

Digitales Brandenburg

hosted by Universitätsbibliothek Potsdam

Fontane-Blätter

Halbjahresschrift

Potsdam, 2010

Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte

urn:nbn:de:kobv:517-vlib-10355

Literaturgeschichtliches Interpretation Kontexte

»Das Poetische hat immer recht«. Fontanes *Von der schönen Rosamunde* im Kontext

CHRISTIAN GRAWÉ

1

In der »National Gallery of Victoria« in Melbourne hängt ein Bild des englischen Malers Arthur Hughes. Er gehörte der »Bruderschaft der Präraffaeliten« an, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Kunst durch den Rückgang auf die scheinbar naive Malerei der Frührenaissance erneuern wollte. Ihre Mitglieder hatten eine Vorliebe für das Mittelalterliche und schufen Werke, die äußerste Wirklichkeitstreue mit intensivem Symbolgehalt, häufig religiösem Inhalt und einer moralischen Botschaft vereinten und dabei genau *die* Art von »disguised symbolism«, der das Symbolische im Alltäglichen und Äußeren verbirgt, in ihre Bilder integrierten, die auch aus Fontanes Romanen bekannt ist.

Hughes' Bild in Melbourne stellt eine erwartungsvoll lächelnde junge Frau dar, die in einer dichten Laube, mit der linken Hand ihr langes, schönes Haar zurückstreichend, von der Handarbeit an einer Tapiserie aufgestanden ist – sie hält anscheinend die Sticknadel noch in der Hand – und sich im blühenden Gebüsch verbirgt, weil eine Gestalt im Hintergrund auf der Suche nach ihr aus einer Pforte tritt. Die junge Frau erwartet ihren Geliebten, aber die mit der dargestellten Situation vertrauten Betrachter des Bildes wissen, dass sie sich täuscht, denn es ist unverkennbar eine weibliche Gestalt, die sie entdeckt hat. Nicht König Heinrich, sondern seine Frau, Königin Eleonore, nähert sich ihr in ihrem geheimen Garten in Woodstock, um die Wartende zu töten. Die umgeknickte Blume und das abgefallene Herbstlaub auf dem Boden verraten ihr Schicksal, während das Motiv der turtelnden Tauben auf der Tapiserie die Illusion ihrer Liebe andeutet. Das scheinbar arglose Bild mit der angespannt lächelnden Frau stellt diese also unmittelbar vor ihrem Tod dar. So ähnlich verbirgt auch Fontane öfter in seinen Romanen das Gefährliche im scheinbar Arglosen. Das Bild heißt *Fair Rosamund* und wurde 1854 gemalt.

Vier
Theo
zwei
ohne
sich
mit
dem
folg
d'In
schö
Jahr
dem
derts
und
voll
Kult
fried
bedü
des
schu
logie
nen
len
Oper
fanta
an B
Mas
F
L
einer
dort
ter d
habe
stocl
mäh
2
dritte
sie r
Bra
Heir

Vier Jahre vorher, im Dezember 1849, vordatiert auf das Jahr 1850, war Theodor Fontanes Romanzen-Zyklus *Von der schönen Rosamunde* in dem erst zwei Monate vorher gegründeten Verlag Moritz Katz in Dessau erschienen, ohne dass das Honorar den Erwartungen des Dichters entsprach.¹ Es handelte sich um eine »auf feinstem Velimpapier« »in Sarsenet geb[bundene Ausgabe] mit Goldschnitt und Goldverzierungen«² und um ein dichterisches Werk mit demselben Rosamunde-Thema wie Hughes' Bild. Zudem gab es in der Nachfolge von Gaetano Donizettis 1834 uraufgeführter Oper *Rosmonda d'Inghilterra*³ mehrere weitere Vertonungen des Stoffes. Das Schicksal der schönen Geliebten König Heinrichs II. von England gehörte also noch im 19. Jahrhundert zu den beliebten halb historischen, halb sagenhaften Stoffen aus dem Mittelalter. In allen drei Künsten war es um die Mitte des 19. Jahrhunderts vertreten. Fontanes Stoffwahl ist in der Zeit keineswegs ungewöhnlich und durchaus nicht lediglich ein Element der verspäteten Romantik. Fantasievoll angereicherte Geschichts- oder Sagenstoffe aller möglichen Epochen und Kulturkreise, die oft das Sentimentale streiften oder gar darin versanken, befriedigten das ganze 19. Jahrhundert hindurch in allen Künsten ein Publikumsbedürfnis. Nicht umsonst spricht man vom »Historismus« der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der die exakte, Fakten betonte wissenschaftliche Erforschung der Universalgeschichte, aber auch das durch Archäologie und Ethnologie geförderte, weitverbreitete populäre Interesse an vergangenen und fernen Epochen und die Aufbereitung beliebiger exotischer Welten zum reizvollen Konsum eines anspruchsloseren Publikums umfasst. Vor allem die große Oper lebte bis zu Puccini und dem neuen »Verismus« von dramatischen, oft fantastisch angereicherten oder exotischen historischen Sujets, man denke nur an Bellinis *Norma*, Berlioz' *Les Troyens*, Meierbeers *L'Africaine*, Verdis *Aida*, Massenets *Thais* und an Wagners Opernwerk.

Fontane gliedert sein Versepos in neun »Kapitel«:

1. Kap. »Wie König Heinrich Rosamunden findet«: Der auf der Jagd nach einer Hirschkuh verirrt König Heinrich stößt auf Schloss Clifford und wird dort freundlich empfangen. Er verliebt sich augenblicklich in die schöne Tochter des alten Grafen, der es beim abendlichen Trunk bedauert, keinen Sohn zu haben. Da bietet sich Heinrich, incognito unter dem Namen »Ritter Woodstock« (16), spontan als Schwiegersohn an und wird mit Rosamunde vermählt.

2. Kap. »Wie König Heinrich Rosamunden gen Woodstock führt«: »Am dritten Tag [...] hebt König Heinrich« Rosamunde »auf sein Roß« (16), und sie reiten »in die Nacht hinein« (17) und schlafen auf dem Waldboden, wo die Braut einen verstörenden Traum hat: Einen Schmetterling haschend, findet sie Heinrich schlafend und neben ihm eine Schlange – »Ihr Haupt glich einem

bösen Weib« (25) –, die sie zu Tode drückt. Heinrich erschrickt über den Traum. Sie erreichen »Woodstocks alt Gemäuer«.

3. Kap. »Von der Königin Leonore«: Königin Eleonore, beunruhigt über das lange Ausbleiben Heinrichs, den sie aber tot wünscht, erfährt von einem der ausgesandten Boten, dass er in Woodstock »ein blasses Weib vom Roß (hob) / Ihr Haar war lang und golden.« (32) Sie brütet Rache, ohne aber Rosamunde töten zu wollen.

4. Kap. »König Heinrich und Rosamunde in Woodstock«: Die Liebenden sind in Woodstock glücklich, aber Heinrichs schlechtes Gewissen – Bigamie! – entlockt ihm, »im duft'gen Wiesengrund, / Wo Wald und See sich grüßen« (41), das Bekenntnis, dass er der verheiratete König ist. Die erschütterte Rosamunde weint, aber sie schwört ihm trotzdem, »Und kostet's meine Seligkeit« (48), ewige Treue.

5. Kap. »Wie König Heinrich gen London zieht«: Heinrich reitet zurück nach London – der Gegensatz zwischen der wohltuenden Natur und der beengenden Stadt bewegt ihn. Dort angekommen, konfrontiert ihn die empörte, »tückisch« (59) blickende Leonore, die er warnt, Rosamunde nachzustellen.

6. Kap. »Wie König Heinrich gen Frankreich zieht und was weiter geschah«: Die schöne Zeit der Liebenden wird abrupt unterbrochen. Der König muss nach Frankreich, um den Aufstand seiner Söhne niederzuschlagen. Die Königin beschließt, seiner Geliebten das »Zweifelgift an seiner Treu« beizubringen: »Das muss das Herz ihr brechen.« (74)

7. Kap. »Wie Rosamunde hofft und harrt«: Ein altes Bettelweib erscheint in Woodstock und liest Rosamunde aus der Hand den Verlust von Heinrichs Liebe: »Betrogen, Kind, betrogen!« Ohne dass dies ausgesprochen wird, wissen die Leser, dass sich die Königin in der Verkleidung verbirgt, denn sie »murmelt: ›Soll ich's tun? / Kein Lauscher in der Runde.«« (78)

8. Kap. »Ein Sturm«: Sturm und reitender Bote tragen Rosamundes Bitte nach Frankreich: »O komm, o rette!« (82–85)

9. Kap. »Rosamundes Tod«: An der Stelle, wo Heinrich seine Identität enthüllt hat, überwältigt Rosamunde ihre Verlassenheit, sie fühlt sich »Belogen und betrogen« und ertränkt sich im See. »Spricht still sie: ›Dein in Ewigkeit! / Und sinkt dann in die Tiefe.« (92) Bei ihrer rituellen Aufbahrung ergreift den König – die letzte Zeile des Gedichts – »Der Schmerz um alles Leben.« (95)

Von der schönen Rosamunde war die erste selbständige Veröffentlichung des fast genau 30 Jahre alten Autors. Einem beschränkten Kreis waren die Gedichte allerdings schon bekannt, denn Fontane hatte sie erfolgreich zwischen Juni und Oktober 1847 im *Tunnel über der Spree* vorgetragen. Im September 1850 wurden sie dann auch im *Morgenblatt für gebildete Leser* abgedruckt, an das der Autor sie schon im November 1847 geschickt hatte. Der

Redakteur, Hermann Hauff, begründete in einem Brief an seinen Verleger Cotta »das lange Zögern, dieses in einer längst vergangenen Feudalzeit spielende Gedicht zu publizieren, mit der Rücksicht auf die ›Stimmung des Publikums‹ in der nachrevolutionären Zeit«.⁴

Dass der Zyklus nun als eigener kleiner Band früher als in der Zeitung erschienen war, brachte Fontane in Verlegenheit. Er griff deshalb gegenüber Gustav Schwab, den er um Vermittlung gebeten hatte, zu einer Notlüge:

»Das kleine Epos ›Von der schönen Rosamunde‹ erschien ohne mein Dazuthun. Einer meiner Dresdener Freunde, der das Manuskript zufällig in Händen hatte, überraschte mich kurz vor Weihnachten mit meinem eignen Gedicht. Ein fataler Liebesdienst!«⁵

Wer Fontanes Briefwechsel mit dem »Dresdner Freunde« Wilhelm Wolfsohn kennt, weiß, dass sich das Manuskript keineswegs »zufällig« in dessen Händen befand, dass der Dichter diesen vielmehr im November 1849 ausdrücklich gedrängt hatte, »die Herausgabe der [...] ›schönen Rosamunde‹ tapfer zu betreiben«.⁶ Fontane handelte Wolfsohn gegenüber also eigentlich schäbig.

Die Entstehungszeit der *Schönen Rosamunde* ist im Einzelnen nicht genau festzulegen, aber die vorhandenen Daten verweisen auf einen Schöpfungsprozess, bei dem der Autor über mehrere Jahre immer wieder Änderungen im Kleinen vornahm. Bei der Vorlesung des ganzen Gedichts, »das hier auf die Berliner Herzen seines Eindrucks nicht verfehlte«,⁷ am 24. Oktober 1847 im *Tunnel* muss das Ganze vollendet gewesen sein. Aber Fontane muss bis kurz vorher noch daran gearbeitet haben, denn Bernhard von Lepel antwortet im September auf einen Fontaneschen Brief, »Du schreibst mir, daß Du weit vorgeschritten bist.«⁸ Überhaupt diskutierte der Dichter mit dem Tunnel-Freund mögliche Varianten. So findet dieser im Brief vom 7. Juni 1847 – knapp zwei Wochen vor der Vorlesung des ersten Kapitels – »beide Ausgänge, de[n] durch ein Factum wie de[n] durch eine Lüge herbeigeführte[n], gleich mißlich; denn bei der Lüge kommt das Gedicht schlecht weg u. beim Factum der König u. somit auch das Gedicht.«⁹ Aus der endgültigen Fassung ist nicht mehr ersichtlich, worauf sich das bezogen haben könnte. Ein nicht datierter Brief an Emilie enthält drei Strophen, die in zwei Fällen vom veröffentlichten Text abweichen, mit Fontanes Bemerkung »Von dem 5^{ten} [Kapitel] sind erst diese zwei Strophen beendet«. Es ist aufschlussreich für sein literarisches Verständnis, dass er »die zweite, namentlich in formeller Beziehung ein Kabinettstück« nennt.

»Wie Marmor leuchtet in die Au,
Ihr Nacken, der entblöbte,

Mit Perlen schmückt der Morgenthau
Ihr Haar, das aufgelöste;
Sie blickt herab, er blickt hinauf,
Und jeder möcht', im heißen Lauf,
Dem eignen Blicke folgen.«¹⁰

Fontane war offenbar auf den erotischen Reiz dieser Verse stolz – nasse aufgelöste Haare sind in der Symbolsprache der Zeit ein Indiz für verbotene sexuelle Abenteuer einer Frau –, obwohl der Bezug von Teilen des Frauenkörpers auf Marmor und Perlen konventionell ist. Das »Kabinetstückhafte« sah der Dichter vermutlich vor allem in dem paradoxen Wechsel der Blicke des Paares, das die räumliche Entfernung zwischen ihnen durch bloßes Anschauen überwinden möchte, denn »hin« und »her« sind eigentlich falsch verwendet, da sich die Leser bei Rosamunde befinden.

In seinem Brief an Lepel vom 3. November 1852 scheinen Fontane selbst im Rückblick zwei Stellen ungeschickt, »weil sie Einem schlechte Witze nahe legen.« »Wollt' ich das Ganze noch mal machen so würd' es gewiß schlechter ausfallen (mir ist in diesen 5 1/2 Jahren doch ein gut Theil Naivetät und noch manches andre unaussprechliche Etwas flöten gegangen) [...]«¹¹

2

Nur der Kern ist an Fontanes Rosamunde historisch, aber schon Jahrhunderte vor Fontane war dieser Kern umspinnen von Mythen. Heinrich II. war durch seine Mutter von 1154–1189 König von England, durch seinen Vater Herzog der Normandie und durch seine Frau Herzog von Aquitanien und Graf von Anjou. Als 19jähriger heiratete er 1152 deren Herzogin, die 30jährige Eleonore, deren Ehe mit dem französischen König, dem überfrommen Ludwig VII., erst zwei Monate vorher annulliert worden war. Heinrich und die noch verheiratete Eleonore hatten vermutlich schon eine sexuelle Beziehung. Als englische Königin gebar Eleonore Heinrich zwischen 1153 und 1166 drei Töchter und fünf Söhne, von denen zwei ihm als Könige von England folgten (Richard Löwenherz und Johann Ohneland). Danach entfremdete sich das Ehepaar; die Königin zog sich in ihr französisches Herzogtum zurück und hielt in Poitiers Hof. Als sie 1173 den Aufstand von Heinrichs Söhnen Heinrich, Gottfried und Richard in Frankreich anzettelte oder jedenfalls unterstützte, hielt er sie nach dem Niederschlagen der Rebellion bis zu seinem Tod gut 15 Jahre in Gefangenschaft. Danach wurde sie von dem neuen König Richard sofort befreit und herrschte als fähige Regentin in England während seiner Abwesenheit erst während seines Kreuzzugs und dann seiner Gefangenschaft in Österreich und Deutschland. Sie starb 1204 im Alter von 82 Jah-

ren. In der Abtei von Fontevraud im Loiretal kann man die Grabmäler von Eleonore und Heinrich betrachten, obwohl die Gebeine selbst während der französischen Revolution aus den Sarkophagen gerissen und zerstreut wurden.

Heinrich hatte über viele Jahre eine ganze Reihe von Maitressen, die offenbar von Leonore geduldet wurden. Er hatte einen solchen Ruf als Verführer, dass der Adel in seinen Reichen seine Frauen und Töchter einschloss, wenn der König sich in der Nähe aufhielt. Warum Leonore ausgerechnet Rosamunde gehasst haben soll, ist kaum ersichtlich, es sei denn, dass sie die Länge der Beziehung ihres Mannes zu ihr, seine ungewöhnliche Treue als Gefahr empfand. Heinrich hatte auch mindestens zwei Bastardsöhne, die man später Rosamunde andichtete. Aber da sie mit ihr etwa gleichaltrig waren, ist ihre Mutterschaft ausgeschlossen.

