfüllt, ohne allerdings dafür eine eingehende Begründung zu geben. – Die Kriterien des ICD-10 sind hier auch deshalb so ausführlich wiedergegeben worden, damit sich die verehrte Leserschaft selbst ein Bild machen kann.

46 Wolpert, wie Anm. 43, S. 11. Hinzuzufügen wäre: Und einige spezialisierte oder selbst betroffene oder wirklich verständnisvolle Ärzte und Psychotherapeuten.

47 *Manual*, wie Anm. 41, S. 5.

48 Ebd., S. 11.

49 Vgl. nur Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 12; vgl. Melanie Mühl in FAZ Nr. 133 vom 09.06.2011, S. 27: »Depressionen sind eine Volkskrankheit.«

50 1905–1997, vgl. etwa *Die Sinnfrage in der Psychotherapie*. 7. Aufl. München 1997. – In einem aktuellen Interview über depressive Spitzensportler (*Der Spiegel* 31/2011, S. 113 f) äußert Frank Schneider die Auffassung, »etwa jeder vierte Mensch ist genetisch vorbelastet«; das halte ich für realistisch. Hier bedarf es offensichtlich weiterer Feldforschung.

51 Gravenkamp, wie Anm. 20 S. 34: nervöse Kränklichkeit, was in der Fontane-Forschung aber auch Allgemeingut ist, vgl. Fontane-Lexikon S. 177.

52 Ebd., S. 42.

53 Ebd., S. 86; dazu auch *Fontane Blätter* 61 (1996), S. 6 f.

54 Wilkes, wie Anm. 20 S. A–2336. Fricke, wie Anm. 25, S. 103 f. spricht von »nervenangegriffen« auch im Jahre 1881.

55 Sie sprechen beide von einer endogenen Depression, und nicht nur bezogen auf 1892, bleiben aber jegliche Definition einer endogenen Depression und insbes. ihrer Abgrenzung zur reaktiven = exogenen Depression schuldig. Darauf braucht jetzt jedoch nicht mehr eingegangen zu werden. Denn die Bezeichnung »endogene Depression« ist obsolet. Auf dem heutigen Stand der Wissenschaft wird nach der Dauer und der Intensität der jeweiligen depressiven Episode gefragt, um diese möglichst genau zu diagnostizieren und dann ein adäquates Therapiekonzept erarbeiten zu können.

56 *Comment gérer les personnalités difficiles*, 1996, zu reißerischer dt. Titel *Der ganz normale Wahnsinn. Vom Umgang mit schwierigen Menschen.* Berlin 2001. Wie diese auf der Grundlage von vor allem amerikanischen Beobachtungen und Statistiken der psychometrischen Wissenschaft zeigen, kann man eine gut anwendbare Klassifikation von 11 Persönlichkeitstypen (= umgangssprachlich: Charakteren, dazu eine Auffanggruppe; ähnlich *Manual*, wie Anm. 41, S. 19) erstellen; und es zeigt sich, daß auf diese Weise fast alle Menschen, wenn auch nicht in Reinkultur, erfaßt werden können (s. dazu S. 7–18; der frühere bekannte Psychiater Fritz Riemann, gest. 1979, *Formen der Angst.* München 1984, hat es sogar mit nur 4 Persönlichkeitstypen versucht). »Schwierig« wird eine Persönlichkeit (Lelord/André S. 19), wenn bestimmte Züge ihres Charakters zu markant oder zu verfestigt sind, den Umständen schlecht angepaßt, so daß das Individuum selbst oder ein anderer oder alle beide darunter leiden. Zur depressiven Persönlichkeit vgl. S. 194.

57 *MK*, S. 81. »...daß ich gutgeartet, aber empfindlich, eitel und von einer gewissen Großmannssucht beherrscht war.« – In seinem kongenialen Aufsatz *»Nachfolge in märkischen Diensten. Fontane bei Günter de Bruyn«*. In: *Fontane Blätter* 86 (2008), S. 145 ff, hier S. 151,

schreibt Berbig bezügl. Fontane in Abgrenzung zu de Bruyn: »Dass dieser Umgang (gemeint: mit altansässigen Adelsfamilien und Dorfpfarrern) zeitweilig drohte, ihm zu Kopf zu steigen, war verständlich und keine unbegründete Sorge seiner Frau.«

58 Vgl. dazu *Narzissten, Egomanen, Psychopathen in der Führungsetage.* Bern, Stuttgart, Wien 2007, des Schweizer Psychologen Gerhard Dammann, S. 37 ff et passim.

59 Lelord und André, wie Anm. 56, S. 135; vgl. Damann, S. 28.

60 Wortschöpfung von Regina Dieterle, *Mitteilungen der Theodor Fontane Gesellschaft* 40 (Juni 2011) S. 8.

61 Berlin 2009 (mit 2 Ergänzungen in *Mitteilungen der Theodor Fontane Gesellschaft* 38, S. 74, und 40, S. 50), S. 104 ff und 191.

62 Schauspielertum, moderner Ausdruck für Hysterie.

63 Vgl. Anm. 20 S. 99.

64 Hans-Heinrich Reuter: *Fontane.* 2 Bde., Berlin 1968, S. 98.

65 Goldammer, wie Anm. 1, S. 685.

66 Hans-Jürgen Schmelzer: *Der junge Fontane.* Berlin 1987, S. 26, 31.

67 Masanetz, wie Anm. 20, S. 88.

68 Zitiert bei Goldammer, S. 677.

69 *Meine Kinderjahre*, S. 140.

70 Dazu eingehend etwa Jensen, wie Anm. 13, S. 104 ff.

71 Masanetz, wie Anm. 20, S. 103 ist dagegen der Auffassung, daß Fontane das »nicht zu leugnende ›Urvertrauen‹« bekommen habe, und zwar von einer unterstellten Amme. – Zu einem bekannten Fall vorenthaltenen Urvertrauens durch den hier zu abgehobenen Vater vgl. Tilmann Lahmes Biographie *Golo Mann.* Frankfurt am Main 2009.

72 S. 96 ff.

73 Ebd., S. 97, 103.

74 Ebd., S. 96.

75 Ebd., S. 105.

76 Ebd., S. 89.

77 Sich nur unspezifisch auf Otto Kernberg berufend, der diese Störung erst aus einer »Verlegenheitsdiagnose« zu einem eigenen Krankheitsbild gemacht hat.

78 Vgl. Anm. 41, S. 777.

79 Dazu etwa *Meine Kinderjahre*, S. 78 und 172.

80 Vgl. *Meine Kinderjahre*, S. 25.

81 Ebd., S. 26.

82 In diese Richtung denkt auch Nürnberger, *Fontanes Welt*, S. 28. Insofern könnte gelten, was Walter Müller-Seidel: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, 2. Aufl. Stuttgart 1980, S. 381, über Gräfin Holk schreibt: Sie sei »eine charaktervolle Person. Dem entspricht die Prinzipienstrenge, die ihr eigen ist. Sie verbindet sich mit der Neigung zum Schwernehmen und zur Schwermut.«

83 S. 116 f.

84 Besser Wandrey, wie Anm. 3, S. 340: »die eigentliche Seele des Buches«, denn Hauptfigur ist nun einmal der Verfasser der Autobiographie.

85 ähnlich Anderson, wie Anm. 20, S. 121.

86 Ebd., Anm. 66, S. 18.

87 Vgl. dazu *Meine Kinderjahre*, S. 173: Peitsche als Weihnachtsgeschenk

88 Ebd., S. 11.

89 Ebd, Anm. 20, S. 128 ff.

90 S. 133.

91 Auch Anderson, wie Anm. 20, hat keinen Zweifel, daß es auf den Vater ankommt, beschäftigt sich aber hauptsächlich mit einer dichterischen Aufarbeitung des Vater-Sohn-Verhältnisses, sieht dabei einen Bezug zu Schillers *Die Kraniche des Ibykus* (S. 123 ff), die im 16. Kapitel von *Meine Kinderjahre* erwähnt werden, und meint, über Fontanes Gedicht *Das Gespensterschiff* Rückschlüsse auf die Auslegung von *Meine Kinderjahre* ziehen zu können. Unabhängig von der Frage ihrer Überzeugungskraft ist diese (zweifellos kreative) Theorie eine rein poetologische und vermag nur literaturtheoretische Nachspürungen, aber keine psychologischen Fakten zu liefern.

92 *Meine Kinderjahre*, S. 144 f.

93 *Meine Kinderjahre*, S. 185.

94 Symptomatisch die falsch ausgesprochenen Namen, S. 45.

95 Vgl. Anm. 1, S. 681.

96 *Meine Kinderjahre*, S. 31 f; S. 30: »... mein Papa, der, weil kein anderer da war, sich in seinem Redebedürfnis wohl oder übel mit mir unterhalten mußte...«; S. 44: »Monologe«.

97 Da Fontane erwähnt hat, daß er sich in einem Alter befunden habe, in dem sein Vater gestorben sei, meinen einige (namentlich Reuter, wie Anm. 64, S. 767), die Angst vor dem nahenden Tode habe als Depressionsauslöser gewirkt. Das erscheint mir fraglich. Da mit Depression, wie bereits mehrfach erwähnt, sehr oft Suizidalität verbunden ist, der Depressive jedenfalls keine Freude mehr am Leben hat, ist es grundsätzlich eher unwahrscheinlich, davon auszugehen, daß ein nahender Tod einem Depressiven Schrecken einjagen könnte. Im Einzelfall mag das zwar vorkommen (vgl. Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 38), aber für den Fall Fontanes gibt es bessere, weil realistischere Erklärungen. – Ebenso wenig einschätzen können wir auch die Wirkung der Arbeit am Testament (*Fontane-Chronik*, S. 3214 ff; Hinterlegung im Gericht am 07.03.1892, S. 3227): Sie kann ebenso deprimierend wirken durch die Beschäftigung mit dem Tod und dem Gedanken an die Vereinsamung der überlebenden Ehefrau wie ein Testament eben auch eine Entlastung durch Vorsorge für den äußersten Fall bedeutet.

98 Arbeit daran Januar bis März 1892, vgl. *Fontane-Chronik*, S. 3214.

99 Für interessant, aber spekulativ halte ich die noch weitergehende Auffassung von Masanetz (wie Anm. 20, S. 91), die Thematik von *Effi Briest* sei eine Aufforderung an Fontane gewesen, »sich endlich mit der eigenen Entwicklung, mit dem alten Groll auseinanderzusetzen«, und habe ihn psychographisch überwältigt.

100 Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 133; ähnlich schon Masanetz, S. 90.

101 Gravenkamp setzt sich nicht einmal mit der Bemerkung des anderweitig von ihm zitierten Wilkes auseinander, der vgl. Anm. 20, S. A–2337 auf die Bedeutung der Aufarbeitung frühkindlicher Erlebnisse hinweist.

102 Ebd., S. 11, 15 ff.

103 Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 76.

104 München 1995, S. 5.

105 Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 141,

106 Im Tagebuch, wie Anm. 28, S. 258.

107 Zu diesem (1843–1912) vgl. *Fontane-Lexikon*, S. 99.

108 Vgl. schon Reuter, wie Anm. 64, S. 767.

109 Der Kinder- und Jugendpsychiater Johannes Wilkes, S. A–2337: »In vielen therapeutischen Prozessen spielt ein aktives Erinnern an die frühe Kindheit eine wesentliche Rolle. In tiefenpsychologisch fundierten Verfahren ist es der zentrale Aspekt überhaupt.« – Es gab schon früher Anregungen, seine Biographie zu schreiben, denen Fontane aber nicht gefolgt ist, vgl. *Fontane-Lexikon*, S. 304. Müller-Seidel, wie Anm. 15, S. 403, hat die Formel »autobiographische Bescheidenheit« kreiert.

110 Der österreichische Schriftsteller Gerhard Roth hat dies in seiner wunderbaren Autobiographie *Das Alphabet der Zeit*, Frankfurt am Main 2007, eindrucksvoll dargestellt. Zutreffend insoweit auch Anderson, wie Anm. 20, S. 120.

111 Schneider/Nesseler, S. 148; S. 146 nennen sie auch die »interpersonelle Psychotherapie« (ITP).

112 Jensen, wie Anm. 13, S. 106: »Schadensbehebung durch Verarbeitung alter Erinnerungen«.

113 Ebd., S. 107: »Neugründung des Selbst«.

114 *MK*, S. 158, unmittelbar vor dem 16. Kap.

115 Diese sehen auch schon Anderson, S. 124 und Masanetz, S. 89.

116 Von Aussöhnung sprechen auch schon Goldammer, S. 688, Anderson, S. 133, Stern, S. 128 (dieser aber primär auf die Mutter bezogen; vor allem meint Stern, es ginge um einen Versöhnungsversuch post mortem zwischen den Eltern, vgl. III.2.b)

117 Dieser Gedanke ist nicht neu, vgl. schon Andersen, wie Anm. 20, S. 123; Stern, wie Anm. 20 S. 133.

118 Masanetz, wie Anm 20, S. 88, sieht in dem Roman sogar »eine echte ›talking cure‹, ein Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten belastenden und bis dahin nicht wirklich zugelassenen Kindheitsmaterials«.

119 Der Unterschied ist allerdings, daß der Sohn und versierte Schriftsteller sich der Anekdotentechnik bewußt, poetologisch versiert und am richtigen Ort bedient und sie damit zu einem literarischen Stilmittel verfeinert hat, während der Vater keine solche Reflexionsfähigkeit besessen und die Anekdoten chaotisch eingesetzt hat; vgl. dazu auch *Meine Kinderjahre*, S. 83, 93.

120 *Meine Kinderjahre*, S. 170.

121 S. 159.

122 Im 14. Kap., S. 141.

123 S. 37.

124 *Fontane-Handbuch*, wie Anm. 3, S. 427; vgl. *Fontane-Lexikon*, S. 462 f; danach noch *»Auge und Liebe gehören immer zusammen.« Fontanes Begriff der Verklärung* von Alexander Löck in *Fontane Blätter* 85 (2008), S. 84 ff.

125 Reuter, wie Anm. 64, S. 766; Müller-Seidel, wie Anm. 15, S. 410;

Goldammer, wie Anm. 1, S. 685; Anderson, wie Anm. 20, S. 122; Masanetz, wie Anm. 20, S. 88; Nürnberger, Fontanes Welt. S. 373; *Fontane-Lexikon*, S. 144.

126 Formulierung bei Aust, wie Anm. 124, als Gegensatz zur Verklärung.

127 Vgl. noch einmal das Zitat bei Anm. 96.

128 Vgl. nur im 5. Kap. von *Meine Kinderjahre*, S.48; hinsichtlich Geldausgeben im 2. Kap. S. 17. Insofern muß die Bemerkung eingangs des 16. Kap. (S. 159), des Lebens Irrtümer seien von ihm abgefallen, relativiert werden.

129 Goldammer, vgl. Anm. 1, S. 688; Anderson, vgl. Anm. 20, S. 131.

130 Vgl. Anm. 20, S. A–2337.

131 Zum Hintergrund *Fontane-Handbuch*, S. 937.

132 Vgl. Anm. 20, S. 65 f.; vgl. Fricke, wie Anm. 57, S. 108 zum Zustand 1897.

133 Paul Meyer, zitiert bei Gravenkamp, wie Anm. 20, S. 70.

134 Schneider/Nesseler, wie Anm. 23, S. 59: »Die Zahl depressiver Episoden nimmt mit zunehmendem Alter zu und bei Hochbetagten wieder ab.«

Das Klavier und das Klavierspielen bei Theodor Fontane

Walter Salmen

Im 19. Jahrhundert wurde das Klavier in Salons, *drawing-rooms*, »guten Stuben« und Konzertsälen zum tonangebenden Musikinstrument. Es wurde von Dilettanten wie von professionellen Musikern und Komponisten in den unterschiedlichsten sozialen Verhältnissen als Basisinstrument gebraucht und von Klavierbauern für die Käuferbedürfnisse zugerichtet. Flügel in verschiedenen Spielarten konnten sich der hohen Anschaffungskosten wegen nur wenige leisten (Abb. 1). Aufrechte Hammerklaviere, Schrankflügel, Giraffenklaviere (Abb. 2), das standardisierte »Piccolo Piano«, auch eingebaut in Schreibsekretäre, Nähtische oder Kommoden, fanden dagegen auch in engen Behausungen Platz.[1] Bereits 1810 stellte ein Berichterstatter fest, Fortepianos seien »bis in die höchste Dachstube und mitunter auch bis in den tiefsten Keller« vorgedrungen.[2] Es war gelungen, eine Serienfabrikation für diesen Massenbedarf zu entwickeln, was eine wahre »Pianomanie«, auch »Clavier-Epidemie« in allen Gesellschaftsschichten zur Folge hatte[3] und nach 1820 immer häufiger Kritiker aus eng bebauten Großstädten auf den Plan rief. Ein von der »ewigen Clavierspielerei« Genervter war Heinrich Heine. Er hatte vielerorts Saitenklaviere als Marterinstrumente zu erdulden, vergleichbar heutigen akustischen Reizüberflutungen. In seinem zu Lebzeiten ungedruckten Gedicht *Mittelalterliche Roheit* (1854/55) beklagt Heine spöttisch das zur Massenware gewordene Klavier und den alle Interaktionen beschleunigenden Eisenbahnverkehr:

Mittelalterliche Roheit
Weicht dem Aufschwung schöner Künste:
Instrument moderner Bildung
Ist vorzüglich das Klavier.

Abb. 1: Berliner Zimmer. 1816
C. T. Zimmermann, aquarellierte Federzeichnung (26,9 x 29,8 cm)
Bremen, Kunsthalle, Inv. Nr. 1958/10

Auch die Eisenbahnen wirken
Heilsam aufs Familienleben,
Sintemal sie uns erleichtern
Die Entfernung von der Sippschaft.[4]

Heine zufolge führen das Klavierspiel und die Eisenbahn nicht zueinander, sondern – im weitesten Sinne – »von der Sippschaft« weg.

Auch Theodor Fontane wurde zeitlebens von dilettantischem Klaviergeklimper bedrängt. Sein Verhältnis zum Klavier blieb in Leben und Werk zwiespältig. Zahlreich sind sowohl Äußerungen des Mißfallens über störendes »Klaviergeklimper« (in *Hubert in Hof*, 1887) als auch bewunderndes Lob für überzeugend spielende Pianisten. In *Ein Sommer in London* (1854) berichtet er sowohl von Belästigungen durch musizierende Stümper, der »Achillesferse Englands«, als auch von respektabler solistischer Kunstübung. Sich selbst bezeichnet er als leidgeprüften »Veteranen«, der in Berlin als Chambre-garnie-Untermieter Bekanntschaft mit der »großen Fortepiano-Krankheit« hatte machen müssen. Diese akustischen Drangsale wurden freilich auf »der friedlichen Insel« noch übertroffen durch jenes »Klavierfieber«, das er als eines der »Schrecknisse Londons« erfährt. Exzesse all dessen, was damals auf Klaviaturen möglich war, hatte Fontane »durchgemacht«, vom »rasenden Lisztianer an bis zur Skala-spielenden Wirtstochter herunter«. Dazwischen tönte es unangenehm aus vielen »drawing-rooms«, wo die »Dame vom Hause« nebst Tochter vor dem lunch den Polysans(!)er-Flügel mit fader Salonmusik traktierte, oder in Evans Music and Supper House in 43 King Street, wo als »Zubrot« »mittelmäßige Musik« am Flügel geboten wurde.[5] Das belästigende Klavier-»Geklimper« erlebte Fontane recht differenziert. In den 1875 im *Wochenblatt des Johanniter-Ordens-Balley Brandenburg* (Jg. 16, Nr. 38) publizierten *Briefen aus Mecklenburg* beispielsweise lässt er Doberans weibliche Badegäste mit einem »gewissen aristokratischen Glanz« mit den Fingern »gelegentlich über den im Kursaal aufgestellten Flügel hingleiten«, »nicht um zu spielen, sondern nur um zu prüfen. Eine Musik, wie sie das Vorrecht des Klavierstimmers ist«. Mit diesem Hinweis auf das Anspielen des Klavierstimmers taxiert er ironisch das oberflächliche Getue einer gelangweilten Gesellschaft von Aristokraten und bürgerlichen Emporkömmlingen. In dem resümierenden Gedicht *Was ich wollte, was ich wurde* (1898) bezieht Fontane, der selbst nie Klavier spielte, das Klimpern auch metaphorisch auf sich selbst. Indem er abwägt, was er in der Dichtung wie in der Liebe zu leisten beabsichtigte, aber nur eingeschränkt erreichte:

»Aus den erträumten Orgelakkorden
Ist ein Tipptipp am Spinett geworden.«[6]

Abb. 2: Musikzimmer der Villa des Medizinalrates Albert Neisser in Breslau. 1898/99
Foto
Bildarchiv Foto Marburg, Inv. Nr. Z.13307

Das Klavier in der eigenen Familie

Sucht man in der Erlebniswelt Fontanes, dann liegt es nahe, den Stellenwert des Klaviers in seiner eigenen Familie zu erkunden. Dem autobiographischen Roman *Meine Kinderjahre* zufolge gehörte im elterlichen Hause in Neuruppin und Swinemünde kein Klavier zum Mobiliar. Sein Fehlen ist auffällig in der Haushaltung eines Apothekers, der über ein dreifenstriges Saalzimmer verfügte, dem »Salon« der Mutter, der mit dem üblichen Sopha und einem Trumeau, also den »Schinkelschen« Möbeln, eingerichtet war. Folglich blieb der junge Fontane, wohl auch mangels Eignung, musikalisch ohne Schulung. Früh ausgebildet wurde lediglich seine Befähigung zum Mitmachen beim Gesellschaftstanz.[7]

Mit dem Klavierspiel kam Fontane erst um 1830 bzw. 1833 bei seinem Onkel August Fontane in der Burgstraße zu Berlin in Berührung. Während sich der Schüler in den Weihnachtstagen auf den Speicher zurückgezogen hatte, um Gedichte von Schiller zu memorieren, »klimperte unten wer auf dem Klavier«, was ihn sehr störte. Sein Onkel, ein gescheiterter Künstler und Kaufmann, lebte leichtsinnig und förderte seinen Neffen auf unpraktische Weise, denn:

»in den vielen Freistunden, die mein Onkel sich gönnte, saß er tagaus, tagein [am Klavier] und sang seine Figaro-Arien zum hundertsten Male, dann und wann eine Kußhand werfend, um einen reizenden Pudel – der natürlich auch Figaro hieß – durch den gekrümmten Arm springen zu lassen. Ich hockte auf einem kleinen Stuhl zwischen Ofen und Sofa, sah nach dem Spitzentuch mit den goldnen Nadeln und nach ›Figaro‹, der eben wieder durchsprang, und glaubte an die beste der Welten.«[8]

Die ersehnte freie Künstlerexistenz wurde Fontane freilich nur bedingt möglich. Nach seiner Vermählung mit Emilie Rouanet-Kummer, der Aufgabe des erlernten Apothekerberufs und der Entscheidung für ein Dasein als »freier Schriftsteller« im Jahre 1849 wurden Kompromisse mit den bürgerlichen Verhaltens- und Erscheinungsnormen unumgänglich. Zu diesen Anpassungen an die bourgeoise Gesellschaftskultur des Nachbiedermeier – freilich ohne »Pompositität« – gehörte die Anschaffung eines Klaviers, das er als musikalischer Laie nicht zur eigenen Nutzung, sondern für seine Frau erwarb und als ein den Status anhebendes Möbel in der Potsdamer Straße 134c im Berliner Zimmer aufstellen ließ.[9] Von London aus bat er trotz ökonomischer Probleme seine Frau brieflich am 2. August 1856:

»Das Krüger'sche Fortepiano kaufe ja; es ist ja halb geschenkt, und wenn wir, was Gott verhüten wolle, in Noth kommen sollten, können wir eine ähnliche Summe immer wieder erhalten. Uebe doch die Freischütz=Ouverture ein. Ich hörte sie am Mittwochabend in Surrey=Gardens, wohin ich einsam [...] hinausgefahren war. Es ist eine Musik als ob Himmel, Erde und Hölle mit einander sprächen. Ich weiß nicht, ob ich diesen Satz aufgeschnappt

und mich seiner blos wieder erinnert habe, oder ob ich in dem Augenblick es so empfand. Es ist großartig. Daran daß ich anfange an Musik Gefallen zu finden, merk' ich deutlich daß ich alt werde. ›Geist‹ hat seine angestammte Rolle ausgespielt und ›Jeist‹ kann mir völlig gestohlen werden. Musik und die schönen Linien einer Statue fangen an mir wohl zu thun; die Sinne werden feiner und die erste Regel des Genusses lautet: nur keine Anstrengung. In der Jugend ist das alles anders.«[10]

Demnach war Emilie Fontane in der Lage, Carl Maria von Webers Ouvertüre zur romantischen Oper *Der Freischütz*, einem nach 1821 populären und weit verbreiteten Stück, in einer Klavierfassung zu realisieren. Wer in der Familie Fontanes sonst noch auf dem Instrument spielte und welche Rolle ihm im gesellschaftlichen Verkehr zufiel, lässt sich nicht ermitteln. Bekannt ist, daß es am 22. Dezember 1878 bei Fontanes eine das Budget sehr belastende »Matinée musicale mit Balladen am Klavier« gegeben hat, bei der der Sänger Arnold Freiherr Senfft von Pilsach vortrug.[11] Auch diente das Instrument den heranwachsenden Kindern zum Üben. Der Sohn George Emile spielte Klavier,[12] auch die 1860 geborene Tochter Martha suchte sich nach Art höherer Töchter klavieristisch hervorzutun. Zur Zufriedenheit ihres Vaters war sie in der Lage, in den Salons des Adels und des Besitzbürgertums vorzuspielen. Damit nahm auch die Familie Fontane teil an der Präsentation ihres gesellschaftlichen Geltungsanspruchs mittels Musizieren. Den Stellenwert, den das Klavier in diesem Gesellschaftsspiel einnahm, wussten Vater und Tochter gewiss sachgerecht einzuschätzen. So schrieb Fontane ihr am 16. Februar 1894: es »ist der Besitz auch in Bildungsfragen entscheidend«.[13] Zum vorführbaren und Bildung signalisierenden Besitz gehörte zweifelsfrei auch in der Familie Fontane das Klavier.

Das Klavier und die Klavierpädagogik als literarische Motive

In Fontanes Romanwerk fungiert das Klavier als Signum für unterschiedliche ökonomische und soziale Konstellationen. Klaviere besitzen Börsianer, Beamte, Gutsbesitzer, Pfarrer und Gastwirte. Er schildert nicht die ihm fremden Künstler-Salons, auch nicht die halböffentlichen Konzert-Salons der Virtuosen »mit langer Mähne«, deren Hinfegen über die Tasten er ebenso parodiert wie sein Zeitgenosse Wilhelm Busch.[14] Als Laie verzichtet er zwar auf sprachlich vermittelte Deutungen von Musik und fragt nur selten nach der ästhetischen Qualität des Dargebotenen, aber er lenkt die Aufmerksamkeit der Leser auf Musiklehrer bzw. -lehrerinnen, Musizierende und ihre Instrumente. Die von Marcel Proust 1896 thematisierte »rôle social de la musique« und ihr Rang im Bereich der Gefühle und der Kommunikation beschäftigt auch den auf Reisen oder im Freundeskreis scharf beobachtenden Fontane. Die »morceaux de salon« sind als Stimmungsträger

ein ebenso signifikantes Merkmal von Banausentum, Zerstreuung oder Kennerschaft, wie Klaviere einstehen für Wohlhabenheit, Exklusivität und soziale oder geschlechtliche Distinktion.[15] Mit diagnostischer Kraft setzt er das statusgebende Klavierspiel ein als Teilmoment von Cerclebildung, zur Einlösung von Standespflichten, aber auch als Signal für Zahlungsunfähigkeit oder das Bemühen um einen »guten Ton«. Dass es dabei stets um Prestige und Konkurrenz geht, kommt nicht nur in der Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum* (Kap. 14) zum Ausdruck:

»Auf das ›viele Geld‹ kam sie [die Schankwirtin] jetzt überhaupt mit Vorliebe zu sprechen, fand alles unnötig oder zu teuer, und während sie noch das Jahr vorher für ein Polisander-Fortepiano gewesen war, um es, wenn nicht der Amtsrätin in Friedrichsau, so doch wenigstens der Domänenpächterin auf Schloß Solikant gleichzutun, so war sie jetzt sparsam bis zum Geiz.«

Zur Befriedigung der von Fontane wiederholt beschriebenen »Klavierspielsucht« bedurfte es der Lehrkräfte, die Dilettanten wie Pianisten ausbildeten. Parallel zur Vermarktung von modischen »morceaux de la salon«, Favoritstücken, Klavierauszügen und -arrangements war dem Gewerbe der Klavierpädagogen im 19. Jahrhundert ein Siegeszug beschieden.[16] Dem genauen Beobachter Fontane war es offensichtlich nicht entgangen, dass die Mehrzahl der Klavierlehrer und besonders der Klavierlehrerinnen ungelernte Erwerbstätige waren, die ohne staatliches Examen gegen geringe Stundenlöhne als »arme Schlucker« im unteren Bereich der Sozialskala eingestuft waren.[17] Die Konkurrenz wuchs bis ins 20. Jahrhundert hinein ständig, so dass der Unterricht mehrheitlich den »Mindestfordernden« und nicht den Bestqualifizierten überlassen werden konnte. Fast alle lebten ohne ökonomische Sicherheit und soziale Achtung als private Informatores, die man spöttisch als »Herr Musikmeister« oder als »Musikfräulein« titulierte. Erst der 1879 gegründete *Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin* verbesserte für einige die harten Lebensbedingungen. Viele Frauen profitierten insofern von der steigenden Nachfrage, als damit eine weitere Erwerbsquelle für sie, wenngleich mit geringen Verdienstmöglichkeiten, erschlossen wurde. Wie viele kritische Zeitgenossen warnte Hermann Kretzschmar schon 1884 vergeblich:

»Große Vorsicht [...] empfehlen wir bei der Bestellung von Damen. [...] Gewiß ist der Prozentsatz guter Musiklehrerinnen [...] erfreulich gewachsen, aber immer noch ein großer Rest von Pfuscherinnen schlimmster Art übrig. Unmusikalische Eltern greifen mit Vorliebe nach ihnen. Sie haben so viel gewinnendes und verstehen es, den Unterricht anfangs so ›angenehm‹ zu machen! Keine Spur von Skalen, Fingerübungen und anderen pedantischen Plagereien! Nur schöne Stückchen [...]. Gewöhnlich werden im Laufe des Jahres zwei solcher Meisterwerke bewältigt, eine ›Überraschung‹ für Mama und Papa zum Geburtstag.«[18]

Oder 1896 Karl Zuschneid:

»Jedes klavierspielende Mädchen, das die Verhältnisse zum Erwerb zwingt, fühlt sich berufen, Klavierunterricht zu erteilen, wenn es sonst versäumt worden ist, etwas Tüchtiges zu lernen. Einige Fertigkeit im Klavierspielen, ein liebenswürdiges Wesen, einige Mitleid heischende Bedürftigkeit genügen, um die Protektion ganzer großer Kaffeegesellschaften zu erwerben.«[19]

In den Romanen Fontanes werden Klavierpädagogen als servile, unattraktive Randexistenzen dargestellt. Geradezu prototypisch wird die Musik- und Gesangslehrerin Demoiselle Laacke in seinem ersten Roman *Vor dem Sturm* als unintelligentes, von »Armut, Demut und Hochmut« geprägtes »Mädchen von vierzig« beschrieben, eine große, hagere Gestalt mit langem Hals, dünnem rot-blondem Haar und abschüssigen Schultern, die noch dazu nur unzulänglich Klavier spielt. Eine Dame der Gesellschaft weigert sich gar, »mit Mamsell Laacke auf demselben Sofa zu sitzen« (Bd. 3, Kap. 4).

Ähnlich parodistisch beschreibt Fontane das »Klavier- und Singefräulein« Anastasia Schmidt in *L'Adultera*, das den Töchtern des Hauses in der Tiergartenvilla, in einem am Ende des Korridors abgelegenen Musikzimmer, während der Sommermonate Unterricht gibt (Kap. 7). »Stattlich hochaufgeschossen« unterrichtet sie anhand der »Cramerschen Klavierschule«,[20] jedoch ohne gesellschaftlichen Success, denn niemand »achtete [ihre] Anstrengungen«, das »reizende Parkbild« hinter der Villa vermag die Sinne von Bewohnern und Gästen mehr zu fesseln. Ihr Eifer, mit dem sie die Tochter Liddi »viel zu sehr quält, und das Ende vom Lied ist, daß sie dem Kind einen Widerwillen beibringt«, wird von der Hausherrin gerügt. Musizieren sollte nur dem leicht zugänglichen Amusement genügen, nicht Ergebnis mühevollen Erarbeitens von Stücken sein. Die sozial deklassierte Rolle des Musikfräuleins wird abermals angesprochen, als Melanie van der Straaten, die mit ihrem Geliebten Rubehn ihren Ehemann verlassen und aus der Berliner Gesellschaft ausgeschlossen worden war, versucht, auf der Suche nach »bekannten Menschen« bei dem Musikfräulein vorzusprechen, was allerdings misslingt, denn die frühere Bedienstete fertigt die einstige Herrin im Rollentausch »beinah überheblich« ab (Kap. 18). Diese ist nun selbst genötigt, ihr »nach der technischen Seite hin vollkommenes Talent« im Klavierspiel zur Finanzierung des Lebens zu nutzen.