Zwischen 1163 und 1165 muss Heinrich die junge Waliserin Rosamonde de Clifford als Geliebte genommen haben. Ihr Geburtsjahr steht nicht fest. Der zeitgenössische Historiker Giraldus Cambrensis berichtet, sie sei sehr jung gewesen. Möglicherweise schon in den späteren sechziger Jahren, jedenfalls aber während Eleonores Gefängniszeit hat der König sich öffentlich mit ihr gezeigt. Sie ging etwa 1174 in ein Nonnenkloster bei Oxford, wo sie 1176 oder 1177 starb. Bis kurz vor ihrem Tod, also etwa zwölf Jahre lang, scheint sie Heinrichs Mätresse gewesen zu sein. Aber wenn dies die große Liebe war, zu der der Mythos das Verhältnis zwischen Heinrich und Rosamunde stilisiert hat, dann kann es keine durchweg glückliche Liebe gewesen sein, denn Heinrich verbrachte in dieser ganzen Zeit nur etwa dreieinhalb Jahre in England. Von 1166 bis 1170 hielt er sich ganz in Frankreich auf. Dass Rosamunde ihn dorthin begleitet hat, worum sie den König in Deloneys Ballade (s. u.) erfolglos bittet, ist unwahrscheinlich, denn wenn der König nicht ständig neu ausbrechende Rebellionen in seinen französischen Besitzungen bekämpfte, verbrachte er seiner höfischen und politischen Pflichten wegen viel Zeit zusammen mit Eleonore.¹²

Das sind die kümmerlichen gesicherten historischen Daten. Weder gibt es Hinweise darauf, dass Heinrich Rosamunde in der königlichen Residenz Woodstock leben ließ, noch dass er ein Labyrinth baute, das den Zugang zum geheimen Garten der Geliebten, »Rosamonde's Bower«, verhindern sollte. Auch kann Eleonore Rosamunde nicht umgebracht haben, denn sie war zur Zeit von deren Tod schon in Gefangenschaft. Die Nachwelt missdeutete vermutlich Eleonores Gefangenschaft aus politischen Gründen als private Rache des Königs für den frühen Tod seiner Geliebten. Aber was ihr den schlechten Ruf der Nachwelt eingetragen hat, ist schwer zu erkennen, es sei denn, man macht ihre eigenen Ehebrüche während ihrer Ehe mit dem fast mönchisch le-

benden französischen König oder ihren Verrat an Heinrich dafür verantwortlich. Eigentlich müsste doch die legitime Ehefrau als die Märtyrerin porträtiert werden, weil die Mätresse sie verdrängt hat. Aber es gehört zur absoluten romantischen Liebe, dass sie die religiösen, moralischen und gesellschaftlichen Gebote überschreitet und gerade dafür die Sympathie und Verzeihung eher der Nachwelt als der Mitwelt gewinnt.

Die Geschichte der schönen Rosamunde, über die historisch so wenig bekannt ist, wurde schon bald ausgeschmückt und besungen. Sie ist mit völlig legendenhaften Zügen zuerst im frühen 14. Jahrhundert in den die Jahre 1259 bis 1342 umfassenden anonymen französischen *Chroniques de London* greifbar, und zwar in einer blutrünstigen Version, in der die Rollen der weiblichen Antagonisten – grausame Königin, schöne reizende Geliebte – schon determiniert sind:

»Die Königin ergriff sie und zog sie nackt aus, dann zwang sie sie in einem völlig abgeschlossenen Zimmer zum Entsetzen der reizenden jungen Dame zwischen zwei Feuern zu sitzen. Sie war sicher, sie würde verbrennen, und brach in bittere Klagen aus. Unterdessen hatte die Königin ein Bad zubereiten lassen, in das sie das schöne Mädchen steigen ließ, worauf ein verworfenes altes Weib sie an beiden Armen mit einer Lanze stechen musste. Sobald ihr Blut herausspritzte, erschien eine zweite grässliche Zauberin, die auf einer Schippe zwei widerliche Kröten trug. Sie setzte sie dem reizenden Mädchen auf die Brüste, in die sie sofort bissen und die sie zu saugen begannen. Dann hielten zwei weitere alte Frauen ihre Arme ausgestreckt, um zu verhindern, dass sie unterging, bevor all ihr Blut ihren Körper verlassen hatte. Während der ganzen Zeit saugten die ekligen Kröten an den Brüsten der schönen jungen Dame, während die Königin lachte, sie verspottete und jubilierte, dass sie sich an Rosamunde gerächt hatte. Dann, als sie tot war, ließ sie ihre Leiche wegtragen und in einem kotigen Graben zuschütten und die Kröten mit ihr.«¹³

Wie vage damals diese Gerüchte noch waren, geht aus den Irrtümern des Autors hervor. Er verlegt Rosamundes Tod ins Jahr 1261 und verwechselt Heinrich II. und Heinrich III. und deren Ehefrauen Eleonore von Aquitanien und Eleonore von Provence.

Im späten 16. Jahrhundert war die Legende dann zu balladesker Poesie geronnen. Thomas Deloney schuf 1595 mit *The Ballad of Fair Rosamonde* die Standardversion. Fontane kannte die englische Ballade durch J. G. Herders Übersetzung in den *Volksliedern* von 1778/79.¹⁴ In der zweiten Jahreshälfte von 1848, also während er noch an seinem Gedicht änderte, lernte er dann auch Thomas Percys dreibändige Sammlung *Reliques of Ancient English Poetry* von 1765, die die Ballade enthält, in dem Londoner Neudruck von 1847 kennen. Percys Sammlung und Walter Scotts *Minstrelsy of the Scottish*

Borders zählt Fontane noch 1889 an 24. und 25. Stelle zu den hundert besten Büchern mit dem Kommentar: »übten unter allem den größten Einfluß auf mich.«¹⁵ Sie regten ihn zu mehreren Balladen aus der englischen Geschichte und Sage an, unter anderen zu *Königin Eleonores Beichte*, worin König Heinrich und Lord Marschall verkleidet als französische Mönche die Beichte der sterbenden Eleonore anhören. Erst als sie ihre Verbrechen gestanden hat, gibt der König sich ihr zu ihrem Entsetzen zu erkennen.

In *Von Zwanzig bis Dreißig* schreibt Fontane später über Percy und Scott: Es waren »zwei Bücher, die auf Jahre hin meine Richtung und meinen Geschmack bestimmten. Aber mehr als der mir aus ihnen gewordene literarische und fast möchte ich sagen Lebensgewinn gilt mir der unmittelbare *Genuß*, den ich von ihnen gehabt habe.«¹⁶

Für Fontane hatte der Rosamunde-Stoff also eine sehr persönliche Bedeutung. Er fällt in einen der beiden balladesken Bereiche, die ihn nach eigener Aussage begeisterten und inspirierten. In seiner Autobiographie von 1874 legt er ein Bekenntnis zu den preußischen Balladen *Männer und Helden* und zu *Von der schönen Rosamunde* ab,

»in denen die Gesamtheit meiner späteren Produktion vorgezeichnet liegt. Alles, was ich seitdem in Versen und Prosa geschrieben habe, hat dieselben zwei Ausgangspunkte und dreht sich um Märkisch-Preußisches oder um Englisch-Schottisches. Ich folgte hierin dem Zuge meines Herzens [...]«.¹⁷

Das ist bis 1874 sicher eine angemessene Selbsteinschätzung, und das Geschichtliche ist dabei vielfach nur Anlass zu fantasievollen Umdeutungen. »Das Poetische«, sagt der Fontane verwandte Wilibald Schmidt in *Frau Jenny Treibel*, »hat immer recht, [...] es wächst weit über das Historische hinaus.«¹⁸

Seine »Vorliebe für englisches Wesen und englische Literatur«¹⁹ schloss zweifellos die alte Ballade von Deloney ein. Sie ist handlungsarm, fast statisch. Die ersten Strophen schildern die Schönheit Rosamundes, die übrigen sind beherrscht vom Dialog zwischen König und Königin einerseits und König und Rosamunde andererseits. Allein der wehmütige Abschied Heinrichs von seiner verzweifelten Geliebten vor dem Frankreichfeldzug nimmt 20 der insgesamt 48 Strophen ein. Bei Deloney baut der König für seine Geliebte das Schloss Woodstock und dessen Labyrinth; an Hand eines Ariadne-Fadens findet Eleonore zu Rosamunde, die sie auf den Knien um ihr Leben bittet – vergebens, die unversöhnliche Eleonore reicht ihr den Giftbecher. Auch hier überwuchert das Sagenhafte, vom Giftmord ganz abgesehen, das Historische. Woodstock war schon lange vor Heinrich II. ein königliches Jagdschloß und das Labyrinth hat es wohl nie gegeben.

Von der Historie losgelöst, entwickelte der Mythos vom 16. bis zum 19. Jahrhundert dann seine eigene variantenreiche Geschichte. Mal lässt Eleonore

etwa ihrer Rivalin die Wahl zwischen Gift und Dolch, mal verzeiht diese sterbend ihrer Mörderin, mal gibt die Königin Rosamunde nur einen Schlaftrunk und erlaubt ihr, ins Kloster zu gehen, mal gibt es eine heimliche Ehe zwischen Heinrich und seiner Geliebten, mal ist das Labyrinth Teil des Schlosses, mal ein Garten, und mal erzählt der Geist Rosamundes nach ihrem Tod ihre Geschichte als moralisches Exempel dafür, dass Mädchen ihre Unschuld verteidigen sollten und auch Könige sich nicht das erlauben dürfen, »was Gott verboten hat«. In diesem Chor von Rosamunden nimmt Fontanes Version einen ehrenvollen Platz ein. Quod erit demonstrandum.

3

Die unmittelbare Reaktion auf die Veröffentlichung von Fontanes Zyklus war positiv, und schon der *Tunnel* hatte ihm ja applaudiert. Die ersten drei Rezensionen vermitteln einen deutlichen Eindruck, wie die Zeit auf das Produkt reagierte. In der *Berliner National-Zeitung* hieß es am 10. Januar 1850 über »das artige Gedicht«: »frischer Volkston, Kraft der Darstellung, Fantasie, Leichtigkeit der Behandlung des Verses und ein poetisches Talent, das über die Reflektion hinausreicht.« Was das wohl heißen sollte? Fontane reagierte darauf heftig: »[...] solche Kritik ist, wie wenn einer ausspuckt.«²⁰ Was hatte er denn erwartet?

Die Leipziger *Blätter für literarische Unterhaltung* schrieben am 27. Mai 1850 etwa »gewandter oft lieblicher Versfluß, beachtenswertes Formtalent, anspruchslose, naïve Darstellung, die allerdings sich zum Pathos steigern kann«. Das Blatt hofft, dass, »wo der Lärm des letzten Jahres oft unharmisch das Ohr betäubte, das immer aus einem natürlichen Schönheitssinn hervorgehende Bedürfnis des Volkes nach einer einfachen und künstlerischen Gestaltung und Fortbildung der Sprache, wie sie dem Gefühle des Hörers unbewußt wohltut, neu erwachen müsse.« In derselben Zeitung wird der Zyklus am 17. 8. 1850 noch einmal rezensiert: »Empfindungsschmelz und die klangvollste Abrundung der Form; seine Richtung ist eine vorzugsweise romantische, jedoch nicht in der Weise der alten nebelnden und schwebelnden Romantik, wie sie in diesem Jahrhundert bis etwa 1830 herrschte, sondern in ganz moderner Form, was sich sowohl in der frischen, duftigen oder kernig-schlaghaften Sprache wie in der Wahl der Bilder und in der ganzen übrigen Behandlung zeigt; eine anmutig reizende Dichtung, wie wir sie lange nicht erlebten, originelle Frische, duftiger Farbenschmelz und präzise Form«. »Den modernen, die Zeit bewegenden Ideen steht er« zwar fern. »Tritt die Romantik [aber] in dieser Weise auf, so werden wir ihr auch heute noch gern in einer stillen und harmlosen Mußestunde unser Ohr leihen«, auch wenn wir »noch so sehr für andere Kunstideale schwärmen.«²¹

Was aber die Zeitgenossen ansprach, das übermäßig Romantische, Eskapistische von Fontanes Dichtung, hat im 20. Jahrhundert nur zu Verdammungsurteilen geführt. Die Fontane-Forschung hat das Gedicht nicht beachtet oder verurteilt. Soweit ich sehe, ist in den 45 Jahren ihres Erscheinens in den *Fontane Blättern* kein einziger Aufsatz zu dem Zyklus erschienen. Die Fontane-Darstellungen erwähnen ihn entweder gar nicht oder kaum, oder sie widmen ihm einen oder zwei Sätze, die ihn als epigonales spätrromantisches Nichts diskreditieren. Das beginnt mit der ersten größeren Fontane-Biographie: »Die frühesten [...] Versifikationen [darunter *Von der schönen Rosamunde*] sind nur auf die tönende Phrase gestellt, Rhetorik und Kulisse, mit längst erprobten Pointen und Mitteln aus zweiter Hand zurechtgestutzt.« Wandrey nennt den Romanzen-Zyklus dann »zusammengereimt«. Dann folgt 1940 die bisher umfassendste Arbeit über *Die Balladendichtung im Berliner »Tunnel über der Spree«*, die bei der *Rosamunde* von einem »überall und nirgends liegende[n] Balladenland«, einem »erborgten Gewand«, der »leblose[n] erstarrte[n] Unwirklichkeit der Konvention« spricht und »im Stilistischen (und auch im Inhaltlichen) ein Schwanken zwischen dem Gesuchten und Trivialen« zu erkennen glaubt. Anders klingt das auch heute nicht, etwa 1998 bei Helga Bemann: »Spätrromantische Landschaftskulisse mit Tannenwald und blauen Wiesenblumen, Schloß und Söller, Teich und Mondschein – sämtliche bewährte Versatzstücke ritterlicher romantischer Poesie, die Fontane mit üppig märchenhafter Phantasie arrangierte.« Hans-Heinrich Reuters umfangreiche Fontane-Biographie von 1968 hat über das Gedicht gar nichts zu sagen; und Helmuth Nürnberger beurteilt es 1967 nur abfällig: »Epigonale, marmorschöne und rosenfarbene Poesie, charakterlose Glätte, konventioneller Wohlklang, undifferenzierte Formeln«. Am ehesten gewinnt Franz Schüppen 2000 *Von der schönen Rosamunde* einen gewissen Sinn ab. Er vermag zwar »Erlebnisse des Autors [...] kaum« darin zu finden, vermutet aber in dem Gegensatz der beiden Frauengestalten »Unbewußt-Poetisches« bei Fontane und meint, »der Selbstmord der Rosa mundi paßt zur pessimistischen Stimmung im Umkreis der 48er Revolution«. ²²

Fontane betont in seiner eigenen Einschätzung des Gedichts, »daß ich es mit großer Liebe begonnen, und mit derselben Liebe bis auf die letzte Zeile durchgeführt habe«, ²³ und meint ähnlich in dem Widmungsgedicht an Emilie »Liebe dacht' es, Liebe schrieb es«. ²⁴ Er hat sein Jugendwerk auch später nie verleugnet. Es brachte ihm früh und spät kleine Triumphe ein. Unmittelbar nach seinem Erscheinen widmete ihm der Ungar Karoly Kertbeny seine deutsche Übersetzung eines epischen Gedichts von János Arany: »Meine ›schöne Rosamunde‹ hat ihn so begeistert.« ²⁵ Und noch 1896 ließ er dem Gymnasialdirektor Carl Holle, »in dem ich einen Schwärmer von ›Von der schönen Ro-

samunde« kennenlernte,« ein Exemplar seiner *Gedichte* zuschicken. »Solch Schwärmer wirkt wie ein Revenant«;²⁶ kein Wunder, denn nun war das Jugendwerk fast 50 Jahre alt und wahrlich aus der Mode. In *Von Zwanzig bis Dreißig* erinnert er sich, wie er 1856 bei seinem dritten Englandaufenthalt »nach Woodstock (ging), um mir die Liebes- und Leidensstätte der von mir in einem jugendlichen Romanzenzyklus besungenen ›schönen Rosamunde‹ anzusehen«.²⁷ Sehr aufregend kann das nicht gewesen sein, denn das mittelalterliche Schloss existierte schon damals nicht mehr.

4

Von der schönen Rosamunde, nach Fontanes Eingeständnis mit so viel Liebe geschaffen, ist sein erstes größeres zusammenhängendes, auch formal einheitlich durchgeformtes Werk und seine erste selbständige Buchveröffentlichung. Sie verdient mindestens ernst genommen zu werden. Die Forschung hat bisher lediglich die romantisierende Oberfläche kommentiert.