Auch der einzige Musiklehrer in den Romanen Fontanes gilt in der besseren Gesellschaft als zweitrangig. Im *Stechlin* erfindet Fontane dafür eigens den in Deutschland damals nicht gebräuchlichen Titel »Musikdoktor« (Kap. 13). Diesen heftet er dem Tschechen Niels Wrschowitz an, der als komponierender, durch unangenehme Künstlerallüren auffallender Wagnerianer, das Sentimentale hasst, insbesondere die Werke von Niels W. Gade, der allerdings zu kritischen »Musikgesprächen« in der Lage ist. Als Sonderling mit slawischem Akzent nimmt er an den Gesellschaften teil.

Das fehlende Klavier

Auch der Umstand, dass kein Klavier vorhanden ist, wird von Fontane erwähnt. In *Unterm Birnbaum* möchte es die Schankwirtin zwar den sozial höher stehenden Frauen »gleichtun«, lässt aber aus Geiz vom Kauf des kostspieligen Flügels ab. Im Roman *Cécile* wird das Fehlen eines Klaviers im Salon der Cécile de St. Arnaud damit begründet, dass diese »schöne Frau par excellence« zwar den Namen der im 19. Jahrhundert allgemein verehrten Musikheiligen trägt, sie jedoch trotz »feinen Gefühls« keinen Bezug zur Musik habe, »nichts in und an ihr an eine Tochter Thaliens oder gar Terpsichorens« erinnere. Cécile »lebt nicht für ›Flora‹-Konzerte« (Kap. 9 und 17).

Trotz der geringen Stundenhonorare für Musiklehrende konnte sich nur eine Minderheit den Luxus des privaten Musikunterrichts bzw. ein Instrument leisten. Längst nicht alle Gesellschaftsklassen konnten an der Klaviermode partizipieren. Vielen fehlte das Geld, andere wurden als Mieter kleinräumiger Wohnungen von den Hausbesitzern reglementiert. Zwar wird von der Verdrängung musikalischer Praxis aus dem Privatleben bereits aus dem antiken Athen und Rom berichtet, jedoch entstand im 19. Jahrhundert in Städten wie Berlin durch die enge, profitorientierte Mietshausbebauung eine neue Situation, die den Mietern das Musizieren verbot.

Dieses Milieu »kleiner Leute« in Berliner Mietshäusern, in denen 1896 67,2 Prozent der Stadtbevölkerung lebte, schildert Fontane in dem 1896 abgeschlossenen Roman *Mathilde Möhring*. Die Witwe Möhring und ihre Tochter Mathilde leben im Mietshaus eines gründerzeitlichen Spekulanten und sind auf das Zimmervermieten ökonomisch angewiesen. Zu den hier geltenden Verhaltensregeln gehört es, nicht zu musizieren. Musik wird generell als störend empfunden. Mehrmals wird im Text unterwürfig darauf verwiesen, dass »kein Klavier da« ist. Auch Werke der bildenden Kunst fehlen in dieser Wohnung, mit Ausnahme eines »Pifferaro auf einem Felsen«, dem damals beliebten Abruzzen-Hirten (Kap. 3). Die Tochter Mathilde kann sich ohne Klavier auch nicht als gebildete »höhere Tochter« ausbilden, stattdessen qualifizieren sich die Möhrings als »artig und manierlich«, ein »Muster an Solidität« (Kap. 29). Künstlerische Ambitionen gelten in diesem Milieu als überheblich und die Tugendhaftigkeit gefährdend. Der Verzicht auf Musik und die anspruchslose Einstellung, nicht »über unsern Stand« leben zu wollen, bedingt den Verzicht auf Bildung und sozialen Aufstieg. Die politische Devise »Ruhe ist die erste Bürgerpflicht« überträgt Fontane in diesem Text auf das soziale Milieu der »kleinen Leute«, die in ihrer Umgebung nicht stören wollen, auch nicht mit Musik.

Klavier und Klavierspielen in den Romanen

Der Umstand des fehlenden Klaviers als Signum adeliger oder bürgerlicher Repräsentation kommt auch in dem 1896 gedruckten Roman Die *Poggenpuhls* zur Sprache. Detailliert werden im ersten Kapitel die »ganz kleinen Verhältnisse« geschildert, in denen die verwitwete Majorin von Poggenpuhl mit ihren drei Töchtern sowie einem alten Dienstmädchen zu leben genötigt ist. Es gibt in ihrer zu billigem Zins gemieteten Wohnung in der Großgörschenstraße keine Plüschmöbel und imponierenden Teppiche. Die »gute Stube« wird lediglich von einem Sofa sowie »hier und dort gestopften Gardinen« geschmückt, die bei Besuchen »eine Art von Gastlichkeit« ermöglichen sollen. Auch das in diesen Kreisen obligate Klavier fehlt, dass es dennoch als Zeichen standesgemäßer Repräsentation angesehen wird, kommt im 3. Kapitel zum Ausdruck, wo die drei Töchter von der Mutter angehalten werden, »die Poggenpuhlsche Fahne hochzuhalten«, indem sie außer Haus bei Einladungen in großbürgerlichen Kreisen tanzen, singen und Klavier spielen. Die praktisch veranlagte Sophie wird gar ermutigt, »Klavier- und Singunterricht« zu geben und mit diesen Fertigkeiten »in die Öffentlichkeit« zu gehen, um dort »ihre Rolle zu spielen«. Sie soll also ihr bescheiden ausgebildetes Talent auswärts werbend einbringen, um auf diese Weise den Schein des Standesgemäßen zu wahren. Das konventionelle Klavierspielen wird dazu instrumentalisiert, das gesellschaftliche Ansehen der Familie zu verbessern. Sich selbst begleitend singt Sophie in der Dämmerstunde Lieder Schuberts und wartet bei Hausbällen mit einem Repertoire von nur »drei Tänzen« am Klavier auf, um so ihre Chance auf eine »bessere Partie« zu erhöhen. Fontane setzt das Klavierspiel hier als Medium der Verschleierung und Überwindung ökonomischer Beschränktheit ein.

In dem 1891 veröffentlichten Roman *Unwiederbringlich* spielt das Singen erbaulicher Lieder am Klavier, das Klavierspiel sowie das Harmonium als Hausinstrument eine wichtige Rolle in einer Szenerie von konträren Charakteren an den Örtlichkeiten Schloss Holkenäs bei Glücksburg in Schleswig-Holstein und dem Hof von Kopenhagen. Dabei kontrastiert das »öde und langweilige Hofleben« in Kopenhagen mit dem herrnhuterisch geprägten Dasein in Glücksburg, das unter den Spannungen zwischen dem »sanguinischen« Grafen Holk, einem »krassen Aristokraten«, und seiner selbstgerechten, von »christlichen Redensarten« bestimmten Frau Christine leidet. Die Gräfin verhindert »herb und moros« ein Leben in »Wärme, Freude«; sie lenkt die Ausbildung der Tochter Asta weg vom Lustigen und hin zum traurig Stimmenden. Als Instrument dient ihr ein standesgemäßer Flügel, der »in der geschützten Ecke« des Wohn- und Empfangszimmers, also nicht wie in Abb. 2 inmitten des Raumes, steht. Asta wird als Muster einer dilettierenden höheren Tochter beschrieben, die sich am Klavier dem »Lustigen« verweigert. Da der Graf das insistente

Rekurrieren auf Harmonium, Kirchenleuchter und Altardecke mit Kreuz nicht zu ertragen vermag, ist ihm das Singen von schwermütig stimmenden Liedern zuwider, wie er »alles Musizieren als eine gesellschaftliche Störung« ansieht (Kap. 33). Unzureichend geschult sucht Asta ein Lied begleitend »auf dem Flügel herauszutippen« oder gar »eine Chopinsche Etüde, freilich nicht recht flüssig und mit vielen Fehlern« zu spielen (Kap. 4): »Begleitung und Stimme gingen nicht recht zusammen, und nun lachten sie halb lustig und halb verlegen«. Von der Gräfin angeregt singt man schwermütige Gesänge wie »Die Ruh' ist wohl das Beste« aus dem Gedicht *Der Kirchhof* von Wilhelm Friedrich Waiblinger oder »Denkst du verschwundener Tage, Marie«, ein 1858 von Fontane nach dem Englischen abgewandeltes »hübsches Lied«. Der Graf, der »kein Harmonium im Hause, sondern Harmonie«[21] in heiterer Übereinstimmung der Seelen ersehnt (Kap. 28), verlässt denn auch das Schloss, um am Kopenhagener Hof zu dienen. Zwar verhält er sich nach seiner Rückkehr aus Kopenhagen und dem gescheiterten Trennungsversuch von seiner Frau (in Kap. 33) gegenüber dem inzwischen technisch reiferen Klavierspiel der Tochter Asta toleranter und eilt nach dem Vortrag aus Friedrich von Flotows populärer Oper Martha (1847) und dem Lied *Und säh' ich auf der Heide dort* von Robert Burns huldigend »auf den Flügel zu«, doch vermag diese schwache Geste das häusliche Glück nicht wieder herzustellen. Das ohne sonderliche Fertigkeiten und im Repertoire eingeschränkte Klavierspiel wird in Schloss Holkenäs eifrig betrieben und kann als unverzichtbares Tun im Rahmen einer bigotten Lebensführung im herrnhutischen Milieu interpretiert werden.

Im 1892 veröffentlichten Gesellschaftsroman *Frau Jenny Treibel* steht der Flügel im Zentrum satirischer Gesellschafts- und Bildungskritik. Dass nicht in allen wohlhabenden Häusern Musik und Klavierspiel geschätzt wurde, wird im Umfeld der Treibelschen Villa exemplifiziert durch den bildungsbeflissenen Gymnasiallehrer Professor Wilibald Schmidt, der sich zu der Devise »alle Gesellschaften sind Unsinn« versteigt, und den »Vollblut-Engländer« Mr. Nelson, der gar lapidar erklärt, »music is nonsense«. Gegen diese amusische Fronde positioniert Fontane die auf einem Fabrikgrundstück gelegene, modische Villa des Kommerzienrats Treibel, in der seine Gattin als »ein Musterstück von einer Bourgeoise« zu Diners einlädt, deren Höhepunkt ihre Gesangsvorträge bilden, die nach einer ungeschriebenen, jedoch konvenablen Abfolge zum »Amüsement« beim Kaffee dargeboten werden. Favorit in dieser Dilettantenrunde ist der durch Heirat wohlhabende Hausfreund und ehemalige Opernsänger Adolar Krola, der ganz der Musik Richard Wagners verfallen, auch die Lieder Franz Schuberts und Carl Loewes schätzt. Krola begleitet sich selbst am Flügel, allerdings »mit einer gewissen absichtlichen Klapprigkeit«. Mit dem Favoritlied der Zeit *Die Glocken von Speyer* mit seinem sinnfälligen »Glockenbimbam« kann er sogar ein momentanes »ruhiges Zuhören« der geselligen Runde

bewirken, womit auch auf die rudimentäre Rezeptionsfähigkeit dieser Gesellschaft hingewiesen wird, die ansonsten der Musik mangels angemessenen Kunstverstehens keine Aufmerksamkeit zuwendet. Musik wird in diesem Kreis nur als eine Beiläufigkeit wahrgenommen, die den einen stört, den anderen unterhält, jedenfalls aber den Damen zugeschrieben wird, denn die Herren nehmen nicht aktiv daran teil, sie repräsentieren den Typus des passiv konsumierenden Hörers. Auf die »Ära Adolar Krola« folgt denn auch der Auftritt »einiger junger Damen«, vor denen sich der gefeierte Sänger »huldigend verbeugt«. Ihr Teil der »musikalischen Soiree« überrascht niemanden mit Neuem, kognitiv Herausforderndem, vielmehr werden vergnügliche »Lieblingsstücke« locker aneinander gereiht. Fontane streicht die falsche Sentimentalität und das Schwärmerische heraus, indem er z. B. auf die »dünne Stimme« ohne »Kraft und Klang« der nicht ausgebildeten Sängerin verweist. Parodiert wird auch der Auftritt der korpulenten Kommerzienrätin Jenny Treibel, deren Liedvortrag traditionell den Abschluss des häuslichen Festes bildet. Dass die hochtrabenden Ansprüche der Gastgeberin sich nicht um Kunstkönnen drehen, sondern um die ehrgeizige gesellschaftliche Inszenierung des neuen Reichtums, zeigt nicht zuletzt die Wiederholung von Wohlbekanntem, insbesondere des sentimentalischen, pseudoromantischen Refrains »Wo sich Herz zum Herzen find't«. Gegen Ende des Romans rekurriert Fontane nochmals auf dieses talmihaft »wässerichte« (Schopenhauer) »Schaustellen« zum Zwecke der Ausschmückung einer wohlhabenden Haushaltung.

In der 1882 erschienenen, im Jahre 1806 situierten Novelle *Schach von Wuthenow* werden zwei kontrastierende gesellschaftliche Gruppierungen durch das Klavierspiel differenziert. Die Sphäre des altadeligen Preußen mit den Offizieren des Eliteregiments Gensdarmes einschließlich des als virtuoser Musiker und Komponist reputierten Prinzen Louis Ferdinand (1772–1806) steht dem bürgerlichen Salon der Frau von Carayon in der vornehmen Behrenstraße zu Berlin gegenüber, deren Tochter Victoire zwar geistvoll, jedoch blatternarbig und äußerlich wenig attraktiv ist. Victoire kommt die gesellschaftlich unumgängliche Aufgabe zu, die neuesten, erst tags zuvor eingetroffenen Lieder am Klavier, begleitet durch den Protagonisten, vorzusingen. Modisch aktuelle Lieder bezogen die »besseren Kreise« zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch aus den vielen Musenalmanachen und Journalen mit Notenbeilagen. Auch das von Fontane zitierte und umgestaltete Lied *Die Blüte, sie schläft so leis und lind* aus dem im Jahr 1806 entstandenen Drama *Martin Luther oder Die Weihe der Kraft* von Zacharias Werner (vertont von Bernhard Anselm Weber) gehört dazu. Das unprätentiöse, gefühlvolle Singen am Klavier wird vom Protagonisten Schach bewertet: »Alle Salonvirtuosität ist mir verhaßt. Aber, was ich in der Kunst liebe, das ist ein solches poetisches Suchen und Tappen.« Und Victoire, die offen gesteht, dass sie die »paar eingelegten Lieder« »kaum durchgespielt«

hat, nimmt den Kunstanspruch mit dem damals üblichen Selbstverständnis dilettierender Hausmusiker zurück.

Im Kontrast dazu werden im 6. und 7. Kapitel »Bei Prinz Louis« die Leistung und die gesellschaftliche Stellung eines professionellen Musikers thematisiert. Fontane hatte in einem Notizbuch über den Prinzen notiert: »1. Musizierte. Komponierte Musikstücke [...] 6. Hatte gern Abendgesellschaften die bis 4 Uhr Morgens dauerten.«[22] Dementsprechend begegnet uns bei der erlesenen Tafelrunde seiner »Königlichen Hoheit» verspätet als »neuer Gast« ein »wohlbekannter kleiner Herr von unverkennbaren Kunstallüren«. Gemeint ist der Böhme Johann Ludwig (Ladislaus) Dussek (1760–1812), der 1804 als weitgereister Klavier- und Glasharmonikavirtuose und beliebter Komponist – vermittelt durch den Fürsten Radziwill – mit dem Prinzen bekannt geworden war. Während zweier Jahre entwickelte sich eine enge Freundschaft, und Dussek wird in das Gefolge des Prinzen aufgenommen, er unterrichtete seinen Gönner und musizierte mit ihm. Dem Andenken des Prinzen widmete Dussek nach dem Gefecht von Saalfeld am 10. Oktober 1806 die Klaviersonate op. 61 »Elégie harmonique sur la mort de son Altesse Royale le Prince Louis Ferdinand de Prusse«.[23] Im Roman erfüllt Dussek zwei Aufgaben. Als »Kapellmeister« hat er fachmännisch Auskunft über Interna der Berliner Theaterszene zu geben und als Repräsentant »unsres dritten Standes« seinen Standpunkt darzulegen. Nach Aufhebung der Tafel spielt er nicht wie seine dilettierenden Kollegen bereitliegende Salonstücke, sondern bringt seine künstlerischen Fähigkeiten als frei und innovativ Musizierender ein. Doch auch ihm kommt in der aristokratischen Gesellschaft als Künstler und bürgerlichem Musiker nur eine sozial abhängige Rolle zu, so dass er auch im Umfeld des kunstverständigen Prinzen hinnehmen muss, dass die Offiziere während seines Vortrags Pfeife rauchen und sich plaudernd auf den Balkon begeben, und somit sein Spiel in der Dämmerung lediglich als Klangkulisse wahrgenommen wird. Fontane bringt diese von vielen Musikern der Zeit beklagte Geringschätzung in dem bemerkenswerten Satz zum Ausdruck:

»Dussek allein, weil er die Musikpassion des Prinzen kannte, war phantasierend an dem im Eßsaale stehenden Flügel zurückgeblieben und sah nur, wenn er den Kopf zur Seite wandte, die jetzt wieder lebhafter plaudernden Tischgenossen und ebenso die Lichtfunken, die von Zeit zu Zeit aus ihren Tonpfeifen aufflogen.« Erst als das Gespräch beendet ist, tritt auch Dussek auf den Balkon, wo ihm weitere Zurücksetzungen zuteilwerden. Zu guter Letzt gratuliert einer der Gäste zum allgemeinen Gelächter ihm, dem unstet reisenden Virtuosen, »allerförmlichst ‚zum Hofkapellmeister'«. Hier erweist sich Fontanes sachkundige, insbesondere die Situation des Künstlers erfassende Kompetenz. Der Roman bietet ein getreues Abbild der marginalen Geltung der Musik in bestimmten Gesellschaftsschichten des 19. Jahrhunderts.

Bereits in seinem Erstling, dem historischen Roman *Vor dem Sturm* geht es nicht ohne Klavier und Klavierspiel. Situationsgerecht wird hier den wechselnden Schauplätzen und sozialen Milieus entsprechend Musik und Tanz eingesetzt. Neben der bereits erwähnten Mamsell Laacke, die am zweiten Weihnachtsabend bei Frau Hulen aufspielt, begegnet uns in der Putzstube des Pfarrhaushaltes ein kleines »Birkenmaserklavier« auf »schmalen, ellenartigen Beinen, deren Dünne nur noch von der seines Tones übertroffen« wird. Auf ihm werden Gesangsstücke mit Texten von dem populären Pfarrer Friedrich Wilhelm August Schmidt (1764–1838) und von Ludwig Tieck (1773–1853) gespielt. Auch das im 4. Kapitel zitierte Vaudeville *Fanchon, das Leiermädchen* von August von Kotzebue und Friedrich Heinrich Himmel, das nach seiner Uraufführung im königlichen Nationaltheater zu Berlin 1805 vom Publikum sehr geschätzt wurde,[24] bezieht Fontane in seine Erzählung als zeittypisch ein. Ein weiteres Milieu bietet das Herrenhaus von Hohen-Vietz, wo Renate von Vitzewitz Lieder am Klavier singt (Kap. 10). Fontane charakterisiert die differenten Verhaltensweisen, das unterschiedliche Repertoire, den schichtenspezifischen Geschmack am zweiten Weihnachtstage im Pfarrhause oder bei Frau Hulen, wo die alte, taube Frau Zunzen mit dem Zeigefinger über das kleine Klavier hinwegstreicht, nur um zu prüfen, »ob auch der Staub gewischt sei« (Bd. 2, Kap. 4).

Auch in seinem letzten Roman *Der Stechlin* gehören Klaviere zum Meublement, so etwa im »altmodisch« eingerichteten Etablissement von Tante Adelheid in Kloster Wutz (Kap. 7). Im 24. Kapitel fällt auch das damals geläufige Stichwort »Quatremains«. Das Spielen mit vier Händen an einer Klaviatur war nach 1765 möglich geworden, als der Tonumfang auf den Hammerklavieren von F1 bis f3 erweitert worden war. Insbesondere den bürgerlichen Mittelschichten ermöglichte es diese technische Verbesserung, Orchesterwerke, Kammermusiken sowie Opern in Arrangements kennenzulernen und in die hausmusikalische Praxis zu überführen. Fortan bot diese Satzweise einen starken Anreiz für das harmonisierende Miteinander an einer Klaviatur. Beim Spielen in sonst nicht schicklicher körperliche Nähe (beim Lagenaustausch oder den Verschlingungen der mittleren Spielhände) konnten Freundschaftsbande bekräftigt oder Liebesbeziehungen angebahnt werden. Solche intimen freundschaftlichen oder familiären Traulichkeiten hat Adolph Menzel, ein Freund Fontanes, in einigen Zeichnungen eingefangen, so z. B. 1851 die Berliner Wohnung seines Bruders Richard oder am 22. Juli 1872 das Landhaus des Berliner Kaufmanns Magnus Herrmann in Hofgastein.[25] Die Beliebtheit des Vierhändigspielens in allen Ständen, das Fontane im 24. Kapitel deutlich auf »Dilettanten« bezieht, lässt sich anhand eines Berichtes aus dem Privatleben des preußischen Feldmarschalls Helmuth von Moltke exemplarisch belegen. Friedrich August Dreßler berichtet:

»Auch als Klavierspieler war Herr von Burt [ein Neffe von Moltkes] tüchtig, und oft gingen wir schon, während die übrige Gesellschaft noch bei der Whistpartie saß, in den Musiksalon, um vierhändig zu spielen. Dabei wurden nicht nur sämtliche Stücke des klassischen Repertoires, Sinfonien, Ouverturen, Klavier- und Orgelkonzerte usw. berücksichtigt, sondern auch alle neuen Erscheinungen von Bedeutung. Der Feldmarschall ließ dann nicht lange auf sich warten. Auch die übrigen Familienmitglieder fanden sich darauf im Musikzimmer ein, und es entwickelte sich förmlich ein kleines Konzert ...«.[26]

Gestützt auf diesen Bericht ist Fontanes zeichenhafter Hinweis auf die »Quatremains« im Hause des Junkers Dubslav von Stechlin durchaus plausibel.

Nicht zuletzt in seinem wohl berühmtesten Roman *Effi Briest* von 1894/95 kommt dem Klavierspiel eine leitende Funktion zu. Effis Werdegang lässt sich in allen Phasen ihres Geschicks an den Klavieren und ihrer Nutzung wie an einem Barometer ablesen. Die Tochter des Ritterschaftsrats von Briest auf Hohen-Cremmen vermag es seit ihren Mädchentagen, Werke von Chopin und Stücke aus Wagners Bühnenwerken zu spielen. Als der Baron von Innstetten die siebzehnjährige Effi nach der Vermählung in die landrätliche Wohnung in Kessin einführt, nimmt sie mit besonders herzlichem Dank den in einem größeren Zimmer stehenden Flügel als Zeichen der »Verwöhnung« wahr (Kap. 6). Doch die anfängliche Euphorie weicht bald einem Leben in »Verlassenheit« ohne die erhoffte Zerstreuung. Und bereits im 8. Kapitel erlahmt ihre Begeisterung für das Klavierspiel, sie gesteht: »Nein, dabei werd ich vollends melancholisch.« Der nüchterne Karrierist Innstetten versucht, sie dennoch zu animieren, ihm abends zur Erholung von den Tagesgeschäften »aus Lohengrin oder aus der Walküre« vorzuspielen, wobei die damals populäre Wagner-Schwärmerei Innstettens als außermusikalisch erscheint und aus »Wagners Stellung zur Judenfrage« motiviert wird (Kap. 13). Mehr musikalische Anregung empfängt Effi im Hause des Apothekers Gieshübler. Dieser arrangiert Bälle und lädt zu musikalischen Soireen ein, die in der pommerschen Kleinstadt Kessin für Augenblicke Effis enttäuschendes Leben mit Innstetten aufhellen. Hier wird anders als daheim die Musik als Kunst geachtet und geübt. Ein großer Vorrat an Noten, vor allem aus dem 1838 gegründeten Berliner Verlagshaus Bote und Bock (Fontane schreibt »Bock und Bote«!) lässt eine Auswahl an romantischen Stücken zu, die bei einem »Mann der Ästhetik« wie Gieshübler nicht während oder nach dem Essen erklingen darf, sondern vor der Mahlzeit, denn es heißt: »Erst Kunst und dann Nußeis, das ist die richtige Reihenfolge« (Kap. 11).

Mit zunehmender Vereinsamung schwindet Effis Lust am Musizieren. Nach der Übersiedlung nach Berlin beabsichtigt der längst verlassene Ehemann zwar, ihr zuliebe »ein gesellschaftlich angeregteres Leben folgen zu

lassen« (Kap. 25), und gelegentlich wird auch musiziert, doch mangels eines sachorientierten Interesses erlahmt dieses Vorhaben bald, da »man fand, daß eine Plauderei gemütlicher wäre«, – und Musik (auch hier!) als störend empfunden wird. Nun vermögen die Notturnos von Chopin Effis Schwermut nicht mehr aufzuhellen. Während des Kuraufenthaltes in Bad Ems spielt sie auf dem in der gemieteten Villa stehenden Polisanderflügel »dann und wann eine Sonate« (Kap. 30), bevor sie gesellschaftlich verbannt und erkrankt, nach ihrer Rückkehr zu den Eltern die »Beschäftigung mit den Künsten ganz« aufgibt. Der Umgang Effis mit dem Klavier spiegelt seismographisch sowohl ihre gesellschaftliche Stellung als auch die Stadien ihrer persönlichen Desintegration.[27]

Klavier, Klavierspiel, Musikpädagogen und Musizierende hat Fontane vielfältig in seine Texte als signifikante Zeichen gesellschaftlicher Milieus dargestellt. Er litt unter der Klavierspielsucht seiner Zeitgenossen, legte sich dennoch privat ein Instrument zu und beobachtete sehr sensibel die Wertigkeit dieses Gerätes im Spiel der Geschlechter und der ständischen Distinktionen. Wie das Tanzen war auch das private Musizieren am Klavier für ihn ein Signum von Armut, Arriviertheit, Dünkel, Amusie, Dilettantismus oder von Kennerschaft.

Anmerkungen

1 In: *Eos* 1 (1810), S. 260.

2 Eduard Horak: *Heilmittel gegen die Clavier-Epidemie*. Wien 1885.

3 Siehe die Abbildungen von Interieurs bei Mario Praz: *An Illustrated History of Interior Decoration*. London 1983, Abb. 199, 253, 262, 285, 299, 303, 325, 329 sowie bei Walter Salmen: *Haus- und Kammermusik, Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. Leipzig 1969 (= Musikgeschichte in Bildern IV, 3), Abb. 91–93, 95, 102–105, 116.

4 Heinrich Heine: *Mittelalterliche Roheit* (Strophen 1 und 2). *Nachgelesene Gedichte 1845–1856*. 3. Abt.: Lamentationen 9. In: ders.: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Klaus Briegleb, Gedichte hg. von Walter Klaar. Bd. 6.1, S. 326.

5 Über das Musikleben in England hat Fontane mehrmals in seinen Schriften negative Pauschalurteile gefällt. Im 22. Kapitel von *Der Stechlin* bescheinigt er den Töchtern Albions, »sie singen soviel und musizieren soviel und machen so viel. Und haben eigentlich kein Talent«, in *Ein Sommer in London* (1852) schildert er den »Familienzopf« mit seinem täglichen Einerlei: »Es ist zehn Uhr; die Damen des Hauses, darunter zwei Töchter, begeben sich in die Drawing-Rooms, zwei schöne hohe Zimmer, und nehmen Platz, teils am Fortepiano, teils am Tisch, teils auf dem Kanapee. Bei Klavierspiel und Gesang, unter Briefschreiben und Zeitungslesen kommt die Stunde zum zweiten Frühstück (lunch) heran und dehnt sich gemächlich hin, bis gegen 3 Uhr nachmittags die Damen zu ihrer Arbeit süßen Nichtstuns zurückkehren.«

6 Theodor Fontane: *Was ich wollte, was ich wurde*. In: Ders.: *Gedichte*. Hrsg. von Joachim Krueger und Anita Golz. GBA. Berlin 1995, Bd. 2, S. 493.

7 Dazu siehe Walter Salmen: *»Am Sylvester war Ressourcenball …«. Tänze und Bälle bei Theodor Fontane*. In: *Fontane Blätter* 88 (2009), S. 104–126.

8 Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig*. Kapitel 6. In: NFA 15, S. 111.

9 Die Wohnverhältnisse beschreibt Regina Dieterle: *Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz*. Berlin, New York 2002, S. 87 ff. und S. 262 f.

10 Emilie und Theodor Fontane: *Der Ehebriefwechsel 1844–1857*. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. GBA, *Ehebriefwechsel*, Bd. 1. Berlin 1998, S. 372 f.

11 Dieterle (wie Anm. 9), S. 146.

12 Vgl. Fontane an Martha am 17.6.1876 in: Dieterle, wie Anm. 9, S. 45.

13 Vgl. den Brief vom 16.2.1894 in: Dieterle, wie Anm. 9, S. 461.

14 Vgl. *L'Adultera*, 41. Kapitel und Wilhelm Busch: *Sämtliche Werke*. Bd. I. Hrsg. von Rolf Hochhuth, München 1982, S. 286 ff.

15 Dazu siehe im 10. Kapitel des Romans *Graf Petöfy* die Bemerkung des Grafen: »Und doch such' ich weder den einen noch den andern, und der Fehler in deinem Vergleiche, Judith, ist einfach der, daß du den tiefen und geheimnisvollen Unterschied übersiehst, der in dem Gegensatz der Geschlechter liegt. Auch für den noch, der mit Hülfe seiner Jahre mit dem kleinen, pausbackigen Gott und seinem Gefolge längst abgeschlossen hat. Ein klug schwatzender Vorleser, den ich herbeiklingle, wäre mir rund heraus

ein Greuel, eine Gräfin Petöfy aber, die mir vorspielt, der küss' ich die Hand.«

16 Emil Naumann: *Clavierspiel ohne Ende*. In: *Nord und Süd* 6 (1876), S. 127.

17 Um 1890 zahlte man 1 Mark für die Unterrichtsstunde. Vgl. dazu: *Frau und Musik*. Hrsg. von Eva Rieger, Frankfurt a. M. 1980, S. 48 ff., S. 56 ff. und S. 221 ff. In Berlin eröffnete Fanny Schindelmeisser 1836 eine eigene Klavierschule (»Musik-Unterrichts-Anstalt«), um die Qualifikation der Lehrkräfte zu verbessern.

18 Hermann Kretzschmar: *Allerhand Musikunfug*, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus dem Grenzboten*. Leipzig 1910, S. 146 f.

19 Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Stuttgart 1980, S. 241.

20 Gemeint ist die *Große praktische Pianoforte-Schule*. Offenbach 1815 des in London lebenden Komponisten und Klavierlehrers Johann Baptist Cramer (1771–1858).

21 Fontane schätzte das als Orgelersatz nach 1820 in vielen, vor allem pietistisch orientierten Haushaltungen aufgestellte Harmonium mit seinen freischwingenden Zungen nicht, in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Bd. IV, München 1960, S. 73 bezeichnet er dieses Instrument als »verkümmertes Enkelkind der Orgel«.

22 Aus Notizbuch A 3, zitiert nach HFA, Abt. 1, Bd. 1, S. 1000.

23 L. Schiffer: *Johann Ladislaus Dussek*, phil. Diss. München 1914; Elisabeth Wintzer: *Prinz Louis Ferdinand von Preußen als Mensch und Musiker*. Leipzig 1915, S. 36.

24 Fontane deutet mit dem Hinweis auf den dünnen Ton damaliger Klaviere an, daß ihm die vor 1823 benützten Instrumente mit schwächeren Saiten und Hammerköpfen sowie der noch nicht von Sebastian Erard entwickelten Repetitionsmechanik bekannt waren.

25 Dazu siehe Walter Salmen: *Luise von Preußen (1776–1810). Musik, Tanz und Literatur im Leben einer Königin*. Hildesheim 2009, S. 70.

26 Vgl. Abb. 95 bei Salmen, Haus- und Kammermusik (wie Anm. 3); *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*. Ausstellungskatalog der Nationalgalerie Berlin 1997, Abb. 61.

27 Friedrich August Dreßler: *Moltke in seiner Häuslichkeit*. Berlin 1904, S. 51.

28 In London sah Fontane das Ölgemälde *The Awakening Conscience* von William Holman Hunt. Da der Autor diese Bildinszenierung einer am Klavier von einem Geliebten verführten, aus ihrem »goldenen Käfig« ausbrechenden Frau nicht kommentiert hat, ist ungewiss, ob dieses Objekt des Erinnerns an die Kindheit des Gefallenseins und der Reue sich anregend auf den Roman *Effi Briest* als Leitbild ausgewirkt hat; dazu vgl.: *Fontane und die bildende Kunst*. Hrsg. von Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Berlin 1998, S. 18, 85, 316 f.

Rezensionen und Annotationen

Fontane und Italien. Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft e. V. Mai 2009 in Monópoli (Apulien).
Hrsg. von Hubertus Fischer und Domenico Mugnolo. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (Fontaneana 9). 198 S., brosch., 26 €

Es ist ein jedem Reisenden – nicht nur Italienreisenden – bekanntes Phänomen, dass sich die beglückenden und bereichernden Erlebnisse heiterer Tage nur sehr eingeschränkt in das geschriebene und gedruckte Wort umsetzen lassen. Das zeigt sich auch an dem hier zu besprechenden Band *Fontane und Italien*, der die Referate der apulischen Frühjahrstagung 2009 der Fontane Gesellschaft in Kooperation mit der Universität Bari dokumentiert. Unter diesem weit gefassten Titel versammelt er eine große thematische Vielfalt von Beiträgen, für deren Anordnung innovativer- und pragmatischerweise die alphabetische Reihenfolge der Autorennamen gewählt wurde. Der Bezug zu Fontane und/oder Italien wird in den Beiträgen auf sehr unterschiedliche Weise hergestellt.