In der deutschen romantischen Tradition aufgewachsen, kann Fontane die Elemente ihrer Natur- und Gemütssprache beliebig einsetzen. Was bei Deloney Ausdruck einer poetischen Volkstradition und der elisabethanischen Literatur ist, wirkt in Fontanes romantisch-poetischer Färbung nur noch pseudo-naiv und sentimental. Diese romantisierenden Elemente, die eine Naivität vortäuschen, die der Zeit nicht mehr angemessen ist, lassen sich leicht identifizieren: die anthropomorphen Naturphänomene mit traditionellen Entsprechungen wie das »Kleid von Schnee« (67) die »blauäugig[en] Veilchen« (68), »der Abendstern, / Wie Rosamundens Auge« (64), das Licht in den Londoner Fenstern »wie bösen Augs' Gefunkel« (58) oder die »Schneeglöckchen«, die »mit freundlicher Gebärde« (68) blicken; endungslose Attribute (»mein böses Gewissen« (45), »ihr blass Gesicht« (92); »gen« (Kap. 6, Überschrift) statt gegen, auch wo das Versmaß es nicht erfordert; das obsolete »traun« (»Traun, wer will nicht von dannen gehn«, 56). Auch einige der Kapitel-Überschriften mit vollständigen Sätzen, wie sie Fontane – leider! – auch in *Grete Minde* (»Der Herr Kurfürst kommt«) und *Ellernklipp* (»Hilde hat einen Willen«) noch verwendet, haben Kinderbuch-Charakter; und Fontane glaubte vermutlich, die balladische Konvention zwingt ihn zu stereotypen Personencharakterisierungen: die »böse« (28) oder »tückisch[e]« (59) Eleonore, die ewig »schöne« Rosamunde und der alte Clifford als »Graubart« (5). Märchenhaft stereotyp fungieren auch die Zahlen drei und sieben: Am dritten Tag beginnt der Ritt der Liebenden nach Woodstock, sieben Boten sendet die Königin aus.

Bei Deloney fand Fontane auch die märchenhaften Farbkontraste, rot – weiß – gold: Lilienhände und Rosenwangen, das Korallenrot der Lippen und die goldenen Locken. Aber Fontane setzt die Farben ungleich sinnvoller ein.

Leitmotivisch durchzieht das Spiel mit den Varianten der Farbe rot das Gedicht: zuerst der rote Wein bei Clifford und das Erröten seiner Tochter bei Heinrichs Anblick:

»Rot glüht der Wein im Goldpokal,
Und rot glüht ihre Wange;« (7)

und das Morgenrot nach der Nacht im Wald, dann die roten Blut- und Feuerassoziationen der Königin – etwa der König möge verbluten, ihr Wunsch nach einer »blut'ge[n] Locke (31) oder ihr »glührot[es]« Gesicht –, und zuletzt Rosamundes Wangen, »deren Rot entflohn« (93). Von Rosamundes Erröten bis zu ihrem Erblassen spannt sich der Bogen.

Ins Kitschige entgleiten die Liebesszenen, vor allem dann, wenn die Natur in konventionellem Vokabular in das Fest der Liebe einstimmt:

»Wohl durch die Tränen leuchtet da
Ihr Auge wie die Sonne:
Was immer sei, er liebt sie ja,
Und das allein ist Wonne.
Sie spricht: »Dein bin ich alle Zeit,
Und kostet's meine Seligkeit,
Es soll kein Tod uns trennen!«

Da heben ringsum alsobald
Die Vöglein an zu singen,
Es will das Rauschen in dem Wald
Wie Orgelton erklingen.
Der König still sein Liebchen preßt,
Und seiner Seele Hochzeitsfest
Hat nur der Wald vernommen.« (48 f.)

All dies obsoletere Romantisieren sei zugestanden, aber es darf nicht übersehen werden, dass Fontane seine Schöpfung jedenfalls später »Romanzen-Zyklus« nennt und sie damit einem Genre zuordnet. Der Begriff wurde im 19. Jahrhundert in Folge der Romantik recht allgemein auf sagenhafte oder fantasievoll angereicherte historische Gedichte und Epen angewendet, in deren Zentrum eine oft tragische Liebesgeschichte steht. Vor allem in der englischen Tradition bezeichnet »Romance« einen historischen Liebesroman. Fontanes eigene Definition der Romanze von 1857 trifft recht genau auf seine eigene Rosamunde zu: »Romanzen, stimmungsreiche Darstellung eines Hergangs, Epi-

sches mit stark lyrischer Färbung.«²⁸

Sein Gedicht ist durchaus eigenständig, originell und auch persönlich relevant und signifikant. Er erfindet ganze Episoden und verändert vor allem das tragische Ende, das es so, soweit ich sehe, nirgendwo sonst gibt. Eleonore vergiftet Rosamunde nicht, sondern tötet sie dadurch, dass sie ihr Ängste einflösst (das »Zweifelgift«, 74) und damit ihr Bewusstsein beeinflusst, was ja einen ungleich psychologischeren, suggestiveren, moderneren Prozess darstellt. Fontane gestaltet den Stoff in ein handlungsreiches Versepos um, das in balladischer Sprunghaftigkeit abrollt, wobei sich der Wechsel zwischen wörtlicher Rede und Schilderung viel schneller und pointierter vollzieht als in Deloneys Ballade. »Die Ballade,« so erklärt Fontane später, »liebt Sprünge; ja diese Sprünge sind ihr Gesetz, ihre Lebensbedingung.«²⁹

Schon mit dem abendlichen Trunk von Clifford und Heinrich im ersten Kapitel schafft er in knappster Form eine realistische Genreszene: Clifford und Heinrich fühlen sich »beim tapfre[n] Zechen« ermuntert zur Erzählung ihrer Heldentaten, die aber nicht wie Schilderungen, sondern wie Wirklichkeit erscheinen:

»Der König [...] lohnt ihm drauf
Mit festlichen Turnieren,
Und gibt noch Schlachten in den Kauf
Mit Schotten und mit Iren.
[...]

Der alte Clifford aber längst
Den Becher still umkrampfte,
Er hört's nicht mehr, wie Heinrichs Hengst
Den Douglas einst zerstampfte;
[...].« (12 f.)

Von der schönen Rosamunde besteht aus 95 siebenzeiligen Strophen.³⁰ Die siebenzeilige Strophe gehört schon seit dem Mittelalter zum Formenkanon der deutschen Lyrik und wird dann vor allem durch Luthers Kirchenlieder in die neuhochdeutsche Dichtung transportiert (»Aus tiefer Not schrei ich zu dir«). Aber auch das schöne Weihnachtslied *Es ist ein Reis entsprungen* stammt aus dem 16. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert findet sich die Strophe regelmäßig. Etwa gleichzeitig mit Fontane verwenden Annette von Droste Hülshoff, Friedrich Hebbel und Heinrich Heine sie. Aber auch Emanuel Geibels Volkslied gewordene *Morgenwanderung* (»Wer recht in Freuden wandern will ...«) besteht aus siebenzeiligen Strophen. Den stärksten Einfluss auf Fontanes *Rosa-*

munde hatte vermutlich Goethe. Er verwendet die Form über Jahrzehnte in verschiedenen Variationen, so im *Heideröslein* und im *Veilchen*. Genau Fontanes Schema entsprechen die Balladen *Der untreue Knabe* und *Der Sänger*.

Es handelt sich dabei um Siebenzeiligkeit mit dem durchgehaltenen Reimschema ababccd und einem Wechsel von vierhebigen Zeilen (1,3,5,6) und dreihebigen Zeilen (2,4,7). Dies ist eine dynamische Strophe, denn durch die aufeinander folgenden vierhebigen Zeilen 5 und 6 gewinnt sie gegen Ende an Tempo, weil die Verlangsamung durch die Dreihebigkeit verzögert wird. Die reimlose Schlusszeile bekommt zudem durch ihr Alleinstehen besonderes Gewicht. Der Anfang von Goethes *Der Sänger*:

»Was hör ich draußen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?
Lass den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale widerhallen!<
Der König sprach's, der Page lief;
Der Knabe kam, der König rief:
>Lasst mir herein den Alten!«³¹

Und zum Vergleich Fontanes erste Strophe:

»Der König Heinrich jagt im Wald
Mit Hof- und Jagdgesinde,
Es führt sein Ritt ihn alsobald
Auf eine weiße Hinde;
Und nach, durch Ginster und durch Porst,
Sporn er sein Ross, bis tiefer Forst
Das Tier in Schutz genommen.« (1)

Der wechselnde Rhythmus von Vier- und Dreihebigkeit wird noch dadurch verstärkt, dass die vierhebigen Zeilen durchweg männlichen Reim, die dreihebigen weiblichen Reim haben. Goethes Strophe zeigt auch, dass die vierhebigen Zeilen sich dazu anbieten, in zwei zweihebigen Einheiten knapp und präzise eine Parallele oder einen Gegensatz auszudrücken, ein poetisches Mittel, das auch Fontane wirkungsvoll einsetzt: »Ihr Haar ist blond, ihr Wuchs ist schlank« (6); »Sein Aug' ist trüb, sein Herz ist fern« (64); »*Hier* ist er reich, *dort* ist er arm« (66).

In Goethes Gedicht gibt es keine Ausnahme von dem gewählten iambischen Versmaß. Wo bei Fontane Ausnahmen auftreten, sind sie wohlüberlegt, sinnerhellend und rhythmisch überzeugend. Im achten Kapitel, überschrieben

»Ein Sturm«, werden Gewaltsamkeit und chaotische Kraft des Unwetters dadurch hörbar, dass in allen sieben Strophen der Rhythmus nun in daktylisches und trochäisches Versmaß ausbricht:

»Und weiter geht es auf schnaubendem Ross,
Die Hufe stampfen und schlagen,
Verhängen Zügels an Woodstock-Schloß
Will er vorüberjagen:
Sieh, da stutzt er – an Söllers Rand
Steht ein Mädchen und hebt die Hand
Und ruft: ›O komm, o rette!‹« (83)

Zudem verschmilzt der Dichter hier metaphorisch den Sturm, der von England nach Frankreich braust mit dem schnellen Galopp des reitenden Boten zu König Heinrich, der nach Frankreich geeilt ist, um den Aufstand seiner Söhne zu bekämpfen. Das »O komm, o rette« erzielt dramatisches Tempo und wird Ausdruck von Rosamundes Verlassenheit, weil sie, der Sturm und der Reiter es in drei Strophen vier Mal rufen (83–85), so dass Heinrich sogleich »zu Schiff« steigt. »Er hört nur: ›Rette, rette!‹« (86)

Fontanes Strophe ist relevanter für sein englisches Thema, als die Siebenzeiligkeit verrät, denn in ihr verbirgt sich die sogenannte »Chevy-Chase-Strophe«, der Prototyp der englischen Volksballade. Sie ist zwar nur vierzeilig, enthält aber den Wechsel von Vierhebigerkeit und Dreihebigerkeit, entspricht also den ersten vier Zeilen von Fontane, wie man an einigen Strophen aus Herders Übersetzung von Deloneys Ballade von der schönen Rosamunde erkennen kann:

»Darum der König, ihr zum Schutz
(Der Feindinn zu entgehn)
Zu Woodstock baut' ein' solche Burg,
Als nimmer war gesehn.

Gar künstlich war die Burg erbaut
Von festem Holz und Stein;
Nach hundertfünfzig Thüren erst
Kam man zur Burg hinein.

Und alle Gänge schlangen sich
So durch und durch ins Haus,
Daß sonder eines Leitgarnbund
Niemand kam ein und aus.«³²

Fontanes wirkungsvolle Beherrschung der Strophenform, die er in dem Weihnachtsgedicht an Emilie aus London 22. November 1856³³ wieder verwendet, ist ein Indiz für seine formale poetische Gestaltungskraft unabhängig von dem Sujet seines Gedichts.

Eine genaue Lektüre kann Fontanes eigene Einschätzung einer liebevoll geschaffenen Arbeit nur bestätigen. Der Zyklus ist sorgfältig geplant und mit literarischer Souveränität und dichten, wenn auch plakativ-romantischen symbolischen Bezügen gestaltet. Das Poetische wird durch die vielen Alliterationen (etwa »Sie schlang um mich den Schuppenleib«, 25) und die Zweiergruppen von Wörtern (wie »Angst und Scheu«, 26, oder »weint und ruft«, 43) und durch die steigernden Wiederholungen bereichert. Fontanes Verständnis der inneren Folgerichtigkeit und Abgeschlossenheit einer Dichtung und die Unausweichlichkeit einer Handlung hat ihm noch in seinen Romanen symbolische Vorausdeutungen des Geschehens nahe gelegt, man denke nur an das schicksalhafte Bild in *L'Adultera*. Schon hier tauchen sie, wenn auch demonstrativer, auf. Fontane verlegt sie in die Träume Eleonores und Rosamundes, die ihre unbewussten Ahnungen und Befürchtungen enthüllen. Aber auch der Falke, der im ersten Kapitel auf Rosamundes Schulter seine Herrin vor Heinrichs Annäherung warnen will, prophezeit das Unglück der Liebe; und die Stelle »im duft'gen Wiesengrund, / Wo Wald und See sich grüßen« wird im letzten Kapitel mit derselben Formulierung als Stelle, »wo Schwur um Schwur erscholl«, zum Ort von Rosamundes Todesentscheidung.

5 Fontane widmete die Erstausgabe der Romanzen seiner Frau mit einem vierzeiligen Gedicht, dessen Schluss lautet:

Auch mit seinen Fehlern lieb es

Als den Spiegel meiner Seele!

Den Spiegel meiner Seele, Ausrufungszeichen! Als solchen hat die Forschung sie bisher nicht interpretiert. Aber man ist herausgefordert, dem nachzuspüren. Die geistige, seelische und ästhetische Welt, in der Fontane in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre lebte, die Wünsche und Bedürfnisse seines inneren Lebens und seine tatsächliche Lebenssituation geben dazu Anlass genug.

Im März 1847 besteht Fontane die Prüfung zum approbierten Apotheker, aber im Sommer desselben Jahres scheitert der Kauf einer Apotheke an mangelndem Kapital. Die Stellung als erster Apotheker in der Apotheke »Zum schwarzen Adler« in Berlin ab 1. Oktober 1847 bringt für den immerhin fast 28 Jahre alten Mann kaum erträgliche Lebensumstände mit sich: »Ich bewohne eine Schandkneipe, einen Hundestall, eine Räuberhöhle mit noch zwei andern deutschen Jünglingen und habe keine freie Verfügung über diese

Schlafstelle, die viel vor Erfindung dessen, was man Geschmack, Eleganz und Comfort heißt, vermuthlich von einem Vandalen erbaut wurde.«³⁴ Der bedrückende Gegensatz zwischen diesem Hundeleben, dem er durch die Auswanderung nach Amerika entfliehen wollte, und den poetischen Höhenflügen beim Vortrag seiner *Rosamunde im Tunnel* am 25. Oktober desselben Jahres kann Fontane nur schwer ertragen haben. Dass er unter solchen Bedingungen an der 48er Revolution leidenschaftlich teilnimmt, ist verständlich. Die einjährige erholsame Anstellung im Krankenhaus Bethanien endet Ende September 1849. Fontane will nun »sein literarisches Leben auf den ›Vers [...] stellen«³⁵, was seine finanzielle Lage nur verschlimmert. 1849/50 verstärken sich die Klagen. Seinem Schneider schuldet er seit vier Jahren Geld, bis dieser »mir die fernere Bekleidung verweigert«, heißt es in dem Brief vom 10. November 1849 an Wilhelm Wolfsohn: »›des Menschen Sohn hat nichts mehr, drauf er sein Haupt lege«. Es ist alles alle geworden.«³⁶ »Es geht mir eigentlich erbärmlich,«³⁷ schreibt er am 15. Januar 1850 an Lepel. Fontane lebt von Schulden. Emilie bestätigt dem Dresdner Freund, der ihr gerade *Von der schönen Rosamunde* geschickt hatte, am 14. April 1850: »all seine Pläne und Hoffnungen scheitern.«³⁸ Kein Wunder, dass Fontane im Sommer 1850 schwere Schwächeanfälle überstehen muss.³⁹ Die kurzfristige Stellung, die am 18. Oktober die Heirat ermöglicht, verliert Fontane schon Ende des Jahres. So wird 1851 zum finanziell schwierigsten Jahr des Dichters.

Seine Lage war zur Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der *Schönen Rosamunde* verzweifelt, und sie wurde durch seine Verlobung noch verschärft. Seit dem 8. Dezember 1845 verlobt, mussten er und vor allem Emilie fünf Jahre lang auf eine Besserung seiner finanziellen Lage warten, die es ihnen erlauben würde zu heiraten. »Von meinem persönlichen Jammer lebt wenig in meinen Gedichten. Gott sei Dank! Die Ferne hat den Reiz, und gerade vom Pillenmörser aus ist das sich Anklammern an die Percies und Douglass psychologisch richtig,« schreibt Fontane am 18. April 1850 an Gustav Schwab.⁴⁰ Fontanes Dichtung zu dieser Zeit ist sicher Eskapismus, eine Flucht in poetischere Zeiten, aber das Bedürfnis zu entfliehen stellt doch eine Beziehung zwischen Wunschziel und Realität her. Gibt es nicht auch die unterirdische Anziehungskraft eines Stoffes, eine Motivierung, die nur tiefenpsychologisch zu erfassen ist, weil der Autor selbst sich ihrer nicht oder nur vage bewusst ist? Gerade solche Beziehungen ermöglichen es, eine größere Relevanz der *Schönen Rosamunde* für den Fontane der Entstehungszeit herzustellen, als man bisher wahrgenommen hat.