Silvia Bortoli, Trägerin des Premio Monselice für die Übersetzung von Fontanes Romanen im Verlag Mondadori, umreißt eingangs den Stand der italienischen Fontane-Rezeption und gibt einen interessanten Einblick in die Herausforderungen, die Fontanes Romane mit ihrem Reichtum an Nuancen, Konnotationen und Mehrdeutigkeiten, ihren lexikalischen Besonderheiten und insbesondere der Verwendung der Mundart an die italienische Übersetzerin stellen. Ihr ursprünglich auf Italienisch verfasster Beitrag (S. 11–21) ist jedoch von einer anderen Übersetzerin seinerseits wieder ins Deutsche übertragen und wird nicht im Original mitgeteilt.

Mit Einzelaspekten von Fontanes Romanwerk befassen sich der Beitrag von Claudia Buffagni über die Kommunikationsformen weiblicher und männlicher Dienerfiguren im *Stechlin* (ohne thematischen Italienbezug; S. 23–47) und gleich zwei Aufsätze über die italienischen Hochzeitsreisen, der sechste und der elfte Beitrag des Bandes. Anhand weitgehend gleicher einschlägiger Textpassagen aus *Graf Petöfy*, *Effi Briest* und *Der Stechlin* sowie der Reisephantasien Schachs von Wuthenow und Holks untersuchen Emilia Fiandra (S. 87–99) und Susanne Vitz-Manetti (S. 183–193) die kulturelle Semantik der Hochzeitsreise und ihre auf unglücklichen (oder glücklichen, wie im Fall von Woldemar und Armgard von Stechlin) Verlauf der Ehe vorausdeutende Funktion im jeweiligen Roman.

Eine umfangreichere und eingehendere Analyse unternimmt Liselotte Grevel in ihrem Beitrag *Italien in der Prosa Fontanes* (S. 101–115), der die »Konstruktion der italienischen Wirklichkeit in Fontanes Tagebüchern« (S. 101), also die Fixierung von Fontanes touristischen Italien-Erlebnissen 1874 und 1875 in den Reisenotizbüchern, in Beziehung zur Darstellung und Funktionalisierung einzelner Elemente des deutschen Italienbildes im Romanwerk setzt. En passant sei gesagt, dass ihre Interpretation des

berühmten und auch in diesem Band mehrfach diskutierten Erlebnisses der Melusine von Barby im Apennin-Tunnel (ein sexuelles Versagen des Ehemannes, das später die Annullierung der nicht vollzogenen Ehe ermöglicht) überzeugender ist als die meist vorgebrachte Deutung als Vergewaltigung.

Einmal mehr betrachtet Margherita Cottone Fontanes Darstellung des Katholizismus und insbesondere katholischer Frauenfiguren vor dem Hintergrund des Kulturkampfs – nicht ohne sachliche Fehler, etwa indem die Stellung der Katholiken in Preußen mit ihrer Position in ganz Deutschland gleichgesetzt wird (S. 78) – und zieht vergleichend Fontanes Urteile über die Tizianischen Assunte in Venedig und Verona und weitere Madonnengemälde heran (S. 75–86).

Aus dem Moment des Reproduktiven und Pluralen, das in den Listen besichtigter Museen und gesehener Gemälde in Fontanes Reisenotizbüchern sichtbar wird und seinen literarischen Niederschlag in der jungen Bräuten unendlich erscheinenden Abfolge zu besuchender Galerien und Kirchen findet, sowie aus seinen Rezensionen der *Geschichte der italienischen Malerei* und weiterer kunsthistorischer Werke von Wilhelm Lübke, in denen er den medialen Aspekten der Kopie, der Fotografie und Transkription Rechnung trägt, rekonstruiert Gabriella Catalano *Fontanes italienischen Kunstatlas* vor dem Hintergrund zeitgenössischer kunsthistorischer Handbücher und Bilderatlanten (S. 49–60).

Gleichsam als Sprungbrett für eine aufschlussreiche Analyse der Tintoretto-Rezeption bei Marie Luise Kaschnitz und weiteren Autoren des 20. Jahrhunderts dient Fontanes *L'Adultera* Arturo Larcati (*Ekphrasis bei Fontane und M. L. Kaschnitz*, S. 117–140). Er zeigt auf, wie Marie Luise Kaschnitz auf Fontanes psychologisierende und proleptische Verwendung der venezianischen *Cristo e l'adultera-Version* reagiert und sich von ihr absetzt, indem sie anhand der römischen Version eine Kulturkritik der Nachkriegsgesellschaft entwickelt. Beide Tintoretto-Gemälde sind dankenswerterweise im Band abgebildet.

Lediglich den Bezug der Zeitgenossenschaft zu Fontane weisen die Beiträge von Giovanna Cermelli über *Paul Heyse und die italienische Volkspoesie* (S. 61–74) und von Giovanni Tateo über *Spuren einer Italien-Rezeption im Erzählwerk Ferdinand von Saars* auf (S. 165–182).

Der neben dem von Liselotte Grevel gehaltvollste und für die Fontane-Rezeption ergiebigste Beitrag des Bandes ist Domenico Mugnolos Aufsatz *Theodor Fontanes italienische Reisen im Lichte der Wandlung des deutschen Italienbildes im 19. Jahrhundert* (S. 141–163). Er stellt den Umschlag von der deutschen Italomanie Goethe'scher und Platen'scher Prägung zu einer oft oberflächlichen und meist gehässigen stereotypen Italien-Denunziation deutschnationaler Prägung in den Büchern von Gustav Nicolai (*Italien wie es wirklich ist*, 1834), und Karl Gutzkow (*Eine Reise nach Italien*

1843) dar, die er mit der bereits historisch vorgehenden Analyse des deutschen Italienbildes bei Victor Hehn (*Reisebilder aus Italien und Frankreich*, 1894) kontrastiert. Eine biografische Parallele erblickt Mugnolo zwischen dem Berliner Fontane, der sich 1852 nach der gescheiterten Revolution nach London wendet, um an einem Zentrum des Weltgeschehens zu sein (vgl. S. 148 f.), und dem Königsberger Ferdinand Gregorovius, der sich, in einer gegensätzlichen Reaktion, ebenfalls im Frühjahr 1852 in das vermeintlich ganz und gar geschichtlich gewordene Italien zurückzieht und zwanzig Jahre lang an der mehrbändigen *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (1859–1872) arbeitet, aber dort alsbald von der politischen Gegenwart des Risorgimento eingeholt wird, die erst zögerlich ihren Niederschlag in seiner Essay-Sammlung *Wanderjahre in Italien* (1856–1874) findet. Fontane kannte mit Sicherheit bzw. mit Wahrscheinlichkeit die Bücher all dieser Autoren, und Mugnolo reiht die Ambivalenzen von Fontanes Italienbild, die innerhalb der Reisenotizbücher und Briefe von den Italienreisen ebenso augenfällig sind wie im Kontrast zwischen der Aufzeichnung von Reiseerlebnissen und ihrer späteren Fiktionalisierung im Erzählwerk, überzeugend in dieses zeitgenössische Panorama ein.

Im Ganzen gesehen, bietet der Band mancherlei interessante Details und Zusammenhänge, löst aber den ambitiösen Anspruch seines Titels nicht ein. Was seine innere und äußere Gestalt betrifft, wäre in Ermangelung eines Verlagslektorats eine stärker eingreifende Hand der Herausgeber von Vorteil gewesen.

Christine Hehle

Dietrich Sommer: Studien zu Romanen Theodor Fontanes.
Hrsg. von Gerda Sommer von Bülow und Dietrich Löffler.
Universitätsverlag Leipzig 2011. 203 S. 24 €

Der Band versammelt Studien des im Jahr 2008 verstorbenen Germanisten Dietrich Sommer, der lange Zeit als Professor an der *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* tätig war. Sommer leitete dort seit 1967 die erst kurz zuvor eingerichtete *Abteilung Literatursoziologie*, aus der sich wiederum einige Jahre später der Wissenschaftsbereich *Theorie und Soziologie der Künste* rekrutierte. Einem 1989 anlässlich von Sommers 60. Geburtstag erschienen Kolloquiumsband zufolge ging der Gründung der Abteilung eine Arbeitstagung im Jahr 1965 in Halle an der Saale voraus, in der Sommer Entwicklungstendenzen der bürgerlichen Literatursoziologie kritisch betrachtete, ohne – so der Band – sie pauschal zu verwerfen. Gleichzeitig formulierte Sommer hier die Grundpositionen einer marxistischen Literatursoziologie, in der »Theorie und Empirie gleichermaßen zum

Tragen kommen sollten« (*Literatur und Gesellschaft*, Halle/Saale 1989, S. 6). Er fand damit in den folgenden Jahren, die sich durch intensive methodologische Wandlungen und Diskussionen auszeichneten, nicht nur Zustimmung. Dennoch hinterließ die von ihm geleitete *Hallenser Arbeitsgruppe* mit ihren literatursoziologischen und rezeptionstheoretischen Ansätzen Spuren in der Geschichte der DDR-Literaturwissenschaft. Auf diese Spuren verwiesen bereits Wolfgang Thierse und Dieter Kliche in einem Artikel für die *Weimarer Beiträge* (2/1985). Indem sie hier jene methodologischen Kontroversen der DDR-Literaturwissenschaft der siebziger Jahre nachzeichneten, räumten sie zugleich Sommer und seiner Gruppe einen erheblichen Anteil an der Entwicklung der Forschung weg von einer ideologiegeschichtlich-kritischen hin zu einer sozialgeschichtlichen Orientierung ein.

Heute spricht man freilich kaum noch von Sommers Forschungsgruppe in Halle an der Saale, deren Konzentration auf die Wirkungs-und Rezeptionsästhetik durchaus Assoziationen mit der *Konstanzer Schule* zulässt. Namen wie Jauß, Iser oder Warning haben ihren festen Platz in der Literaturwissenschaft. Dietrich Sommer hat ihn nicht. Warum? Eine Antwort könnte in jenem – für die Fontane-Rezeptionsforschung durchaus reizvollen – Spannungsfeld aus bürgerlicher und marxistischer Literatursoziologie liegen, in dem sich Sommer allem Anschein nach bewegte und das auch der von Gerda Sommer von Bülow und Dietrich Löffler herausgegebene Band mit Studien zu Theodor Fontane widerspiegelt. Wenngleich sich im Vorwort überraschenderweise keine weiteren Hinweise auf Sommers Biographie finden, so sind es doch die Texte selbst, die zwischen diesen Polen oszillieren. Bei den Studien handelt es sich um Texte aus Sommers Habilitationsschrift, die er »Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre verfasst« (S. 7) hat. Ursprünglich ganz für die Veröffentlichung vorgesehen, wurden nur einzelne Texte verstreut publiziert, andere erschienen gar nicht. Diesem Umstand leistet der Band Abhilfe, indem er erstmals die Texte gesammelt veröffentlicht und damit einen umfassenden Einblick nicht nur in Sommers literatursoziologischen Ansatz, sondern auch in seine Auseinandersetzung mit Fontane eröffnet. Dass keine Aussagen darüber getroffen werden, welche Texte bereits erschienen sind und wo diese publiziert wurden, stellt allerdings ein erhebliches Problem dar. Auch auf die Frage, warum Sommers Habilitationsschrift nicht vollständig erschien, geben die Herausgeber keine Antwort. Vielmehr verweisen sie lediglich darauf, dass man als »Überschriften der Kapitel die Titel der analysierten Romane gewählt« (S. 7) habe. Worin dieser Schritt begründet liegt, wie die ursprünglichen Titel lauteten, welche Rolle die Studien in Sommers Forschungsarbeit einnehmen, bleibt gänzlich unerwähnt. Eine zeit-, literatur- und wissenschaftsgeschichtliche Kontextualisierung von Sommers Studien fehlt völlig. Fast scheint es so, als wollten sich die Herausgeber mit allgemeinen Bemerkungen wie Sommers Analysen würden einen »wert-

vollen Beitrag [...] zur Entwicklung des bürgerlichen Realismus in der Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts« (S. 8) darstellen, dieser unbedingt notwendigen Kontextualisierung verweigern.

So ist und bleibt man allein mit den Analysen. Sommer, der unter anderem auch das Nachwort für die 1973 im Reclam Verlag erschienene Ausgabe des *Stechlin* schrieb, beschäftigt sich vor allem mit dem Romanwerk. *Vor dem Sturm, Schach von Wuthenow, Cécile, Irrungen, Wirrungen, Stine, Mathilde Möhring, Die Poggenpuhls* und *Der Stechlin* sind die im Fokus stehenden Texte. Sommer unternimmt den Versuch, eine Entwicklung nachzuzeichnen, bei der vor allem die soziologischen Aspekte und die »Strukturelemente der Romane« (Vorwort, S. 8) Fontanes ins Blickfeld rücken. So bemerken auch die Herausgeber in ihrer viele Fragen offen lassenden Vorrede, dass sich Sommer »auschließlich auf die Romantexte« konzentriert, »während die biographischen Umstände explizit nicht einbezogen« (ebd.) werden. Diese »eng an den Texten« (S. 7) bleibenden Analysen würden dadurch auch vierzig Jahre nach ihrem Entstehen noch »ungewöhnlich frisch« (ebd.) anmuten.

Tatsächlich zeichnen sich Sommers Studien durch einen textimmanenten Interpretationsansatz aus, dessen Interesse kontinuierlich auf der »Erzählhaltung«, den »Handlungseinheiten«, der »Bedeutsamkeit der Gespräche« und der »inneren Struktur des epischen Vorgangs« (S. 12) liegt. »Frisch« muten Sommers Analysen deshalb nicht an. Auch wenn man über das zeittypische Vokabular Sommers, der die militärischen Operationen in *Vor dem Sturm* als »spontane Partisanenaktion« bezeichnet und Berndt von Vitzewitz eine »konterrevolutionäre Gesinnung« (S. 27) attestiert, hinwegsieht, so wiegt die hier noch deutlich spürbare ideologiegeschichtlich-kritische Beurteilung Fontanes doch zu schwer, um die Studien als zeitlos oder gar als aktuellen Beitrag zur gegenwärtigen Fontane-Forschung wahrnehmen zu können. Wenn Sommer in seiner Analyse zu *Vor dem Sturm* Fontane als »weltanschaulich zu voreingenommen und auch zu labil« (S. 47) bezeichnet, wenn er ihm vorwirft, dass er »die bürgerlich-demokratische Revolution [nicht] akzeptiere«, wenn er zwar die »soziale Weite und historische Tiefe« (S. 47) von Fontanes Erstling lobt, aber zugleich bemängelt, dass es an »einer progressiv gerichteten Perspektive« (ebd.) fehle, wenn er an *Cécile* kritisiert, dass der Romann »etwas künstlich anmute« (S. 88) oder wenn er in *Mathilde Möhring* lediglich den gleichen »ideologischen Gehalt« wie in den *Poggenpuhls* zu erkennen vermag, dann wird deutlich: Der Wert und damit auch der Gewinn dieses Bandes liegen allein im rezeptionsgeschichtlichen Bereich.

Demnach kann und soll es hier nicht darum gehen, Sommers vierzig Jahre alte Studien vom aktuellen Stand der Forschung aus zu beurteilen. Freilich würde man ihm heute mit Blick auf die Arbeiten Peter Wrucks und anderen raten, vielleicht doch die Biographie Fontanes in Ansätzen

miteinzubeziehen, doch das Marwitz-Kapitel oder die Gedichtsammlung *Männer und Helden* intensiver zu lesen oder noch einmal zu überprüfen, ob es Fontane tatsächlich um die »soziale Frage« (S. 110) oder gar die »wachsende Bedeutung des Proletariats« (S. 8) geht, wie auch die Herausgeber ohne jede kritische Reflexion betonen. Die Forschung, die Sommer einst aktiv mitgestaltete, hat längst andere Wege beschritten und neue Perspektiven eröffnet. Arbeiten und Editionen sind erschienen, die Sommers Auffassung, dass Fontanes »Erzählgestus« allein durch »moralische und soziale Wertungsabsichten bestimmt sei« (S. 162) nachhaltig konterkarieren und korrigieren.

Andererseits finden sich bei Sommer bereits Ansätze, die in den letzten Jahren auf ein breites Interesse stießen. Dazu zählt etwa Sommers Identifizierung der Fontaneschen »Landschaft als historisch erlebte und seelisch durchdrungene Natur« (S. 23). Gerade mit dem Verweis auf eine »historische Grundierung« (S. 27) der Landschaft liefert Sommer wichtige Impulse, allerdings ohne diesen weiter nachzugehen. Was verständlich ist. Ende der 60er Jahre lag der *historic turn* noch in weiter Ferne. Erst in den achtziger Jahren bekam das Interesse an der preußischen Geschichte auch in der DDR Auftrieb, wie etwa Ingrid Mittenzweis Buch über Friedrich II. oder die populäre Fernsehserie *Sachsens Glanz und Preußens Gloria* zeigen.

Bereits während der Lektüre stellt sich der Eindruck ein, dass man hier wenig Neues über Fontane, aber umso mehr über die Fontane-Forschung in der DDR erfahren kann. Dietrich Sommer präsentiert sich dabei als eine Schlüsselfigur für die Rezeption Fontanes in der DDR-Literaturwissenschaft. Mit der Veröffentlichung seiner Studien bietet sich der Rezeptionsforschung eine weitere textuelle Basis für neue Forschungsansätze und Ergebnisse. Die Chance, einen eigenen Beitrag dazu zu leisten, haben die Herausgeber allerdings vertan.

Jana Kittelmann

Bernd W. Seiler: Fontanes Berlin. Die Hauptstadt in seinen Romanen.
Berlin: vbb verlag für berlin-brandenburg 2010 (3. Aufl. 2012). 191 S. 26,90 €

Auf der Folie des Heute folgt der Literaturwissenschaftler Bernd Seiler dem Menschen Theodor Fontane und dessen Romanfiguren durch das Berlin der ›Gründerzeit‹. Seit seinem Erscheinen 2010 liegt *Fontanes Berlin* nun bereits in dritter Auflage vor. Diesen Erfolg verdankt der Titel der ungebrochenen Beliebtheit des Romanciers Fontane, der kontinuierlich anwachsenden Popularität der Hauptstadt Berlin sowie der Veröffentlichung als Bildband mit knapp 300 Abbildungen unterschiedlicher Provenienz (Fotografien, Stiche, historische Postkarten, Stadtpläne, Annoncen etc.).

Als eine besondere Qualität des Bild-Teils ist dessen gelungene Kombination historischer und aktueller Aufnahmen hervorzuheben. Diese sind überwiegend so gewählt und erhellend erläutert, dass trotz der massiven Veränderungen seit dem letzten Drittel des vorletzten Jahrhunderts ein Identifizieren der Orte möglich ist. Die Auswahl selbst macht den Band zusätzlich zu einem veritablen Berlin-Bildband für eine primär historisch interessierte Leserschaft.

Das erste der neun Kapitel widmet sich der biographischen Verwurzelung und den Wohn- und Arbeitsorten Fontanes in Berlin (*Theodor Fontane und die Stadt Berlin*), während das letzte (*Das poetische und das reale Berlin*) eine synthetische Abrundung darstellen soll und auf ein Herausstellen von Unterschieden zwischen dem historischen Berlin und der Romanwirklichkeit abzielt. Dieses Schlusskapitel legt seinen Akzent auf die (negativen) Aspekte der einstigen Reichshauptstadt, die Fontane zwar bekannt waren, sich in den Texten selbst jedoch nicht in voller Drastik niedergeschlagen haben – wie die unentwegte Bautätigkeit oder der seinerzeit konstant beklagte großstädtische Gestank. Solche Abweichungen werden auf den Anspruch des Erzählers, seinen Romanfiguren das Gefühl eines ›richtigen Zuhauses‹ geben zu wollen, zurückgeführt (S. 180–184). Von diesem Zuhause sprechen die Kapitel 2–8 in großer Ausführlichkeit.

Die Binnenkapitel stecken das weite Terrain der gänzlich oder großteils in Berlin handelnden Romane ab: etwa *L'Adultera oder Entlang der Spree*, *Effi Briest und das Zentrum* sowie *Hier und dort: Cécile – Mathilde Möhring – Der Stechlin*. Die ergänzenden Untertitel des Inhaltsverzeichnisses verfahren stets nach dem gleichen, durch die Literatur vertrauten Schema: »[v]on einem Autor, der als Vierzehnjähriger nach Berlin kommt, dort – abgesehen von zwei Jahren in Sachsen und vier Jahren in England – fest sechzig Jahre lebt und in dieser Zeit siebzehnmal umzieht« bzw. »[v]on der Frau eines Fabrikanten, die immer von Liebesheiraten schwärmt, aber nicht zulassen will, dass ihr Sohn die mittellose Tochter ihres Jugendfreundes heiratet« (S. 5).

Jedes Kapitel eröffnen historische Stadtplanausschnitte des späten 19. Jahrhunderts. Sorgfältig sind darauf die wichtigsten Wohnorte der Romanfiguren und die Schauplätze der Handlung eingetragen und durch entsprechende Legenden präzisiert. Im Textteil folgt stets auf einen äußerst reduzierten Plot die ausführlichere inhaltliche Nacherzählung entlang der Handlungsorte. Dies ermöglicht denjenigen, die mit den Texten nicht vertraut sind oder dem Lokalkolorit derselben bisher wenig Beachtung geschenkt haben, einen unmittelbaren Zugang zu den Textwelten. Das nüchterne Referieren von Inhalten und Sachverhalten lässt die literarischen Texte jedoch bisweilen etwas farblos erscheinen, so im Fall der im Roman doch recht emotionalen, mit existentiellen Konsequenzen behafteten letzten Kontaktaufnahme von Effi Briest zu ihrer Tochter, wenn

es hier lapidar heißt: »Das Wiedersehen mit Annie verläuft jedoch enttäuschend« (S. 129).

Grundsätzlich überzeugt die Ausgewogenheit im Nebeneinander von diskursiven Passagen und einschlägigen Zitaten. Neben den Romantexten kommen vielfach Briefpassagen zu Wort, die immer wieder auch Potential und Beschränkung des Faktischen aus der Sicht Fontanes illustrieren. Bedauerlicherweise wird jedoch weitgehend auf Hinweise zur verwendeten Fachliteratur und deren Ergebnissen verzichtet. (Wünschenswert wäre zumindest eine Bibliographie als Abschluss der Text- und Bildnachweise.) So ist, um ein Beispiel zu geben, schwer vorstellbar, dass Seiler nicht Helmuth Nürnbergers Kompendium *Fontanes Welt*, zu dem sein Band konzeptuelle und inhaltliche Parallelen aufweist, verwendet haben soll. Auch wenn diese Wissenschaftsferne vor allem der Art der Publikation geschuldet ist, sei kritisch angemerkt, dass diese Ausklammerung genau dort aufgehoben wird, wo die persönlichen Interessen des Verfassers zum Tragen kommen. Seilers Faible für das Aufspüren nicht nur des Lebensweltlich-Städtebaulichen, sondern auch des Biographischen im Werk deutet sich bereits bei der Strukturierung des Bandes an, wenn das Berliner Leben Fontanes im Grunde identisch behandelt wird wie das Leben seiner Romanfiguren. Mitunter suggeriert Seiler, dass der Autor bei seinen Figuren ›wettgemacht‹ habe, was ihm selber zu Lebzeiten versagt blieb – etwa eine kurze Verlobungszeit und damit eine schnelle Hochzeit (S. 175). So geht fast der einzige Nachweis eines wissenschaftlichen Aufsatzes – *Theodor Fontanes uneheliche Kinder und ihre Spuren in seinem Werk* – auf Seiler selbst zurück. Nicht die gängige Praxis der Selbstzitation provoziert, sondern vielmehr der Sachverhalt, dass es sich beim genannten Titel, der 1998 in der Fachzeitschrift *Wirkendes Wort* veröffentlicht wurde, um einen zwar mit viel Rechercheaufwand betriebenen und in einigen Aspekten durchaus plausibel argumentierenden, in letzter Konsequenz jedoch spekulativ bleibenden und umstrittenen Artikel handelt. Dieser versucht, zwei uneheliche Kinder Fontanes nachzuweisen und im Falle des ›ermittelten‹ Dresdener Kindes dessen Mutter zu benennen. Die in Dresden beheimatete Frau habe Seiler zufolge das Urbild der Witwe Pittelkow abgegeben – eine Spekulation, die hier im Grunde als akzeptierter Sachverhalt dargeboten wird (S. 79). Andere Ungenauigkeiten sprechen von einer voreingenommenen Lektüre (angeblich spielen Umzüge innerhalb Berlins für das »Beheimatetsein keine Rolle, es wird schlicht kein Wort weiter darüber verloren«; S. 181). Und an anderer Stelle konstatiert der Verfasser: »Berufliches spielt bei Fontane ohnehin nie eine Rolle« (S. 152), ohne den Hinweis zu geben, dass es sich auch bei diesem Unterlassen eines breites Entfaltens von Arbeitswelten um ein andeutendes Sprechen handelt, wie es in ähnlicher Weise auch für die Berlin-Bezüge gilt, wo mit der bloßen Nennung eines einschlägigen Restaurants oder der Erwähnung eines speziellen Stadtteils

weit mehr ausgedrückt und gemeint als faktisch ›gesagt‹ ist. Anstelle dessen wäre den Lesern eher damit gedient gewesen, wenn ihnen über die Identifizierung und Erläuterung von lebensweltlichen Orten und Institutionen hinaus mehr über das literarische Berlin-Porträt mitgeteilt worden wäre. Punktuell hätte man sich das Herausstellen intertextueller Bezüge gewünscht (so zu *Anna Karenina* im Zusammenhang mit der Rolle der Eisenbahn; S. 126) oder eine textgedeckte Interpretation des Faktischen in seiner Romanfunktion (bspw. die Rolle des Böcklin-Gemäldes *Die Gefilde der Seligen*; S. 114). Allzu oft nimmt somit die auf Kosten des Diskurses gehende überwiegende Beschränkung auf die Geschichte (histoire) den Texten ihre eigentliche Valenz.

Susanna Brogi

Elena Tresnak, Theodor Fontane. Wegbereiter für weibliche Emanzipation um 1900? Vergleichende Untersuchung literarischer Weiblichkeitskonzepte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Theodor Fontanes »Cécile« und Helene Böhlaus »Der Rangierbahnhof«.
Hamburg: IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft 2011. 248 S. 44 €

Die Verfasserin der vorliegenden Dissertation mit dem Titel *Theodor Fontane. Wegbereiter für weibliche Emanzipation um 1900?*, Elena Tresnak, wurde 2010 an der Universität Kiel promoviert. Die Autorin, die als freiberufliche Journalistin und Lektorin in Kiel lebt, arbeitet bereits seit längerer Zeit zum Thema Weiblichkeitskonzepte, so veröffentlichte sie 2007 bereits eine Arbeit unter dem Titel *Weiblichkeitsentwürfe und empfindsame Moral in G. E. Lessings »Miß Sara Sampson« und »Emilia Galotti«* beim Grin-Verlag in München.

Da die literaturwissenschaftliche Forschung insbesondere in den letzten Jahrzehnten eine große Anzahl von Beiträgen zur Analyse der weiblichen Figuren in Fontanes *Berliner Romanen* vorgelegt hat (vgl. z.B. D. Downes, Ch. Grawe, H. Aust, B. Plett, K. Bauer u.a.), gewinnt die Fragestellung nach neuen Untersuchungsperspektiven, -ansätzen und spezifizierten Zielsetzungen in der Dissertation von Elena Tresnak eine besondere Bedeutung. So motiviert die Autorin ihre Wahl, eine »kritisch vergleichende Untersuchung wissenschaftlich begründeter und literarischer Frauenbilder« (S. 10) vornehmen zu wollen, mit der ab der Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden großen Zahl von medizinischen, soziokulturellen, philosophischen und psychologischen Abhandlungen zum Thema »Weiblichkeit«, die letztlich dazu führten, die Frau »per ›Definitionsgewalt‹ zu kontrollieren, zu marginalisieren und zu stigmatisieren« (ebd.), wovon auch Vertreter der literarischen Zunft nicht unberührt geblieben

seien. Und sie benennt noch zwei weitere Gründe für eine vergleichende Untersuchung: Zum einen böten sich Fontanes Roman *Cécile* (1887) und der Text Helene Böhlaus *Der Rangierbahnhof* (1896) auch deshalb zum Vergleich an, da in beiden die Dominanz einer weiblichen Hauptfigur zu verzeichnen wäre, die jedoch von der Literaturwissenschaft auch im Hinblick auf ihren emanzipatorischen Gehalt kontrovers betrachtet würden. Zum anderen wurden – so Tresnak – die Frauenfiguren Fontanes kaum den Protagonistinnen »zeitnah publizierender Autorinnen (...) gegenübergestellt« (S. 10f.).

Aus dieser vorliegenden Forschungssituation formuliert die Autorin Fragestellungen zum »möglichen Beitrag [Fontanes und Böhlaus – Th. G.] zu weiblichem Selbstbestimmungsrecht und weiblichem Streben nach Autonomie«, zur Rolle Fontanes als »literarischer ›Wegbereiter‹ für weibliche Emanzipation um die Jahrhundertwende« sowie auf die Reaktion darauf durch »weibliche Schriftsteller wie Helene Böhlau« (S. 12).

Zur Verfolgung ihrer Zielstellung eröffnet die Verf. drei große Untersuchungsfelder, um in einem ersten Teil den *Möglichkeiten weiblicher Sozialisation* nachzugehen, wobei die gesellschaftlichen und kulturhistorischen Rahmenbedingungen den Wirkungskreis der Frau aus eigener Erfahrung (z.B. F. Lewald) eben auf Familie, Küche und Kinder beschränkte bzw. aus männlicher Sicht deren »Rechtmäßigkeit« gar philosophisch (z.B. Schopenhauer) zu begründen suchte. Zu Recht verweist die Verf. jedoch in diesem Zusammenhang auch auf die besondere Rolle der Künstlerin, und es ist nahezu folgerichtig, dass gerade Robert Eduard Prutz, der in seinen *Kleinen Schriften* 1847 bereits die Entstehung einer politischen Lyrik prognostiziert und begründet hatte, auch zu einem der Zeugen für die neue Rolle der Schriftstellerin wird: »Die Frauen sind eine Macht in unserer Literatur geworden.« (S. 66).

Entsprechend dem von der Verf. gewählten Aufbau, in den drei Hauptuntersuchungsfeldern einem zunächst historischen (soziopolitisch, kulturell, medizinisch, psychologisch, philosophisch) Überblick »werkimmanente Interpretationen« (S. 20) folgen zu lassen, diskutiert die Verf. unter Einbeziehung der aktuellen Forschungspositionen die Cécile-Figur, die aufgrund ihrer Nonkonformität sich zu einer gesellschaftlichen Außenseiterfigur entwickelt, und weist nach, dass die Olly-Figur der Böhlau auch als Gegenentwurf des Schopenhauerschen Genie-Konzepts zu lesen ist (S. 99 f.). Dass beide Figuren ungeachtet ihrer unterschiedlichen Konturierungen auch Gemeinsamkeiten aufweisen, so beispielsweise in der Einflussnahme der Mütter oder zum Thema Mutterschaft, belegt die Verf. im Abschnitt »Vergleich« – einem dem ersten Untersuchungskapitel nachgeschalteten und der Teilzusammenfassung dienenden Text.

Das zweite große Analysefeld trägt den Titel *Ehe, Moral und Geschlecht* und setzt sich mit der Institution der Ehe und dem ihr zugrundeliegenden

Sittlichkeitsverständnis auseinander (S. 20). Dabei gelingt es der Verf. unter Einbeziehung soziologischer, kulturhistorischer oder auch medizinischer Analysen im wiederum »historischen« Teil dieses Abschnitts, nachzuweisen, dass ungeachtet erster Ansätze in Bezug auf ein innovatives Ehekonzept, das »auch den ›Liebesaspekt‹ berücksichtigte« (S. 173), doch nach wie vor die Konvenienzehe dominierte, der Aufgabenbereich der Frau auf die privat-intime Sphäre der Frau beschränkt blieb und der Geschlechtsverkehr allenfalls zum Zwecke der Fortpflanzung ausgeübt wurde.

Die Romane weisen wiederum durchaus Kongruenzen hinsichtlich des generellen Widerspruchs zwischen individuellen Erwartungen, männlichen Rollenanforderungen und gesellschaftlichen Konventionen auf, wobei Olly Kovalski in *Der Rangierbahnhof* den an sie gerichteten konventionellen Rollenansprüchen durch die Absolutsetzung der Kunst zu entgehen sucht, während Cécile in eine physische und psychische Krankheit flüchtet. Die Verf. stellt zu Recht fest, dass hier die Kritik beider Autoren – Fontane und Böhlau – »in ihrer Intensität differierte« (S. 177) und Helene Böhlau ihre Ressentiments gegenüber der Institution Ehe »wesentlich deutlicher zum Ausdruck gebracht hat als Fontane« (S. 176). Allerdings wird hier zugleich die Problematik, eine generalisierende Einschätzung Fontanes zum Problem Ehe und Rolle der Frau allein auf der Grundlage des Textes von *Cécile* vornehmen zu können, nur allzu deutlich, thematisieren doch alle sog. *Berliner Romane* Fontanes dieses Problem mehr oder weniger stark u.v.a. mit höchst unterschiedlichen Lösungen. So relativiert letztendlich auch die Verf. ihr Urteil und konzediert, dass Fontane mit Hilfe seiner Romane durchaus »eine Basis für eine differenzierte Auseinandersetzung um die zukünftige Stellung der Frau in der Gesellschaft und Familie« ein »Bewusstsein für die Missverhältnisse« schuf (S. 176). Und der Feststellung, Fontane habe – im Gegensatz zu Böhlau – die Möglichkeiten einer Scheidung abgelehnt (ebd.), lässt sich zumindest das literarische Beispiel in *L'Adultera* entgegenhalten, in dessen Mittelpunkt nicht nur die Scheidung der Melanie van der Straatens steht, sondern ebenso der erfolgreiche, weil glückliche Ausgang des Ehebruchs.