Da ist in der *Schönen Rosamunde* zunächst die Opposition von Liebe, Frieden verheißender Natur und poetischer Diktion auf der einen Seite und Stadt und Pflicht auf der anderen. Den König ruft die Verteidigung seines Reiches

fort. Er muss um seine Existenz kämpfen und dafür die »Poesie« im Stich lassen. Auch Fontane verdirbt der Lebenskampf die Freude an der Poesie, die er als sein eigentliches Leben betrachtet. Verdirbt sie ihm auch die Freude an der Liebe?

Wenn man die Personenkonstellation von dem geschilderten Fall abstrahiert, erhält man folgendes Bild: Fontane schafft in seinem Gedicht einen Mann, der in unglücklicher Ehe lebt und mit schlechtem Gewissen eine junge Geliebte unterhält, der er seine Identität verbirgt. Fontane lässt diese Geliebte dann seiner Vorlage gemäß umbringen. Überträgt man nun dieses Dreieck auf Fontanes Situation in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre, dann ergeben sich zwar nicht direkte, aber doch annähernde Parallelen, die man in die Interpretation seines Versepos einzubeziehen hat.

Wie erwähnt war Fontane seit Oktober 1845 verlobt. Am 1. März 1849 bekennt er seinem Freund Bernhard von Lepel, dass er »zum zweiten Male unglückseliger Vater eines illegitimen Spröblings« geworden sei. »Meine Kinder fressen mir die Haare vom Kopf, ehe die Welt weiß, daß ich überhaupt welche habe.«⁴¹ Fontane unterhielt also während seiner fünfjährigen Verlobungszeit sexuelle Beziehungen, während er gleichzeitig Wilhelm Wolfsohn am 10. November 1847 gesteht, er habe »den Höllenstoff brennender, verzweifelnder Eifersucht gekostet, oder richtiger, meine Seele monatelang damit getränkt«.⁴² Mit welchem Recht, so fragt man sich. Aber es entspricht ja der stereotypen Geschlechterideologie im Europa des 19. Jahrhunderts, dass der Mann von Natur ungleich stärkere sexuelle Bedürfnisse und daher ein größeres Recht hat, sie zu befriedigen.

Der eben zitierte Brief an Wolfsohn ist überhaupt relevant für diese Spekulationen. Fontane enthüllt darin seine frühen Zweifel an der Verlobung mit Emilie:

»Ich habe in meiner Liebe viele Kämpfe durchgemacht; ich habe (ohne deshalb meine Braut je minder geliebt zu haben) meine Verlobung wie eine Übereilung betrachtet, ich habe mir die Befähigung abgesprochen, je ein Weib glücklich machen zu können, und habe gleichzeitig meinen eignen Untergang als eine Gewißheit vor Augen gesehn; [...] Diese Zeiten sind vorüber; unter allen diesen Stürmen hat sich meine Liebe bewährt; ich darf sie als einen geklärten Wein betrachten, der, wenn auch nicht feuriger mit den Jahren wie Rheinwein, doch auch nicht schlechter wie Medoc werden wird. – Um einen passenden Übergang für das Folgende zu finden, muß ich meine obigen Mitteilungen durch das Geständnis ergänzen, daß namentlich der Poet in mir oft blutige Thränen über den verlobten Bräutigam vergoß. Auch diese Mißhelligkeiten sind beigelegt; meine Braut, die sonst in meinen dichterischen Gelüsten nur eine verhaßte Nebenbuhlerin sah, hat diese plötzlich von Herzen lieb ge-

wonnen, und so hoff' ich in Zukunft wie der Graf von Gleichen zu leben, bei welchem Bild ich freilich in Zweifel gerate, ob ich meine Muse oder meine Braut mit der feurigen, schwarzäugigen Orientalin vergleichen soll. Stände meine Braut jetzt hinter mir und guckte über die Schulter, so wäre eine Maulschelle mein unzweifelhaftes Loos.«⁴³

Meinen eigenen *Untergang*, blutige Tränen wegen seiner Verlobung, dichterische *Gelüste* und die Poesie als *Nebenbuhlerin!* Ob es Fontane bewusst war oder nicht, seine vehementen Äußerungen spiegeln die Situation seines Romanzen-Zyklus'. Noch vier Tage vor seiner Hochzeit beginnt er einen Brief an Lepel: »Empfange meinen letzten Junggesellen-Brief. Es ist eine Art Todesurtheil, das man sich schreibt, ohne es zu wissen.«⁴⁴ Er steht wie König Heinrich – und wie Rosamunde in den *Chroniques de London* – zwischen zwei Feuern. Der poetisierende und verlobungs-brecherische Dichter erteilt sich selbst eine Strafe (»Maulschelle«), die derjenigen entspricht, die er Rosamunde auferlegt – nur, dass sie für ihn nicht tödlich endet. War er wirklich in Zweifel, wer die feurige Orientalin, die der Graf von Gleichen sich vom Kreuzzug mitgebracht hatte, und wer die brave Ehefrau war? Soweit bekannt, ist das Jahr dieses Briefes, 1847, das Entstehungsjahr der *Schönen Rosamunde*. Versucht man, diese Konstellation in Fontanes Leben mit dem Gedicht in Übereinstimmung zu bringen, dann lässt sich konstatieren: Auf der einen Seite im Leben des Mannes steht eine bevorstehende Ehe, deren Wert erst nach inneren Kämpfen erkannt wurde, oder anders gesagt, in die Heirat mischt sich das Bedauern, dass die »illegitimen« Beziehungen in Gefahr sind, aufhören zu müssen. Fontanes heimliche Liebe hat also einen doppelten Sinn: seine Rosamunden müssen getötet werden, und in einem wie immer diffusen Sinn ist die zukünftige Ehefrau daran schuld. Und gleichzeitig muss der Dichter versuchen, wie der König in prekärer Bigamie zu leben: die Ehe, der Alltag auf der einen Seite und die Poesie, die zauberhaft fantasievolle Welt und die freie Liebe auf der anderen. Wie in dem Gedicht ist das eine in der seelenvollen Natur angesiedelt mit dem Liebesschlaf auf dem Waldboden und das andere in der Stadt, wo man ein winziges Zimmer mit zwei anderen deutschen Jünglingen teilen muss. Das romantische Mittelalter und Fontanes persönliche Welt liegen nicht so weit auseinander, wie der erste Blick vermuten lässt, über den die Kritiker offenbar nicht hinausgesehen haben.

Darüber hinaus aber ist auch die Rosamunde-Gestalt selbst für Fontane keineswegs nur exotisches Klischee. Sie hat für ihn eine besondere Anziehungskraft, denn sie ist die erste der reizvollen, halb unschuldig, halb schuldig gefallenen oder jedenfalls durch die Liebe gefährdeten jungen Frauen, die »Frauengestalten« mit »Knax«,⁴⁵ für die der Dichter zeitlebens eine besondere Vorliebe gehabt hat. Man denke an Hilde in *Ellernklipp*, Melanie van der Stra-

aten in *L'Adultera*, Franziska Franz in *Graf Petöfy*, Cécile St. Arnaud in *Cécile* und natürlich Effi Briest. Und man denke auf der Gegenseite an die Männer, die dem weiblichen Zauber außerhalb ihrer standesgemäßen Beziehung verfallen, an Helmut Holk in *Unwiederbringlich* oder an Botho von Rienäcker in *Irrungen, Wirrungen*.

So ergibt sich: *Von der schönen Rosamunde* ist durchaus zentral in Fontanes Werk, ja, kein anderes frühes Werk reflektiert so intensiv den entscheidenden Lebenskonflikt des Autors wie gerade dieses. Fontanes *Von der schönen Rosamunde* ist eine poetische Analyse seines Seelenzustands. Das Poetische enthält in diesem Fall das Autobiographisch-Historische.

6 Fontane verwahrte sich dagegen, in seinem Gedicht den Einfluss von Theodor Körners »Trauerspiel« *Rosamunde* zu vermuten, und zurecht. Er nennt es »mehr ein trauriges wie ein Trauerspiel«.46 Das Theaterstück des 21jährigen Wiener Theaterdichters ist großsprecherisch und metaphorisch überladen. Mit vielen »Ha.s« und Beschwörungen von Himmel und Hölle übertreibt der Autor die menschliche Gefühlswelt. Das Stück rückt den König und zwei seiner Söhne in den Vordergrund. Richard begehrt Rosamunde in Konkurrenz mit dem Vater und dringt in ihren geheimen Garten ein, und Johann ist ihr treu ergeben und verteidigt sie gegen das Eindringen seiner Mutter, die sie in der melodramatischen Giftmordszene arg beschimpft: »vergebne Heuchlerin«, »verwegne Buhlerin«, »Dirne«, »verwegnes Weib«, »Larve«, und Rosamundes Kinder nennt sie »Nattern«,47 obwohl sie doch unschuldig sind. Aber gerade in Körners eigentlich längst vergessener Version spukt der Rosamunde-Stoff noch in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts herum, und zwar, wenn auch nun mit ironischem Einschlag, bei Thomas Mann. Im letzten Kapitel seines Romans *Lotte in Weimar* schickt Goethe Lotte Kestner – Werthers Lotte –, deren Besuch in Weimar im Herbst 1816 die Handlung des Romans ausmacht, eine Einladung, abends von seiner Theaterloge Gebrauch zu machen:

»Man gab Theodor Körners geschichtliches Trauerspiel ›Rosamunde‹.48 Im Parkett wurde viel geweint, und auch Charlotten gingen ein paarmal die Augen über, obgleich sie sich bei der notorischen Jugendlichkeit des Dichters innere Ausstellungen erlaubte. Es wollte ihr nicht gefallen, daß die Heldin, Rosamunde, sich in einem Gedicht, das sie als Soloscene recitierte, wiederholt selbst mit ›Rosa‹ anredete. Ferner verstand sie von Kindern zuviel, als daß ihr das Benehmen der in dem Stück agierenden Theaterbälger nicht hätte anstößig sein müssen. Man hatte ihnen den Dolch auf die Brust gesetzt, um ihre Mutter zu zwingen, Gift zu trinken, und als dies geschehen, sagten sie zu

ihr: ›Mutter, bist so blaß! Sei heiter! Wir möchten es auch gern sein!‹ Worauf sie noch auf den Sarg deuteten, angesichts dessen die Scene sich abspielte, und riefen: ›Sieh nur an, wie dort die vielen Kerzen fröhlich schimmern!‹ Auch hierbei wurde im Parkett geschluchzt, aber Charlotten wollten dabei die Augen nicht übergehen. So dumm, dachte sie gekränkt, waren Kinder doch nicht, und man mußte entschieden ein sehr junger Freiheitskämpfer sein, um sich Kinderunschuld so vorzustellen.«

»Nun ja«, resümiert sie, »die junge Schriftsteller-Generation, es stand wohl bei vieler Geschicklichkeit doch alles in allem etwas klaterisch um sie, und gar viel hatten die großen Alten [Goethe und Schiller] am Ende von ihr nicht zu fürchten.«⁴⁹

Von Theodor Körner gewiss nicht. Aber war einer derer, von denen die großen Alten wenig zu fürchten hatten, auch der junge Fontane?

Anmerkungen

- 1 Vgl. den Brief an Wilhelm Wolfsohn, 10. November und 15. November 1849. HFA IV/1 *Briefe*, S. 94, 97; Fontanes Briefe werden, soweit möglich, nach dieser Ausgabe zitiert, künftig als Br. mit Band- und Seitenzahl.
- 2 *Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn – eine interkulturelle Beziehung*. Hrsg. von HANNA DELF VON WOLZOGEN und ITTA SHEDLETZKY. Tübingen 2006 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts 71), S. 43, Anm. 12.
- 3 Bei Donizetti ist Rosamunde im Begriff, mit ihrem Verlobten Arthur nach Frankreich zu fliehen, um sich dem König zu entziehen. Als dieser auftritt, um die daran zu hindern, ersticht Eleonore sie im Zorn. Auch in Donizettis Oper *Roberto Devereux* (1837) ist die schöne Rosamunde indirekt anwesend. In ihrer ersten Arie fürchtet die Herzogin von Nottingham nach ihrer Lektüre von Rosamundes Tagödie, dass sie dasselbe Schicksal erleiden werde. Obwohl ihr Vergehen dem Rosamundes kaum ähnelt (sie wird einer Liebesaffäre mit dem Grafen Essex verdächtigt, den Königin Elisabeth liebt), wird sie am Ende zum Tode verurteilt, woraufhin die Königin kurioserweise ihres Throns entsagt.
- 4 THEODOR FONTANE: *Gedichte*. 3 Bde. Berlin und Weimar 1989, Bd. I, S. 416; künftig zitiert als Ged. mit Band- und Seitenzahl. *Von der schönen Rosamunde* wird nach dieser Ausgabe (S. 95–109) mit der Strophenzahl zitiert.
- 5 18. April 1850, Br. I.114.
- 6 Br. I.94.
- 7 An Wilhelm Wolfsohn, 10. November 1847, Br. I.38. Die aufschlussreiche Reaktion des *Tunnels* ist Wilhelm von Merckels Protokoll zu entnehmen. Man konstatierte eine Kluft zwischen Form und Stoff. Während Fontanes dichterische Leistung anerkannt wurde, beklagte man, dass auch das »Rosenlicht der

Romantik« die »Widerwärtigkeit« der Liebesgeschichte nicht »überhüllt«, weil »ein Schurke, der Bigamie betreibt, der Held« ist und »Schwiegevater Clifford« nicht hätte erlauben dürfen, dass seine Tochter mit Heinrich auf einem Pferd nach Woodstock reitet. (ERNST KOHLER, *Die Balladendichtung im Berliner »Tunnel über der Spree«*. Berlin 1940, S. 257).

8 Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. *Ein Freundschaftsbriefwechsel*. 2 Bde. München 1940, Bd. I, S. 79.

9 Ebd., I, S. 70.

10 GBA, *Der Ehebriefwechsel*, Bd. I, S. 9 f. Die Ausgabe schlägt das Datum »1849« für den Brief vor, aber zweifellos ist Kohlers Datierung (vgl. Anm. 7) glaubwürdiger; »zwischen 15. August und 24. Oktober 1847«.

11 Br. I. 323, 322. Im ersten Fall handelt es sich um die Verse

Ihr Haar ist bond, ihr Wuchs ist schlank,

Und Heinrich weiß dem Ritte Dank

Um solcher Hinde willen. (6)

Fontane ändert zu »weiß der Irrfahrt Dank / Um solcher Hinde willen.« Im zweiten Fall fürchtete er offenbar eine sexuelle Anspielung:

Ein frischer Brunnen ist ihr Mund

Und Heinrichs Lippen senken

Wie Krüge, tief sich auf den Grund,

Um so sein Herz zu tränken –.

Fontane änderte den Text nicht. Vgl. zu den Änderungen insgesamt: Ged. I. 525–528.

12 Vgl. zu den historischen Fakten und zur Rosamunde-Literatur: D. D. R. OWEN, *Eleanor of Aquitaine. Queen and Legend*. Oxford/Cambridge, Mass. 1993; MARION MEADE, *Eleanor of Aquitaine. A Biography*. New York 1977; ALISON WEIR, *Eleanor of Aquitaine. A Life*. New York 1999. Zum Rosamunde-Stoff auch: ELISABETH FRENZEL, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart ³1994, S. 649–652.

13 Zitiert nach der englischen Übersetzung in D. D. R. OWEN, vgl. Anm. 12, S. 117; die deutsche Übersetzung vom Verf.

14 Später: *Stimmen der Völker in Liedern*; am 11. Mai 1888 schrieb Fontane an Detlev von Liliencron: »Ich erinnere mich noch, daß ich vor beinahe fünfzig Jahren die Chevy-Chase-Ballade [darin] besser als Herder übersetzen wollte.« (Br. III.689)

15 NFA XXI/1, S. 497.

16 NFA XV, S. 163.

17 Ebd., S. 437.

18 THEODOR FONTANE: *Romane und Erzählungen in acht Bänden*, Bd. 6, *Unwiederbringlich* und *Frau Jenny Treibel*. Berlin und Weimar ³1984, S. 335.