Der dritte große Teil der Arbeit wendet sich dem Thema *Krankheit als Form des Widerstandes* zu, in dessen Mittelpunkt die Möglichkeiten eines solchen Widerstandes im Kontext zeitgenössischer Erkrankungen wie Hysterie, Neurasthenie u.a. diskutiert werden bzw. inwieweit diese Krankheiten vor der Folie der Arbeitsergebnisse S. Freuds und J. Breuers »partiell erklär- und analysierbar werden« (S. 21). Neben dem Nachweis der fortschreitenden erfolgreichen medizinischen Forschung auf diesen Gebieten und dem offensichtlichen Zusammenhang dieser Krankheiten mit der weiblichen Unzufriedenheit mit ihrer Rolle in Kultur und Gesellschaft verweist die Verf. zu Recht auch auf die Bedeutung der inzwischen in Kunst und Literatur auftretenden Topoi »femme fatale« und »femme fragile«.

Beides – sowohl die benannten Krankheiten als auch die Topoi – lassen sich in beiden literarischen Texten nachweisen bzw. es gelingt, hier die entsprechenden Bezüge herzustellen.

Der insgesamt gut strukturierte Text erfährt nochmals eine diesbezügliche Bestätigung im abschließenden Fazit der Verf., indem die erzielten Ergebnisse – die Differenzen und Gemeinsamkeiten beider Texte in Bezug auf die drei untersuchten Themenfelder – nochmals präzise benannt werden. Doch auch hier wird deutlich: Wollte man Fontanes Position zum Thema »Ehe und Scheidung« allein aus dem Roman *Cécile* ableiten, würde man sehr schnell zu einem Fehlurteil gelangen. Dass das auch der Verf. bewusst ist, wird deutlich, indem sie im »Fazit« einschränkt, dass Fontane »die Ehe jedoch vielfältig perspektivierte und problematisierte und ihre Instabilität und Destruktivität zum Thema zahlreicher Romane [...] machte« (S. 240). Deshalb sollte der Analyseansatz bei einer solchen Fragestellung immer mit einem komplexen Blick auf das Werk Fontanes erfolgen, was die Verf. letztlich auch konzedierte. Beeindruckend ist die große Sicherheit der Autorin in der Einbeziehung und im Umgang mit den Sekundärtexten sowie die philologische Akribie bei der Analyse der Texte Fontanes und Böhlaus.

Die vorliegende Arbeit zeichnet sich zudem durch ein umfangreiches Literaturverzeichnis aus, welches das Bestreben der Verf. nach Vollständigkeit deutlich werden lässt; leider hat das *Fontane-Handbuch* (Hrsg. von Ch. Grawe u. H. Nürnberger) keinen Eingang in die Literaturliste gefunden.

Insgesamt stellt das Werk Elena Tresnaks mit der Fragestellung, welchen Beitrag Fontane als »Wegbereiter« für die weibliche Emanzipation um 1900 mit eigenen Texten leistete und wie die Rezeption seines Werkes andere Autoren beeinflusste, jedoch eine interessante Bereicherung der Forschung dar.

Thomas Gerber

Carsten Rohde: Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Tolstoi, Fontane).
Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011. 45 €

Mit zwei Zitaten leitet der Verfasser der »Kontingenz der Herzen« in sein Thema ein: »Seltsam ist der Mensch und seltsamer sein Herz« und »Mir schlug das Herz«; für seine umfassende Studie zu Liebesfigurationen in der Literatur des 19. Jahrhunderts wählt Carsten Rohde mit Stifter und Goethe also gleich zu Beginn zwei Stichwortgeber, deren kanonische Größe verdeutlicht, mit welchen Kalibern wir es zu tun haben werden. Es sind die absoluten Hochkaräter des ›kurzen 19. Jahrhunderts‹ (von etwa 1830 bis

Ende des Jahrhunderts gerechnet), deren Werk hier verhandelt wird – unter anderen Balzac, Zola, Stendhal, Čechov, Dickens und schließlich im Zentrum: Gustave Flaubert, Lew Tolstoi und Theodor Fontane. Die beiden Leitzitate demonstrieren außerdem, von welcher Beschaffenheit das Textmaterial ist, das Rohde hier aufarbeiten wird. Oftmals programmatisch formuliert und mit einer gewissen Emphase versehen arbeiten die größten Autoren ihrer Zeit sich am wohl populärsten literarischen Sujet der Moderne ab. Der Anspruch dieses Habilprojekts zielt also keinesfalls auf ein Nischenthema, sondern ist vielmehr ein nahezu enzyklopädischer. Der Fokus, mit dem Rohde dieser Textmasse Herr wird, richtet sich auf die Kontingenz als entscheidendes Merkmal für den Bruch, der sich im Wandel zur Moderne vollzieht und die Konzeption von Liebe fortan prägt: »These der vorliegenden Studie ist nun, dass all die kontingenzabblockenden Sicherungssysteme, die in der Vormoderne im Koordinatensystem Liebe für Sinnhaftigkeit gesorgt haben, in der Moderne zusammenbrechen.« (22). Zwar sei die »utopisch-regulativ vorhandene Liebeskonzeption« (22) weiterhin wirksam, doch verschiebe sich der Akzent der Inszenierung von Liebe nun auf die »Fragilität des Daseins« (30).

Der Emphase seines Gegenstands begegnet der Verfasser teilweise wiederum mit einer gewissen emphatischen Schreibweise; ein Umstand, der seiner Methode geschuldet ist, die er zu Beginn erläutert, um gleichzeitig vor Augen zu führen, welch unterschiedliche methodische Zugänge zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Liebe existieren. Innerhalb dieser Methodenreflexion stellt er die totale Dekonstruktion gegen eine neutrale Diskursanalyse, um sich selbst für einen dritten Weg zu entscheiden, der sich vor allem gegen eine »»kalte«, weil rein ästhetische Hermeneutik« (12) verwahrt: »Der dritte Weg – und ihn möchte die vorliegende Arbeit beschreiten – schließt kritische Analyse nicht aus, er hält aber an einem Begriff und Verständnis von Liebe fest, das, wider die negativistischen bzw. neutralistischen Perspektivierungen, semantisch in einem positiven Sinne gefüllt ist.« (12 f) Es handele sich hier um ein Verständnis von »Liebe mithin als ein existentielles, als ein metaphysisches Konzept. [...] Aber wenn man dieses Verständnis von Liebe nicht als Konstitutiv begreift, nicht als sicheres Wissen, sondern als ein in unendlicher und also niemals abzuschließender Progression Anzustrebendes, das das Dasein in einem ideellen Sinn lenkt und leitet und sich stets nur temporär und ephemer einlöst – dann, so meine ich, lässt sich mit bzw. von einem solchen Standpunkt argumentativ operieren, ohne sofort dem Vorwurf hoffnungsloser Naivität und Vorgestrigkeit anheimzufallen.« (13)

Im Zentrum der reichen Bandbreite behandelter Autoren stehen wie bereits erwähnt drei Schriftsteller, deren Werk jeweils stellvertretend für eine spezifische Auffassung von Liebe steht: »Flaubert, Tolstoi, Fontane: Der nihilistische, der utopistische, der liberal-humanistische Weg« (29).

Während Flaubert radikal entblöße, versuche Tolstoi die Kontingenz zu sublimieren, derweil Fontane »durch liberale Herzlichkeit« abmildere, um Halt zu suchen »in einem – partiell vormodernen – Humanismus« (28). Bevor Rohde ausführlich auf dieses Dreigestirn zu sprechen kommt, fächert er die Positionen der anderen Autoren gewissermaßen in der Form von pointierten Miniaturen auf, die insgesamt zwei große Kapitel bilden, was auf den ersten Blick eine Zweiteilung des Gesamttextes zur Folge hat. Diese Form der Strukturierung ist aber vor allem der Beschäftigung mit Flaubert geschuldet. Der Blick auf den vielfältigen Kanon zeitgenössischer Liebeskonzeptionen hat nämlich vorbereitenden Charakter: »Schon bei Stendhal, Balzac, Maupassant und Turgenjew kommt jene Kontingenz der Herzen in den Blick, die der Autor von *Madame Bovary* und der *Éducation sentimentale* dann radikal offenlegt.« (77) Tatsächlich erscheint die Darstellung der Flaubert'schen Position in ihrer ganzen modernen Radikalität denn auch als ein argumentatives Herzstück der gesamten Untersuchung. Rohde zeichnet in einer sehr genauen Lektüre des Briefwechsels zwischen Flaubert und Louise Colet die Transformation »des romantischen Liebeshelden Gustave Flaubert zum Autor und Künstler von bedeutenden Liebesdichtungen des 19. Jahrhunderts« (145) nach. »Kurz gesagt, handelt es sich bei dieser Transformation um eine Verschiebung von der absoluten Liebe zur absoluten Kunst.« (145) Rohde bildet diesen gesamten Entwicklungsstrang in seiner Chronologie ab, um dann seinen Niederschlag im literarischen Oeuvre des französischen Schriftstellers zu umreißen, und geht dabei sicherlich weit weniger skrupulös als manch anderer Literaturwissenschaftler mit den Selbstäußerungen eines Autors um. In Verbindung mit Flaubert kommt Rohde auf verschiedene Kerntopoi des 19. Jahrhunderts zu sprechen, wie zum Beispiel die allgegenwärtige Metapher des Skalpells für eine neue, alles zergliedernde, ›sezierende Schreibweise‹: »Flauberts Liquidation der Romantik gleicht einer chirurgischen Operation. Mittels der Romanschrift gilt es, das einst so sentimental schlagende Herz aus dem eigenen Leib herauszutrennen und damit die eigene sentimentale, romantizistische Vergangenheit auszutreiben. Aber Flaubert hält das Herz in den Händen, er wirft es nicht weg. Er legt es auf den Schreibtisch, seziert es, beschreibt es.« (166) An dieser markanten Stelle vermeidet Rohde die große Kontextualisierung; er benennt kurz die Berühmtheit der Skalpell-Metapher, stellt aber nicht den Zusammenhang zu anderen Konzepten des Realismus her, sondern verdichtet dafür seinen Blick auf Flaubert, um einen eigenen Akzent zu setzen, der im Gestus des Essays daherkommt. Mit diesen essayistischen Verdichtungen präsentiert Rohde auch Beobachtungen, die allgemeiner Forschungskonsens sind, in einer ›peppigen‹ Sprache, wie zum Beispiel das Phänomen der auf Klischees der Trivialkunst beruhenden Liebe (das Gerhard Neumann als »Kopierkultur« bezeichnet hat): »Liebe ist hier mit anderen Worten ästhetisch motiviert, sie ist Teil des –

wie wir heute sagen würden – Lifestyle, Bestandteil eines schönen Lebens, mit den Imperativen *Schöner leben, Schöner lieben* etc. [...]« (159). Rohde treibt diesen Stil bis hin zu humorvollen Bonmots, die durchaus griffig und betont unverkrampft sind: »Flaubert hat in Sachen Liebe stets unterschieden zwischen ›Unterhose‹ und ›Herz‹ [...].« (150) Oder auch: »Man treibt es mit vielen, verkauft sich nach vielen Seiten – und steht wie ein begossener oder besser gesagt: wie ein sich prostituierender Pudel da [...].« (179)

Besonders hervorgehoben sei noch die Passage des Flaubert-Kapitels, die sich mit der Rolle der Dinge in *Madame Bovary* beschäftigt, diese sehr dicht charakterisiert und damit gleichzeitig einen Beitrag zum großen Forschungsfeld der *Visual* und *Material Culture* leistet. Rohde hebt hier die »Fremdheit [...] zwischen Mensch und Dingwelt« (168) hervor, beschreibt die »Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit der Dinge« (169) und deren »rätselhafte Opazität. Wie erstarrt erscheint mitunter die Dingwelt, abgestorben, laut- und leblos, als Komplement und Spiegel der Menschenwelt, als Zeichen der Entfremdung. Daraus resultieren nicht selten Bilder von unwirklicher Schönheit [...].« (169)

Das Kapitel zu Fontane leitet ein mit grundsätzlichen Bemerkungen – Referenzen wie Ohl, Plett, Brinkmann, Grawe, Schuster und andere Größen der Fontane-Forschung hinzuziehend – zur »multiperspektivische[n] Konversationsprosa« (246) Fontanes: »Sein Realismus ist keiner, der sklavisch kopiert, sondern ein reflektiert-reflexiv gebrochener, genauer: ein subjektiv gebrochener, indem das Erzählte zumeist perspektivisch rückgebunden ist an die Position einer Figur.« (245) Kontingenz bei Fontane definiert Rohde als »Knacks«, wiederum ausgehend von einer Äußerung des Schriftstellers zu seinem eigenen Werk. Unter anderem wird hier ein Brief Fontanes an Colmar Grünhagen benannt, »wo er erläutert, warum seine ›Frauengestalten alle einen Knacks weghaben‹. [...] Dieses und andere Zitate sowie ein Blick in einschlägige Wörterbücher umreißen den Bedeutungshof einer Anthropologie des Knackses und legen folgende alternative oder verwandte Begriffe für ›Knacks‹ nahe: Menschlichkeit, Sündhaftigkeit, Fehlbarkeit, Unvollkommenheit, Gebrochenheit.« (294) Rohde argumentiert mit der Brüchigkeit, die Fontane der inneren Struktur seiner Figuren zugrunde legt und dem an diese Figuren gebundenen Perspektivismus, der ein ständiges Auseinanderfallen der im Text verhandelten Positionen bewirkt, und sieht somit in Fontanes Erzählkunst jene »Fragilität des Daseins« umgesetzt, auf der die Kernthese seiner Untersuchung basiert: »Wenn irgendwo, so nähert sich Fontane mit dieser Anthropologie des Knackses, einer Ästhetik und Ethik der Unvollkommenheit jener Kontingenz der Herzen, die im Mittelpunkt dieser Arbeit steht. Kontingenz als ›Knacks‹, das meint: ein Verständnis von Liebe, das mit den – eben gerade nicht auszurechnenden – Anteilen des Krumm-Menschlichen rechnet; eine Inszenierung von Liebe, welche die Unwägbarkeiten in Form von

menschlichen Unvollkommenheiten und mithin die Abwesenheit von Notwendigkeit als dem Kernprinzip von Kontingenz berücksichtigt.« (299)

Laut Rohde dekonstruiert Fontane mit seiner Ästhetik der Unvollkommenheit jenes »altheroisch-ideale Menschenbild«, welches das »heroische Decorum« markiert, das in der Moderne überwunden wird. »Heroisches Decorum, das meint ein Set von Verhaltenscodes, Werten und Idealen, ein Modell von Ethos und Habitus, das in den aristokratisch-patriarchalisch bestimmten Gesellschaften des Abendlandes das Tun und Denken der Eliten wesentlich gelenkt und beeinflusst hat.« (287) Fontane setze dagegen einen »kontingent-konkrete[n] Humanismus«, der ebenfalls mit vormodernen Traditionen breche und sich »geradezu [als] das Gegenteil des klassischen Humanismus« (307) darstelle. »Die Fontane'sche Humanität hat denn auch mit klassischer Humanität recht besehen wenig gemein. Diese abstrahiert von jeglichem Besonderen, Gemeinen, Ephemer-Kontingenten und glorifiziert das Ewig-Menschliche im Sinne einer Feier bestimmter überzeitlicher, positiv konnotierter Werte und Tugenden [...].« (306) Fontanes ›Anthropologie des Knackses‹, welche »auch die ›schwachen‹, gemeinen, unvollkommenen Seiten des Menschlichen verhandelt« (306), stelle sich somit gegen dieses traditionelle Verständnis von Humanität, das den Kern des klassischen Humanismus bildet. Damit positioniert sich Rohde in einer der breitesten und nie endenden Forschungsdebatten um Fontane: Indem er den preußischen Schriftsteller als jemanden charakterisiert, der traditionelle Werte aufgreift und thematisiert, um diese aber dann zu dekonstruieren, stellt Rohde Fontane als *keinen* konservierenden – oder eben, hier der zentrale Punkt des Forschungsstreits: keinen konservativen – Autor dar.

Rohde greift darüberhinaus eine weitere populäre Debatte um Fontanes Werk auf, welche man mit dem Ausspruch »Arme Effi!« zusammenfassen könnte, die um die leidige Frage der Schuld Effi Briests an ihrem Untergang kreist und bereits ganze Berge wissenschaftlicher Schriften provoziert hat. Nun könnte man der Schuldfrage überdrüssig sein; gleichzeitig ist sie natürlich in der Auseinandersetzung mit *Effi Briest* einfach ein Klassiker, der in der Untersuchung des Liebesthemas wohl keinesfalls fehlen darf. Rohde versagt übrigens eine eindeutige Antwort, es sei eine Frage, die sich schlichtweg nicht klar beantworten lasse, da der Text selbst keine eindeutige Positionierung zulasse: »Weder hinsichtlich der beteiligten Figuren noch in einem grundsätzlichen Sinne sind für Fontane Schuld und Unschuld klar verteilt. [...] Dahinter verbirgt sich zum einen Fontanes Liberalität, die sich scheut, auf komplexe Fragen eindeutige Antworten zu geben und demgegenüber das Offene und Weite betont [...].« (274) Fontane wehre »jegliche eindeutige Schuldzuweisung« ab. »Wer Schuld hat an Effis Schicksal und Tod, diese Frage ist ein ›*zu* weites Feld‹, als dass sie von einem Einzelnen beantwortet werden könnte.« (275)

Überhaupt tendiert das gesamte Kapitel dazu, die absoluten Schwergewichte wissenschaftlicher Fontane-Debatten aufzugreifen, sie in einer summarischen Geste hinsichtlich der Frage nach dem Liebeskonzept zu verhandeln und ihnen teilweise andere Blickpunkte zu verschaffen. Neben der Konservatismus- und der Schuldfrage, dem weiten Feld und einem Abschnitt zur Verklärung widmet Rohde sich auch jener berühmten Sentenz aus *Irrungen, Wirrungen*: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles. [...] Ordnung ist Ehe.« Rohde blendet in seiner Lektüre dieser Passage die sprachreflexive Dimension, die den gesamten Roman durchzieht und einige zentrale Erkenntnisse zu Fontanes Verständnis von Sprache, von leerer Rede als distinktem Merkmal und der konträren Sinnfüllung allgemein formulierter Sentenzen liefert, völlig aus. Stattdessen nimmt er die Figurenrede wörtlich und liest diese mit einem kulturhistorischen Hintergrund: »Der Begriff der Ordnung ist deshalb so zentral, weil er mit gesellschaftlichen Prozessen der Moderne zusammenhängt, die ganz erst im 20. Jahrhundert durchschlagen, aber im Prinzip seit der Zeitenwende 1789 in ihr angelegt waren und virulent gewesen sind.« (261 f) Rohdes an dieser Stelle eher historisierende Lesart mag, gerade im Kontext jüngerer Fontane-Forschung, überraschen, aber sie ist konsequent. Geht es hier doch darum, in dem tatsächlich mehr als weiten Feld moderner literarischer Liebeskonzeptionen die Position eines einzelnen Autors dingfest zu machen. Diese Aufgabe erfordert sicherlich einen klaren Fokus, den Rohde denn auch liefert.

Über *Madame Bovary* schreibt Carsten Rohde an einer Stelle: »In einem tieferen Sinne besteht das Skandalon des Romans darin, dass letztlich alle Leser sagen müssen: Madame Bovary, das bin ich. Dass kein Leser wirklich imstande ist, sich von ihr radikal zu distanzieren.« (163 f) Diesen Zwang zur Identifikation mit einer literarischen Figur – und letztendlich auch mit dem gesamten Thema Liebe – führt Rohde teilweise performativ vor, und zwar immer an den Stellen, deren Formulierungen dem Bereich der Emphase und Moralisierung zuzuschreiben sind. Ähnlich wie der Frage, ob man immer noch über die Schuld Effi Briests nachdenken sollte, kann man hier aber nur entgegnen: Dem Schreibstil und der Linie der Untersuchung ist eine Konsequenz inhärent, die bereits in den ersten Abschnitten der Untersuchung entfaltet und dann durchgezogen wird. Rohde spricht sich gleich zu Beginn gegen ›kalte‹ Hermeneutik und Diskursanalyse aus, also sucht er nach einem wissenschaftlichen Stil, der sich zwischen Analyse und Identifikation mit dem Gegenstand bewegt. Man kann ihm Biographismus und Psychologisierung vorwerfen, andererseits kann die Akribie, Belesenheit und ein gewisser Anspruch auf den großen Wurf nur bewundert werden. Mit seiner aus dem Gegenstand entwickelten Methode und einem sehr angenehmen Schreibfluss hat Rohde jedenfalls ein umfassendes Buch über ein großes Thema geschrieben, das seinem Anspruch gerecht wird.

Uta Schürmann

Theodor Fontane: Mathilde Möhring. Traducción de Isabel García Adánez. Edición y epílogo a cargo de Arno Gimber.
Madrid: Velecío Editores, 2007. 237 S. 22,99 €

Einen Roman in eine Fremdsprache zu übertragen bedeutet, die komplizierte fiktionale Welt für eine andere Kultur zu eröffnen. Isabel García Adánez hat sich vorgenommen, Fontanes *Mathilde Möhring* für die spanischsprachige Leserschaft anschaulich zu machen. Die Übersetzerin scheint unter dem Motto »Rechnung tragen« gearbeitet zu haben. Auf der einen Seite sind der Autor, seine Sprache und sein Stil, die Personen, ihre Welt und die Handlung, die Treue verlangen. Auf der anderen Seite ist die Leserschaft, der durch eine zügige Lektüre Zugang zu einer fremden Welt ermöglicht werden muss. Die spanische Version von *Mathilde Möhring* meistert diese Herausforderung vortrefflich.

Isabel García Adánez greift zu verschiedenen subtilen Strategien, die wie unsichtbare Schlüssel im Fluss des Textes integriert sind, sodass sich der Leser »unmittelbar« in Fontanes Novelle wähnt und die Übersetzung als solche nicht wahrnimmt. Ihre führende Hand ebnet geschickt den Weg zur genussvollen Lektüre, indem sie alle Stolpersteine mit minimalen Interventionen beseitigt. Ein genauer Vergleich zwischen dem deutschen Original und der spanischen Version gibt Einsicht in die sorgfältige Arbeit der Übersetzerin und in ihre Überlegungen für die lexikalische und syntaktische Wahl in der übertragenen Version.

Eine erste große Schwierigkeit bei Übersetzungen bilden die Namen von Alltagsgegenständen oder von Tieren und Pflanzen, die naturgemäss eine wichtige Rolle in der dargestellten Welt spielen und in einer fremden Kultur entweder unbekannt sind oder eine andere Konnotation tragen. Der Zeisig, zum Beispiel, ist im spanischsprachigen Raum als Haustier nicht so bekannt wie der Kanarienvogel. Deshalb wird im spanischen Text der Oberbegriff *pájaro* (Vogel) verwendet anstatt des zwar genaueren, aber selteneren Ausdrucks *lugano*. Und trotzdem bleibt die Kraft des leeren Käfigs als suggestive Metapher erhalten. Auch der Floh, den die Schmädicke der alten Möhring ins Ohr setzen wollte, muss im Spanischen in eine Fliege verwandelt werden (*para ponerle una mosca a una pobre mujer*). Und um bei den Tieren zu bleiben: Aus dem Giftzahn der Petermann wird eine ganze Schlange (*esa vieja víbora*), weil Spanisch eine Synekdoche verlangt. Diese sorgfältig durchdachten lexikalischen Entscheidungen ermöglichen eine reibungslose Lektüre des spanischen Textes.

Die metaphorische Bedeutung von Redewendungen und Sprüchen ist kulturell tief verankert und lässt sich sprachlich nur schwer übertragen, falls überhaupt ein Äquivalent gefunden wird. Die Protagonistin Mathilde Möhring weigert sich eine Beziehung à la Rybinski zu führen, weil sie ihrem Verlobten *die Königsmäntel nicht anziehen will*. Die fast wörtliche

Übersetzung wird im spanischen Text von einem *sozusagen* begleitet, um den übertragenen Sinn des Ausdruckes klar zu machen (*por así decirlo*).

Mathildes selbstsicheres Wissen wo *Barthel Most* holt verlangt eine tiefere Analyse für die Übertragung ins Spanische. Für einen Gauner ist dieses Wissen sein professionelles Geheimnis, dessen Enthüllung seinen Ruin bedeuten würde. Wer dieses Geheimnis kennt, hat den Menschen durchschaut. Hugo Großmanns schwache Seiten sind der klugen jungen Frau bekannt. Obwohl auf den ersten Blick die Redewendung *saber de qué pie cojea* (*wissen, mit welchem Fuß jemand hinkt*) vom Original zu weit entfernt scheint, ist es die geeignete Figur. Der hinkende Fuß steht für die erkannten Laster.

In einer Passage übertrifft die Übersetzerin den Autor sogar: Als die Verlobte sich für sanfte Methoden zu Großmanns Erziehung entschließt, fasst sie ihren Gedanken mit einem prosaischen *alles mit Erholungspausen zusammen*. Die spanische Version beendet den Monolog mit einem bildhaften, vom Bau übernommenen Ausdruck (*una de cal y otra de arena, wörtlich: einmal Kalk, einmal Sand*), der sehr passend für das Thema und die Person ist.

Unbekannte Traditionen, deren Rituale in einer Kultur selbstverständlich sind, benötigen eine lange Erklärung. Isabel García Adánez löst dieses Problem auf die sparsamste Art, nämlich indem sie die für den spanischen Leser benötigte Information in den Text integriert, anstatt sie in einer Fußnote zu vermerken. So wird die Zeremonie des Bleigießens, zum Beispiel, ganz kurz für die spanischsprachige Leserschaft in einem diskreten Nebensatz erläutert (*derritió un poco de plomo para adivinar qué pasaría ese año según la forma que adoptase*). Eine Fußnote hätte den Rhythmus des Textes und des Silvesterabends unterbrochen. Und das euphemistische Wortspiel Karoline Pichler wird elegant und humorvoll zu einer Verwandtschaft mit der Familie Flasche (*tenía un parentesco más cercano con la familia de los Botella*).

Da das Motiv des sozialen Aufstiegs in *Mathilde Möhring* zentral ist, hat die Differenzierung im sprachlichen Verhalten nach sozioökonomischer Schichtung eine wichtige Rolle für die Charakterisierung. Die elidierten Finalkonsonanten in der Aussprache der alten Möhring, zum Beispiel, sind nicht nur Lokalkolorit, sondern auch ein Zeichen ihrer niedrigen Herkunft. Isabel García Adánez überträgt diese Merkmale treffend ins Spanische, indem sie die Dialoge mit ein paar der wichtigsten Merkmale des Unterschichtsspanischen würzt, nämlich mit Abkürzung mancher Präpositionen und Partikeln (*pa* anstatt *para*, *po* anstatt *pues*) und Elidierung gewisser Konsonanten bei unbetonten Endsilben (*plantá* für *plantada*). Aber damit dieser Effekt so natürlich wirkt, musste sie offensichtlich zuerst das Original in eine Version mit den für diese Strategie geeigneten Wörtern übersetzen, was einen doppelten Aufwand darstellt.

Alles in allem ist der Text von Isabel García Adánez eine sehr gelungene Übersetzung, die ohne Zweifel Fontanes Novelle für die spanischsprechende Leserschaft einfach zugänglich macht. Schade, dass hier und da die Syntax zu nah am Deutschen bleibt. Trotz diesem kleinen Vorbehalt: Die Leser werden mit Vorfreude auf die nächsten Übersetzungen von Fontanes Werken aus Isabel García Adánez' Feder warten. An ihrer Übersetzung hätte auch Fontane seine Freude gehabt. Längst hat er keinen Grund mehr zu klagen, dass von Marlitt bis Brachvogel alle übersetzt würden, nur um ihn selber kümmere sich »keine Katze« (an seine Frau, 15. Juni 1879).

Der Übersetzung von Isabel García Adánez ist ein Nachwort (*Epílogo*) des Kulturwissenschaftlers Arno Gimber angefügt sowie eine kurze Editionsgeschichte der deutschen Ausgaben bis 2006 (*Nuestra edición*) mit Hinweis auf die Textgrundlage (Hanser bzw. dtv, München 2005). Am Ende findet sich auch ein kleiner Anmerkungsteil (*Notas*) sowie eine Bibliographie (*Bibliografía básica*). Das Buch selbst ist typographisch sorgfältig und schön gestaltet.

Leider kommt Mathilde Möhring als Heldin des deutschen Realismus rund einhundert Jahre zu spät, um sich mit ihren zeitgenössischen Gefährtinnen der spanischsprachigen Literatur zu messen. Aber als Frau, die ihr Schicksal in einer unfreundlichen sozialen Umgebung eigenhändig meistert, ist sie jetzt etwa mit Almodóvars filmischen Protagonistinnen in bester Gesellschaft.

Ofelia Toler

Vermischtes

Der falsche Theodor?

Georg Wolpert

»*Sicherheit* is nich.«[1]

»Wer ist Theodor Fontanes?« hatte ich in Heft 88 der *Fontane Blätter* gefragt,[2] um die Verfasserschaft der 1841 oder 1842 in Schweidnitz publizierten *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen. Herausgegeben von Theodor Fontanes* zu prüfen und nach einem Durchspielen von Argumenten und Gegenargumenten die Hypothese zu wagen, mit diesem Büchlein liege uns »vielleicht [!] auch Theodor Fontanes erste Buchveröffentlichung« vor.[3]

Mit dem anregenden Aufsatz »... dem erhabenen Freunde der Soldaten«. »Theodor Fontanes«, »Preußens Held« und »Preußens Helden« nimmt Hubertus Fischer in Heft 91 der *Fontane Blätter* die Frage auf und bereichert sie um eine interessante Facette.[4] Denn Fischer weist dort darauf hin, daß sich in den Anfang 1841 in Erfurt publizierten sechs Bändchen über *Preußens Helden. Biographische Monumente für Preußens brave Soldaten* des ehemaligen Offiziers Friedrich Wilhelm »Alexander« Held (1813–1872) die fast identische Widmung wie in der ein Jahr später in Schweidnitz veröffentlichten *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* findet. »Das kann kein Zufall sein«,[5] folgert Hubertus Fischer zu Recht und glaubt sich, nachdem er einige Argumente durchgespielt hat und den erstaunlich vielfältigen Spuren, die Friedrich Wilhelm Held in Fontanes Werk – bis hin zu *Frau Jenny Treibel* – hinterlassen hat, nachgegangen ist, der Verfasserschaft Helds so sicher zu sein, daß er am Ende seines Aufsatzes geradezu apodiktisch konstatiert: »Die Liste der selbständig erschienenen Werke Fontanes kann also weiterhin mit *Männer und Helden* (1850) beginnen«.[6]

Doch wie fest sind die Fundamente der von Fischer vorgelegten Argumentation in Bezug auf die von ihm konstatierte Verfasserschaft Helds tatsächlich?

Wie bereits in der Einleitung kurz erwähnt, besagt das erste und zentrale Argument Fischers Folgendes: Friedrich Wilhelm Held veröffentlichte unter eigenem Namen 1841 in Erfurt sechs Bändchen über *Preußens Helden* und widmete diese dem Prinzen Wilhelm von Preußen. Und, so folgert Fischer: »Entscheidend [!] ist nun, daß das ein Jahr später in Schweidnitz bei Ludwig Heege herausgekommene und von ›Theodor Fontanes‹ verantwortete Repetitorium *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* bis auf ›des‹ statt ›der‹ Soldaten wortwörtlich dieselbe Widmung wie *Preußens Helden* trägt [...] Vermutlich wollte Held das Erfolgsrezept von 1841 im Folgejahr noch einmal ausprobieren. Dafür spricht nicht nur die fast identische Widmung, sondern auch derselbe Adressatenkreis und dieselbe Konzeption.«[7]

Warum aber hätte Held das Buch unter dem Namen eines Anderen veröffentlichen sollen? Laut Fischer »spricht doch das meiste dafür, daß Held einen sehr speziellen Grund dafür hatte, dieses Werkchen unter fremder Flagge segeln zu lassen. Zum selben Zeitpunkt, als er die *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* veröffentlichte, 1842, befand er sich nämlich bereits im Stadium der Verpuppung zum ›volkstümlichen politischen Tagespublizist[en]‹.[8] Da hätte sich eine mit dem eigenen Namen verantwortete Dedikation ›*Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen von Preußen, dem erhabenen Freunde des Soldaten in Verehrung und Unterthänigkeit gewidmet*‹ schlecht gemacht, sie wäre nachgerade schädlich für den bereits habituell vollzogenen Richtungswechsel gewesen«.[9]

Warum aber hätte Held dann nicht einfach auf eine Widmung verzichten können? Denn welchen Sinn hätte sie haben sollen, wenn sich der Verfasser zugleich hinter einem Pseudonym verbirgt? Wird nicht umgekehrt »ein Schuh draus«,[10] um mit dem alten Herrn von Stechlin zu sprechen? Könnte es – um vorerst noch einmal bei der ursprünglichen Hypothese zu bleiben – nicht tatsächlich eher so gewesen sein, daß der junge und unerfahrene Apotheker »Theodor Fontanes« mit diesem Werk seinen Namen an hoher Stelle empfehlen, aber, weil er bei der dafür notwendigen Widmung keinesfalls einen Fehler oder Fauxpas begehen wollte, sich dazu einer ihm bereits gedruckt vorliegenden und insofern bewährten Widmung bedient hat? Und daß es nicht der ältere, sondern der junge Autor gewesen ist, der, geleitet von seinem fein ausgeprägten Sprachgefühl, diese Widmung verändert hat, um sie in seinem Sinne sprachlich zu klären respektive zu verfeinern? Denn lässt nicht die ursprüngliche, die Held'sche Widmung an die Königliche Hoheit als einem »Freund *der* Soldaten« – und Soldaten sind als Individuen so gut und schlecht, grob und fein wie die Menschen allgemein – diese Hoheit ein wenig zu gemein erscheinen, während sie in der modifizierten Fassung der Widmung als »Freund *des* Soldaten« ganz subtil mit dem Ideal des Soldatischen verknüpft wird? Warum aber hätte Held, dem

»eine mit dem eigenen Namen verantwortete Dedikation [...] schädlich« gewesen wäre,[11] dem also gar nichts mehr daran liegen konnte, daß die von ihm dargebrachte Widmung überhaupt noch mit seinem Namen in Verbindung gebracht wird, sich die Mühe einer solchen sprachlichen Sublimierung machen sollen? Ja, warum hätte dieser Autor eine seiner Schriften überhaupt noch der Königlichen Hoheit widmen sollen?

Und entspricht Fischers zweites Argument, beiden Büchern, *Preußens Helden* und der *Geschichte des Preußischen Staates*, seien »nicht nur die fast identische Widmung, sondern auch derselbe Adressatenkreis und dieselbe Konzeption« gemeinsam, tatsächlich der Wirklichkeit oder folgt es nicht eher einem Wunschdenken? »Beide Male« – so erläutert Fischer seine These – »geht es um ›Preußens brave Soldaten‹, und beide Male um deren ›faßliche Belehrung‹[12]. Sind es das eine Mal die ganz auf die Festigung des ›Kriegergeistes‹ abgestimmten Kurzbiographien von *Preußens Helden*, des alten Derfflingers, des alten Dessauers, Schwerins, Winterfeldts, Keiths, Zietens und Seydlitz' sowie Blüchers, Scharnhorsts, Gneisenaus, Bülows, Yorcks, Kleists (von Nollendorf), Schills, Körners und Boyens, so ist es das andere Mal die dazu gehörende tabellarische Übersicht über Preußens dynastische und militärische Geschichte bis 1840, dem Thronjubiläum Friedrichs des Großen und dem Jahr des Regierungsantritts Friedrich Wilhelms IV.«[13] Doch wo findet sich in der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* tatsächlich ein Beleg dafür, daß es in ihr um »Preußens brave Soldaten« geht, um deren »faßliche Belehrung« im Sinne einer Festigung des »Kriegergeistes«? Beweisen nicht Vorwort und Inhalt der *Chronologischen Tabellen* eher das Gegenteil? Ausdrücklich sind sie konzipiert als Lehrbuch »zur unmittelbaren Vorbereitung zur Prüfung und zur kurzen Repetition« für Offiziersanwärter, können aber auch »zum Nachschlagen vergessener Daten« und insofern – dies ist aber das Äußerste an vaterländischer Gesinnung, zu welcher sich der Herausgeber hinreißen läßt – »zur Selbstbelehrung des patriotischen Publikums« dienen, wobei er geflissentlich betont, daß »dieses Werkchen [...] nichts als eine Compilation ist; denn es wäre ganz Tendenz verfehlend gewesen, ein Werkchen, wie dies, mit eigenen Produktionen auszustatten – alle historischen Werke sind ja mehr oder weniger Compilation.«[14] Entsprechend dieser Intentionen verzeichnen die Tabellen auch nüchtern Sieg und Niederlage, Gewinne und Verluste, Glück und Unglück, der Reputation Preußens Dienliches, aber auch völkerrechtswidriges Vorgehen wie beispielsweise die Besetzung Dresdens zu Beginn des Siebenjährigen Krieges und den damit einhergehenden Versuch, dieses »eigenmächtige Verfahren Preußens [...] zu rechtfertigen.«[15] *Die Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* leistet also gerade nicht – wie Helds *Preußens Helden* – einen Beitrag »zur Immunisierung der Soldaten gegen den ›Zeitgeist‹«,[16] sie zeigt keinen blinden Patriotismus, sondern läßt schon etwas

von der Fairness und Ausgewogenheit, der großherzigen Denkungsart aufscheinen, die später einmal den Fontane der Kriegsbücher auszeichnen wird, eine Haltung also, die ihm später bekanntlich sogar der eigene Sohn im Namen seiner Kameraden zum Vorwurf machen wird.[17]

Fischers drittes Argument für seine These, daß Friedrich Wilhelm Held als Verfasser der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* anzuerkennen sei, lautet: »Aber das ist nicht alles. Held kam tatsächlich aus einer ›Militairschule‹, als Jugendlicher und dann während seiner eher kurzen militärischen Laufbahn.«[18] Warum aber hätte er sich dann mit dem Hinweis auf die »Militairschule zu N.« hinter einem bewußt nicht näher bezeichneten Ort verstecken müssen? Sollte er das wirklich nur getan haben, weil der Mangel an einem Repetitorium zur preußischen Geschichte »als ein genereller verstanden werden«[19] sollte? Kann man einen generellen Mangel etwa nicht auch in einer konkreten einzelnen Institution feststellen und benennen? Oder sollte er seine Schule versteckt haben, weil es zudem »dem soldatischen Komment widersprochen« hätte, »im Zusammenhang eines ›Mangels‹ eine militärische Schule namentlich zu nennen«,[20] wie Fischer hinzufügt? Oder könnte es nicht doch eher so sein, daß hier einer, und noch dazu ein Apotheker, ein Buch verfaßt hat, der zwar seinen Namen genannt wissen wollte, wie das gerade bei jungen Autoren üblich sein soll, sich jedoch, weil er niemals eine Militärschule besucht hatte, mit keiner der existenten in Verbindung hatte bringen können, ohne als Hochstapler entlarvt zu werden?

Denn wer und vor allem welcher Offiziersanwärter hätte – und das gilt wohl nicht nur für das Jahr 1842 – eine *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen*, verfaßt von einem Apothekergehilfen, ernst nehmen können? Wie bewußt Fontane selbst mit diesem »Vorbehalt« umgegangen sein könnte, erhellt beispielsweise der Brief vom 27. Dezember 1856 an Henriette von Merckel: »[...] statt dessen heißt es: ›er kann unmöglich was Reelles leisten, denn er ist ja eigentlich nur ein Apotheker.‹ [...] Ich glaube, ich sehe ziemlich klar in diesen Sachen«.[21] Oder auch der Brief vom 5. Oktober 1862 an Wilhelm Hertz: »Anbei den Embryo einer Biographie. Ich sehe das sardonische Lächeln mit dem Sie die Umschreibung resp. die Verleugnung der Apothekerschaft hinnehmen werden; doch haben mich meine Erfahrungen seit 10 Jahren vielfach gelehrt, daß es gerathen ist, über diesen dunklen Punkt ohne weitre Lichtverbreitung hinzugehn.«[22]

Wie wichtig es hingegen gerade für den jungen Apotheker Theodor Fontane gewesen war, seinen Namen auch wirklich genannt respektive gedruckt zu sehen, daran erinnert sich noch der alte Schriftsteller Theodor Fontane und erzählt davon in *Meine Kinderjahre*: »Als ich, zwischen 16 und 20, Lehrling in einer Berliner Apotheke war, noch dazu an der Ecke der Haidereuter Gasse, lag mir unter anderen Unliebsamkeiten auch die Verpflichtung ob, jeden Sonnabend, einen in einem hölzernen dorischen

Tempel aufgebauten Teil der Apotheke, der den lächerlichen Namen corpus chemicum führte, mit einem großen nassen Handtuche wieder sauber putzen zu müssen. Eine vollkommene Waschfrauenarbeit. Aber es störte mich sehr wenig, weil es sich nicht selten so traf, daß gerade an diesen Sonnabenden irgend eine Ballade von mir, sagen wir ›Pizarros Tod‹ oder ›Simson im Tempel der Philister‹ in dem damals in der Adlerstraße erscheinenden ›Berliner Figaro‹ gestanden hatte. Und daß ich mir nun sagen durfte, dieser ›Simson im Tempel der Philister‹ rührt von *dir* her, trägt *deinen* Namen, gab mir ein so kolossales Selbstbewußtsein, daß nicht bloß das corpus chemicum, sondern mit ihm auch die ganze Prinzipalität samt allen Provisoren und Gehülfen als etwas tief Inferiores unter mir verschwand.« [23]

Bleiben wir noch einen Augenblick bei Fontanes *Kinderjahren* und zwar bei der Form des Unterrichts durch den Vater, die dieser »mit einem unnachahmlichen Gesichtsausdruck seine ›sokratische Methode‹ nannte.«[24] Denn hier könnten wir einen weiteren subtilen Hinweis darauf finden, daß der Verfasser der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* vielleicht doch Theodor Fontane gewesen ist. Bei seinem Unterricht griff der Vater nämlich gewöhnlich »ganz willkürlich Dinge heraus, die er von lange her, auswendig wußte oder vielleicht auch erst am selben Tage gelesen hatte, dabei das Geographische mit dem Historischen verquickend, natürlich immer so, daß seine bevorzugten Themata schließlich dabei zu ihrem Rechte kamen. Etwa so.

›Du kennst Ost- und Westpreußen?‹

›Ja, Papa; das ist das Land, wonach Preußen Preußen heißt und wonach wir alle Preußen heißen.‹

›Sehr gut, sehr gut; ein bißchen viel Preußen, aber das schadet nichts. Und du kennst auch die Hauptstädte beider Provinzen?‹

›Ja, Papa; Königsberg und Danzig.‹

›Sehr gut. In Danzig bin ich selber gewesen und beinahe auch in Königsberg, – es kam bloß was dazwischen. Und hast du mal gehört, wer Danzig nach tapferer Verteidigung durch unseren General Kalckreuth doch schließlich eroberte?‹

›Nein, Papa.‹

›Nun, es ist auch nicht zu verlangen; es wissen es nur sehr wenige und die sogenannten höher Gebildeten wissen es nie. Das war nämlich der General Lefèvre, ein Mann von besonderer Bravour, den Napoleon dann auch zum Duc de Dantzic ernannte, mit einem c hinten. Darin unterscheiden sich die Sprachen. Das alles war im Jahre 1807.‹«[25]

Zumindest die Leser der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* konnten an diesem speziellen Wissen dann partizipieren; denn unter der Jahreszahl 1807 findet sich folgender Eintrag: »Den 24. Mai. Kapitulation von Danzig. – Lefevre gegen Kalckreuth. – Freier Abzug der Preußischen Garnison.« [26]

Doch kommen wir zum letzten Argument Fischers: Held habe auf Grund seiner Verpuppung zum volkstümlichen politischen Tagespublizisten ein Pseudonym gebraucht, unter dem er seine *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* veröffentlichen konnte, und da er dem Namen Theodor Fontane im *Berliner Figaro*, der *Eisenbahn* oder der *Zeitung für die elegante Welt* begegnet sei, einem Namen, der in der literarischen Welt des Vormärz so wenig bekannt gewesen sei, »daß es kein Aufsehen machte, wenn man ihn ›adeptierte‹, zumal dann nicht, wenn dies an einem entlegenen Ort und bei einem wenig bekannten Verlag geschah«[27], habe er ihn übernommen. Das hinzugefügte, so Fischer, »Schluß-s kann irrtümlich sein; es kann aber auch daher rühren, daß Held wenigstens eine kleine Abweichung für notwendig erachtete.«[28] Und er fügt hinzu: »Bei den Fontanes kamen die Schreibungen ›Fontanne‹, ›Fonttanne‹, ›Vontan‹, ›Fontan‹[29], und ›Fontaine‹[30] vor; ›Fontanes‹ ist nicht darunter.«[31]

Doch stimmt diese Behauptung? Können nicht gerade auch Familientraditionen eine eigene und eigentümliche Wirklichkeit entwickeln und schaffen?

Gleich in den ersten beiden Kapiteln seines autobiographischen Romans *Meine Kinderjahre* erinnert Theodor Fontane an seine französischen Wurzeln und was diese der Familie bedeuteten: »Gascogne und Cevennen lagen für meine Eltern, als sie geboren wurden, schon um mehr als hundert Jahre zurück, aber die Beziehungen zu Frankreich hatten beide, wenn nicht in ihrem Herzen, so doch in ihrer Phantasie, nie ganz aufgegeben. [...] Mein Vater hatte es darin leichter als meine Mutter, weil er wenigstens innerhalb seines Namens bleiben konnte. Zu Paris lebte nämlich, bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts, Louis de Fontanes, seinerzeit Großmeister der Universität und Unterrichtsminister, der, unter Napoleon, bei den verschiedenen feierlichen Gelegenheiten, immer die großen Casualreden gehalten hatte, ein sehr kluger, sehr feiner, sehr vornehmer Herr, dessen Familie, wie man in allen Büchern nachlesen konnte, wirklich im südlichen Frankreich, wenn auch nicht zwischen Toulouse und Montpellier zu Hause war. Dieser wurde nun ohne weiteres als Vetter erklärt, wobei der Umstand, daß er sich mit einem ›s‹ schrieb, als besondrer und ausschlaggebender Beweis der Familienzugehörigkeit angesehen wurde. Unsre Familie wusste nämlich aus Tradition, daß auch mein Großvater, der Kabinettssekretär der Königin, sich, bis etwa zu Beginn des Jahrhunderts, ›Fontanes‹ geschrieben und dann erst, aus unaufgeklärtem Grunde, das ›s‹, weggelassen habe. Diese Tradition wurde durch allerhand Schriftstücke bestätigt, mein Vater aber ging weiter und nahm, weil es ihm so paßte, den durch die Schriftstücke geführten Beweis des Nebensächlichen zugleich als Beweis für die Hauptsache, mit anderen Worten, die bewiesene *Namens*vetterschaft als bewiesene *Bluts*verwandtschaft. Was übrigens als ein glänzender Coup gelten konnte. Denn hätten wir noch ›Fontanes‹

geheißen, wodurch wir dem Großmeister, wenn auch nicht um viel, so doch immerhin um ein ›s‹ näher gekommen wären, so wäre der den Rest der Sache mit einschmuggelnde Nebenbeweis von vornherein weggefallen.*«[32]

Die zweite Hälfte seines Aufsatzes stellt Hubertus Fischer unter die Frage: »Wenn Held sich Fontanes bediente, hat sich dann auch Fontane Helds bedient?«[33] Fischer kann hier eine ganze Reihe von überraschenden, und zwar sowohl von offen zutage liegenden, als auch von verborgenen Anspielungen und Verweisen vorlegen. Anschaulich wird damit – anknüpfend an frühere Arbeiten Fischers – »ein weiteres Mal der Nachweis für das Fortwirken der Märzrevolution in Fontanes Werk und besonders in seinem Romanwerk erbracht.«[34] Doch warum ist es nötig, ausgerechnet diese Zusammenstellung des Fortwirkens Friedrich Wilhelm Helds in Fontanes Œuvre damit abzuschließen, in einem einzigen Satz Held geradezu suggestiv sowohl als »das jetzt wohl erwiesene Vorbild für Lieutenant a. D. Vogelsang« als »auch als Verfasser und Herausgeber der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen*« zu konstatieren,[35] auf eine Weise also, als sei Helds literarisches Nachleben in Theodor Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* auch zugleich ein Beweis für seine Verfasserschaft eines fünfzig Jahre zuvor unter dem Namen »Theodor Fontanes« publizierten Büchleins?

Ganz ohne Zweifel: *Möglich* ist eine Verfasserschaft Friedrich Wilhelm Helds. Was ist nicht alles möglich? Aber sollte eine Möglichkeit nicht Möglichkeit bleiben dürfen? Sollte also nicht auch diese – in der Sache vorerst offene – Streitfrage unter dem Bonmot Fontanes »nichts steht fest [...] am wenigsten in sogenannten Thatsachen« stehen bleiben dürfen?[36] Und, wie gesagt, an Tatsachen mangelt es nach wie vor; denn unwiderlegbare Beweise konnten bislang nicht vorgelegt werden, weder für die Annahme, Friedrich Wilhelm Held verberge sich hinter dem Pseudonym »Theodor Fontanes«, noch für die Vermutung, in der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen. Herausgegeben von Theodor Fontanes* könne uns vielleicht eine Buchveröffentlichung des jungen Theodor Fontane vorliegen.

Zudem sollte auch die Möglichkeit weiterhin im Auge behalten werden, daß der Verfasser der *Geschichte des Preußischen Staates* tatsächlich ein Offizier war, eine Option, die ich schon im Vorfeld meiner ursprünglichen Vorstellung der *Geschichte des Preußischen Staates* erwogen hatte. Wie bereits in meinem Aufsatz *Wer ist Theodor Fontanes?* dargelegt, hatte mir das »Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz« am 6. 12. 2007 auf meine Anfrage, ob sich der Name »Theodor Fontanes« über die Offizierslisten jener Zeit ermitteln lasse, geantwortet, das Heeresarchiv der preußischen Armee 1945 sei durch Kriegseinwirkungen zum überwiegenden Teil vernichtet worden und unter dem Restbestand *GStA PK, IV. HA*

Preußische Armee, Rep. 13 Militär-Erziehungs- und Bildungswesen, Kadettenkorps könnten sich keine Truppenstammrollen der Militärschulen um 1842 mehr ermitteln lassen. Da auch die Bestände *GStA PK, I. HA Rep. 77 Ministerium des Innern, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode* und *GStA PK, I. HA Rep. 151 Finanzministerium* über keine entsprechenden Unterlagen mehr verfügten, lasse sich über die Offizierslisten und Truppenstammrollen jener Zeit zu dem Namen »Theodor Fontanes« nichts ermitteln.[37]

Dennoch hat mich diese Frage nicht losgelassen und ich habe meine diesbezüglichen Recherchen fortgesetzt und ausgeweitet. Schließlich bin ich fündig geworden in der *Rang= und Quartier=Liste der Königlich Preußischen Armee für das Jahr 1852. Nebst den Anciennetäts=Listen der Generalität, Stabs- und Subaltern-Officiere. Mit Genehmigung Sr. Majestät des Königs. Redaction: die Königliche Geheime Kriegs=Kanzlei. Berlin, Druck und Verlag von E. S. Mittler & Sohn.* [o. J.]. Zweimal taucht hier der Familienname »Fontanes« – leider ohne Vornamen – auf. Auf Seite 159 findet sich ein Premier=Lieutenant Fontanes vom 3. Artillerie=Regiment, Magdeburg, von welchem einzelne Abteilungen auch in Wittenberg und Jüterbogk garnisonierten, und auf Seite 236 ein Premier=Lieutenant Fontanes vom 10. Landwehr=Regiment, 3. Bat., Schweidnitz, Abt. Infanterie.

Nun konnte ich meine Nachfrage an das »Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz« präzisieren und erhielt folgende Antwort: »Die von Ihnen gesuchten beiden Premier-Lieutenants mit dem Namen Fontanes konnte ich ermitteln. Die Einträge (Fundstelle: GStA PK, IV. HA Preußische Armee, Rep. 1 Geheime Kriegskanzlei, Nr. 75: Offiziersnomenklatur, Buchstabe Fab – Fyw, S. 179) lauten wie folgt:

Fontanes, Friedrich *Wilhelm* Theodor, Unteroffizier in der 6. Artillerie-Brigade
01.10.1838: Portepee-Fähnrich
02.04.1840: aggregierter Seconde-Lieutenant mit Infanterie-Gehalt
06.01.1842: Artillerie-Officier
22.01.1852: zur Festungs-Artillerie-Abteilung
30.06.1852: Premier-Lieutenant im 3. Artillerie-Regiment (Anm.: Diese Beförderung ist als am 22. Juni erfolgt zu betrachten)
02.02.1858: Hauptmann
18.05.1858: als zweiter Officier zum Stamm des Train-Bataillons vom Garde-Corps versetzt
01.06.1860: Rittmeister und 2. Companie-Chef
31.07.1862: ins Train-Bataillon, 7. Armee-Corps
05.07.1865: mit Pension, Aussicht auf Civil-Versorgung und seiner bisherigen Uniform den Abschied bewilligt
03.02.1871: in die Kategorie der zur Disposition gestellten Officiere versetzt (z. Zt. Commandeur des Central-Pferde-Depots, 3. Armee-Corps)

06.07.1875: verstorben
Fontanes, Emil, Reservist
29.04.1834: Seconde-Lieutenant im 3. Bataillon, 10. Landwehr-Regiment
Januar 1843: zum 3. Bataillon, 11. Landwehr-Regiment
07.07. 1849: Premier-Lieutenant
11.03.1851: ins 3. Bataillon, 10. Landwehr-Regiment
13.05.1851: interimistischer Companie-Führer
16.12.1852: Hauptmann und Companie-Führer
11.03.1854: mit seiner bisherigen Uniform den Abschied zu bewilligen.« [38]

Angesichts dieser Faktenlage könnte zunächst der Eindruck entstehen, die Suche nach »Theodor Fontanes« sei beendet. Doch auch jetzt bleiben Fragen offen: Falls der Artillerie-Officier Friedrich *Wilhelm* Theodor Fontanes die *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* geschrieben, herausgegeben und mit seinem Familiennamen verantwortet hätte, warum dann nicht unter dem Vornamen, der – selbst in der Offiziersnomenklatur unterstrichen – als sein eigentlicher Rufname zu betrachten ist. Vergleichbar wäre eine Veröffentlichung Theodor Fontanes unter dem Verfassernamen »Heinrich Fontane« oder »Henri Fontane«. Zudem bliebe auch hier wieder zu fragen, warum ein Offizier, der ja tatsächlich eine Militärschule durchlaufen hat, sich hinter einem bewußt nicht näher genannten Ort – N. für Nomen – glaubt verbergen müssen, während er zugleich seinen Familiennamen offen nennen läßt. Und wir müssen ja nicht unbedingt dem Räsonnement der Königin Isabeau in *Irrungen, Wirrungen* folgen – »Aber wo soll es auch herkommen? Sie war immer blos bei kleinen Leuten, draußen auf der Chaussee nach Tegel, wo kein Mensch hinkommt und blos mal Artillerie vorbei fährt. Und Artillerie ... Nu ja ...«[39] –, um uns zu fragen, ob ein endlich aus dem theoretischen Lernen entlassener und gerade erst als aggregierter Seconde-Lieutenant einem Truppenkörper zugeteilter Offizier[40] sich wirklich der Mühe einer solch diffizilen und zugleich – betrachtet man das Verhältnis von Aufwand und Ertrag – doch relativ wenig reputierlichen Arbeit hätte unterziehen wollen. Würde eine solche nicht doch eher zu einem jungen arbeitslosen Apotheker »passen«, der später von sich sagen konnte:

»Von Kindesbeinen an hab' ich eine ausgeprägte Vorliebe für die Historie gehabt. Ich darf sagen, daß diese Neigung mich geradezu beherrschte und meinen Gedanken wie meinen Arbeiten eine einseitige Richtung gab. Als ich in meinem 10ten Jahr gefragt wurde was ich werden wollte, antwortete ich ganz stramm: Professor der Geschichte. (Dies ist Familientradition, die es erlaubt sein mag zu citiren). [...] Als ich ein 13jähriger Tertianer und im Übrigen ein mittelmäßiger Schüler war, hatt' ich in der Geschichte solches Renommée, daß die Primaner mit mir spazieren gingen und sich – ich kann's nicht anders ausdrücken – für's Examen durch mich einpauken

ließen. Zum Theil war es bloßer Zahlen- und Gedächtniskram, doch entsinn ich mich andrerseits deutlich eines Triumphes den ich feierte, als ich meinen Zuhörern die Schlachten von Crezy und Poitiers ausmalte. 13 ½ Jahre kam ich auf die hiesige Gewerbeschule, wo gar kein Geschichtsunterrricht war und ich mich aus diesem und hundert anderen Gründen unglücklich fühlte. Meine Neigung blieb indeß dieselbe [...]«[41]?

– und der dann sein erstes kleines Werk unter eigenem Namen veröffentlicht, wobei er diesen Namen subtil verändert, indem er ihn dem Namen seines Großvaters anpaßt,[42] dem Kabinettssekretär der Königin Luise, deren Sohn er nun das Buch widmet?

Drei mögliche Verfasser sind also nun im Spiel, Theodor Fontane, Friedrich Wilhelm Held und Friedrich *Wilhelm* Theodor Fontanes, und es ist nicht ausgeschlossen, daß weitere hinzu kommen. Sicherlich kann, wie Hubertus Fischer konstatiert, die »Liste der selbständig erschienenen Werke Fontanes [...] also weiterhin mit *Männer und Helden* (1850) beginnen«, zumindest vorerst. Solange aber keine stichhaltigen Beweise gegen die Verfasserschaft Fontanes oder für die Verfasserschaft eines anderen vorliegen, sollte die von mir zur Diskussion gestellte Hypothese, »vielleicht« liege uns mit der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* die erste Buchveröffentlichung Theodor Fontanes vor, in diesem Spiel bleiben dürfen. »Sicherheit is nich.« Noch nicht.

Anmerkungen

1 Theodor an Emilie Fontane, 28. Mai 1870. GBA *Der Ehebriefwechsel*, Bd. 2, Nr. 418, S. 492.

2 Georg Wolpert: *Wer ist Theodor Fontanes?* In: *Fontane Blätter* 88 (2009), S. 127–136.

3 Ebd., S. 135.

4 Hubertus Fischer: *»... dem erhabenen Freunde der Soldaten«. »Theodor Fontanes«, »Preußens Held«* und *»Preußens Helden«*. In: *Fontane Blätter* 91 (2011), S. 22–38.

5 Ebd., S. 24.

6 Ebd., S. 34.

7 Ebd., S. 24.

8 Dieses Zitat belegt Fischer in einer Anmerkung mit dem Hinweis auf Kurt Koszyk: *Das Bild des Demagogen im Berliner tollen Jahr 1848. Friedrich Wilhelm Helds publizistische Tätigkeit während der Märzrevolution. In: Publizistik und politisches Engagement. Lebensbilder publizistischer Persönlichkeiten.* Hrsg. von Walter Hömberg, Arnulf Kutsch und Hort Pöttker. Münster 1999 (Kommunikationsgeschichte, Bd. 5), S. 129–151. / S. 130.

9 Ebd., S. 26.

10 GBA *Der Stechlin*, S. 299.

11 Hubertus Fischer, wie Anm. 4, S. 26.

12 Dieses Zitat belegt Fischer in einer Anmerkung folgendermaßen: »Vgl. Hubertus Fischer: *Theodor Fontane, der »Tunnel«, die Revolution.* Berlin 1848/49. Berlin 2009, S. 296.«

13 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 24–25.

14 *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen.* Hrsg. v. Theodor Fontanes, Schweidnitz 1842, S. III u. IV.

15 Ebd., S. 48.

16 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 23.

17 *Theodor Fontane. Briefe an den Verleger Rudolf von Decker. Mit sämtlichen Briefen an den Illustrator Ludwig Burger und zahlreichen weiteren Dokumenten.* Hrsg. von Walter Hettche. Heidelberg 1988, S. 285 f.

18 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 25.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 *Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850–1870. Band I. 30. Juli 1850–15. März 1858.* Hrsg. von Gotthard Erler, Berlin und Weimar 1987, Nr. 37, S.109.

22 *Theodor Fontane. Briefe an Wilhelm und Hans Hertz 1859–1898.* Hrsg. von Kurt Schreinert † Vollendet und mit einer Einführung versehen von Gerhard Hay, Stuttgart 1972, Nr. 105, S. 79.

23 HFA III/4, S. 126–127.

24 Ebd., S. 121.

25 Ebd. S. 118–119.

26 *Geschichte des Preußischen Staates* (wie Anm. 14), S. 70.

27 Hier Anmerkung Fischers mit Verweis auf Wolpert (wie Anm. 2), S. 130.
28 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 27.

29 Diese Aufzählung belegt Fischer in einer Anmerkung mit dem Hinweis auf Manfred Horlitz: *Theodor Fontanes Vorfahren. Neu erschlossene Dokumente – überraschende Entdeckungen.* Berlin 2009, S. 98, 99, 100, 102, 103, 105, 109.

30 Diese Aufzählung belegt Fischer in einer Anmerkung mit dem Hinweis auf Wolfgang Rasch: *Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung.* 3 Bde. Hrsg. von Ernst Osterkamp und Hanna Delf von Wolzogen. Berlin, New York 2006. (Bd. 1, S. 289).

31 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 28.

32 HFA III/4, S. 19–20. Mit dem * verweist Fontane auf eine Fußnote, in welcher er – und vielleicht fällt von da ein ganz amüsantes Licht auch auf unseren Diskurs – Folgendes zu bedenken gibt: »Durch einen Nebensächlichkeitsbeweis die Hauptsache beweisen zu wollen, dafür mag aus meinen Erlebnissen hier noch folgendes als ein glänzendes Beispiel dienen. Ein Freund von mir besaß eine etwa anderthalb Fuß hohe Terracotta-Statuette, hübsche Arbeit, die einige für das von Michel Angelo persönlich herrührende Modell zum ›Moses‹ hielten, während dies von andern bestritten wurde. Nun befand sich an einer Stelle der Figur, ein scharf in die Terracottamasse abgedruckter Finger, derart scharf, daß die kleinen Rinnen und Rillen der Haut ganz deutlich zu erkennen waren. Als es nun die Echtheit zu beweisen galt, sagte mein Freund: ›Es kann kein Zweifel sein; Sie sehen hier ganz deutlich den Finger.‹ Das war auch richtig; man sah den Finger, man sah nur nicht, daß es der *Michel Angelosche Finger* war. Trotzdem hab' ich es, zunächst an mir selbst, dann aber auch an andern erlebt, daß dieser Beweis momentan für voll angesehn wurde. Ja, der Besitzer selber war, als er das erste Mal auf den Fingerabdruck hinwies, durchaus bona fide dabei verfahren und setzte erst später diese Art von Beweisführung als Spiel und Jocosum fort.« (HFA III/4, S. 20).

33 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 28.

34 Ebd., S. 33. Den besten Überblick zu Fischers Arbeiten in dieser Frage gewinnt man in seiner 2009 publizierten Sammlung von zum Teil vorher bereits an anderer Stelle veröffentlichten, überarbeiteten und durch neu geschriebene »Kapitel« ergänzten Aufsätzen und Vorträgen: *Theodor Fontane, der »Tunnel«, die Revolution. Berlin 1848/49* (wie Anm. 12).

35 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 34.

36 Brief an Georg Friedlaender vom 7. November 1893. *Theodor Fontane. Briefe an Georg Friedlaender.* Herausgegeben und erläutert von Kurt Schreinert, Heidelberg 1954, Nr. 212, S. 239.

37 Georg Wolpert (wie Anm. 2), S. 131.

38 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz an Georg Wolpert, 29. 06. 2010.

39 GBA *Irrungen, Wirrungen*, S. 95.

40 Friedrich Wilhelm Theodor Fontanes war am 2. April 1840 vom Portepee-Fähnrich zum aggregierten Seconde-Lieutenant und am 6. Januar 1842 zum Artillerie-Officier avanciert.

41 Brief an Theodor Storm vom 14. Februar 1854. HFA IV/1, Nr. 176, S. 375.

42 Wobei es in unserem Zusammenhang ohne Belang ist, ob dieses vom Großvater an den Familiennamen angehängte »s« den Tatsachen oder nur dem Glauben der Familie entsprach.

43 Hubertus Fischer (wie Anm. 4), S. 34.

Theodor Fontanes als Fischers Held, oder: Warum es so nicht gewesen sein kann und wie es eigentlich gewesen ist

Rudolf Muhs

»Wer ist Theodor Fontanes?«, unter dessen Namen 1842 eine *Geschichte des Preußischen Staates in chronologischen Tabellen* herauskam – so hat Georg Wolpert 2009 in diesen Blättern gefragt und auch gleich eine Antwort bereit gehalten: Niemand anders als Fontane selbst, denn der Dichter habe sowohl Zeit für die Abfassung dieser historischen Nachhilfefibel und Interesse am Thema gehabt als auch ein Motiv, seinen Namen zu verstellen.[1] Wolperts Vermutung ist zwar, wie im folgenden gezeigt werden kann, unrichtig, war aber immerhin noch nachvollziehbar. Auch das *Gesamtverzeichnis des deutschen Schrifttums* hat die Publikation ohne Umstände unter Fontanes Werken eingeordnet.[2]

Verwegener ist schon, was Hubertus Fischer unlängst an Spekulationen entwickelt hat: Bei Theodor Fontanes handele es sich um ein Pseudonym des bekannten Berliner Vormärzpublizisten und revolutionären Agitators Friedrich Wilhelm Held, der im übrigen auch die Inspiration für die Gestalt des Leutnant Vogelsang in *Frau Jenny Treibel* abgegeben habe.[3] Wie immer freilich, wenn einem die Phantasie durchzugehen droht bei der Vorstellung, wie es gewesen sein könnte, sollte man sich zunächst die Kontrollfrage stellen, warum es so nicht gewesen sein kann. Dafür finden sich dann meist gute Argumente und in der Folge mitunter sogar die Erklärung, wie es eigentlich gewesen ist.