- 19 An Ignaz Hub, 31. Dezember 1850, Br I. 200.
- 20 12. Januar 1850, wie Anm. 2, S. 54.
- 21 Die drei Rezensionen werden zit. nach Ged I. 440 f.
- 22 Die zitierten Werke in der Reihenfolge: CONRAD WANDREY: *Theodor Fontane*. München 1919, S. 364, 365; ERNST KOHLER, wie Anm. 7; HELGA BEMMANN, *Theodor Fontane. Ein preußischer Dichter*. Berlin 1998, S. 64; HELMUTH NÜRNBERGER, *Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte*. München ³1984, S. 128 (= Ullstein Tb. 4601); *Fontane-Handbuch*, hrsg. von CHRISTIAN GRAWE und HELMUTH NÜRNBERGER. Stuttgart 2000, S. 711.
- 23 An Hermann Hauff, 2. November 1847, Br. I. 35.
- 24 Ged I.525; Fontane widmete die Erstausgabe seiner Braut mit folgendem Gedicht:
 An Emilie
 Liebe dacht es, Liebe schrieb es:
 Und wie viel ihm immer fehle,
 Auch mit seinen Fehlern lieb es
 Als den Spiegel meiner Seele!
- 25 An Friedrich Witte, 1. Mai 1851, Br I. 167.
- 26 An Wilhelm Hertz, 10. Oktober 1896, THEODOR FONTANE: *Briefe an Wilhelm und Hans Hertz*, hrsg. von KURT SCHREINERT, vollendet und mit einer Einführung versehen von GERHARD HAY. Stuttgart 1972, S. 364.
- 27 NFA XV. 96.
- 28 *Aus Manchester*, 10. Brief, NFA XXIII/1. 142. Ein englischer Verlagsprospekt von ca. 1900 listet etwa Georg Ebers' historische Romane aus dem alten Ägypten unter »Romances«. Für das Verständnis des Romanzen-Begriffs im *Tunnel* ist Bernhard von Lepels Protokoll der Sitzung vom 2. Januar 1848 klärend: »Die Romanze ist ihrem Grundcharakter nach episch, im weitern Sinne des Worts, doch hat sie, [...] besonders als Volkslied zugleich das Rasche, Gedrängte der dramatischen Darstellung und ist ganz aus der Individualität der romantischen Bildung der Völker hervorgegangen, mit welcher sie auch den Ursprung ihrer Benennung gemein hat. Dagegen ist sie ihrer Form nach lyrisch; daher die Raschheit ihrer Behandlung, die Einfachheit und Volksthümlichkeit im Tone und der lyrische Rhythmus. Leichtigkeit, Gedrängtheit und Mannigfaltigkeit und über dies Alles das schöne Dämmerlicht des Romantischen ausgebreitet, das sind die Haupteigenschaften der Romanze.« (ERNST KOHLER, wie Anm. 7, S. 293)
- 29 An Theophil Zolling, 25. Februar, Br. III. 183.
- 30 Vgl. dazu WALTER HINCK, *Goethes Ballade Der untreue Knabe. Zur Geschichte der siebenzeiligen Strophe in mittelalterlicher und neuerer deutscher Lyrik*. In: *Euphorion* 56 (1962), S. 25–47. Soweit ich sehe, hat bisher nur Ernst Kohler (s.

Anm. 7, S. 259) Fontanes Strophenform erwähnt. Aber er nennt sie lediglich eine »ausgesprochene Balladenstrophe«, die seiner Meinung nach »dem epischen Strophenfluß (widerstrebt).«

- 31 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *Werke*, Bd. I. München 1972, S. 104 (= Winkler Weltliteratur Dünndruck Ausgabe).
- 32 JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Sämmtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst*. Stuttgart 1828, 8. Theil, S. 60. Vgl. zur Chevy-Chase-Strophe: GERO VON WILPERT: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 2001, S. 131.
- 33 GBA, *Der Ehebriefwechsel*, I. 471.
- 34 An Wolfsohn, 10. 1. Januar 1848, Br I. 40.
- 35 NFA XV. 377.
- 36 Wie Anm. 2, S. 37.
- 37 Br I. 109.
- 38 Wie Anm. 2, S. 60.
- 39 An Mete Fontane, 17. Februar 1882, Br. III. 179.
- 40 Br I. 117.
- 41 Br. I. 62.
- 42 Br. I. 37.
- 43 Ebd.
- 44 14. Oktober 1850, Br. I. 132.
- 45 An Colmar Grünhagen, 10. Oktober 1895, Br. IV. 487.
- 46 An Hermann Hauff, 2. November 1847, Br. I. 35.
- 47 THEODOR KÖRNER: *Sämmtliche Werke*, 4. Bände. Berlin 1876, Bd. 3, S. 119–121.
- 48 Thomas Mann, wie immer im Faktischen seiner Romane höchst akkurat, wusste, dass Körners Stück am 14. und 28. September und am 9. Oktober 1816 im Weimarer Hoftheater gegeben wurde.
- 49 THOMAS MANN, *Lotte in Weimar*. O. O. 1949 (Suhrkamp) S. 290.

»Heute mittag bricht für die deutsche Literatur eine neue Epoche an.«

Henrik Ibsens *Gespenster* im Urteil Theodor Fontanes, Gerhart Hauptmanns und Hermann Bahrs

GIOVANNI TATEO

Die Gründe des ebenso frühzeitigen wie dauerhaften Erfolgs der Werke Henrik Ibsens im Kulturleben des Wilhelminischen Deutschlands sind ebenso zahlreich wie vielfältig. Weder das insgesamt siebenundzwanzigjährige freiwillige Exil, das der norwegische Autor von 1868 bis 1875 in Dresden sowie von 1875 bis 1878 bzw. von 1885 bis 1891 in München verlebte und das also mit der entscheidenden Phase seines dramatischen Schaffens zusammenfällt, noch seine engen Kontakte zu den deutschen literarischen Kreisen dieser Zeit scheinen die tiefgreifende Wirkung seiner Werke auf das kollektive Bewusstsein der jungen, um 1860 herum geborenen Generation deutscher Schriftsteller hinreichend zu erklären. Trotz der unbestreitbaren gesamteuropäischen Tragweite Ibsens löste die Rezeption seines Werks doch in keinem anderen Land eine so radikale Reflexion wie in Deutschland aus, wo diese nicht zuletzt entscheidenden Einfluss auf die literarische Bewegung der sogenannten Moderne nahm, die insgesamt auf der Suche nach europäischen Bezugsmodellen war. Pionierstatus besitzt die Publikation einer deutschen Übersetzung der *Kronpräsidenten* durch John Grieg, den Bruder des Komponisten, von 1866, also nur zwei Jahre nach dem Erscheinen der Originalfassung;¹ bis Ende des Jahrhunderts sind dann sechzig Theaterproduktionen seiner Werke zu verzeichnen, angeführt von der berühmten Inszenierung der *Kronpräsidenten* vom 30. Januar 1876 durch die »Meininger«, die zugleich die erste Aufführung eines Ibsen-Dramas außerhalb Skandinaviens darstellt. In Italien, wo sich der Autor auch wiederholt länger aufhielt – und zwar insgesamt immerhin elf Jahre, von 1864 bis 1868 und von 1878 bis 1885 –, kam dagegen erst am 9. Februar 1891 mit der unvergesslichen Aufführung der *Nora* durch die *Compagnia Drammatica Città di Roma* mit Eleonora Duse in der Hauptrolle ein Drama des Norwegers auf die Bühne;² bis 1900 folgten lediglich einundzwanzig weitere Produktionen. Insgesamt sechzehn Aufführungen sind in Wien zu

verzeichnen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass man auch hier von einer relativ frühen Rezeption sprechen kann. So datiert die Aufführung der *Nordischen Heerfahrt* am Burgtheater vom 26. Oktober 1876 nur wenige Monate nach der deutschen Produktion der *Kronprätendenten*. Darüber hinaus sind gerade hier mit Ibsen einige zentrale Momente der ästhetischen Reflexion einer ganzen Schriftsteller-Generation verknüpft worden. Schließlich ist einerseits die Gründung der *Freien Bühne* durch Otto Brahm 1889 in Berlin – die im übrigen für Deutschland den definitiven Übergang des Naturalismus in eine neue kreative Phase signalisiert – ohne den Bezug auf das französische Modell des *Théâtre libre* nicht vorstellbar. Andererseits hatte man aber auch, als André Antoine mit den *Gespestern* am 30. Mai 1890 in Frankreich erstmals ein Drama von Ibsen auf die Bühne brachte, mit diesem Stück in Deutschland schon seit geraumer Zeit Bekanntschaft gemacht: An die frühe Erstaufführung am 14. April 1886 am Augsburger Stadt-Theater schlossen sich nur wenig später die Inszenierungen am 21. Dezember desselben Jahres durch die »Meininger« sowie am 9. Januar 1887 am Berliner Residenz-Theater an.

Gerade letztere besitzt eine ganz wesentliche Bedeutung für die deutsche Ibsen-Rezeption, und zwar noch vor der berühmten Inszenierung anlässlich der Einweihung der *Freien Bühne* am 29. September 1889, auf die dann am 20. Oktober die Premiere von Gerhart Hauptmanns Erstlingsdrama *Vor Sonnenaufgang* sowie am 27. November die Inszenierung von Hermann Sudermanns *Die Ehre* folgten.

Die drei Jahre von 1887 bis 1890 bezeichnen einen zentralen Moment des deutschen Naturalismus. Die vorausgehende erste Phase kennzeichnen im wesentlichen theoretische Entwürfe und Skizzen, welche auf der programmatischen Ebene eine Überwindung der ins Epigonale abgesunkenen literarischen Kultur des 19. Jahrhunderts und der idealistischen Grundfeste anstrebten. Diese Bestrebung mündete in eine präzisere Reflexion über Methode, Stil und Form im Hinblick auf die mögliche, ja geradezu unumgängliche Anpassung des fiktionalen Schreibens an die Bedürfnisse der eigenen Gegenwart, was wiederum eine tief greifende Umwandlung der Physiognomie und des ästhetischen Konzepts der naturalistischen Bewegung nach sich zog. Ein solcher Prozess fiel zugleich mit der Krise des Gesellschaftsromans zusammen. Für den hatte während der gesamten achtziger Jahre die Erzählkunst Zolas ein europäisches Bezugsmodell von außergewöhnlicher Ausstrahlungskraft bereit gestellt, das man entweder übernahm oder ablehnte, mit dem man sich aber in jedem Fall zumindest auseinandersetzte. Das Scheitern der großen epischen Form in Deutschland verdankt sich bekanntermaßen einer grundsätzlichen Unfähigkeit, die sozialen Konflikte der Zeit in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen, verbunden mit einer ausgedehnten Schwierigkeit, sich von einem idealisti-

schen Vermächtnis der Literatur zu befreien, das tief in vaterländischen Konventionen wurzelte. Den deutschen Roman des Naturalismus kennzeichnet das tendenzielle Übergewicht einer moralisierenden Perspektive gegenüber einer authentischen Darstellungsweise der sozialen Zustände, die über den Horizont einer allgemeinen Protesthaltung gegen den durch die neuen ökonomischen Dynamiken verursachten Zerfall kultureller Identität hinausstrebt. Einem solchen Phänomen näherte man sich auf literarischer Ebene mit mimetischen Mitteln, d.h. mit einer bewussten Zersplitterung des Erzählmaterials, die einerseits zweifellos die Grenze dieser Erzählkunst markiert, andererseits aber auch bahnbrechend für eine unverkennbare stilistische Innovation war. Nach der Ausscheidung des Überflüssigen und der ideologischen Bürden sowie einer strengen theoretisch-ästhetischen Ausarbeitung lieferte dieser neue Typ einer episodisch und offen strukturierten, zugleich scheinbar anachronistischen, regressiven und wesentlich für das Abbröckeln der von Zola übernommenen Romanform verantwortlichen Erzählprosa einen neuen Ansatz des dokumentarischen Erkundens und der Fiktionalisierungsstrategien. Bevor das Theater mit der Gründung der *Freien Bühne* die Aufmerksamkeit der jungen Schriftstellergeneration monopolartig auf sich zog, bildete nämlich die narrative Struktur kleinerer Formen eine der Hauptbewährungsproben der naturalistischen Autoren, also Skizze, Erzählung, Reportage und sogar die Novelle. Letztere wurzelte in der literarischen Praxis des Realismus nach 1848, der sich bereits bewusst gewesen war, nur noch einzelne, oft widersprüchliche Aspekte der Realität erfassen zu können, und zudem darauf abzielte, die in der Begrenztheit der bürgerlichen Alltagswelt eingeschlossenen menschlichen Potenziale aufzudecken.

Im übrigen war die Literatur des Realismus bis zum Ende der achtziger Jahre keineswegs versiegt, sondern im Gegenteil in ihre reife Phase eingetreten. In dem knappen Jahrzehnt zwischen 1880, dem Erscheinungsjahr von Max Kretzers Roman *Die beiden Genossen*, und 1888/89, dem Höhepunkt und zugleich der beginnenden Krise des Gesellschaftsromans, mit der Publikation von Conrad Albertis *Kampf ums Dasein*, Karl Bleibtreus *Größenwahn*, Michael Georg Conrads *Was die Isar rauscht*, Max Kretzers *Meister Timpe* und Hermann Conradis *Adam Mensch*, waren die wichtigsten Vertreter des Realismus durchaus noch aktiv. So fallen in dieses Jahrzehnt die drei Berliner Romane Theodor Fontanes *L'Adultera* (1882), *Cécile* (1887) und *Irrungen, Wirrungen* (1888), die späten, in ihrer epischen Qualität reifsten Novellen des 1888 unmittelbar vor der Publikation seiner letzten Novelle *Der Schimmelreiter* verstorbenen Theodor Storms, die zweite Fassung des *Grünen Heinrich* (1879/80) und *Martin Salander* (1886) Gottfried Kellers, die gesamte zweite Phase der Novellenproduktion Conrad Ferdinand Meyers und zahlreiche

Romane und Erzählungen Wilhelm Raabes.

Zwischen 1887 und 1890 gewinnen auch eine Reihe literarischer Erfahrungen konkrete Gestalt, die aus dem Kreis der 1886 in Berlin gegründeten Gruppe *Durch!* hervorgegangen waren. In diesem Kreis sind auch die ersten literarischen Schritte Gerhart Hauptmanns zu lokalisieren. Teilweise gehen dessen drei novellistische Studien *Fasching*, *Bahnwärter Thiel* und *Der Apostel* seinem Übergang zu den zwanzig dramatischen Schaffensjahren voraus, teilweise verlaufen sie parallel dazu. Im selben Kreis entstand auch die Zusammenarbeit zwischen Arno Holz und Johannes Schlaf mit ihrer Idee, sich nach Niederschönhausen zurückzuziehen, um eine ebenso experimentelle wie radikale, längst vom französischen Modell abgelöste Alternative auszuarbeiten. Realisiert wurde diese mit den narrativen Skizzen *Papa Hamlet*, die im Januar 1889 unter dem Pseudonym des frei erfundenen norwegischen Autors Bjarne P. Holmsen erschienen. Während schließlich 1889 mit der Gründung der *Freien Bühne* der deutsche Naturalismus definitiv den Weg des Theaters einschlug, publizierte der österreichische Kritiker Hermann Bahr im Jahr darauf auf dem Rückweg von Paris, unter dem noch frischen Einfluss des fruchtbaren Kontakts mit den neuesten, über den Naturalismus Emile Zolas hinausstrebenden literarischen Phänomenen der französischsprachigen Kultur wie Maurice Barrès, Paul Bourget, Joris-Karl Huysmans und Maurice Maeterlinck, den Band *Zur Kritik der Moderne*. Damit schuf er die Grundlage für eine literarische Erneuerung, deren Umsetzung bereits auf die Überwindung aller positivistischen und pseudowissenschaftlichen Elemente der naturalistischen Ästhetik zielte.³

In diesen Kontext inseriert sich das Interesse für das Werk Henrik Ibsens – ein Interesse, das im Umfeld der bereits erwähnten Aufführung der *Kronprätendenten* von 1876 und dem durchschlagenden Erfolg der *Stützen der Gesellschaft* zwei Jahre darauf unter wechselhaften Vorzeichen steht. Nach dem 1880 von *Nora oder Ein Puppenheim* ausgelösten Skandal sollten mehr als fünf Jahre bis zu einer neuerlichen Aufführung eines Werks von Ibsen verstreichen. Gleichzeitig blieb die Zahl der erschienenen Übersetzungen konstant. 1887 bildete die deutsche Übersetzung von *Rosmersholm* den ersten Buchband, den Samuel Fischer in seinem am 1. September 1886 gegründeten Verlag herausgab. Dieser behauptete sich in den Folgejahren als äußerst lebhaftes und produktives Organ für die Verbreitung von Werken ausländischer Autoren, darunter neben Franzosen und Russen auch Skandinavier. Maßgeblich dafür war nicht zuletzt die Zusammenarbeit mit Julius Hoffory, einem ungarischen Dänen, der ab 1883 an der Berliner Universität den ersten Lehrstuhl für skandinavische Literatur innehatte. Als Freund Otto Brahm und Paul Schlenters, den Gründern der *Freien Bühne*, war Hoffory überzeugter »Ibsenprophet« und seit