Warum aber kann es nicht so gewesen sein, wie Wolpert oder Fischer auf ihre je verschiedene Art vermuten? Wer mit den Verhältnissen des Vormärz vertraut ist, weiß, dass man hochgestellten Personen, und Angehörigen der Herrscherfamilie zumal, nicht ohne weiteres eine Schrift widmen konnte. Der Betreffende mußte die Widmung vorher annehmen, und diese Gunst hätte der Thronfolger kaum einem Autor erwiesen, der sein Werk unter Pseudonym veröffentlichen wollte. Ohne eine solche Genehmigung war eine Zensurfreigabe, da der fragliche Titel weniger als zwanzig Bogen Umfang hatte, unvorstellbar. Bei einem von der Sache her gänzlich unanstößigen Buch gegen Konvention wie Gesetz zu verstoßen, wäre aber

keinem preußischen Drucker und Verleger in den Sinn gekommen, hätte es doch jede Spekulation auf einen breiten Absatz des Werkes und seinen Einsatz bei der Soldatenausbildung von vornherein zunichte gemacht. Schwer vorstellbar ist zudem, wie und weshalb ein Berliner Autor mit seiner Kleinschrift an eine obskure Buchhandlung in der schlesischen Provinz geraten sein sollte.

Diese Hinweise dürften ausreichen, um sowohl Fontane wie Fischers Held als real existierende Personen hinter dem Namen Theodor Fontanes zu eliminieren. Wie aber läßt sich nun feststellen, um wen es sich tatsächlich gehandelt hat? Wolpert war im Grunde auf der richtigen Spur, als er sich an das Berliner Geheime Staatsarchiv wandte, hat aber seine Anfrage allzu eng auf die Militärstammrollen der preußischen Armee begrenzt und sich dann von der zutreffenden Auskunft, daß sie für den fraglichen Zeitraum nicht erhalten sind, zu dem Fehlschluß verleiten lassen, es habe keinen Theodor Fontanes gegeben. Hätte er jedoch wahllos weiter in den Findbüchern herumgesucht, wäre ihm bald ein Eintrag aufgestoßen *betr. Leutnant a. D. Fontanes, Domänenpächter in Neukirch, Kreis Breslau.* Ein Studium dieser im Jahre 1851 einsetzenden Akte schafft nicht nur Klarheit über seine Identität, sie demonstriert zugleich, daß Widmungen nicht selten eine Spekulation auf Gegenleistung sind und wie hilfreich Wohlwollen von höchster Stelle sein kann. Deutlich wird des weiteren, daß königliche Entscheidungen in Preußen selten ohne Zutun der Bürokratie getroffen wurden. Vor allem aber zeigt sich am Beispiel von Leutnant Fontanes einmal mehr die Gültigkeit jenes Satzes, den der Dichter Fontane nicht ohne Grund immer wieder gern zitiert hat: »In Geldsachen hört die Gemütlichkeit auf.«[4]

Um was also ging es? Fontanes hatte am 14. Februar 1851 eine Immediat-Vorstellung an Friedrich Wilhelm IV. aufgesetzt und darum gebeten, ihm »das im Breslauer Kreise nur eine Meile von Breslau belegene, früher dem Jungfrauen-Stift ad Sctam Claram gehörige, durch die Säkularisation den Domänen einverleibte Vorwerk Neukirch von 877 Morgen 34 Ruthen Flächeninhalt« zu verpachten oder zu verkaufen.[5] Um seinem Gesuch mehr Nachdruck zu verleihen und zu verhindern, daß es von untergeordneten Kabinettsbeamten bearbeitet würde, reichte er das Schriftstück, mit der Bitte um Befürwortung, über eben jenen Mann ein, dem 1842 seine *Geschichte des preußischen Staates* gewidmet gewesen war: Prinz Wilhelm, den Bruder und präsumtiven Thronfolger des kinderlosen Königs. Der ließ sich, wie erhofft, nicht lumpen und erklärte in einem Begleitschreiben seine Absicht, die Petition »bei Seiner Majestät dem Könige zum Vortrage bringen und mit Rücksicht auf die Theilnahme, welche Se. Königliche Hoheit dem Bittsteller seit seiner Dienstzeit beim 7ten Infanterie-Regimente widmet, die Gewährung des darin enthaltenen Gesuchs befürworten zu wollen«.[6]

Prinz Wilhelm war nämlich, lange bevor er König von Preußen wurde und später erster Deutscher Kaiser, schon seit 1817 Chef dieses Truppenkörpers. Das 1797 aufgestellte und ursprünglich als »2. Westpreußisches« bekannte Infanterieregiment hatte 1812 an der Seite von Napoleons Grande Armée in Rußland gekämpft, war von Großgörschen über Leipzig bis Waterloo an allen großen Schlachten der Befreiungskriege beteiligt gewesen und sollte nach der Thronbesteigung seines Chefs 1861 den Namen »Königs-Grenadier-Regiment (2. Westpr.) Nr. 7« erhalten. Die Dienstjahre von Leutnant Fontanes fielen freilich in die lange Friedenszeit nach dem Wiener Kongress, während der das Regiment in Glogau und Schweidnitz stationiert war. Als es 1848 gegen die aufständischen Polen in Posen auszog, 1866 bei Königgrätz gegen Österreich focht und 1870 gegen Frankreich (aber nicht bei Sedan), war Fontanes längst außer Diensten; und längst tot war er, als das nunmehr so genannte »Grenadier-Regiment König Wilhelm I. (2. Westpr.) Nr. 7« mit Ende des Ersten Weltkriegs, nach verlustreichem Einsatz an der Westfront, gemäß den Bestimmungen des Versailler Vertrages aufgelöst wurde bzw. in anderen Formationen aufging.[7]

All dies lag indes noch in ferner Zukunft, als am 6. Juni 1842 das 25-jährige Jubiläum von Prinz Wilhelm als Regimentschef groß begangen wurde.[8] *Die Geschichte des preußischen Staates in chronologischen Tabellen* war der persönliche Beitrag von Leutnant Fontanes zu dieser Feier gewesen, obwohl er damals schon außer Diensten stand oder erst etwas später aktiv wurde.[9] Dass sein Buch eine ähnlich lautende Widmung enthielt wie Fischers Held sie für *Preußens Helden*[10] verwendet hatte, läßt vermuten, daß die Formel entweder abgeschrieben oder ihm amtlich vorgeschrieben war. Wer je in den Royal Archives in Windsor gearbeitet hat, wird sich erinnern, dass einem selbst heutzutage in aller Freundlichkeit, aber nichts desto weniger eindringlich nahegelegt wird, mit welchen Worten man Ihrer Majestät der Königin im Falle einer Publikation für die Benutzungserlaubnis zu danken hat.

Vermutlich hat Fontanes 1851 Prinz Wilhelm und auch dessen Bruder, den König, an seine Verdienste als Offizier und vaterländischer Autor erinnert. Bestimmtes läßt sich darüber jedoch nicht sagen, da seine Eingabe kassiert wurde und nur die betreffenden Verhandlungen überliefert sind. Danach war Neukirch 1840 auf zwölf Jahre an einen Oberamtmann Schmidt verpachtet worden, und als der es nach wiederholten Schlaganfällen nicht mehr anständig bewirtschaften konnte, sei Fontanes 1846 in den laufenden Pachtvertrag eingestiegen. Verständlicherweise habe er sich dann gleich darum bemüht, das Vorwerk später auf eigenen Namen weiter bewirtschaften zu können. Ein Vertragsabschluß wäre auch zweifellos »noch vor Eintritt der Katastrophe des Jahres 1848 zu Stande gekommen«, hätte nicht Fontanes selber den Abschluß durch endloses Gefeilsche

um die Konditionen verzögert, »bis er, der seine Pacht von jeher fast nie rechtzeitig, sondern meistens nur in Folge von Erinnerungen gezahlt hatte, immer tiefer in Schulden geriet und seinen Kredit einbüßte.« Die Mißernten von 1846 und 1847 möchten zwar mit dazu beigetragen haben und auch die Geldkrise im Gefolge der Revolution, »nicht minder jedoch verfehlte und unpraktische Spekulationen«, wie denn Fontanes »überhaupt persönlich ganz unzuverlässig sei, einen großen Hang zum Wohlleben habe und sich in den Breslauer Bier- und Weinstuben mehr aufhalte als seine Mittel erlauben und seiner Wirtschaft gut tue.« Im Frühjahr 1849 unter Sequestration gestellt, habe er schließlich von seiner Schwiegermutter genug Geld vorgestreckt bekommen, um sich mit seinen Privatgläubigern vergleichen und die aufgelaufenen Steuerrückstände abzahlen zu können. Daraufhin sei ihm Neukirch für die Restlaufzeit seines Vertrages zurückgegeben worden, doch habe die Domänenverwaltung zugleich in aller Deutlichkeit erklärt, eine Weiterverpachtung an Fontanes nach 1852 »auf keinen Fall genehmigen« zu wollen. Trotzdem versuche er nun, »Eurer Majestät Mitleid durch eine lückenhafte und entstellte Schilderung der Sachlage rege zu machen.«

Damit war Finanzminister Rudolf von Rabe freilich noch lange nicht am Ende seines Vortrags angelangt. Die von Fontanes geltend gemachte Anlage einer Ziegelei, deren Kosten in der ihm verbleibenden Zeit nicht wieder hereinzuholen seien, begründe allenfalls einen Anspruch auf Entschädigung. Mit Rücksicht darauf einer Pachtverlängerung zuzustimmen käme einer Prämie für Eigenmächtigkeit gleich, da er ohne Autorisation gehandelt habe und dies nur andere zur Nachahmung anstiften würde. Auch dürfe für die Bemessung einer Entschädigung nicht das verausgabte Geld zugrunde gelegt werden, sondern nur die tatsächliche Wertsteigerung, die Fontanes maßlos übertreibe. Wenn er nicht »überhaupt ohne Berechnung gewirtschaftet« hätte, wären ähnliche Erträge mit einem Zehntel des Aufwands zu erzielen gewesen. Schwerer noch wog, was als unausgesprochener Verdacht in der Feststellung mitschwang, dass während der Sequestration 1850 ein Großteil der Gebäude auf Neukirch aus ungeklärter Ursache abgebrannt sei und die Feuergelder zur Wiederherstellung nicht ausreichten. Da also, um für eine Neuverpachtung solide Bewerber anzuziehen, erst teure Neubauten auf Staatskosten errichtet werden müßten, ging das Schlußvotum des Finanzministers dahin, die Domäne am besten zu zerschlagen und das Land in kleinen Parzellen zu verkaufen. Fontanes solle man die Ziegelei mit 30 Morgen Land anbieten, womit der Billigkeit Genüge getan wäre, zumal das Unternehmen eine Sicherheit böte, wenn er, wie zu erwarten, nur in Teilbeträgen über einen längeren Zeitraum zahlen könne.[11]

Nachdem der König seine Zustimmung zu diesem Vorschlag gegeben hatte[12] und mit der Ernte 1852 die Stunde seiner Umsetzung heraufgezogen

war, erwies sich jedoch, daß man den beweckten Effekt nur zu erreichen hoffen durfte, »wenn der Kaufkontrakt anstatt mit dem p. Fontanes mit dessen Ehefrau abgeschlossen wird, weil der p. Fontanes tief in Schulden versunken ist und seine Gläubiger die Ziegelei sofort zur Subhastation bringen würden, wenn der Besitztitel für ihn selbst berichtigt würde.«[13] Bei aller Strenge gegenüber seinen Schwächen zeigte sich die Bürokratie in Anbetracht seiner früheren Verdienste immer noch wohlwollend genug, um ihn durch Operieren an der Grenze der Legalität vor dem finanziellen Ruin zu bewahren. Jedenfalls kam Alwine Wilhelmine Fontanes, geb. Wandt, so zu einer Ziegelei.

Ihr Gatte gab jedoch keine Ruhe. Carl von Bodelschwingh, seit Juli 1851 preußischer Finanzminister, war schon bald nach Amtsantritt persönlich und schriftlich von ihm bestürmt worden, die Dismembration von Neukirch aufzuhalten, weswegen seine Geduld an ihre Grenzen stieß, als er dem König zwei Jahre später Vortrag erstatten mußte, weil Fontanes, der seither nach Breslau übergesiedelt war, nunmehr ein zinsfreies Darlehen von 10.000 Talern erbeten hatte, um ein anderes Gut kaufen oder pachten zu können. Bodelschwinghs Stellungnahme zur Sache fiel kurz und bündig aus. Die Verweigerung eines neuen Pachtvertrages sei keineswegs unrechtmäßig gewesen, und das Gebot der Billigkeit durch Überlassung der Ziegelei gewahrt worden. Da sich Fontanes in seiner nicht erhaltenen Petition aber anscheinend auch auf patriotische Meriten berufen hatte, waren zusätzlich noch Erkundigungen über seine Person eingezogen worden. Was dabei herauskam, muß so ungünstig gewesen sein, daß dem Minister bei der Wiedergabe die Syntax aus dem Leim ging: »Der Bittsteller erscheint demnach als ein Mensch, dessen politische Haltung zwar loyal zu nennen, aber doch keine solche gewesen ist, die auf eine besondere Anerkennung sich irgendwie Ansprüche erworben hätte, während er in seinem Privatleben, namentlich durch Eitelkeit, Überhebung, unüberlegte Handlungen, durch unfruchtbaren Aufwand, der sein Vermögen weit überstieg, und durch die Wahl ungeeigneter Mittel, um sich Geld zu verschaffen, die allgemeine Achtung verscherzt und sich als dermaßen unzuverlässig bewiesen hat, daß man wünschen muß, mit ihm möglichst bald ganz auseinander zu kommen und keine Veranlassung vorliegt, demselben noch eine weitere Gnade als bisher angedeihen zu lassen.«[14] Das fand Friedrich Wilhelm IV. auch, so dass Theodor Fontanes abermals leer ausging.[15]

Wie sich das anfühlt, sollte sein Fast-Namensvetter, der Dichter, ebenfalls zur Genüge erfahren, als er nach 1868 wiederholt abgewiesen wurde mit seinen Gesuchen um eine fortlaufende Unterstützung aus Mitteln des Kultusministeriums. Es sei allerdings gleich hinzugefügt, daß Theodor Fontane erheblich weniger Geld wollte als Theodor Fontanes, nämlich nur 300 Taler pro Jahr, und daß er andererseits erheblich mehr Grund hatte, den Undank des Vaterlandes zu beklagen. Im Zorn auf die Federfuchser in

den Amtsstuben wären sie sich jedoch vermutlich einig gewesen. Auch das hatten der Grenadierleutnant a.D. und der gewesene Einjährig-Freiwillige gemeinsam, daß sie nicht so leicht aufgaben. Während letzterer im Rückgriff auf alte Verbindungen ins Innenministerium 1870 schließlich erfolgreich war, sollte sich ersterer schon 1861 Hoffnungen machen, aus lange zurückliegenden Kontakten doch noch Kapital zu schlagen.

Friedrich Wilhelm IV. war kaum zwei Wochen tot, als sich Fontanes am 15. Januar an seinen alten Gönner, den neuen König von Preußen, wandte. Wieder ist der volle Wortlaut seines Schreibens, bedauerlicherweise, nicht überliefert, lediglich das abschließende Petitum, ihm als Entschädigung für seine Meliorationen auf Neukirch, erstens, entweder ein zinsloses, mit 2 % zu amortisierendes Darlehen von 10.000 Talern zu gewähren oder eine einmalige Abfindung in Höhe von 5.000 Talern sowie, zweitens, seinen Sohn Max unentgeltlich in das Kadettenkorps aufzunehmen. Allem Anschein nach hatte er aber immer noch nicht begriffen, dass es sich bei der preußischen Monarchie, ob nun absolutistisch oder konstitutionell verfaßt, um eine Form bürokratischer Herrschaft handelte und somit trotz Regierungswechsel die gleichen Beamten am Ruder waren wie zuvor oder ihnen doch wenigstens die alten Akten vorlagen. Prompt wurde Fontanes nämlich angekreidet, seine erfolglosen früheren Petitionen verschwiegen zu haben, obwohl er wieder die gleichen Gründe anführe wie zuvor. Außerdem habe er in dieser Sache zwischenzeitlich einen Prozeß gegen den Fiskus angestrengt und rechtskräftig verloren. Folgerichtig schloß Robert von Patow, der dritte Finanzminister, der sich mit dem Fall abgeben mußte, seinen Bericht mit der Bitte um »Ermächtigung, den p. Fontanes auf seinen ersten Antrag ablehnend bescheiden zu dürfen«, ließ aber immerhin den Zusatz folgen, er werde anschließend »die Immediat-Eingabe des Fontanes an den Kriegs-Minister befördern, damit dieser denselben auf den zweiten Antrag wegen Aufnahme seines Sohnes in das Cadetten-Corps ressortmäßig mit geeignetem Bescheid versehe.«[16]

Leichtes Geld war mithin auch unter Wilhelm I. nicht zu haben, Regimentsloyalität hin, Buchwidmung her. Ob wenigstens die Entscheidung in Sachen Max Fontanes positiv ausfiel, ließe sich vermutlich auch noch herausfinden, ebenso wie eine Antwort darauf, wo Theodor Fontanes seine Ausbildung erhalten hatte (die ominöse »Militairschule zu N.«, von der im Vorwort zu seinem Buch die Rede ist)[17] oder ob seine Vorfahren Hugenotten waren. Dergleichen wäre jedoch allenfalls für Lokalhistoriker, Genealogen oder Uniformfetischisten von Interesse. Für die am Eingang dieses Beitrags aufgeworfene Frage hingegen darf es bei der Feststellung bleiben: Theodor Fontanes war Theodor Fontanes und niemand sonst. Dass in Berlin ein junger Mann fast gleichen Namens lebte, aus dem dereinst ein bekannter Schriftsteller werden würde, konnte der schlesische Leutnant kaum ahnen, als er 1842 seine *Geschichte des Preußischen Staates in*

chronologischen Tabellen zusammenstellte. Wäre dieser Titel Fontane je zu Gesicht gekommen, hätte er sich über die Namensähnlichkeit vermutlich amüsiert, über den Inhalt aber mit Sicherheit mokiert. Denn Geschichte als Datenskelett ohne Anekdoten war so ziemlich das genaue Gegenteil seiner Vorstellung vom richtigen Umgang mit preussischer Vergangenheit. Selbst wenn der eine aber vom anderen gewußt und der Dichter das Opuskulum des Offiziers gekannt haben sollte, würde dies nichts daran ändern, daß Theodor Fontanes und namentlich Fischers Held guten Gewissens wieder aus der Fontane-Forschung ausgeschieden werden können.

Anmerkungen

1 Georg Wolpert, *Wer ist Theodor Fontanes?* In: *Fontane Blätter* 88 (2009), S. 127–36.

2 *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums* 1700–1910 (GV). Bd. 39, München etc. 1981, S. 241.

3 Hubertus Fischer, *»... dem erhabenen Freunde der Soldaten«. »Theodor Fontanes«, »Preußens Held«* und *»Preußens Helden«*. In: *Fontane Blätter* 91 (2011), S. 22–38.

4 Die Äußerung geht zurück auf den rheinischen Liberalen und späteren Märzminister David Hansemann auf dem Vereinigten Landtag 1847.

5 So die behördliche Zusammenfassung seines Gesuchs, zit. nach: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, I. HA, Rep. 89, Nr. 31581; Bl. 23.

6 Datiert vom 15. März 1851; ebd. Bl. 22.

7 F.-W. Paetzold, *Geschichte des Grenadier-Regiments König Wilhelm I. (2. Westpreußisches) Nr. 7.* Lorch/Württ. 1987.

8 von Lewinski und von Brauchitsch, Geschichte des Grenadier-Regiments König Wilhelm I. (2. Westpreußischen) Nr. 7, Bd. 1, Glogau 1897, S. 187–90; ein zu diesem Anlaß in Auftrag gegebenes Gemälde des Prinzen von Preußen ist reproduziert bei: Ernst-Moritz von Kaisenberg und Gerhard von Hirsch, *Geschichte des Grenadier-Regiments König Wilhelm I. (2. Westpreußisches) Nr 7 »Königs-Grenadier-Regiment«* 1797–1926, Liegnitz 1927, nach S. 36.

9 In der Rangliste für Juni 1842 ist der Name Fontanes jedenfalls nicht verzeichnet; G. von Salisch, *Geschichte des Königlich Preußischen Siebenten Infanterie-Regiments von seiner Stiftung im Jahre 1797 bis zum 1. Juli 1854.* Glogau 1854, S. 415 ff.

10 Vgl. Fischer, wie Anm. 3, S. 24.

11 Vortrag des Finanzministers von Rabe vom 21. März 1851; wie Anm. 5, Bl. 23–30.

12 Kabinettsorder vom 9. April 1851; ebd., Bl. 31.

13 Bericht vom 10. August 1852; ebd., Bl. 41.

14 Vortrag vom 2. Juni 1853; ebd., Bl. 43–6.

15 Kabinettsorder vom 20. Juni 1853; ebd., Bl. 47.

16 Vortrag vom 9. April 1861; zit. nach der in Anm. 5 angeführten Akte, deren Schlußteil nicht paginiert ist.

17 Suchern sei zum Einstieg empfohlen: Bernhard Poten, *Geschichte des Militär-Erziehungs- und Bildungswesens in den Landen deutscher Zunge. Bd. 4: Preußen.* Berlin 1896, sowie Jürgen K. Zabel, *Das preußische Kadettenkorps. Militärische Jugenderziehung als Herrschaftsmittel im preußischen Militärsystem.* Frankfurt a. M. 1978.

Die ›Fontanetreppe‹ in Arnsdorf und die Menschen, die sie nutzten

Ulf Korn

Wer kennt das Foto nicht, das Fontane zusammen mit seiner Tochter Martha auf einer gemauerten Treppenbrüstung sitzend zeigt. Schon im zweiten Band der *Briefe an die Familie* von 1905 ist es abgebildet, datiert auf 1886 und lokalisiert in Arnsdorf.

In den Werken Fontanes wird Arnsdorf, ein Dorf nur wenige Kilometer nördlich von Krummhübel gelegen, mehrfach erwähnt, so in seinen Briefen an Georg Friedlaender und in den Erzählungen *Von, vor und nach der Reise*. Auch der Roman *Quitt* nimmt Bezug auf diesen Ort. In einem Brief an Friedlaender aus dem Jahre 1893 charakterisiert Fontane die Dörfer Wüsterohrdorf bei Schmiedeberg und Arnsdorf:

»Ich kann auch immer nur wieder hervorheben, daß da geradezu Schätze zu heben sind, culturnovellistisch ersten Ranges, die Scenerie, die Weltabgeschiedenheit, der Mensch in seiner Enge und doch auch wieder und zwar gerade in dieser Enge, ganz Mensch.«

Arnsdorf, dieses landwirtschaftlich orientierte Dorf, mit seiner aufblühenden Papierindustrie bot dem Dichter Einblicke in das Leben von zwei Familien aus jenen Kreisen, die Fontane selbst als die »Gesamt-Aristokratie von Krummhübel–Arnsdorf–Schmiedeberg« bezeichnet. Es sind die Familien des Kommerzienrates Heinrich Richter und des Professors Felix Eberty. Mit beiden Familien pflegte Fontane in den Jahren 1884 bis 1888 enge, allerdings auch nicht ganz zweckfreie Kontakte. Denn beide Familien boten seinem analytischen Blick hilfreiche und für seine literarischen Werke nützliche Einblicke, die nicht selten in Briefen kommentiert, in seine Romane mit eingingen. In der Familie Eberty konnte Fontane erfahren, wie einer einst jüdischen, jetzt assimilierten und seit 1826 zum Christentum übergetretenen Familie die Einbürgerung und Gleichstellung in die preußische Gesellschaft gelang oder nicht gelang. Die Briefe an Georg Friedlaender sind überreich an Gedanken zum Thema der jüdischen Emanzipation anhand seiner Betrachtungen zur Familie Eberty.

Indes gibt es außer einem Besuch Fontanes in der Villa Eberty am 1. September 1886, der im Gästebuch des Hauses bezeugt ist, in das sich Fontane wie alle berühmten Persönlichkeiten, die hier zu Gast waren, eintrug, und einem zeitlich nicht genau feststellbaren dreitägigen Aufenthalt keine weiteren Hinweise auf Begegnungen in der Villa. Ihre Treffen fanden anscheinend außerhalb des Hauses statt, sei es auf dem Wege nach Krummhübel oder in Berlin. Somit ist es wenig wahrscheinlich, dass die Treppe des besagten Fotos zur Villa Eberty gehört. Zieht man zum Vergleich die Fotos heran, die Rolf Born in seiner Schrift *Heimann Joseph Ephraim oder Tradition als Bindung* abdruckt, so zeigt sich, dass weder die auf Seite 92 abgebildete Eingangstreppe noch die dorfseitig gelegene Treppe (Seite 162) eine Ähnlichkeit mit der Treppe des Fotos erkennen lassen.

Einen wesentlich engeren Bezug als zu den Ebertys hatte Fontane zu Kommerzienrat Heinrich Richter und seiner Frau Marie, die die jüngste Tochter von Felix Eberty und damit eine Nachfahrin der Berliner Bankiersfamilie Ephraim war. Auch Heinrich Richter zählte zu jener von Fontane so genannten »Gesamt-Aristokratie von Krummhübel–Arnsdorf–Schmiedeberg«. Vermutlich kannte Fontane den Kommerzienrat bereits von Besuchen in dessen Villa im Berliner Tiergartenviertel, galten doch die meisten seiner Besuche der Richterschen Villa in Arnsdorf.

Hier, im Arnsdorfer Haus der Familie Richter, fand Fontane eine gern genutzte Gelegenheit, die etwas eintönige Zeit seiner Sommerfrische im Gebirgsdorf Krummhübel zu unterbrechen. Krummhübel, obwohl schon damals um das Ansehen eines Kurortes bemüht, war eben doch nur »Baden-Baden, aber in Kattun«, wie Fontane schrieb. Im Hause Richter suchte und fand Fontane dagegen die gesuchte Abwechslung, die Krummhübel nicht immer bot. Die Gespräche und die damit verbundenen Einblicke in das Leben und Wesen dieser zeittypischen Familie, besonders des Ehepaars Heinrich und Marie Richter, interessierten den Romancier. Jedoch nicht allein die Gesprächskultur der kommerzienrätlichen Villa zog Fontane an, auch die über die Grenzen des Hirschberger Tals hinaus berühmte und gepflegte Küche des Hauses tat das Ihre. In diesem Sinne sind denn auch Fontanes Worte zu verstehen: »Der Einsamkeits-Cultus läßt sich in einem Gebirgsdorf höchstens vier, fünf Wochen durchführen, dauert er länger, so ist man ohne Freunde, die zu sprechen und zu kochen verstehen, geradezu verloren.«

Heinrich Richter war der zeittypisch zu Reichtum gekommene Unternehmer, der Prototyp des Bourgeois dieser Zeit. Sowohl sein Denken als auch sein Handeln war geprägt von einem Bewusstsein, für das gilt: »Geld besorgt alles«. Er vertrat eine Einstellung, die nach dem gewonnenen Deutsch-Französischen Krieg im deutschen Kaiserreich weit verbreitet war, ein Denken, in dem das Streben nach materiellem Gewinn, Fontane spricht vom »Tanz um das goldene Kalb«, Priorität hatte.

Fontanes häufige Besuche in der Villa Richter und seine brieflich mitgeteilten Beobachtungen legen die Vermutung nahe, die gesuchte »Fontane«-Treppe vorrangig vor allen anderen Orten, die Fontane im Riesengebirge besuchte, hier zu suchen. So bietet denn auch die straßenseitig gelegene fünfstufige Haupteingangstreppe mit ihren Details Hinweise für diese Vermutung (Abb. 1). Ein vor Ort vorgenommener Vergleich der noch heute bestehenden straßenseitig gelegenen, fünfstufigen Eingangstreppe mit der Treppe auf dem Foto zeigte, dass beide Treppen gleiche Bauteile aufweisen. Für ein und denselben Bau ist dies in der Regel auch der Fall. Das Gebäude trägt heute (1989) die Hausnummer 164. Es handelt es sich bei

Abb. 1: Der straßenseitige Eingang der ehemaligen Villa Richter.

beiden Treppen um Blockstufen aus Beton, die Abdeckplatte für die Brüstung ist bei beiden Treppen etwa 40 cm breit und 10 cm hoch. Auch gleichen sich die Treppen in Material und Oberflächenbehandlung. Indessen lässt sich die weit verbreitete Annahme, die beschriebene, straßenseitig gelegene Treppe sei identisch mit der »Fontane«-Treppe durch die unterschiedliche Anzahl der Stufen widerlegen. Die von der Straße erreichbare Treppe weist fünf Stufen auf, die Treppe, auf der Fontane mit seiner Tochter abgebildet ist, nur vier (Abb. 1 u. 3).

Dieser Sachverhalt führte zu der Annahme, die »Fontane«-Treppe dort zu suchen, wo die Bodenhöhe um ca. 19 cm, also um eine Treppenstufe, ansteigt. Das trifft für den hinter dem Haus liegenden einstigen Gartenhof zu, was sich durch eine Messung bestätigte. Doch wo genau sich die gartenhofseitige, vierstufige Treppe einmal befand, lässt sich nicht genau feststellen, da sie nach dem Krieg einschließlich der Veranda abgebrochen wurde. Lediglich ein noch 1975 sichtbarer Fugenspalt in der neu verputzten Fläche weist darauf hin, dass hier einmal das Mauerwerk der besagten Veranda und der Treppe in das der Villa eingebunden war. Diese Annahme wird durch das Foto einer Arnsdorferin bestätigt, die bis 1946 in diesem Haus wohnte. Die Aufnahme entstand noch, als die Villa im Besitz von Heinrich Richter war. Das Foto zeigt die verglasten Flügeltüren, mit den zeittypischen Sprosseneinteilungen und, wenn auch undeutlich, die Treppe selbst, auf der Fontane mit seiner Tochter gesessen haben könnte (Abb. 2). Es ist zur oder kurz nach Fertigstellung der Villa ca. 1878 entstanden. Die drei Personen, die sich auf der Terrasse der Veranda zeigen, sind, wie wir vermuten, Marie mit ihren Schwestern Margarethe und Barbara.

Auf Stufen wie diesen inszenierte sich die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, wenn sich dazu Gelegenheit bot, als »Zuschauer und Mitspieler« (*Frau Jenny Treibel*) zugleich. Auf Fotographien, Gemälden und

Abb 2: Die Villa Richter, Haus Nr. 164, etwa 1879 von der Gartenseite aus.

Monumenten brachte sie ihre Selbsteinschätzung symbolisch und stufengetragen zum Ausdruck. Auch Fontane war Teil dieser Zeit, wie er am 25. August 1891 an seine Tochter schrieb:
»Das Bourgeoisgefühl ist das zur Zeit bei uns maßgebende, und ich selber, der ich es gräßlich finde, bin bis zu einem gewissen Grade von ihm beherrscht. Die Strömung reißt einen mit fort.«

Einblicke in diese Welt des nach 1870 reich gewordenen Industriebürgertums erhielt Fontane nicht nur in Arnsdorf, sondern auch in der Villa der Richters am Tiergarten in Berlin, wo Fontane öfters zu Gast war. Auch wenn diese Richtersche Bühne, als solche erlebte Fontane sie, nicht die des Königlichen Schauspielhauses war, so glich doch die »Richtersche Gesellschaft«, die Fontane in seinen Briefen an Georg Friedlaender beschrieb, in ihren Verhaltensweisen in so vielem dem Typus, dass sich die im Hause Richter gemachten Erfahrungen verallgemeinern ließen, oder, so Fontane an Victor Widmann 1894: »dass man, bei Kenntnis des Allgemeinzustandes auch das Einzelne mit Notwendigkeit treffen muß«. Die Richtersche Bühne war für Fontane Theater und Parkettplatz in einem, dort »wo man alles als lebendes Bild nimmt, oder als Theaterstück, in dem man Zuschauer und Mitspieler zugleich ist«, wie er an Friedlaender am 21. Juni 1897 schrieb. Auch jene vierstufige Freitreppe vor der Glasveranda, auf der später das Foto entstand, war ein solcher Parkettplatz (Abb. 3). So lesen wir in dem Brief vom 5.7.1886 an Georg Friedlaender nach dem Besuch bei Richters:

Abb. 3: Theodor Fontane mit Tochter Martha, auf der Treppe in Arnsdorf.

»Ich betrachte das Leben, und ganz besonders das Gesellschaftliche darin, wie ein Theaterstück und folge jeder Scene mit einem künstlerischem Interesse, wie von meinem Parkettplatz No 23 aus. Alles spielt mit, alles hat sein Gewicht und Bedeutung.«

Die vierstufige Freitreppe bildete den Zugang zur Hof- und Gartenseite mit dem Gartenhof, der mit seinen Rankgewächsen den südlich anschließenden Gartenpark eröffnete. Hier spielte sich das nicht-öffentliche Leben der Familie Richter ab. Er war bepflanzt mit fremdländischen Gewächsen und beherbergte als besondere Attraktion eine eigene Gärtnerei mit Gewächshaus und Eiskeller. Es ist Marie Richter, die sich im Gartenhof als blumengießende Gärtnerin inszeniert und dabei aufmerksam von Rudolf Korn betrachtet wird (Abb. 4). Rudolf Korn war durch seine Mutter Elisabeth Friedlaender ein Neffe von Georg Friedlaender. Seine Frau Elisabeth

Abb. 4: Marie Richter, geb. Eberty und Rudolf Korn im Garten der Villa Richter.

Abb. 5: Die Arnsdorfer Papierfabrik der Firma Richter AG, 1911.

geb. Stobbe, war die Nichte von Marie Richter und Tochter von deren Schwester Margarethe Stobbe war. In diesem Gartenhof spielten auch die beiden Töchter von Heinrich und Marie Richter, Anni und Ursel, und fuhren im kleinen zweirädrigen, von einem Esel gezogenen Karren in den sich südwärts Richtung Gebirge erstreckenden Park der Villa. Von hier ließ der Kommerzienrat auch den Einspänner anspannen, um die nach Norden führende und von seinem Vater gepflanzte Lindenallee entlang zu seiner Papierfabrik zu kutschieren (Abb. 5). Von hier aus starteten die beliebten Picknickfahrten ins Grüne, deren Gast auch Fontane gelegentlich war. Der Landauer verließ dann, bepackt mit schmackhaften Leckereien, sehr bald die Lindenallee rechts abbiegend, um die längs der Lomnitz gelegene Straße Richtung Krummhübel zu nehmen. Schon nach wenigen 100 m bog man links in einen Sandweg ein, der durch ein Birkenwäldchen auf die zum Dorf Birkigt gehörende Villa Viola zuführte. Dieses Sommerhaus, dessen hoher Aussichtsturm aus Holz von der »Fontane«-Treppe aus mehr zu ahnen als zu sehen war, ließ Richter im romantisierenden Stil der Zeit errichten. Sie war sein Lieblingsprojekt. Der Holz-Ziegelbau stand auf einem etwa 5 ha großen Grundstück zwischen spiralenförmigen künstlich errichteten Hügeln und Karpfenteichen, das von der Außenwelt nicht nur durch das Birkenwäldchen abgeschlossen war, sondern auch von Osten und Westen von der Lomnitz umflossen wurde. Ihren Namen hatte die Villa von den sie umgebenden veilchenübersäten Wiesen erhalten. Fontane schreibt über diese Blume: »Die lieblichste Blume, darüber könne kein Zweifel sein ist das Veilchen, und die poetischste Frucht, darüber könne wiederum kein Zweifel sein, sei die Waldbeere«, die hier ebenfalls in großer Zahl wuchs. Vielleicht spielte bei der Namensgebung auch die von Marie Richter besonders geschätzte Novelle *Viola Tricolor* von Storm eine Rolle.

Die Sommervilla wurde von dem damals sehr erfolgreichen Berliner Architekturbüro Boeckmann und Ende errichtet und zeigte manche Ähnlichkeit mit dem Endeschen Wohnhaus. In Richtung Nordwesten ging der Blick von der »Fontane«-Treppe an der Lindenallee entlang weit ins Lomnitztal und wurde erst durch die in der Ferne aufragenden Kirchtürme

eingefangen. Sie waren der sichtbare Hinweis darauf, dass Arnsdorf mit einem katholischen und einem protestantischen Bevölkerungsanteil als Kirchdorf Bedeutung hatte. Ging man in Gedanken noch über diese Kirchtürme über Hirschberg, Kohlfurt und Görlitz hinaus, so konnte man sich Berlin vorstellen. Auf dem Foto schaut Fontane in diese Richtung. Auch Heinrich Richter mag manches Mal auf der Freitreppe gestanden und seine Gedanken nach Berlin gerichtet haben, wo er in jungen Jahren bei den Gardedragonern gedient und als Leutnant den Militärdienst verlassen hatte, um im Hirschberger Tal das Unternehmen seines Vaters zu übernehmen. In Berlin verkehrte er in kommerzienrätlicher Gesellschaft und erwarb als sichtbares Zeichen seines Wohlstandes im Hansaviertel, Klopstock-, Ecke Lessing Strasse, einen für die Gründerzeit typischen Wohnpalast. Hier verkehrte die Finanzwelt Berlins, hier wurden die Kaufverträge abgeschlossen, die sein Papierunternehmen blühen ließen und hier besuchte ihn Fontane.

Insofern ist die »Fontane«-Treppe an der Richterschen Villa eine jener Bühnen, auf denen sich die Bourgeoisie der Nachgründerzeit inszenierte, die Fontane als Mann vom Parkettplatz beobachtete. So überrascht es auch nicht, dass Heinrich Richter sich in dem Roman *Frau Jenny Treibel* wiedererkennt. Erheitert schreibt Fontane am 27. Februar 1893 an Georg Friedlaender: »Daß Jenny Treibel zwei so verschiedne Verehrer gefunden hat, freut mich; [...] Und daß er sich in dem Commerzienrath wieder erkannt haben will!" Hinweise auf das Richtersche Umfeld lassen sich aus dem Roman *Frau Jenny Treibel* unschwer herauslesen. Da ist die »große Glastür, die zur Freitreppe führte«, die sowohl im Roman als auch auf dem Foto (Abb. 3) geöffnet ist. Auch nehmen sowohl die Treibels als auch die Richters den Kaffee bei schwülem Wetter vor der Treppenanlage ein. Kleinigkeiten sind es, die dem Dargestellten das charakteristische Kolorit geben, »denn alles spielt dabei mit, alles hat sein Gewicht und seine Bedeutung, auch das Kleinste, das Äußerste«, so auch der Abschiedskuss Richters oder Treibels, der, nicht zur Freude seiner Gäste, feuchte Spuren hinterließ. Auch den Titel Kommerzienrat tragen beide, ein zwar gern getragener Titel, aber von »fragmentarischem Charakter, der doch natürlich seiner Vervollständigung entgegen sieht.« Davon träumt nicht nur Treibel, sondern auch Heinrich Richter. Wenn für Treibel gilt, dass »jeder Lebensstellung [...] auch bestimmte politische Grundsätze« entsprechen, so geht Heinrich Richter noch einen Schritt weiter. Er wechselt zu Gunsten des Umsatzes seines Papierimperiums nicht nur die politischen, sondern auch die Glaubensgrundsätze und tritt vom Katholizismus zum Protestantismus über. Seine Papierproduktion findet überwiegend im preußischen Berlin Abnahme, auf seinem Papier wird nicht zuletzt auch Bismarcks *Staatsanzeiger* gedruckt. Preußen aber ist protestantisch und achtet seit dem Kulturkampf, an dem Schlesien sehr zum Ärger Bismarcks nicht ganz

unbeteiligt war, auf den »richtigen« Glauben. Keine Wetterfahne, selbst die als Elefant gestaltete Fahne auf dem Dach der Villa Viola, kann die Richtung so schnell wechseln, wie ein Kommerzienrat seine Grundsätze, wenn es der finanzielle Vorteil will. Doch das eigentlich Gemeinsame von Richter und Treibel war ihr zeitbedingter Erfolg im Zuge des Aufstiegs von Preußen nach dem gewonnenen Krieg 1870-71, den sie als Vertreter des Industriebürgertums vollzogen. Treibels Reichtum verdankte sich der Produktion von immer größeren Mengen von Preußisch-Blau, einem Farbstoff, der zum Einfärben der Uniformröcke der schnell wachsenden preußischen Armee benötigt wurde. Der Arnsdorfer wurde durch die wachsende Nachfrage nach Druckpapier reich, das für die steigenden Auflagen der Zeitungen des Deutschen Reiches benötigt wurde.

Die Treppe vor der Villa Richter gibt es schon lange nicht mehr. Auch die Gesellschaft, die sie trug, existiert nicht mehr. Nur ein Spalt in der Mauer erinnerte 1989 noch an ihren Standort. Mit Fontane, der sich zusammen mit seiner Tochter auf der Treppe fotografieren ließ, wanderte sie in unser Gedächtnis. In seinem Roman *Frau Jenny Treibel* lebt die Richtersche Gesellschaft weiter, so als wäre sie auch noch die Unsere.

Literaturangaben

Rolf Born: *Heimann Joseph Ephraim oder Tradition als Bindung.* Berlin. o.J. [1987].

Diethelm Brüggemann: *Fontane Allegorie 1.* In: *Neue Rundschau* 1971.

Regina Dieterle: *Die Tochter.* München 2006.

Walter Hettche: *Theodor Fontane. Briefe an Georg Friedlaender.* Frankfurt/M. 1994.

Norbert Mecklenburg: *Theodor Fontane: Romankunst der Vielstimmigkeit.* Frankfurt/M. 1998.

Wolfgang Preisendanz (Hrsg.): *Theodor Fontane.* Darmstadt 1973.

Riesengebirgsorte für Touristen von Krummhübel, ca. 1890.

Kurt Schreinert (Hrsg.): *Theodor Fontane. Aufsätze zur Literatur.* München 1963.

Christian Ludwig Stieglitz: *Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst.* Bd. 5, Teil 1. Leipzig 1797.

Laudatio auf Moritz von Uslar zum Fontanepreis Neuruppin 2012

Bernhard Robben

Was ist Deutschboden?
Eine einfache Frage, und die einfache Antwort: Ein Buch von Moritz von Uslar, ›eines der besten Bücher über Deutschland zwanzig Jahre nach der Wiedervereinigung‹, so die *Süddeutsche Zeitung*, ein Roman über die Erlebnisse eines in Berlin wohnenden Schriftstellers und Journalisten, der 2009 einige Monate in Brandenburgs tiefster Provinz gelebt hat. Ein Roman? Nein, das nicht. »Es ist ganz sicher nicht Fiktion, sondern es kommt von der Wirklichkeit«, sagt der Autor. »Es ist meine hoch subjektive Abnahme der Wirklichkeit«, es ist, so der Untertitel, »eine teilnehmende Beobachtung«. Und was das ist, darauf kommen wir noch.

Was aber ist Deutschboden? Eine einfache Frage, und die einfache Antwort: Deutschboden ist ein Dorf zwischen der Stadt Oberhavel und dem Dörfchen Kurtschlag, etwa auf halber Strecke der B 109 kann man das Hinweisschild sehen: »Deutschboden, 1 km.« Kann man wirklich? Nein, kann man nicht, denn eine Stadt Oberhavel ist in Brandenburg unbekannt, das Hinweisschild, so es denn je vorhanden war, ist verschwunden. Einheimische, die an diesem nicht existenten Ort vorbeifahren, recken die rechte Faust und rufen ›Deutschboden‹. Ist das wahr? Das ist ganz sicher nicht Fiktion, sondern kommt von der Wirklichkeit.

Was also ist Deutschboden? Ein Un-Ort? ›Kein Ort. Nirgends‹? Nun, denkt man an Brandenburg, ist *Deutschboden* sicherlich ein Buchtitel, der Vorurteile und Klischees heraufbeschwört. Letzten Samstag schrieb Ex-Landesvater Manfred Stolpe im *Berliner Tagesspiegel*: »Es ist gut, dass Berliner Journalisten sich häufig mit Brandenburg befassen. Allerdings fällt eine Neigung auf, Negativschlagzeilen zu suchen, so als wäre Brandenburg das Land von Neonazis, Rassisten, Kindsmörderinnen, Stasiseilschaften und Politikerfilz. Der unkundige Leser könnte den Eindruck gewinnen, dass Berlin von einem Gruselland umgeben ist, in dem Wölfe sich wohlfühlen.« Ist *Deutschboden* eine solche Negativschlagzeile? Ja, natürlich, das ist sie – und nein, ist sie nicht.

Noch einmal. Was ist Deutschboden? Und was bitte hat *Deutschboden* mit Fontane zu tun?

Im Berliner Grill Royal, einem trendigen Restaurant in Mitte, in dem man »logischerweise einfach ist«, verkündet der Journalist und Schriftsteller Moritz von Uslar seinen Freunden Anfang 2009, er wolle dahin gehen, wo vor ihm kaum ein Mensch je war. Er will in den Osten, nach Hardrockhausen, dahin, wo seine Freunde freiwillig nicht anhalten würden, will sich einen Boxklub suchen, bisschen trainieren, rumhängen, nix tun, zuhören, zugucken. »Ich hatte wirklich richtig so eine tiefe Lust«, erzählt von Uslar, »bei diesen Leuten an diesen Bushaltestellen zu stehen, die man manchmal so in der Kleinstadt sieht, die sich ganz offensichtlich total langweilen und nur so Käse reden und ab und zu 'nen Spuckefaden fallen lassen. Die seh' ich schon mein ganzes Leben und dachte: Was ist mit denen? Was geht da ab? Irgendwie gefällt mir das. Die sieht man zum Beispiel auch an Tankstellen. Das ist so eine Art von Hängertum, das bei mir fast ›romantic feelings‹ ausgelöst hat, wo ich dachte: Da dabeistehen und dokumentieren, das wär's.«

Gesagt, getan, ein Buchvertrag wird geschlossen, ein Fiat 500 gesponsert, ein Aufnahmestift der Firma Olympus eingepackt, und dann kauft der Reporter sich noch einen Hut, keinen bulgarischen Sommerhut, wie ihn Fonty im *Weiten Feld* von Günter Grass trägt, eher so einen wie ihn Jean-Paul Belmondo in *Pierrot le Fou* aufhatte, und derart verkleidet bricht der Hutträger dann auf ins Land der Kappenträger, nur – wohin? Eine Kleinstadt soll es sein, ein Ort mit einem Boxklub, mit Leuten in Sportkleidung in kreischweiß, brüllgelb oder jaulrosa, mit Pennern, Alkoholikern, Hirntoten und Weggetretenen, das auch, mit Neo-Nazis und Hartz IV-Empfängern, mit kleinen Geschäftsleuten und einer Kneipe, einem Ort, an dem nichts bis ganz, ganz wenig passiert. Und die Frage war, was passiert, wenn man nicht weggeht, sich diesem Nichts aussetzt, das Nichts ansieht, es beschreibt. Diesem Nichts galt das einzige Interesse, darüber hinaus interessierte sich Moritz von Uslar für rein gar nichts. »Das war ja das Geile«, schreibt er, »Neonazis interessierten mich nicht, Landpfarrer interessierten mich nicht. Und der Jugendliche an sich, der Baseballkappe trug, Rechtsrock hörte und im Gespräch allmählich auftaute, interessierte mich schon gar nicht.« Heißen könnte der Ort sonstwie, Buckow zum Beispiel, Brandow oder Sumpfow, Stumpfow, Ostow, Trostlosow, Plattenbautow, Daumenick, Fingernick oder Zehdenick. Eine Kleinstadt wie im Westen, nur eben im Osten und deshalb ganz anders, grauer, brauner, fieser, härter. *Hardrock-Schweinigel-Assi-Abschaum-Hartz-Höllen-Hausen* eben. Es sollte Oberhavel werden.

Kaum hat Moritz von Ulsar der Freundesrunde seine Pläne mitgeteilt, meldet sich ein Kumpel mit den Worten: »Das wird nicht ohne.« Und fährt dann fort: »Ich meine, das kann richtig düster werden, öde, trostlos,

scheiße. Es kann auch kacklangweilig werden. Hast du das im Blick?« Hat er. Seine Antwort: »Ich freue mich drauf.«

1970 wurde Moritz von Uslar, mit vollem Namen Hans Moritz Walther Freiherr von Uslar-Gleichen, in Köln geboren, ging auf die Schule Birklehof in Hinterzarten, machte 1989 das Abitur, volontierte bei der Zeitschrift *Tempo* und arbeitete dann als Redakteur beim Magazin der *Süddeutschen Zeitung*. Dort wurde auch seine bekannte Interviewserie *100 Fragen an ...* veröffentlicht. Moritz von Uslar schrieb Kurzgeschichten und Theaterstücke, veröffentlichte 1999 zusammen mit Rebecca Casati *Wie sehen Sie denn aus? Eine Stilkritik* und verfasste das Drehbuch zu Christoph Roths RAF-Road-Movie *Baader*. Vor acht Jahren meinte der *Spiegel*: »In seinen Designeranzügen erscheint von Uslar manchmal als das, was von einer australischen Pop-Band ›elegantly wasted‹ genannt wurde – geschmackvoll verwahrlost. Oder anders formuliert: Er sieht aus wie der perfekte Bewohner des Planeten Berlin-Mitte.« 2006 veröffentliche Moritz von Uslar seinen ersten Roman *Waldstein oder Der Tod des Walter Gieseking am 6. Juni 2005*, ein Roman, der zum einen im ländlichen Oberfranken spielt, zum anderen in Mitte, im nächtlichen Berlin, ein Roman über einen einsamen, rastlosen 30-jährigen, der, frisch getrennt von seiner Freundin, in die Hauptstadt zu seinen so vertrauten wie verhassten, altjugendlichen Lebensentwürfen zurückkehrt. Geschrieben, so die Presse, in einem drängenden dribbelnden Deutsch, in einem Sound, der manchmal nervt und doch ganz einzigartig ist. Nach zweieinhalb Jahren als Redakteur für den Spiegel ist Moritz von Uslar seit dem 1. April 2010 bei der *ZEIT*.

Ein Feiertag war's, der 1. Mai vor drei Jahren, an dem Moritz von Uslar in sein Oberhavel einfuhr, ein Fremder in der Stadt, fremd wie Bronislaw Malinowski, als der für seine Feldforschung unter den Südsee-Trobriandern eine neue Methode entwickelte, die Methode der ›teilnehmenden Beobachtung‹. Mit ihrer Hilfe sollen Erkenntnisse über das Handeln, das Verhalten oder die Auswirkungen des Verhaltens einzelner Personen oder einer Gruppe von Personen gewonnen werden. Durch unmittelbare Teilnahme des Forschers werden Aspekte des Handelns und Denkens beobachtbar, die in Gesprächen allein nicht zugänglich würden, wobei diese »Teilnahme« von der bloß physischen Präsenz bis zur vollständigen Interaktion mit eigener Rolle in der Gruppe reichen kann. Die Rolle – der Reporter – ist vorgegeben, die Gruppe findet sich gleich am ersten Abend in der Gaststätte *Schröder*. Angezogen vom pilsgelben Licht sammelt sich hier allabendlich der männliche Teil der Bevölkerung, Der dicke Blocky, der für den Reporter bald den Stadtführer durch Oberhavel macht, Boxtrainer Maik Brunner, Pfundy, Nussi, Kegel-Kalle, Hundertzehn, Heute-ein-König, Tarzan, Tiger, Kümmerling-Schmidti und der tätowierte Raoul, der über der Kneipe wohnt und genau wie Eric, Rampa und Crooner in der stadtbekannten Band *5 Teeth Less* mitspielt, einer Rockband jener Art, an der, so

von Uslar, »kleine Jungs bis ans Ende aller Zeiten ihre Freude haben werden, wie an lauten Motoren, an Prügeleien, an großen Busen oder Steaks mit roter Soße: einfach, weil es so reinhaut, so knallt, so nach vorn geht.« Der Reporter fährt zu den Proben der Band, wohnt in der Pension *Heimat*, ist bei Grillfesten mit Deutschlandfahne dabei und latscht zum Abhängen nach Kaiser's aufn Parkplatz oder nache Aral-Tanke.

Ist das nun Deutschboden? Ist das fiktive Städtchen Oberhavel, Hardrockhausen, der Bodensatz Deutschlands? Oder gibt es diesen Boden dort ebenso wenig wie es das Dörfchen Deutschboden gibt? Beschwört der Name, der Titel, nur das Klischee vom Wölfe-Land herauf, um dann zu zeigen, dass da, in Deutschboden, gar keine Häuser stehen, keine Klischees gelten? Dass es selbst das Hinweisschild eigentlich nicht gibt? »Und ich verstand – alles andere als plötzlich – «, heißt es gegen Ende des Buches, »welche Bedeutung die Tätowierungen für die Jungs hatten. Sie waren ihr Ausdruck von Schönheit, ein Beharren auf Schönheit und Würde, die es in ihrem Alltag nicht gab. Auf dem tätowierten Hals sah ich mehr Lebendigkeit, Würde, Trotz und Kraft – ein großartiges Anherrschen der Welt und ihrer Grenzen – als in den Gesichtern der meisten erfolgreichen Großstadtmenschen, die ich kannte.« Außer den vielen Fluchten in Apathie oder Alkohol gibt es also auch dies, den rebellischen Witz und eine störrische, sympathische Art, Widrigkeiten die Stirn zu bieten. Das gibt es, und das ist es, auch das ist Deutschboden, ganz sicher. Denn Deutschboden nimmt keine Vorurteile, indem es dem Leser vorgaukelt, sie seien nicht berechtigt: Natürlich leben in Oberhavel viele Leute von Hartz IV, natürlich waren die meisten Jungs, mit denen von Uslar abhängt, in den Neunzigern kahl rasiert und rechtslastig. Doch wird dem Leser dieser soziale Kosmos in seiner ganzen inneren Logik geöffnet, was ihm das Beängstigende nimmt, ihn verständlicher macht. Auch wenn Oberhavel dadurch noch lange nicht zu jener Idylle wird, in der man gern leben möchte.

Und was das mit Fontane zu tun hat? »Fontane«, so bekannte Moritz von Uslar in einem Interview mit dem Radiosender *Fritz* vor einigen Jahren, »Fontane ist langweilig.« Dennoch hat der Langweiler Fontane manches mit dem Poperzähler Moritz von Uslar gemein, der frühe Lobsänger der Mark mit dem späten Aufzeichner der Gegenwart, auch wenn letzteren zugegebenermaßen so gar nichts interessiert. »Mit Dämmeraugen, den trüben, halb geschlossenen«, so von Uslar, »wollte ich hinblicken, und nur das wiedergeben, was sich an kleinen Bewegungen vollzog. Das im Kleinen genau beschreiben, was im großen Ganzen keinen Sinn ergab.« Der Vergleich hinkt ein wenig, denn Fontane war kein Lobsänger der Mark, er wurde bloß dazu gemacht. An seine Frau Emilie schrieb er 1881: »Es ist eine Torheit, aus diesen Büchern (den *Wanderungen*) herauslesen zu wollen: ich hätte eine Schwärmerei für Mark und Märker. So dumm war ich nicht.« Und im Vorwort zum ersten Band heißt es gar: »Mit der märkischen

Natur ist es wie mit manchen Frauen. Auch die hässlichste hat noch sieben Schönheiten.« Die Dame Brandenburg müsste schon ordentlich mit dem Klammerbeutel gepudert sein, wollte sie dies als Kompliment verstehen. Und von Uslar: »Man kann auch sagen, es ist weder eine schöne, noch eine hässliche Landschaft – insofern also doch eine hässliche Landschaft, weil Landschaften in der Vorstellung des Betrachters ja stets schön zu sein haben.« Auch in der Beobachtungshaltung trennt die beiden weniger, als man vermuten könnte. Will von Uslar ›im Kleinen genau beschreiben‹, so will Fontane, erklärt er dem Krieler Pfarrer Heinrich Jacobi: »Allerkleinstes – auch Prosaisches nicht ausgeschlossen – exakt und minutiös schildern, es dadurch interessant oder wenigstens lesensmöglich machen.« Beide, Moritz von Uslar und Theodor Fontane, haben sich der Mark gestellt und sie reicher gefunden, als sie zu hoffen wagten. Beide brechen auf, Unerhörtes zu versuchen, statt Beschreibungen der exotischen Ferne Beschreibungen der weit exotischeren Nachbarschaft zu wagen und wie Bronislaw Malinowski ins Unbekannte zu reisen. »Ich hatte vor allem wahnsinnige Angst, einen richtig schönen Schiss«, schreibt Moritz von Uslar. Und auf die Frage, »ob du reisen sollst, so fragst du, reisen in der Mark?« erwidert Fontane ein wenig verunsichert: »Die Antwort darauf ist nicht eben leicht.« Um dann, einige Seiten weiter, zu dem Schluss zu kommen: »Wag es getrost, du wirst es nicht bereuen. Eigentümliche Freuden und Genüsse werden dich begleiten.« Dieser Satz mag als Vademekum für *Deutschboden* gelten, für diese ›teilnehmende Beobachtung‹, einer so präzisen wie provokanten Zustandsbeschreibung des Lebens im Wolfland, für ein funkelndes, immer wieder auch zu Herzen gehendes Buch, für das Moritz von Uslar zu Recht und mehr als verdient den Fontane-Preis für Literatur verliehen bekommt. Herzlichen Glückwunsch.

Anleitung zum erfolgreichen Bestehen in einem Gastlokal in der Mark Brandenburg im Sinne Theodor Fontanes

Moritz von Uslar
Neuruppin am 24. Mai 2012

- Man spreche den Wirt mit dem Vornamen Heiko oder Hansi an.
- Man stehe, man setze sich nicht hin.
- Man lege den linken Ellenbogen, der Länge nach, auf den Tresen.
- Man setze, mit der Rechten, das Glas an und trinke.
- Man mache den dummen Anfängerfehler nicht, den anderen Männern am Tresen zuzuprosten.
- Zum Gruß ziehe man Zeigefinger und Mittelfinger von der rechten Augenbraue weg und sage »Prost«.
- Man erblicke die anderen Männer.
- Man schaue, beim Männer-Anschauen, immer bisschen durch die Männer hindurch.
- Man erblicke den Stammtisch.
- Man schaue, beim Stammtisch-Anschauen, immer bisschen durch den Stammtisch hindurch.
- Man verstehe, dass da nicht eine Frau im Gastraum ist, und wundere sich nicht.
- Man erblicke die Bedienungsfrau Susie: Ah, doch eine Frau.
- Man bewundere den Mann mit dem Gänzkörperjeansanzug mit den Eisbären-Berlin-Aufnähern.
- Man erkenne den Zwei-Meter-Killer mit dem Glatzkopf und dem weißen Trainingsanzug.
- Man freue sich über die Handwerker.
- Man freue sich über den Mann mit dem Ganzkörperjeansanzug.
- Man freue sich über den Sohn des Fleischers von gegenüber.
- Man freue sich jetzt darüber, dass keine Radiomusik läuft.
- Man freue sich an den Klopf-, Klingel- und Tutgeräuschen der zwei Spielautomaten, denn das ist Musik.
- Man schaue, ab und an, hoch zum Fernseher.
- Man nehme ruhig Notizen.

- Man habe keine Angst davor, das Notizbuch auf den Tresen zu legen und mit einem Stift die Notizen in das Buch hineinzuschreiben.
- Man mache nicht den dummen Anfängerfehler, auf dem Klo Notizen zu nehmen (die Stasi hat auf dem Klo mitgeschrieben).
- Komme jemand und frage, was um Himmels Willen man da ins Notizbuch schreibe, antworte man: »Ich bin ein Mitschreiber. Ich schreibe immer alles mit. Immer. Alles. Entschuldigung.«
- Man entschuldige sich besser nicht.
- Man sage den klaren, einfachen Satz: »Ich schreibe ein Buch, in dem kommt ihr alle vor, dieser Ort und dieses schöne Gasthaus.«
- Man beantworte alle Fragen.
- Man habe eine Brust.
- Man habe Arme.
- Man sei kein Blödmann.
- Man sei ein Mann.
- Man schwinge unten ein bisschen in den Hüften.
- Man habe das Dastehen besser ein bisschen geübt, bevor man sich in Brandenburg in ein Gastlokal hineinstellt.
- Man beweise »Sprachgefühl und Menschenkenntnis« (Rainald Goetz).
- Man sage »Ich nehme dann noch eins«.
- Man wiederhole »Ich nehme dann noch eins«.
- Man trinke aus, bestelle dann noch eins.
- Man stelle sich saufend zur Verfügung.
- Man frage nicht: »Wo sind hier die Frauen?«.
- Man sage: »Heiko, ich nehme dann noch eins.«
- Man frage nach früher.
- Man frage nach Ostern, Pfingsten, Weihnachten vor einem Jahr.
- Man frage nach der DDR.
- Man nerve nicht mit DDR-Fragen.
- Man frage nach den Neonazis.
- Man nerve nicht mit Neonazi-Fragen.
- Man frage nach Heikos Frau.
- Man wiederhole die Frage nach Heikos Frau.
- Man lasse sich nebenbei auch alles über Hansis Frau erzählen.
- Man erkundige sich nach der so genannten Familie.
- Man erkundige sich nach dem besten Fleischer im Ort.
- Man erkundige sich nach der Anzahl der Nagelstudios im Ort.
- Man frage: »Habt ihr im Ort einen Netto?«
- Man nehme das Wort »Herrentag« in den Mund.
- Man sage die Worte »November 1989« und «Wende«.
- Man frage nach der ersten Moonwashed Jeans.
- Man frage, eisenhart, nach der ersten Banane.

- Man frage die doof klingenden Worte »Was hast du dir im November 1989 drüben als erstes Schönes gekauft?
- Man trage die Haare eher kurz.
- Man lisple, wenn es geht, immer ein bisschen.
- Man stelle nicht die Blödmannfrage: »Warum lispelst du?«
- Man antworte auf die häufig gestellte Frage »Kennst du den schon?«, »Nein«, und dann lache man.
- Man sage: »Nicht blöd gemeint, aber könntest Du ein bisschen langsamer sprechen?«
- Man mache sich nicht zum Affen.
- Man sage Tachchen.
- Man passe beim Sprechen halt ein bisschen auf.
- Man versuche, um Himmel willen, nicht den Brandenburgischen Dialekt nachzuahmen.
- Man sage ruhig mal »Watt?«
- Man sage »Haschnibra«.
- Man sage »Hamburger Schnitzel mit Bratkartoffeln, die Eier im Sack«.
- Man sage »Schöne lecker Molle Molle Molle lecker lecker lecker«.
- Man sage »An den Vegetariern mag ich nicht, dass sie den Tieren das schöne Futter wegfressen«.
- Man bestelle keine Latte Macchiato.
- Man nehme das Schnitzel mit Brot.
- Man bestelle zum Bier ruhig eine Flasche Wasser.
- Man sage »Ich nehme dann noch eins«.
- Man wiederhole »Ich nehme dann noch eins«.
- Man trinke aus, bestelle dann noch eins.
- Man stelle sich saufend zur Verfügung.
- Man verstehe die Zeit ganz neu.
- Man verstehe den Freitagabend neu.
- Man begreife die Stunden zwischen sechs und zehn Uhr abends als ganz großartiges Theaterstück.
- Man verstehe, wie nah New York liegt.
- Man verstehe, wie unendlich weit Berlin von der Mark Brandenburg weg liegt.
- Man verstehe: Die Kleinstadt in Brandenburg, die liegt etwa 10.000 Meilen hinter dem Atlantischen Ozean.
- Man sage: »Hallo, du fremde, wunderbar unbegreifliche Kleinstadt.«
- Man frage: »Wie heißt bei euch der Bürgermeister mit Vornamen?«
- Man frage: »Wo ist bei euch Netto?«
- Man frage: »Was geht hier später noch?«
- Man frage: »Wie stehen die Aktien?«
- Man frage: »Gibt's hier einen Notausgang?«
- Man frage: »Fährt bei euch später noch einer nach Kaiser?«

- Man frage: »Fahrt ihr später noch Aral?«
- Man frage: »Wie heißt bei Euch der krasseste Schläger im Ort?«
- Man sage jetzt, gegen 22 Uhr: »Heiko, zwei Hackepeterbrötchen«.
- Man sage: »Heiko? Zwei Hacke«.
- Man komme runter.
- Man tauche ein.
- Man bade im pilsgelben Licht.
- Man fange jetzt richtig mit den Pilsbier-Schwafeleien an.
- Man frage: War die DDR besser als ihr Ruf?
- Man frage: War früher alles besser?
- Man frage: Woran ist der Kommunismus noch mal zugrunde gegangen?
- Man frage: Ist der Kapitalismus reformierbar?
- Man stelle die ganz großen Fragen, die da heißen: »Warum wir? Warum hier? Ist morgen Samstag?«
- Man freue sich, dass der Ganzkörperjeansmann mit den Eisbären-Berlin-Aufnähern jetzt seinen berühmtberüchtigten Laberflash kriegt.
- Man werde jetzt nicht übermütig.
- Man gebe heute, am ersten Abend, noch keine Runden aus.
- Man verstehe jetzt mal langsam, wie schön es hier ist.
- Man singe das Lied mit dem schönen Refrain »Ein schöner Tag / Die Welt steht still / ein schöner Tag«.
- Man lasse die Finger von Goldkrone Cola.
- Man fange jetzt um zwölf nicht noch mit dem furchtbaren Getränk Goldkrone Cola an.
- Man sage: »Mach zwei Goldi Cola, Heiko!«
- Man sage den mausetoten Satz: »Einer geht noch.«
- Man halte jetzt, gegen Ende, auch mal eine ganze Viertel Stunde lang den Mund: Ist das schön -
- Man frühstücke am nächsten Morgen in der Kneipe, in der man abends das letzte Bier bestellt hat.
- Man sage: »Heike, ich nehme dann noch eins.«
- Man sage: »Hallo, Jana. Hallo, Charly. Geht's euch gut?«
- Man sage: »Willkommen beim Fontanepreis, liebe Band 5 Teeth Less! Ist das nicht irre?«
- Man rufe zu Ostern, am Herrentag und an Weihnachten bei Heiko und Hansi in der Gaststätte Schröder an.

Bibliographie

Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Verzeichnet werden Bestandsergänzungen bis zum 31. März 2012 sowie die Artikel des vorigen Heftes der *Fontane Blätter*.
Bearbeiter: Peter Schaefer

Die in Heft 92 angekündigte detaillierte Verzeichnung der Erwerbungen der Briefe an Georg Friedlaender und an Fritz Mauthner erfolgt in Heft 94.

Primärliteratur

Anderson, Paul Irving: Theodor Fontane und Philipp zu Eulenburg: Der Briefwechsel 1880–1890 – Edition (Teil I). – In: Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte 61 (2010), S. 149–172. (P 10=61)

Anderson, Paul Irving: Theodor Fontane und Philipp zu Eulenburg: Der Briefwechsel 1880–1890 – Edition (Teil II). – In: Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte 62 (2011), S. 149–172. (P 10=62)

Delf von Wolzogen, Hanna; Zelke, Friederike (Hrsg.): Theodor Fontane und Philipp zu Eulenburg. Ein Briefwechsel. – In: Fontane Blätter 92 (2011), S. 8–106. (P 2)

»Eigen war mein Weg und Ziel.« Das Fontane-Brevier. Hrsg. von Karl Christoffel. Mit e. Vorw. von Wolfgang Feyerabend. 6. Aufl. [5 Aufl. unter dem Titel »Lerne denken mit dem Herzen«]. – Darmstadt: Lambert Schneider 2001. 332 S. (Lieber lesen) (52/1703 [6.])