1888 Förderer und Herausgeber der Reihe *Nordische Bibliothek* bei S. Fischer, die sich die Veröffentlichung einer »Sammlung moderner Erzählungen und Schauspiele aus dem Dänischen, Norwegischen und Schwedischen übersetzt« zur Aufgabe gemacht hatte.⁴ Darüber hinaus ist nicht zu vergessen, dass schon seit den frühen siebziger Jahren eine Reihe herausragender Vertreter der skandinavischen Literatur in der Hauptstadt des jungen Kaiserreichs präsent waren. Mit Übersetzungen, Essays und literarischen Kritiken hatten diese eine breit angelegte »Werbekampagne« für die Werke ihrer Landsleute initiiert. Verdankt sich den Vorträgen und Publikationen des zwischen 1877 und 1882 in Berlin agierenden dänischen Literaturkritikers, Philosophen und Schriftstellers Georg Brandes das steigende Interesse an der skandinavischen Literatur im deutschsprachigen Bereich, so beschleunigte die Rezeption Ibsens, aber auch des Norwegers Bjørnstjerne Bjørnson, der als erster einen breiten Publikumserfolg erzielte,⁵ und August Strindbergs, das Ausreifen moderner Formen theatralischer Aufführungen innerhalb der deutschen Neuromantik und des Expressionismus.⁶

Die im Grundton enthusiastischen Urteile über die Modernität von Ibsens Theater, die sich im übrigen durch einen großen Teil der Schriften der jungen Naturalisten-Generation ziehen, wird ebenso synthetisch wie treffend durch den hier im Titel zitierten Satz Hofforys am Tag nach der Aufführung vom 9. Januar 1887 auf den Punkt gebracht: »Heute mittag bricht für die deutsche Literatur eine neue Epoche an.«⁷ Dieselbe Stimmung evoziert im Nachhinein auch Otto Brahm in seiner im Oktober 1909 im *Berliner Tageblatt* publizierten Retrospektive anlässlich des zwanzigjährigen Gründungs-Jubiläums der *Freien Bühne*. Über den damaligen bahnbrechenden Eindruck der Aufführung ist dort zu lesen: »Von hier und heute fängt eine neue Epoche der Literaturgeschichte an.«⁸ Daneben verdankt sich das breite Interesse, das die Begegnung mit dieser Art von Literatur bzw. mit der zeitgenössischen skandinavischen Kultur insgesamt im intellektuellen Leben des Deutschlands der Gründerjahre zu wecken vermochte, nicht zuletzt dem Zusammenwirken zweier Faktoren. Zunächst einer gezielten Öffentlichkeitsarbeit, die gegen Ende der achtziger Jahre geradezu strategische Züge annahm. Dabei sahen sich die Autoren vor die Herausforderung gestellt, den engen Kommunikationsraum der publizistischen Debatte und der ausschließlichen Verbreitung durch den Druck zu verlassen, um breite Publikumsschichten zu gewinnen und den Integrationsprozess von Literatur und Gesellschaft neu in Gang zu bringen. Ohne die in sich komplexe literarische Debatte jener Jahre über die Frage des angemessenen literarischen Genres auf ein synthetisches Urteil verkürzen zu wollen,⁹ erweist sich doch zweifelsohne das Drama als das adäquateste Instrument für die Vermittlung und Umsetzung der neuen kommunikativen Bedürfnisse. Denn

das Theater hatte das gesamte 19. Jahrhundert hindurch seinen prägenden gesellschaftlichen bzw. geselligen Ereignischarakter bewahrt, auch wenn – oder vielleicht gerade weil – es in ästhetischer Hinsicht bei den opulenten Inszenierungen schillerscher Prägung im historistischen Stile stehen geblieben war. Wie nachhaltig trotz aller Anstrengungen der »Meininger« seit Mitte der siebziger Jahre ein solcher Publikumsgeschmack auf die Auswahl neuer Texte wirkte, zeigt sich im übrigen darin, dass mit *Die Kronprätendenten* und *Die nordische Heerfahrt* nicht zufällig zwei historische Dramen am Beginn der Ibsen-Rezeption in Deutschland und Österreich stehen. Der zweite wesentliche Faktor ist die Einsicht der Naturalisten, dass das ganz aufs Theater zugeschnittene Werk Ibsens, der zudem als Skandinavier in einer germanischen Tradition stand, angesichts des Fehlens überzeugender nationaler Bezugsmodelle eine identitätsstiftende Variante lieferte, die auch in kultureller Hinsicht das von Zola repräsentierte narrative Literaturmodell ersetzen konnte. Eine solche Überlegung klingt jedenfalls zwischen den Zeilen des anonymen Prospekts der Reihe *Nordische Bibliothek* an, wo es an einer Stelle heißt, dass die Zeit reif sei für die Verbreitung einer nordischen Literatur, die mit der deutschen gemeinsame Ursprünge besaß. Wenn auch nicht direkt verfasst, war dieser Text vielleicht von Hoffory angeregt, der mittelalterliche Texte auch unter einem komparatistischen Gesichtspunkt erforschte.¹⁰ Der von Hoffory entworfene pangermanische Gedanke übte offenbar eine nachhaltige Wirkung auf das Bewusstsein der nachfolgenden Generationen aus, taucht er doch noch Jahre später, nämlich 1928, in der *Vossischen Zeitung* in einer Schrift Thomas Manns über Ibsen und Wagner wieder auf. Betrachtet wird deren dramatisches Schaffen nämlich als »die beiden großen Kundgebungen, die der nordisch-germanische Kunstgeist im neunzehnten Jahrhundert den ebenbürtigen Schöpfungen anderer Rassen: dem französischen, russischen und englischen Roman, der impressionistischen Malerei Frankreichs an die Seite stellt«¹¹.

Am Scheidepunkt dieses Übergangs zum Theater steht der Erfolg der Berliner Aufführung der *Gespenster* vom 9. Januar 1887. Dieses Ereignis erweist sich in mehrfacher Hinsicht als bedeutsam. Zunächst fand die große Zustimmung des Publikums in Augsburg und Meiningen nun auch in der Hauptstadt eine Bestätigung. Zudem wurde die mehr als fünfjährige Pause, die zwischen den beiden Aufführungen von *Nora* am Residenz-Theater in Berlin vom 20. November 1880 und durch die »Meininger« am 27. Januar 1886 liegt, definitiv beendet. Schließlich war nach der heftigen Polemik, die *Nora* begleitet und zur Ersetzung des ursprünglichen Finales durch eine versöhnende Szene geführt hatte, erneut ein Familiendrama erfolgreich zur Aufführung gekommen. Freilich mit einem noch weitaus verheerenderen Umsturz-Potenzial für den stützenden Pfeiler der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, die sich nämlich in

ihrem Inneren durch das »Gespenst« der Erbkrankheit bedroht sah. Zusammen mit dem Autor des Stückes, der eigens zur Aufführung angereist war, befanden sich im Publikum auch zwei deutsche Schriftsteller: der Romancier Theodor Fontane in seiner Rolle als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung*, der eine am 13. Januar gedruckte Rezension verfasste, und der vierundzwanzigjährige Gerhart Hauptmann. Letzterer stand noch vor seinem Aufstieg zum berühmtesten Dramatiker des Naturalismus und begann, wie bereits erwähnt, in eben diesem Jahr, die Gruppe *Durch!* zu frequentieren. Zudem versuchte er sich in der novellistischen Form. In den fraglichen Tagen ging allerdings auch das dritte Jahr des Berliner Aufenthalts von Hermann Bahr zu Ende. Vor der Rückkehr in sein Heimatland, wo er sein militärisches Dienstjahr zu absolvieren hatte, an das sich der für die weitere Entwicklung seiner theoretischen Entwürfe zentrale Pariser Aufenthalt anschließen sollte, publizierte er zwischen August und September 1887 für die von Engelbert Pernerstorfer herausgegebene Zeitschrift *Deutsche Worte* den umfassenden Aufsatz *Henrik Ibsen*. Der belegt zwar nicht konkret seine Präsenz in der Matinée des 9. Januar, sehr wohl aber seine Teilnahme an den verschiedenen Ibsen-Aufführungen, die zwischen Januar und Mai 1887 in Berlin rasch aufeinander folgten.¹² Fontane, Hauptmann und Bahr vertreten gewissermaßen exemplarisch die bereits wirk-samen bzw. sich noch herausbildenden Strömungen der deutschsprachigen Literatur zwischen 1887 und 1890. Ihre Betrachtungen, die im Fall Fontanes und Bahrs noch im selben Jahr in Form von Besprechungen oder Aufsätzen veröffentlicht wurden, in Hauptmanns Fall hingegen in Form eines mehr als zehn Jahre später abgefassten Nachrufs in seinem Tagebuch dokumentiert sind, bestätigen den zentralen Stellenwert einer kulturellen Erfahrung, die in signifikanter Weise die weitere Entwicklung des Naturalismus sowie seine nahezu gleichzeitige »Überwindung« prägte.

»Die Vorstellung von *Gespenster* im Residenztheater zeigte mir das wiedererstandene Theater. Von da ab fühlte ich meinen Beruf«, erinnert sich am 18. Dezember 1897 Gerhart Hauptmann.¹³ Nur wenige Tage zuvor hatte er eine erste Skizze von *Fuhrmann Henschel* angefertigt und war bereits mit deren Ausgestaltung beschäftigt. Die Tagebuchnotiz geht allerdings über den rein dokumentarischen Wert zum Zweck einer biographischen Rekonstruktion hinaus. Geben die dort enthaltenen Informationen doch zugleich Aufschluss über die mit dem Problem einer Definition der literarischen Wurzeln eng verknüpfte Frage nach den Beziehungen zwischen Theater und Erzählliteratur, die im übrigen auch für einen diachronischen Blick auf die inneren Debatten des Naturalismus keineswegs zweitrangig ist. Den Anlass zu dieser Notiz lieferte Hauptmann eine von ihm selbst nicht näher ausgewiesene Besprechung der im selben Jahr erschienenen berühmten Monographie von Paul

Schlechter, *Gerhart Hauptmann, Leben und Werk*. Anders als der Band bestätigte die Rezension die für Hauptmanns Hinwendung zur dramatischen Form ausschlaggebende Bedeutung des Zusammentreffens mit Arno Holz.¹⁴ Ein solches Urteil scheint keineswegs aus der Luft gegriffen, widmete Hauptmann doch sein dramatisches Erstlingswerk *Vor Sonnenaufgang* bekanntlich Bjarne P. Holmsen («dem konsequenten Realisten, Verfasser vom *Papa Hamlet*»), der als Pseudonym für Arno Holz und Johannes Schlaf fungierte. In seinem Tagebuch dagegen wies Hauptmann diese gängige Vorstellung entschieden zurück. Er betonte vielmehr, dass *Vor Sonnenaufgang* im Gegensatz zu *Papa Hamlet* nicht nur ein Drama sei, sondern auch zeitlich vor der *Familie Selicke* von Holz und Schlaf liege, weshalb sein eigener Weg zum Theater nicht durch die beiden Autoren bestimmt worden sei. Interessant an dieser Rekonstruktion ist nicht so sehr, dass sie sich zahlreichen weiteren Erklärungen hinzufügen lässt, die Hauptmann über die heikle Frage seiner nie ganz zugegebenen Zugehörigkeit zum Naturalismus abgab.¹⁵ So sollte Hauptmann wiederholt – unter anderem in seinem autobiographischen Fragment *Zweites Vierteljahrhundert* von 1938 – darauf zurückkommen, die Bedeutung jener Hommage an die beiden naturalistischen Autoren zu klären, mit der er den innovativen Wert eines konkreten literarischen Vorschlags hervorheben und gleichzeitig zu Holz' theoretischem Entwurf auf Distanz gehen wollte, der ihm hingegen ziemlich »primitiv« erschien.¹⁶ Interessant ist vielmehr, wie sich das unnachgiebige Urteil über die theoretischen Spekulationen von Holz im Hinblick auf die Umsetzung eines auch in seinen stilistischen Mitteln extrem konsequenten Naturalismus, die Hauptmann an dieser Stelle ohne Umschweife als »Humbug« bezeichnet,¹⁷ insgesamt in seine Argumentationsstrategie einfügt. Diese zielt darauf ab, mit Hilfe von Ibsens Theater das eigene Werk in einer tieferen, wirkungsmächtigen Tradition zu verwurzeln. Zugleich war die weniger national und stärker europäisch geprägt. Auch lassen Hauptmanns Versuche, die eigenen Wege seiner frühen, vor der ausschließlich dem Drama gewidmeten zwanzigjährigen Schaffensperiode entstandenen Erzählkunst zu begründen, immer wieder die Absicht erkennen, die eigene Abhängigkeit von einem europäischen Kontext zu betonen, der dem nationalen geradezu entgegengesetzt ist. So bekennt er, dass seine Zuwendung zum Roman und zur Novelle, trotz der von Beginn an verspürten theatralischen Berufung («Alles drängte zum Drama in mir»),¹⁸ im Grunde aus einem Gefühl des Abscheus und der Entmutigung angesichts des Zustands der »scheinbar hoffnungslose[n] Barbarei« der deutschen Bühne resultierte. Zugleich war er von Turgenjew, Tolstoi, Zola und Daudet fasziniert:

»Dann kam Brandes, der Erwecker des Nordens, und bestärkte mich, endlich stellte[n] mir Ibsen und Tolstoi vor die Augen, was ich in fernster Zukunft

nur erreichbar glaubte. – Unter ganz ungeheurem Staunen ließ ich die Vorstellungen der *Gespenster* auf mich wirken, mit Bewunderung verfolgte ich daheim den unbegreiflich feinen und natürlichen Dialog«. ¹⁹

Ähnlich erkannte auch Hermann Bahr Henrik Ibsen das Verdienst der eigenen Rückkehr ins Theater zu, wenn auch nicht mit spezifischem Bezug auf die genannte Berliner Aufführung. Er teilt dies 1923 auf einer Seite des *Selbstbildnis* mit, und zwar mit ganz ähnlichen Worten wie Hauptmann in seinen Tagebuchaufzeichnungen: »Erst Ibsen trieb mich wieder ins Theater«. ²⁰ Allerdings teilte er den Enthusiasmus Hauptmanns nicht bedingungslos. Eine Bestätigung dafür liefert die ebenso umfassende wie durchstrukturierte Studie von 1887. Diese markiert nicht allein den tatsächlichen Beginn der intensiven publizistischen Tätigkeit Bahrs, sondern legt auch den Grundstein für die nachfolgende Herausbildung einer Identitätsdebatte über die Möglichkeit einer modernen österreichischen Literatur. ²¹ Die von Bahr gewählte Vorgehensweise entzieht sich bewusst sowohl der unbeschränkt positiven Bewertung des Phänomens Ibsen als auch der diskursiven Konstruktion eines abzulehnenden, negativen Modells. Führt er doch beide Optionen auf dieselbe veraltete Haltung einer normativen Kritik zurück. Durch eine genaue Verortung des Autors in der Weltliteratur sowie eine Klärung seines Bezugs zur Tradition und seiner zukunftsweisenden Impulse versucht Bahr hingegen das künstlerische Phänomen Ibsen zu analysieren: In der Absicht, dessen innere Kohärenz bzw. die organische Einheit von Intention und Umsetzung aus dem Blickwinkel einer historischen Ästhetik genauer zu beleuchten. Dabei zeichnet sich in Umrissen erstmals auch Bahrs theoretische Methodik ab, die in den beiden Aufsätzen *Zur Kritik der Kritik* und *Kritik* von 1890 und 1891 zur vollen Entfaltung gelangen sollte. Der Verlauf von Ibsens dramatischem Schaffen wird somit von Bahr in seinem Prozess der Europäisierung nachgezeichnet. Dieser vollzog sich im Kontakt mit den jüngsten literarischen Erfahrungen, welche die Überwindung der nationalen Phase abschließen, die sich vornehmlich auf das historische Drama konzentriert hatte und einen engen Bezug zur geheimnisumwogenen Atmosphäre der nationalen Sagen sowie eine Tendenz zu tragischer Tiefe aufweist. Die Art und Weise, in der sich diese Europäisierung Ibsens vollzieht, stellt für Bahr sozusagen die Erbsünde seines nachfolgenden Werks dar, das nicht mehr bis zu jenem Punkt vorstieß, an dem es die Inhalte des modernen Geistes in ihrer ganzen Tiefe in sich aufzunehmen vermochte. Dabei bringt Bahr in seinem kritischen Diskurs mit Romantik und Naturalismus zwei Kategorien ins Spiel. Deren Gegenüberstellung erfasst exemplarisch das Kernstück der literarischen Dialektik des 19. Jahrhunderts. Zugleich erhofft sich Bahr aus deren Synthese die Hervorbringung einer Literatur der Zukunft. Dank seiner konsequenten Kompromisslosigkeit habe sich der skan-

dinavische Dramatiker eine intellektuelle Autonomie bewahrt, die ihn zu einer besonderen, von Romantik und Idealismus grundsätzlich verschiedenen Art von Individualismus hinführte. So manifestierte sich der romantische Individualismus in der Ablehnung von Tradition und Realität, die die Bedürfnisse des Individuums nicht mehr zu befriedigen vermochten, im Rückzug in eine eigene ideale Welt, die in ihren extremen Formen in eine »fessellose Willkür der augenblicklichen Laune« und schließlich gar in die »Karikatur« mündete.²² Dasselbe Bedürfnis nach Autonomie veranlasse Ibsen hingegen, in der Einheit des Gedankens seine ureigensten Bestrebungen zu sammeln und dabei auf jede äußere Autorität zu verzichten, um sich selbst wieder zu finden. Diese Art von Individualismus werde in dem dramatischen Gedicht *Brand* zelebriert, das Bahr dem Typus der »Problemdichtung« zuordnet.²³

In *Brand* vernimmt Bahr den »Hochgesang der freien Persönlichkeit«, die sich von »ererbten Vorurtheilen« und aller »fremde[n] Autorität« losgekämpft habe und »kein Opfer scheut und jeden anderen Preis ihrer Leiden verschmäh, wenn sie nur die Einheit von Leben und Willen erringt«.²⁴ Es handelt sich somit für Bahr um ein Werk der »Gedankendramatik«, die Ibsens Eintritt in die Modernität markiere. Dieser Geist entspringe nicht der kontemplativen Haltung des »individualistische[n] Willen[s]«; er negiere nicht die Wirklichkeit, um sich in die eigenen Illusionen und Sehnsüchte zu flüchten, sondern suche vielmehr ganz bewusst diese Wirklichkeit, um in ihr tätig zu wirken: »Der moderne Wille, indem er, statt aus der Wirklichkeit herauszugehen, in sie hineinzudringen sucht, wird lebendige Kraft«.²⁵ Dieselbe Protesthaltung gegen den romantischen Idealismus sieht Bahr auch in *Peer Gynt* dargestellt. Wenngleich er hier das andere Gesicht dieses Protests aufdeckt, d.h. die negative Konsequenz des Freiheitsstrebens des bürgerlichen Geistes, der sich zwar von der Vergangenheit abwendet, zugleich jedoch der Anziehungskraft des Trugbilds der ökonomischen Herrschaft erliegt und seine ursprünglichen Bestrebungen nicht mehr in die Wirklichkeit umsetzt. Obwohl beide Dramen für Bahr den Protest gegen die Romantik darstellen, bleiben sie dem romantischen Horizont verhaftet: »Beide sind sie Protest gegen die Romantik. Aber sie sind beide noch selber Romantik«.²⁶ Auf der einen Seite (in *Brand*) werde die mittelmäßige, »geistlose Wirklichkeit« zurückgewiesen, auf der anderen Seite (in *Peer Gynt*) ebenso der im Wahnsinn degenerierende »wirklichkeitslose Geist«.²⁷ Beide Dramen machen damit für Bahr deutlich, wie das Bürgertum Ideal und Wirklichkeit weiterhin jeweils getrennten Bereichen zugewiesen und damit letztlich die Dinge an ihrem Platz gelassen hat.

Bahr ist davon überzeugt, dass Ibsen mit der »Problemdichtung« gegen seine eigene Absicht, Ideal und Wirklichkeit zu vereinen und auf diese Weise den romantischen Individualismus zu überwinden, in Wahrheit dessen Aus-

drucksform verpflichtet bleibt. Aus diesem Grund sei es ihm nicht gelungen, beide Ebenen miteinander zu versöhnen. Vielmehr habe er ihre Gegensätze weiter verschärft. Die der Romantik müde Bourgeoisie habe sich der Realität mit den Mitteln der Naturwissenschaft und der skrupellosen politischen Praxis, der Statistik und der Realpolitik bemächtigt. Indem er die Wirklichkeit zum neuen Mythos erhebe, erweise sich der Naturalismus deshalb »eigentlich nur [als eine] umgedrehte und auf den Kopf gestellte Romantik«:²⁸ Während die Romantik dem Helden die Verkündigung des Ideals anvertraute, blende der Naturalismus den Einzelnen aus. In der vermeintlichen Überzeugung allein das Reale darzustellen, verkehre er aber nur den romantischen Individualismus in sein Gegenteil. Sozialismus und Empirismus liefern für Bahr die Früchte dieser Umkehroperation. Die naturalistische »Problemdichtung« als »letzte Äußerung des romantischen Geistes« schicke sich an, die Synthese von Romantik und Naturalismus zu vollziehen, indem sie Gedanken und Wirklichkeit in ihrer Form und ihrem Inhalt fest miteinander verbinde: »Nicht bloß von dem Material, in dem sie ihre Gedanken ausdrückt, auch von den Gedanken selbst, die sie [die naturalistische Problemdichtung] ausdrückt, verlangt sie Wirklichkeit«.²⁹ Ibsens Verdienst als »Vorkämpfer« dieses Prozesses, den die Literatur weiter fortführen und zur Vollendung bringen müsse, begründet Bahr damit, sich eine solche Forderung zur wichtigsten Aufgabe gemacht zu haben.³⁰

Im zweiten Teil seines Essays beschäftigt sich Bahr mit einer Analyse der Werke, die seiner Meinung nach die Darstellung der bürgerlichen Welt und der von ihr getragenen neuen Ideen anstreben. Er distanziert sich von der weit verbreiteten Ansicht, dass Ibsen aufgrund des natürlichen Sprachstils seiner Figuren sowie der Wahrhaftigkeit der Charaktere und ihrer Verhaltensweisen ein Meister der naturalistischen Technik sei. Bahr bescheinigt ihm ganz im Gegenteil wenig Geschick darin, die Identität der Charaktere und die von ihnen ausgedrückten Dinge in Einklang zu bringen. Die von Ibsen dargestellte Welt identifiziert er mit dessen norwegischer Heimat und ihrem spezifischen soziokulturellen Milieu: »Henrik Ibsen kennt nur den norwegischen Kleinbürger und die norwegische Kleinstadt«.³¹ Auf diese Welt rekurrieren all seine Erinnerungen und Erfahrungen, während er sich in jener des Fortschritts und der modernen Kultur, die sich eigentlich als kongenial zu seinen ästhetischen Reflexionen erwiesen hätte, nicht integriert habe. Auf eine solche Diskrepanz führt Bahr die unwahrscheinlich anmutenden Verwandlungen einiger Figuren zurück. Diese belasteten wiederum die Glaubwürdigkeit der Handlung selbst. Analog dazu habe Ibsen das klare Ziel vor Augen, Individualismus und Sozialismus in einer positiven Synthese zusammenzuführen. Allerdings gelingt ihm deren konkrete Umsetzung aus Bahrs Sicht nur scheinbar, insofern seine

gedanklichen Konzepte zwar, ähnlich wie auch die dramatischen Charaktere, an sich wahrhaftig seien, den einzelnen Figuren, denen sie jeweils zugeschrieben sind, letztlich jedoch oft fremd blieben. Darüber hinaus führten die mit übertriebener Verstärkung, Wiederholung und Beharrlichkeit entwickelten Ideen insgesamt zu einem Verlust der Wirklichkeit.

In den von den Protagonisten formulierten Ideen entdeckt Bahr sämtliche Motive sowohl für die Verteidigung des Individuums als auch für die gesellschaftliche Erneuerung. Auch eine abstrakte Synthese fehle dabei nicht. Was jedoch fehle, sei die Fähigkeit, eine solche Synthese mehr aus der Wirklichkeit der Dinge selbst als aus der gedanklichen Entwicklung hervorgehen zu lassen. Bahr erkennt in dem von Ibsen ausgedrückten Individualismus »die Hülle eines versteckten Sozialismus«³². Damit weist er das voreilige Urteil jener zurück, die in Ibsen einen puren Individualisten sahen. Tatsächlich erkenne Ibsen die Beeinflussung des Individuums durch die Gesellschaft und verleihe dessen Kampf gegen jede Art von Gesellschaft Ausdruck, die seine unveräußerlichen Bedürfnisse nicht garantiert. Darauf beruht für Bahr die von Ibsens Werk ausgehende Faszination. Gleichzeitig vermisst er in diesen Dramen jedoch die tragische Läuterung, die einem solchen Konflikt erst eine positive, befreiende und künstlerisch wahrhaftige Wirkungskraft verleihen würde. Deshalb definiert Bahr den Autor der *Gespenster* abschließend in einem apotheotischen Bild als einen Vorläufer, einen »literarische[n] Johannes«, aber nicht als den »Erlöser der Zukunft«.³³

In den von Bahr umrissenen Grundlinien seiner literarischen Kritik, die von einigen als ein Vehikel seiner politischen Ideen verstanden wird,³⁴ taucht erstmals der Kerngedanke der »Überwindung« auf,³⁵ und zwar in Verbindung mit der für seine Prosa typischen, zugleich aber auch seiner Generation insgesamt vertrauten messianischen Metaphorik.³⁶ Um diesen Gedanken herum entwickelte sich dann der gesamte theoretische Ansatz der Moderne und der neuen österreichischen Literatur der Jahre nach Bahrs Pariser Aufenthalt, angefangen von seiner Mitarbeit an der von Eduard Michael Kafka herausgegebenen Zeitschrift *Moderne Dichtung*. Die innere Unruhe, die Wahrnehmung einer extrem dynamischen und sich ständig wandelnden Wirklichkeit, die Verkündigung neuer ästhetischer Zielsetzungen, der feste Wille zur Überwindung der bestehenden Werte und vorgegebenen kulturellen Kategorien, liefern dabei die distinktiven Merkmale der von Bahr postulierten modernen Kunst. Diese sollte nicht allein den von der naturalistischen Episode dargestellten, historisch notwendigen »Zwischenakt«³⁷ von Neuem und Altem überwinden, sondern sich zugleich als Prozess, als ständiges Werden definieren.³⁸

In gewisser Hinsicht schien sich der österreichische Autor in dieselbe Richtung zu bewegen, die bereits der alte Theodor Fontane vorgezeichnet hatte.

Entdeckte der in Ibsens Werken doch gleichsam Brüche in der Figuren-Konstruktion und bescheinigte dessen Theater eine gewisse Kopflastigkeit, die sich für ihn zugleich von der Natürlichkeit und der Vollkommenheit von Hauptmanns dramatischem Stil neaktiv abhob. In diesem Sinne erklärte er letzteren in seiner am 21. Oktober 1889 in der *Vossischen Zeitung* erschienenen Rezension der Uraufführung von *Vor Sonnenaufgang* an der *Freien Bühne* zum Nachfolger und Vollender Ibsens:

»Er erschien mir einfach als die Erfüllung Ibsens. Alles, was ich an Ibsen seit Jahr und Tag bewundert hatte, das ›Greift nur hinein ins volle Menschenleben‹, die Neuheit und Kühnheit der Probleme, die kunstvolle Schlichtheit der Sprache, die Gabe der Charakterisierung, dabei konsequenteste Durchführung der Handlung und Ausscheidung alles nicht zur Sache Gehörigen – alles das fand ich bei Hauptmann wieder, und alles, was ich seit Jahr und Tag an Ibsen bekämpft hatte: das Spintisierende, das Mückenseigen, das Bestreben, das Zugespitzte noch immer spitzer zu machen, bis dann die Spitze zuletzt abbricht, dazu das Verlaufen ins Unbestimmte, das Orakeln und Rätselstellen. Rätsel, die zu lösen niemand trachtet, weil sie vorher schon langweilig geworden sind, alle diese Fehler fand ich bei Gerhart Hauptmann nicht.«³⁹

Eine derartige Überlegenheit Hauptmanns bekräftigte Fontane noch acht Jahre später in einem Brief vom 22. März 1898 an Friedrich Stephany, den Chefredakteur der *Vossischen Zeitung*. Ungeachtet der Größe von Ibsens Natur, seiner starken Persönlichkeit und seines als bahnbrechend und genial bewerteten Beitrags zur zeitgenössischen Dramenkunst stuft er den jungen deutschen Autor höher ein, »weil er menschlicher, natürlicher, wahrer ist.«⁴⁰ Man hat Fontane in diesem Zusammenhang eine gewisse Voreingenommenheit, wenn nicht gar offene Feindseligkeit gegenüber dem norwegischen Autor vorgeworfen.⁴¹ Genauer betrachtet bezieht er allerdings eher eine Zwischenposition:⁴² Einerseits erkennt er Ibsen die Rolle des Erneuerers zu, macht ihm aber andererseits eben jene Rolle des Anwalts der unbedingten Wahrheit streitig, die seinen großen Erfolg bei Kritikern und Publikum bestimmt hatte. Fontane ist vielmehr der umgekehrten Ansicht, dass in den meisten seiner Dramen alles falsch klinge, wie etwa in *Nora*, dessen Heldin er brandmarkt als »die größte Quatschliese, die je von der Bühne herab zu einem Publikum gesprochen hat.«⁴³ In diesem Punkt lässt sich, wie schon angedeutet, durchaus eine Übereinstimmung mit Bahrs Urteil feststellen, der ja in seinem Aufsatz ebenfalls ausdrücklich auf die regelmäßig auftretenden Unstimmigkeiten in der Figuren-Konstruktion eingeht. Fontane zeigt sich nur dann milder gestimmt, wenn er, wie in einem gleichfalls an Stephany adressierten Schreiben vom 17. Mai desselben Jahres, die an das deutsche Theater herangetragenen Neuerungen in Betracht zieht. Allerdings verzichtet er selbst in diesem Fall nicht auf

eine sarkastische Randbemerkung, indem er Ibsen vorwirft, viele seiner Figuren gleichsam »aus der Retorte« zu gestalten und diese Beobachtung – wohl auch mit einem Hauch von Selbstironie – mit dem Hinweis auf die ihn mit Ibsen verbindende Berufsbildung abschließt: »Dafür war er – Apotheker«. ⁴⁴

Eine solch kritische Haltung, die sich den Grundzügen nach – wenngleich mit deutlich anderen Motivationen und Zielsetzungen – auch im zweiten Teil von Bahrs Aufsatz wiederfindet, erscheint geradezu paradox angesichts der Tatsache, dass Ibsen zur selben Zeit vom Organ des Münchner Naturalismus *Die Gesellschaft* in einem Artikel von Julius Hillebrand mit der Überschrift *Naturalismus schlechtweg!* als »bedeutendste[r] der jetzt lebenden Dramatiker« und ein »Todfeind der Lüge und des Scheins« gefeiert wurde. ⁴⁵ Auch Ludwig Fulda erklärte ihn in der *Nation* zum Vorkämpfer der Wahrheit um jeden Preis und charakterisierte ihn als »so ehrlich wie die alten Tragiker es waren«. ⁴⁶ Außerdem fanden seine Dramen in der *Gesellschaft* den Beifall von L. Willfried, Pseudonym der Ehefrau des Direktors Michael Georg Conrad, Marie Ramlo. Für Willfried (Ramlo) stellten diese »einen fortgesetzten Kampf gegen die Lüge und einen Sieg des Geistes und der Wahrheit« ⁴⁷ dar.