Fontane, Theodor: Die Reisetagebücher. Hrsg. von Gotthard Erler und Christine Hehle. – Berlin: Aufbau 2012. XXXIV, 922 S. Mit 111 Abb. (Große Brandenburger Ausgabe. Tage- und Reisetagebücher; Bd. 3) (94/130=3)

Fontane, Theodor: In den Spreewald. Mit der Postkutsche von Berlin nach Lübbenau im August 1859. Eine illustrierte Zeitreise von Michael Lange. – [Cottbus]: Regia [2009]. 112 S. : zahlr. Abb. (B 475)

Fontane zum Genießen. Hrsg. von Ulrike-Christine Sander. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 2010. 269 S. (Fischer; 90263. Fischer-Klassik) (B 478)

Fontane zum Vergnügen. Hrsg. von Christian Grawe. Mit 7 Abb. – Stuttgart: Reclam 2011. 191 S. : Ill. (Reclams Universal-Bibliothek; 18799) [leicht gek. Neuausgabe des Bändchens »Alles kommt auf die Beleuchtung an«, 1993] (B 479)

Sekundärliteratur

1. Bücher und Aufsätze

Althaus, Dirk: Erkundungen. Auf Fontanes Spuren. Zwischen Rheinsberg und Neuruppin. – Hannover: Kassandra 2011. 71 S. : zahlr. Ill. (B 480)

Berbig, Roland: Das königlich-kaiserliche Berlin des Rütlionen Theodor Fontane. – In: Ders. (Hrsg.) u.a., Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 203–214. (B 511)

Bittelbrunn, Verena: Faszination Medizin. Die Darstellung medizinischen Wissens und des Arztes in ausgewählten Romanen um die Jahrhundertwende. – München: AVM 2011. 116 S. [u.a. zu „Effi Briest"] (B 517)

Bortoli, Silvia: Fontane ins Italienische übersetzen. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 11–20. (B 492)
Buffagni, Claudia: Weibliche und männliche Dienerfiguren im ›Stechlin‹: Soziale Identitäten in der Kommunikation. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 23–47. (B 492)
Catalano, Gabriella: Fontanes italienischer Kunstatlas. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 49–60. (B 492)
Cermelli, Giovanna: ›Ein Charakterbild in Miniatur‹: Paul Heyse und die italienische Volkspoesie. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 61–74. (B 492)
Coppoletta, Friedmar: Die Bibel zwischen Prätext und Textgebrauch. Zur literarischen Funktion der Herrnhuter Losungspraxis in Theodor Fontanes Roman „Unwiederbringlich". – In: Polaschegg, Andrea; Weidner, Daniel (Hrsg), Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur. München: Fink 2012, S. 309-322. (Z 2012,1)
Cottone, Margherita: Fontane und der Katholizismus: Italienische Kunst und Frauengestalten. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 75–86. (B 492)
Delf von Wolzogen, Hanna: Glückliche Erwerbungen I. Das Theodor-Fontane-Archiv erwirbt die Briefe an Georg Friedlaender und an Fritz Mauthner. – In: Fontane Blätter 92 (2011), S. 177–181. (P 2)
Donner, Bernd: Theodor Fontane beim Wort genommen. – In: Jahrbuch Ostprignitz-Ruppin 2012, S. 75–78. (P 10)
Ebert, Julia: »So aber war alles einer Vorstellung, einem Begriff zuliebe [...]«. – Zum Ehrkonflikt in Theodor Fontanes »Effi Briest«. Studienarb. – München: Grin 2011. 23 S. (B 503)
Emmerling, Tomoko Elisabeth: ›Das Lokal vor Augen‹ – Theodor Fontane und das Hotel Zehnpfund in Thale. – In: Kulturgeschichten aus Sachsen-Anhalt. Hrsg. von Harald Meller und Alfred Reichenberger. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt 2011, S. 232. (C 75)
Feilchenfeldt, Konrad: Brentano, Grillparzer, Stifter und – Fontane: Wasser, Schnee und Eis – Aggregatzustände eines Elements in formaler Variation zwischen Poesie und Prosa. – In: Romantische Metaphorik des Fliessens. Hrsg. von Walter Pape. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 123–139. (Z 2007,17)
Fiandra, Emilia: Flitterwochen in Italien – Zur kulturellen Semantik der Hochzeitsreise. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 87–99. (B 492)
Fischer, Hubertus: »Denkmal Albrecht Thaer's zu Berlin [...]. Mit Text von Th. Fontane« [1862]. Von den Tücken im Umgang mit Fontane-Texten oder Ein Buch und seine Folgen. – In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands 57 (2011), S. 87–123. (Z 2011,2)
Fischer, Hubertus: Englische und preußische Revolution – Theodor Fontanes Karl Stuart und »Ein Blatt aus der Weltgeschichte« im politischen Kontext 1848/49. – In: Fontane Blätter 92 (2012), S. 108–116. (P 2)
Fischer, Hubertus: Fontanes Landschaftsbilder. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 89–97. (P 40)
Fischer, Hubertus: Zwischen Kunst, Kirche und Cornelius. Zwei wenig beachtete Künstlerbegegnungen Fontanes und ihre Spuren im Werk. – In: Wirkendes Wort 61 (2011) 3, S. 363–387. (Z 2011,1)
Fontane und Italien. Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft Mai 2009 in Monópoli (Apulien). Hrsg. von Hubertus Fischer und Domenico Mugnolo. – Würzburg: Königshausen und Neumann 2011. 198 S. (Fontaneana; 9) [Beiträge einzeln verzeichnet] (B 492)

Formann, Inken: »Da steht immer irgendwo ein Kohlrabi«. Fontane und die Gärten der Stiftsdamen. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 67–80. (P 40)
Frühsorge, Gotthardt: Königliches Landleben. Fontanes Blick auf die Paretzer Kulturlandschaft. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 61–66. (P 40)
Fürstenberg, Johanna: Die Klatschgespräche in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen. Eine Analyse von »L'Adultera« und »Effi Briest«. – Hamburg: Igel 2011. 142 S. (Literaturwissenschaft) (B 499)
Grätz, Katharina: Theodor Fontane. Irrungen, Wirrungen. – Braunschweig: Schroedel 2011. 128 S. : Ill. (Schroedel Interpretationen; 18) (B 474)
Grevel, Liselotte: Italien in der Prosa Fontanes: Vom (post-)romantischen zum zeitkritischen Bild des Landes in Fontanes Romanen. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 101–115. (B 492)
Haberer, Anja: Zeitbilder. Krankheit und Gesellschaft in Theodor Fontanes Romanen »Cécile« (1886) und »Effi Briest« (1894). – Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. 361 S. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 757) (B 494)
Hahn, Susanne: Raumstrukturen in Fontanes »Effi Briest«. Hohen-Cremmen: Von der glücklichen Kindheit zum befreienden Tod. Essay. – München: Grin 2008. 9 S. (B 504)
Heizmann, Bertold: Theodor Fontane. Frau Jenny Treibel. – Freising: Stark 2009. 91 S. (B 472)
Hoffmann, Nora: Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane. – Berlin, Boston: de Gruyter 2011. VII, 376 S. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft; 8) (B 493)
Howe, Patricia: »Home thoughts, from abroad«: Mapping London in the Realist Novel. – In: Angermion. Yearbook for Anglo-German Literary Criticism, Intellectual History and Cultural Transfers; Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen 3 (2010), S. 3–17. (Z 2010,4)
Kim, Hwa-Kyeong: Goethes Spuren in den Romanen Fontanes. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. 281 S. (Epistemata; 646) (B 496)
Kraus, Stefanie: ›Kein unmittelbares Wort‹. Zur wechselseitigen Wahrnehmung Storms und Fontanes. – In: Schriften d. Theodor-Storm-Ges. 60/2011, S. 49–66. (P 6)
Krosigk, Klaus-Henning v.: Fontane und die Gartenkunst des Hirschberger Tals. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 81–88. (P 40)
Landschaftsbilder – Fontane und die Gartenkunst. Gemeinsame Frühjahrstagung der Theodor Fontane Gesellschaft und Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Zusammenarbeit mit dem GartenForum Glienicke in Schloss Glienicke 22.-24. Mai 2008. [Themenheft von] Die Gartenkunst (Worms) 21 (2009) 1. 162 S. : zahlr. Abb. [Beiträge einzeln verzeichnet] (P 40)
Larcati, Arturo: Ekphrasis bei Fontane und M. L. Kaschnitz: Zur Tintoretto-Rezeption in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 117–140. (B 492)
Lauterbach, Irene R.: Witte und Theodor Fontane. – In: dies., Friedrich Witte (1829–1893). Apotheker, pharmazeutischer Unternehmer und Reichstagsabgeordneter. Stuttgart: Wiss. Verlagsgesellschaft 2011, S. 122–128. (B 491)
Lendt, Jennifer Laura: Die Funktion des Spuks in Theodor Fontanes »Effi Briest« unter Berücksichtigung des mediengeschichtlichen Hintergrundes. Proseminararb. Univ. Köln. – München: Grin 2011. 18 S. (B 512)

Lowsky, Martin: Textanalyse und Interpretation zu Theodor Fontane, Frau Jenny Treibel oder ›Wo sich Herz zum Herzen find't‹. Alle erforderlichen Infos für Abitur, Klausur und Referat plus Musteraufgaben mit Lösungsansätzen. – Hollfeld: Bange 2011. 124 S. : Ill. (Königs Erläuterungen; 360) (B 442)
Magris, Claudio: Fontane, das alte Preußen und die Zukunft. – In: Ders., Das Alphabet der Welt. Von Menschen und Büchern. München: Hanser 2011, S. 128–135. (Edition Akzente) (B 497)
Möller, Klaus-Peter: Das Kneipp'sche Kaffeemädchen. Eine kulturgeschichtliche Berliner Fontane-Finesse. – In: Mitteilungsblatt Landesgeschichtliche Vereinigung für die Mark Brandenburg 1 (2012), S. 9–17. [zuerst 2011] (P 17)
Müller-Reisener, Charlotte: Fontanes Begegnung mit den kurhessischen Revolutionären in London. – In: Fontane Blätter 92 (2011), S. 117–137. (P 2)
Mugnolo, Domenico: Theodor Fontanes italienische Reisen im Lichte der Wandlung des deutschen Italienbildes im 19. Jahrhundert. – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 141–163. (B 492)
Mujkic, Ernest: Theodor Fontanes Verständnis des Prinzips »Verklärung«. Studienarb. – München: Grin 2011. 21 S. (B 502)
Niedermeier, Michael: »So vermähle sich die germanische und slawische Welt«. Archäologie, Genealogie und Landschaftsgestaltung in Brandenburg und Mecklenburg. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 37–50. (P 40)
Nürnberger, Helmuth: Festvortrag. Aus Anlass der Erwerbung von Fontanes Briefen an Georg Friedlaender und Fritz Mauthner. – In: Fontane Blätter 92 (2011), S. 158–176. (P 2)
Oesterle, Günter: Andenken und Erinnerung in Fontanes Gartendarstellung. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 17–22. (P 40)
Pluto-Prondzinski, Thomas von: Vergleich der fontaneschen Figuren Lene Nimptsch und Mathilde Möhring. Von der Liebenswürdigkeit zur Rechenkunst. Studienarb. – München: Grin 2008. 18 S. (B 508)
Radecke, Gabriele: ›Als hätten wir was aneinander versäumt‹. Zur kritischen und kommentierten Neuedition von Theodor Storms Briefwechsel mit Theodor Fontane. – In: Schriften der Theodor-Storm-Ges. 60 (2011), S. 33–48. (P 6)
Razbojnikova-Frateva, Maja: »Jeder ist seines Unglücks Schmied.« Männer und Männlichkeiten in Werken Theodor Fontanes. – Berlin: Frank & Timme 2012. 327 S. (Literaturwissenschaft; 29) (B 500)
Rohde, Michael: Perspektiven Preußisch Grün – Zur Landschaftswahrnehmung Fontanes und der Bewahrung der Potsdam-Berliner Kulturlandschaft. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 5–16. (P 40)
Schaefer, Peter: Glückliche Erwerbungen II. Alte Irrungen und Wirrungen, eine gute Seele und eine Lichtputzschere. – In: Fontane Blätter 92 (2011), S. 182–185. (P 2)
Scheiding, Katrin: Raumordnungen bei Theodor Fontane. – Marburg: Tectum 2012. 322 S. (B 520)
Scheinhammer-Schmid, Ulrich: ›All die großen Bläser ins erste Glied!‹ Theodor Fontanes Gedicht ›Die Gardemusik bei Chlum‹. (Moments littéraires) – In: Tibia 1 (2008), S. 28–32. (P 31)
Schöll, Claudia: Die Figur der Ehebrecherin in ausgewählten Werken Theodor Fontanes. Magisterarb. – München: Grin 2008. 62 S. (B 501)
Sjögren, Henrik: Theodor Fontane – förnuft och fantasi [schwed.]. – Stockholm: Carlsson 2011. (B 488)

Straßburger, Klaus: Fontanes »ästhetische Vernunft«. Eine Lektüre seines Romans »Irrungen, Wirrungen« im Horizont der Überlegungen Nietzsches zur Kunst. – Essen: Die Blaue Eule 2011. 243 S. (Die Blaue Eule; 44) (B 513)

Thielking, Sigrid: »Sieh her, und bleibe deiner Sinne Meister!« ›Pomona in Preußen‹ zwischen Taumel und Disziplin. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 29–36. (P 40)

Thums, Barbara: Ausgraben, Bergen, Deuten. Literatur und Archäologie im 19. Jahrhundert. – In: Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2011, S. 43–59. (Z 2011,3)

van der Beek, Bettina: Prosaischer Realismus oder poetische Verklärung? Theodor Fontanes »Stine« im Lichte seiner Realismustheorie. Hausarb. – München: Grin 2008. 19 S. (B 505)

Vitz-Manetti, Susanne: Hochzeitsreisen nach Italien in Fontanes Romanwerk: Auftakt zum Glück oder »Aktionsfeld für die Heimtücken des Schicksals«? – In: Fontane und Italien. Würzburg 2011, S. 183–193. (B 492)

Wanning, Berbeli: Gartenfrühling – Frühlingsgarten. Anmerkungen zu ausgewählten Gedichten Theodor Fontanes aus kulturökologischer Sicht. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, S. 23–28. (P 40)

Weber, Barbara: Der literarische Garten im Bürgerlichen Zeitalter. Fontanes Beitrag zur Gartenwelt der poetischen Moderne. – In: Die Gartenkunst 21 (2009) 1, SS. 51–60. (P 40)

Wendland, Hans-Georg: Botho und Lene: die Unvereinbarkeit zweier ungleicher Welten. Analyse der Kapitel 4 und 5 aus »Irrungen, Wirrungen« von Th. Fontane. – München: Grin 2010. 11 gez. S. (B 495)

Wichard, Norbert: Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. – Bielefeld: transcript 2012. 335 S. (Lettre) (B 510)

Zuberbühler, Rolf: Theodor Fontane: „Der Stechlin". Fontanes politischer Altersroman im Lichte der „Vossischen Zeitung" und weiterer zeitgenössischer Publizistik. – Berlin: Stapp 2012. 559 S. (B 516)

Nachträge

Abecasis-Phillips, John A. S.: Der König und der Dichter. Theodor Fontanes missglückte Reise nach München. – In: Ders., Aspekte des Bayerischen. Bayreuth: Abecasis 2003, S. 32–37. [zuerst 1971] (B 515)

Bosse, Marian: Émile Durkheims sozialer Tatbestand in Theodor Fontanes »Effi Briest«. Hausarb. Univ. Bielefeld. – München: Grin 2006. 18 gez. S. (B 507)

Fontane, Theodor: Kriegsgefangen. Erlebtes 1870. Auswahl; Reuter, Fritz: Ut mine Festungstid. Auswahl. Mit Einl. u. Anm. von Alfred Walheim. – Wien: Graeser [1911]. XIX, 102 S. (Graesers Schulausgaben klassischer Werke. Neue Reihe, hrsg. von Eduard Castle u. Gustav Wilhelm) (B 483)

Jaekel, Siegfried: Der klassische Philologe als Protagonist in den Romanen der deutschsprachigen Literatur bei Theodor Fontane, Thomas Mann, Heinrich Mann, Alfred Döblin und Peter Handke. – In: Lingua ac communitas 13 (2003), S. 3–17. (ZA 2003,34)

Informationen

Autorenverzeichnis

Joachim Krause, geb. 1949 in Berlin; Ökonomiestudium Fachrichtung EDV. Besonderes Interesse für Heimatgeschichte und Literatur, speziell Theodor Fontane.

Prof. Dr. Hubertus Fischer; lehrte Ältere deutsche Literatur an der FU Berlin und der Leibniz Universität Hannover; 2002–2010 Vorsitzender der Theodor Fontane Gesellschaft; jüngste Buchpublikationen: *Fontane und Italien*, 2011 (mit Mugnolo); *Königliche Gartenbibliothek Herrenhausen*, 2011 (mit Ruppelt und Wolschke-Bulmahn); *Fontane, der »Tunnel«, die Revolution*. Berlin 1848/49, 2009.

Dr. Andreas Beck, geb. 1971; Promotion 2006 über geselliges Erzählen in Rahmenzyklen (Goethe, Tieck, E.T.A. Hoffmann); Forschungsschwerpunkte: vormoderne Linguistik und Poetologie (17./18. Jahrhundert); süddeutsch-katholische Literatur des Spätbarock; J. C. A. Musäus; Lyrik Theodor Fontanes.

Prof. Dr. Volker Hoffmann, geb. 1940; Promotion 1970 über Hamann, Habilitation 1977 zur Autobiographik um 1900. Forschungsschwerpunkte: Adam Bernd, Arnim, Chamisso, Hans-Erich Blaich / Dr. Owlglass, Paul Wühr; Historische Anthropologie und die Novellistik des 19. Jahrhunderts, die Langzeitwirkung der Genieästhetik.

Dr. Thomas Kunze, geb. 1948 in Halle/Saale, Jura-Studium in Köln und Hamburg; Promotion mit einem verfassungsrechtlichen Thema, 1975–2008 Richter in der Sozialgerichtsbarkeit, seit 1989 am Landessozialgericht für das Land NRW in Essen; zahlreiche Aufsätze vorrangig zum Sozialrecht.

Prof. Dr. Walter Salmen; Musikwissenschaftler, Ordinarius an den Universitäten Kiel und Innsbruck. Emeritus in Kirchzarten. Schwerpunkte: Sozialgeschichte, Musikikonographie, Tanzforschung (Hrsg. d. Studienreihe Terpsichore), Wechselbeziehung von Musik und Literatur.

Dr. Christine Hehle, geb. 1969; Literaturwissenschaftlerin und Lektorin in Wien. Editorische Betreuung der Großen Brandenburger Fontane-Ausgabe, Abt. Das erzählerische Werk. Letzte Buchpublikationen: Fontane, *Vor dem Sturm* (Edition, 2011) und Fontane, *Die Reisetagebücher* (mit Gotthard Erler, Edition, 2012).

Dr. Jana Kittelmann, geb. 1978; seit 2008 Co-Redakteurin der *Fontane Blätter*, 2009 Promotion mit einer Arbeit über Reisebriefe Hermann von Pückler-Muskaus und Fanny Lewalds, seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park & Schloss Branitz, Forschungsgebiete: Literatur des 18./19. Jahrhunderts.

Dr. Susanna Brogi, geb. 1971; Studium der Germanistik und Buchwissenschaft; Promotion 2006 mit einer Arbeit über den Berliner Tiergarten; wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Erlangen-Nürnberg; Forschungsschwerpunkte: Literatur und Gartenkunst, Exilliteratur, Exklusionstheorien, Repräsentationen der Arbeitswelten.

Dr. Thomas Gerber, geb. 1948; Promotion 1982 über die deutsche Polenlyrik 1830 bis 1864; Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts; deutsch-polnische literarische Wechselbeziehungen; Wissenschaftsgeschichte.

Uta Schürmann, geb. 1981; Studium der Germanistik, Komparatistik und Kunstgeschichte in Berlin. Seit 2009 Promotion an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (Freie Universität Berlin) sowie an der University of Cambridge.

Ofelia Toler; Spanisch-Lehrerin an der Kantonsschule Enge (Zürich).

Georg Wolpert, geb. 1953; Studium der Theologie in Heidelberg, Würzburg, Bonn u. London; Arbeitsschwerpunkte: *waka-* u. *haikai-Dichtung*; Literatur des 19. Jahrhunderts (Raabe, Fontane); Druck- u. Einbandforschung.

Rudolf Muhs, Studium in Freiburg i.Br. und Edinburgh; Dozent für Deutsche Geschichte an der Universität London, Royal Holloway College; Mitherausgeber von Fontanes Londoner Tagebüchern und von »Exilanten und andere Deutsche in Fontanes London«.

Ulf Korn, geb. 1932 in Warmbrunn/Schlesien, getauft in der Villa Eberty in Arnsdorf (Riesengebirge). Tätig als Architekt (Baudirektor) bis 1997. Bezug zu Fontane familienbedingt. Vorfahren u.a. Prof. Dr. Otto Stobbe, Prof. Dr. Felix Eberty und Rudolf Korn, erwähnt in *Theodor Fontane. Briefe an Georg Friedlaender*. Verfasser von Artikeln über Fontane im Riesengebirge in den Zeitschriften *Schlesien heute* und *Schlesische Bergwacht*.

Bernhard Robben, geb. 1955; lebt in Brunne/Brandenburg und übersetzt aus dem Englischen, u. a. Salman Rushdie, Peter Carey, Ian McEwan, Patricia Highsmith und Philip Roth. 2003 wurde er für sein Lebenswerk mit dem Übersetzerpreis der Stiftung Kunst und Kultur des Landes NRW ausgezeichnet.

Berichtigung

Durch ein bedauerliches Versehen fehlte im Artikel *Theodor Fontane als Apotheker in Gusow? Ein unbekanntes Gesuch Fontanes* von Peter Studier in Heft 90 (2010) der *Fontane Blätter* der Quellennachweis zu dem dort vorgestellten und auf S. 14 und 15 abgebildeten Gesuch Theodor Fontanes an die Gutsherrschaft Gusow vom 30. Mai 1847. Der fehlende Quellenbeleg sei hier nachgetragen:

Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam, Rep. 37 Gut Gusow, Nr. 191 (Acta betr. die Erteilung von Gasthofs-, Schank- und sonstigen Konzessionen in der Herrschaft Gusow, 1842–1855), Bl. 6. – Vgl. auch die Beschreibung des Gutsarchivs Gusow und den Hinweis auf den Fontane-Brief in: *Übersicht über die Bestände des Brandenburgischen Landeshauptarchivs*. Teil I/1: (Adlige) Herrschafts-, Guts- und Familienarchive (Rep. 37), bearb. von Werner Heegewaldt und Harriet Harnisch (Veröffentlichungen des Brandenburgischen Landeshauptarchivs, Bd. 60). Berlin 2010, S. 115 f.

Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs

Leuchtfeuer. 20 kulturelle Gedächtnisorte. Brandenburg Mecklenburg-Vorpommern Sachsen Sachsen-Anhalt Thüringen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen u.a. Wiederstedt: Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Wiederstedt 2009. 227 S.

Bade, James N.: Fontanes Landscapes. Würzburg: Könighausen und Neumann 2009. 172 S. (Fontaneana; 7) €28 (Im Buchhandel erhältlich)

Was bleibt ...? Spuren der Geschichte am Potsdamer Pfingstberg. Potsdam 2009. 74 S. €7

Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Internationales Symposium veranstaltet vom Theodor-Fontane-Archiv und der Theodor Fontane-Gesellschaft e. V. zum 70-jährigen Bestehen des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam, 21. bis 25. September 2005. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006. 271 S. (Fontaneana; 5) €38 (Im Buchhandel erhältlich)

Rasch, Wolfgang: Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung. In Verbindung mit der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam hrsg. von Ernst Osterkamp und Hanna Delf von Wolzogen. 3 Bde. Berlin, New York: de Guyter 2006. XLIX, 274 S. €498 (Im Buchhandel erhältlich)

Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung. Briefe, Dokumente, Rezensionen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Itta Shedletzky, bearb. von Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle und Ingolf Schwan. Tübingen: Mohr Siebeck 2006. XXVI, 585 S. (Schriftenreihe wiss. Abhandlungen des Leo Baeck Institutes; 71) €89 (Im Buchhandel erhältlich)

Wolzogen, Hanna Delf von und Fischer, Hubertus (Hrsg.): Renate Böschenstein. Verborgene Facetten – Studien zu Fontane. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006. 580 S. (Fontaneana; 3) €49,80 / Sfr 87,20 (Im Buchhandel erhältlich)

Kulturelle Gedächtnisorte von nationaler Bedeutung. Hrsg.: Kulturelle Gedächtnis orte (KGO) 2005. (22 S.) €0,50

Aus den Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Reihe hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv

Theodor Fontane: Die Pfaueninsel. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2004. €8,00 (Zu beziehen bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg)

Theodor Fontane: Caputh. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2003. 63 S. €8,00

Theodor Fontane: Rheinsberg. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2002. 140 S. €8,00

Theodor Fontane: Schloss Paretz. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2001. 86 S. €8,00

Theodor Fontane: Schloss Oranienburg. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2001. 92 S. €8,00

Theodor Fontane: Königs Wusterhausen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2000. 64 S. €8,00

»Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg«. Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane Gesellschaft 18.–22. September 2002 in Potsdam. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. 528 S. (Fontaneana; 1) €68,00 (Im Buchhandel erhältlich)

Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Bde I–III. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000. Gesamtpreis €102,00 (Im Buchhandel erhältlich)
I. Der Preuße. Die Juden. Das Nationale. 324 S. Einzelpreis €44,00
II. Sprache. Ich. Roman. Frau. 261 S. Einzelpreis €40,00
III. Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne. 311 S. Einzelpreis €44,00

Oceane kehrt zurück. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam, und der Stadtbibliothek Wuppertal. Potsdam 2001. 109 S. Mit zahlr. Faks. €17,50 (Direkt beim Theodor-Fontane-Archiv zu beziehen)

Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs. Eine Dokumentation im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Manfred Horlitz. Potsdam 1999. 245 S. €76,00

Vertriebshinweise

Die Fontane Blätter sind als Einzelheft (€ 13,50 zzgl. Versand) oder im Abonnement (2 Hefte jährlich, je € 9,50 zzgl. Versand) zu beziehen.

Ferner sind erhältlich:
das Register für Fontane Blätter 1/1965 – 57/1994. 126 S.,
das Inhaltsverzeichnis der Hefte 1/1965 – 84/2007. 31 S. (je € 2,00) sowie eine Angebotsliste älterer, noch lieferbarer Hefte.
Der aktuelle Stand ist zu finden unter www.fontanearchiv.de

Zu beziehen:
Theodor-Fontane-Archiv, Große Weinmeisterstr. 46/47, 14469 Potsdam.

Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der Fontane Blätter

Einsendeadresse: Theodor-Fontane-Archiv
Große Weinmeisterstraße 46/47
14469 Potsdam.

Über die Veröffentlichung entscheiden die Herausgeber gemeinsam mit dem Redaktionsbeirat und der Redaktion. Autoren werden gebeten, eine max. vierzeilige Autoreninformation beizufügen.

1. Manuskript
Das Manuskript soll auf fortlaufend numerierten Seiten (30 Zeilen/Seite bzw. 1800 Zeichen/Seite) geschrieben werden. Der Umfang sollte 20 Manuskriptseiten (inklusive Anmerkungen) nicht überschreiten. Rezensionen sollten auf 3 Manuskriptseiten beschränkt bleiben und auf Anmerkungen verzichten. Anmerkungen sollen als Endnoten formatiert werden. Absätze: Einzug der ersten Zeile ohne vorherige Leerzeile. Text: Fließtext (ohne Silbentrennung), linksbündig. Das Manuskript bitte einsenden: als Ausdruck und auf CD bzw. als e-mail-Anhang im Textverarbeitungsformat (Word).

2. Hervorhebungen
Kursiv; falls nicht möglich, mit Wellenlinie unterstreichen.

3. Zitate
Normale Anführungszeichen „…" oder, wenn möglich, französische: »…«;
Zitat im Zitat in einfachen ‚…' oder französischen Anführungen: ›…‹.
Zitate über mehr als 4 Zeilen werden wie Absätze behandelt.
Auslassungen: drei Punkte in eckigen Klammern […].
Einfügungen des Autors bzw. Herausgebers: in [eckigen Klammern].

4. Titel von Werken, Zeitungen u. Zeitschriften, Vereinsnamen
Im Text kursiv; falls nicht möglich, mit Wellenlinie unterstreichen.

5. Edition
Bei der Edition von Briefen und anderen Texten nach Handschriften oder Drucken bitten wir um Rücksprache mit der Redaktion.

6. Endnoten
Fortlaufende Zählung. Im Text hochgestellt ohne Klammer oder Punkt. Eine Endnotenziffer folgt auf das Satzzeichen, wenn sie sich auf den ganzen Satz, sie steht unmittelbar hinter dem Wort, wenn sie sich nur auf das Wort bezieht. Endnotenziffern erscheinen freistehend ohne Klammer oder Punkt vor dem Text der Endnote.
Namen von Autoren / Herausgebern werden nicht speziell formatiert.
Beim Zitieren eines Titels gilt folgende Form:
Selbständige Literatur:
1 Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel.* Ort Jahr, S. (Reihentitel), S. XX–XX, hier S. XX.
Unselbständige Literatur:
1 Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel.* In: Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel.* Ort Jahr. (Reihentitel), S. XX–XX, hier S. XX.
1 Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel.* In: *Zeitschriftentitel* Jg. und/oder Bd. (Erscheinungsjahr) H. oder Nr., S. XX–XX, hier S. XX.
Wiederholte Zitate in direkter Folge: Ebd., S. X; ansonsten: Name, wie Anm. X.
Verweise: vgl.

7. Siglen und Abkürzungen
AFA (Aufbau Fontane-Ausgabe) Hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler u. a. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1969–1993. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S.) z. B.: Theodor Fontane: *Wie sich meine Frau einen Beamten denkt.* In: AFA *Autobiographische Schriften* III/1. 1982, S. 438.
GBA (Große Brandenburger Ausgabe) Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin: Aufbau-Verlag 1994 ff. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S.) z. B.: Theodor Fontane: *Die Juden in unserer Gesellschaft.* In: GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg.* Bd. 7. *Das Ländchen Friesack und die Bredows.* 1994, S. 299.
HBV (Hanser Briefeverzeichnis) *Die Briefe Theodor Fontanes. Verzeichnis u. Register.* Hrsg. von Charlotte Jolles u. Walter Müller-Seidel. München: Carl Hanser Verlag 1987.
HFA (Hanser Fontane-Ausgabe) *Werke, Schriften und Briefe* [zuerst unter dem Titel *Sämtliche Werke*]. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. München: Hanser 1962–1997. (Abteilung/Bd. evtl. Aufl. Jahr, S.) z. B.: Theodor Fontane: *Geschwisterliebe.* In: HFA I/7. 2. Aufl. 1984, S. 123–153.
NFA (Nymphenburger Fontane-Ausgabe) *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Edgar Gross, Kurt Schreinert u. a. München: Nymphenburger 1959–1975. (Bd. Jahr, S.) z. B.: Theodor Fontane: *Geschwisterliebe.* In: NFA XXIV. 1975, S. 9–39.
Prop (Propyläen Briefausgabe) *Briefe.* I–IV. Hrsg. von Kurt Schreinert. Zu Ende geführt u. mit einem Nachw. vers. von Charlotte Jolles. Berlin: Propyläen Verlag 1968–1971.
Hrsg. Herausgeber(in)
hrsg. herausgegeben
TFA Theodor-Fontane-Archiv Potsdam

8. Abbildungen
Abbildungsvorlagen: Schwarzweißzeichnungen bzw. Hochglanzfotos, rückseitig analog zu den Abbildungsnummern im Manuskript numeriert. Bildlegenden mit Quellennachweis auf gesondertem Blatt beifügen. Die Reproduktionserlaubnis ist vom Autor einzuholen.

Impressum

Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam und der Theodor Fontane Gesellschaft e.V. herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen und Regina Dieterle

Redaktion: Peter Schaefer, Potsdam; Jana Kittelmann, Berlin

Anschriften:

Theodor-Fontane-Archiv
Große Weinmeisterstr. 46/47
14469 Potsdam
Telefon: 0331. 20 13 96
Fax: 0331. 2 01 39 70
fontanearchiv@uni-potsdam.de
www.fontanearchiv.de

Theodor Fontane Gesellschaft e.V.
Am Alten Gymnasium 1
16816 Neuruppin
Telefon: 03391. 65 27 72
Fax: 03391. 65 27 72
info@fontane-gesellschaft.de
www.fontane-gesellschaft.de

Koordination: Bernd Thiemann

Alle, die über Fontane arbeiten, bitten wir, ein Exemplar ihrer Veröffentlichungen, Diplomarbeiten und Dissertationen im Interesse der Forschung an das Theodor-Fontane-Archiv einzusenden.
Für die uns im letzten Halbjahr zugesandten Materialien danken wir im Namen aller Benutzer des Archivs.

Umschlagentwurf, Typographie: Patricia Müller | weite Kreise
Satz: Una Holle Mohr
Druck und Verlag: Königsdruck, Berlin

ISSN 0015-6175