Selbstverständlich lag es nicht in Fontanes und noch weniger in Bahrs Absicht, Ibsens Werk an jenes Epigonentum der zeitgenössischen Kultur rückbinden zu wollen, das hartnäckig seine Augen vor den von der Gegenwart aufgeworfenen tiefgreifenden Fragen verschloss und gegen genau das sich Ibsens Theater ja letzten Endes richtete. Umstritten waren offenkundig vielmehr die Strategien, in denen der neue Inhalt der Wahrheit in dramatischen Gehalt umgesetzt werden sollte. Auf dieser gedanklichen Schiene siedelt sich auch ein drei Tage nach der Matinée des 9. Januar 1887 erschienener Artikel Fontanes an. Dieser Artikel inserierte sich in eine laufende Debatte, die die positive Besprechung Paul Schlenthers in der Montagabend-Ausgabe der *Vossischen Zeitung* angestoßen hatte und von der die Redaktion wiederum in einer Fußnote auf Distanz gegangen war. Den Streitpunkt bildete erneut nicht die Aufführung selbst, sondern die von Ibsens Drama aufgeworfene Thematik, der nur schwer mit Gleichgültigkeit zu begegnen war und die, wie Fontane selbst in einem Brief an Georg Friedlaender vom 12. Januar anmerkt, tatsächlich in der öffentlichen Meinung auf der sozialen, politischen und theatralischen Ebene große Unruhe ausgelöst sowie ihn selbst »in höchste Spannung und Erregung« versetzt hatte. ⁴⁸ Auch Fontanes Reflexion ist thematisch bestimmt. Er klammert sozusagen die Frage der Kunst und der dramaturgischen Technik Ibsens aus – die er im übrigen »rückhaltslos bewunder[t]« –, ⁴⁹ und lenkt seine Aufmerksamkeit ganz auf das von den *Gespestern* aufgeworfene Kernproblem: die im Inneren der Ehe wurzelnde Lüge und die Rückwirkung der Schuld der Väter auf die Söhne als moderne positivistische Variation des

antiken Themas. Fontane zufolge entwickelt Ibsen dieses Problem aus zwei grundlegenden Gedanken heraus, die er selbst beide für falsch hält:

»Wer sich verheiraten will, heirate nach Neigung, aber nicht nach Geld. [...] Wer sich dennoch nach Geld verheiratet hat und seines Irrtums gewahr wird, ja wohl gar gewahr wird, sich an einen Träger äußerster Libertinage gekettet zu haben, beeile sich, seinen Fauxpas wieder gut zu machen, und wende sich, sobald ihm die Gelegenheit dazu wird, von dem Gegenstande seiner Mißverbindung ab und dem Gegenstande seiner Liebe zu.«⁵⁰

Die Übertretung dieser beiden Prinzipien – so fasst Fontane die von Ibsen intendierte Botschaft zusammen – mündet zwangsläufig in die physische und moralische Misere eines Ehelebens, in dem eine Generation von »Schwächlinge[n], Jammerlappen, Imbeziles« gezeugt wird.⁵¹ Fontanes Kritik zielt auf die Widerlegung dieser beiden Grundthesen, die sich in den *Gespenstern* in Form eines »eindringlichen Appell[s] an das Individuum [...], an jeden einzelnen in der Zuhörerschaft«⁵² ankündigten, und die nicht von ungefähr in ironischer Weise mit den von Luther an die Wittenberger Schlosskirche geschlagenen Thesen verglichen werden. Die Starrheit der vom Drama ausgedrückten Position unterzieht er der Überprüfung durch den eigenen gelassenen, mit einer guten Dosis nüchternen Menschenverstands angereicherten Optimismus, bedient sich dabei allerdings zugleich drastischer, zuweilen gar provokativer Formulierungen und Argumentationsmuster. Fontane zeigt sich wenig überzeugt davon, dass eine ausgewogene und zulässige Ehe einzig auf der gegenseitigen Liebe basiere und führt eine Reihe von Beispielen aus der Bibel, der griechischen Antike und der jüngsten Geschichte an. Die zeigen eindeutig, wie im Laufe der Jahrhunderte die Liebe und das Gefühl nicht notwendigerweise den Antriebsmotor der ehelichen Verbindung lieferten. Er gelangt so zu der Feststellung, dass, selbst wenn »von Uranfang an, statt aus Konvenienz und Vorteilserwägung, lediglich aus Liebe geheiratet wäre, der Weltbestand um kein Haarbreit besser sein würde, als er ist.«⁵³ Im Gegensatz zu Ibsen, der vom Problem der durch Erbanlagen und ein unglückliches Eheleben übertragenen menschlichen Dekadenz geradezu besessen ist, zeigt sich Fontane davon überzeugt, dass keinerlei moralische Pflicht gebietet, sich von einem nicht geliebten Ehepartner zu trennen, um eine ausschließlich auf Liebe basierende Bindung zu suchen. Dies gelte auch für die in den *Gespenstern* beschriebene Situation, in der die auf Grund von Interessen eingegangene eheliche Verpflichtung von einer offenkundigen Schuld überschattet wird. Die in der protestantischen Welt gesetzlich geregelte und auch durch die sozialen Konventionen weitgehend unbehinderte Scheidung stellt somit für Fontane eine *ultima ratio* und keinen kategorischen Imperativ dar. In diesem Sinne führt er wiederum zahlreiche Beispiele aus der Geschichte an, die belegen

sollen, wie trotz der durch Sünde generierten Misere, trotz aller im Laufe der Jahrhunderte in der Ehe angewachsenen moralischen Unordnung »die Welt nicht rückwärts, sondern vorwärts gekommen ist.«⁵⁴ Eine solche implizite Relativierung des individuellen Rechts auf die Erfüllung der eigenen Neigungen durch die Hingabe an das Wechselspiel der Gefühle ist keineswegs, wie man voreilig schließen könnte, moralistisch motiviert, sondern scheint sich hingegen in eine präzise Strategie der unermüdlichen Auflehnung gegen die Unordnung und Verwirrnis einzufügen, zu der Fontane seine eigene Epoche unweigerlich verurteilt sah. Im übrigen ist zwischen den Zeilen unschwer der Wiederhall des zentralen Themas herauszuhören, um das seine zeitgleich entstandenen Romane der *mésalliance* kreisen, nämlich *Cécile* (1887), *Stine* (1890) und vor allem, wie Otto Brahm in einem in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Artikel vom 20. April 1888 anmerkte, *Irrungen, Wirrungen*. Letzterer war Ende des Jahres 1886 gerade fertiggestellt und in der ersten Hälfte des darauffolgenden Jahres zur Durchsicht gegeben worden, bevor er vom 24. Juli bis zum 23. August in der *Vossischen Zeitung* veröffentlicht wurde.⁵⁵ Die Schneiderin Lene und der adlige Botho entsagen der Liebe im Namen der Pflicht, nachdem sie das Bewusstsein erlangt haben, dass erstere – wie die im Titel enthaltene äußerst wirkungsvolle Paronomasie suggeriert – »Irrung« und somit »Wirrung« bedeutet, während die Ehe hingegen für Ordnung steht, wie auch Brahm anmerkt (»Ehe ist Ordnung«).⁵⁶ Der so emphatisierte ordnungspolitische Diskurs über die eheliche Praxis kleidet einerseits die in der lutherischen Tradition verwurzelte, zutiefst preußische Doktrin des Primats der Institution gegenüber den individuellen Bestrebungen neu ein und arbeitet andererseits eine Art säkularisierter Theodizee heraus. Ohne Zweifel zeigt sich dabei ein mangelndes Bewusstsein für den tiefen Bruch der ideologischen Paradigmen, der sich im bürgerlichen Zeitalter mit der diskursiven Konstruktion des Individuums und seines Innenlebens vollzogen hatte. Ein solcher Bruch trat in dem Moment offen zu Tage, als der Konvenienzehe zwischen standesgleichen Partnern die bürgerliche Liebesheirat entgegengestellt wurde, die auf dem – allerdings stets an die Vernunft zurückgebundenen – transversalen Gefühlswert basierte. Bekanntlich legte diese Entwicklung den Grundstein für das von der Kultur des 19. Jahrhunderts wiederum aufgewertete Konzept der Ehe als Interessensgemeinschaft. Allerdings gründete die nicht mehr, wie in der vorindustriellen Epoche, auf der Gewissheit einer höheren Ordnung, sondern im Zuge der Aushöhlung durch ökonomische Interessen einzig auf Geld. Entscheidender ist allerdings, dass Fontane sich der oben skizzierten historischen Rekonstruktion bedient, um konsequent das in Ibsens dramatischem Diskurs verabsolutierte Prinzip einer kausalistischen Beziehung zwischen unglücklicher Ehe und Erbkrankheit bzw. zwischen unglücklicher Liebe

und deren Niederschlag auf die moralische und physische Verfassung der Nachkommenschaft zu demontieren. Während Ibsen es darauf anlegt, aus dem negativen Beispiel des Zerfalls einer Familie die Utopie einer intakten Gesellschaft emporsteigen zu lassen, in der das Böse keine Legitimation mehr besitzt, scheint Fontane hingegen überzeugt davon, dass das Böse einen integralen Bestandteil im Leben des Menschen besitzt. Trotz einer solchen unabänderlichen Präsenz des Bösen bewegt sich das Schicksal der Menschheit jedoch nicht auf den Verfall, sondern auf den moralischen Fortschritt zu.

Was Fontane daran hindert, sich mit Ibsens Thesen zu identifizieren, ist die eigene dezidiert optimistische Weltanschauung, ist die der Aufklärung verpflichtete Überzeugung vom Triumph der geistigen und körperlichen Wiedergeburt jeder neuen Generation über die Zufälligkeit und das Einzelschicksal des von einer Erbkrankheit betroffenen Kindes. In einer Rezension zur Aufführung der *Wildente* vom 21. Oktober 1888 im Münchner Residenz-Theater merkt er an, dass die Menschheit vielmehr vom »Geist der Auffrischung« am Leben erhalten werde, der nämlich die Epidemien hinwegfegt, indem er auf dem Boden der Moral wie ein gesunder und reinigender Wind wirke: »Rätselhaft für uns (auch noch trotz Darwin), aber Rätsel oder nicht, die Tatsachen zeugen«. ⁵⁷ Diese Worte, in denen die Natur in teleologischer Weise als generierende und nicht als zerstörerische Kraft erscheint, lauten geradezu wie eine Anklage desjenigen, der unfähig ist, sich einer Welt anzupassen, die den Menschen in ihrer stetigen Weiterentwicklung vor immer neue Herausforderungen stellt. Fontanes Absicht zielt dabei keineswegs auf eine Rechtfertigung der menschlichen Verfehlungen, sondern folgt lediglich der Einsicht, dass moralische Schwäche und geistige Instabilität konstitutive Eigenschaften des menschlichen Daseins sind. Das wiederum versteht er als Frucht einer historischen und sozialen Evolution. Es wäre deshalb »der Anfang vom Ende« – so schließt sein Artikel von 1887 – wenn man eine Welt zu realisieren versuchte, wie sie »Ibsens Evangelium« predigt, indem man danach trachtete, die Ordnung der Dinge dort, wo es möglich ist, nicht zu verbessern, sondern im Gegenteil zu verwirren und sich dabei nicht mehr auf das Gesetz stützte, das auf scheinbar prosaischen Beweggründen fußt, sondern auf die Unsicherheit und Instabilität der »freie[n] Herzensbestimmung«. ⁵⁸ Dieses letztere Konzept wirft ein bezeichnendes Licht auf den entschieden rationalen Charakter Fontanes, der sich mit Ibsen einem Geist gegenüber sah, der hingegen, wie Bahr es ausdrückt, noch von romantischen Überresten durchdrungen war.

Anlässlich der Aufführung der *Gespenster* zur Einweihung der *Freien Bühne* am 29. September 1889 bekräftigte Fontane einen solchen Gedanken, der auf die Relativierung der objektiven Qualität von Ibsens Wahrheitsbegriff zielte. So sei der Autor bei der Niederschrift des Dramas »von einer Idee er-

faßt, die ihm Wahrheit war und die es ihn drängte als Wahrheit zu bekennen«. ⁵⁹ Dabei handele es sich gewiss um einen »ehrlichen Glauben«, insofern dieser »Ausdruck einer persönlichen und gut motivierten Überzeugung« sei. ⁶⁰ Dieser Glaube halte jedoch einer aufmerksameren historischen Prüfung nicht Stand, auch wenn er in der Einfachheit der dramatischen Ausdrucksform eine so starke Überzeugungskraft und Publikumswirkung zu erzielen vermöge, dass er die Aura der Objektivität annehme. Nicht zufällig gefiel Fontane zugleich an Hauptmanns erstem Drama der elegante Stil eines Realisten, der keine »philosophisch-romantischen Marotten« aufweist und »von Anfang bis Ende derselbe« bleibt. ⁶¹ Dabei entging Fontane offenbar nicht die starke Affinität, die Aufbau und Thematik dieses Werks zu Ibsen erkennen lassen. Er erwähnt er doch am Beginn seiner Rezension zu *Vor Sonnenaufgang* von 1889, dass ein »Gespenst in jedem Winkel« des modernen und vornehmen Hauses Krause versteckt war. ⁶²

Die starke Zurückhaltung Bahrs und Fontanes in Bezug auf den Wahrheitsgehalt und die moderne Substanz der Ibsen'schen Dramaturgie wird erst richtig deutlich, wenn man vergleichsweise die Haltung anderer Zeitgenossen in Betracht zieht. Etwa die Ludwig Fuldas und Otto Brahm, Ibsen-Anhänger der ersten Stunde, die sich mit ihrer publizistischen Tätigkeit in München und Berlin um die Verbreitung seines Werks bemühten. Der erste gehörte zu den Förderern der deutschen Erstaufführung der *Gespenster* im April 1886 in Augsburg. Der zweite wählte – wie schon erwähnt – 1889 das Drama für die Einweihungsmatinée der *Freien Bühne*. Sowohl Fulda in seinem im September 1886 in der *Nation* veröffentlichten Aufsatz *Henrik Ibsen und das deutsche Drama*, ⁶³ als auch Brahm in seiner Rezension zur Aufführung der *Gespenster* von 1887, die am 12. Januar, einen Tag vor der Fontanes, in der *Frankfurter Zeitung* erschien, ⁶⁴ preisen den revolutionären Charakter der Form und des Inhalts von Ibsens Drama. Fulda hebt dabei vor allem auf den rigorosen ethischen und idealistischen Gehalt ab, der den falschen Moralismus der Epoche kontrastiere. Brahm zielt hingegen auf die innovative Wirkung der ästhetischen und formalen Merkmale. Beide Beiträge gehen allerdings bei aller Fülle der gebotenen Aspekte nicht über eine reine Huldigung hinaus, die in dieser historischen Phase den Zweck verfolgte, ein tragfähiges Modell für die anstehende Erneuerung des eigenen Theaters in Deutschland zu gewinnen. Während die Dringlichkeit dieses Anliegens von dem älteren Fontane offenkundig mit einem gewissen Abstand betrachtet wurde, nahm Bahr diese hingegen ebenfalls deutlich wahr – wenn auch aus einer unterschiedlichen Perspektive. Diese fühlte sich nämlich nicht mehr dem modernen Realismus verpflichtet, wie ihn die literarischen Bewegungen in Berlin und München entwickelt hatten. Vielmehr verband Bahr eine solche Erneue-

rung unwiderruflich mit jenem Synthesenmodell, dessen theoretische Basis er ab 1891 mit dem Erscheinen seiner Schrift *Die Überwindung des Naturalismus* entwarf, und das insbesondere auch die Konstruktion einer eigenen, spezifisch österreichischen literarischen Identität mit einschloss. Aus einem sicheren literarischen Gefühl heraus hatte der deutsche Kritiker Fontane das Ibsens Stil verpflichtete Drama *Vor Sonnenaufgang* nicht zuletzt deshalb wohlwollend aufgenommen, weil er in diesem Erstlingswerk des blutjungen Hauptmann eine ebenso differenziertere wie problembewusstere und somit wahrheitsgetreuere dramatische Darstellung wiedererkannte.

Die geistigen Anstöße, die der Österreicher Bahr in seinem Aufsatz gibt, insbesondere sein Hinweis auf das Ungleichgewicht zwischen intellektuellem Gehalt und naturalistischer Form, liefern hingegen die Basis für die Definition einer »neuen Psychologie«, die die experimentellen Methoden des Naturalismus nicht mehr auf die äußeren Zustände, die »*états des choses*«, sondern auf die inneren Zustände, die »*états d'âme*« anwendet.⁶⁵ Wichtig ist jedoch auch, dass sich dieselben Anstöße in einer anderen Schrift finden, die ihrerseits eine klare naturalistische Prägung aufweist, nämlich in dem von Heinrich Hart 1889 in der ersten Nummer des *Kritischen Jahrbuchs* veröffentlichten Aufsatz *Die realistische Bewegung. Ihr Ursprung, ihr Wesen, ihr Stil*. Hart, der sich mit Blick auf die Gründung eines modernen Klassizismus dem Problem der Integration von Kunst und Naturwissenschaften stellt, sieht in Zola, Ibsen und Tolstoi die Vorläufer und noch nicht die Umsetzer einer neuen literarischen Stilrichtung, die durch die Vertiefung des psychologischen Verfahrens und der Genauigkeit der Beschreibung weiter entwickelt werden soll. Denn »die Literatur muß sich von der subjektiven Willkür befreien, von der ausschweifenden romantischen Phantasieseligkeit«, um in die Wahrheit des Lebens vordringen und ähnlich der Natur selbst schaffen zu können.⁶⁶ Insbesondere bei Ibsen erkennt Hart in dessen pessimistischer Tendenz einen ideologischen Störfaktor, der sich negativ auf die formale Gestaltung auswirkt. Der moderne Schriftsteller ist hingegen verpflichtet, »auch das Innerste der Charaktere bloßzulegen, jede Handlung, jeden Gedanken bis zu ihren letzten Gründen und Quellen zu verfolgen« – mit einem Wort: er muss »seziren«.⁶⁷

Die von Fontane, Hauptmann und Bahr gesteckten Koordinaten der Kritik bezeichnen also ein zentrales Moment der literarischen Debatte über Henrik Ibsen, dessen Dramen während der gesamten neunziger Jahre zum festen Repertoire deutscher Theater-Spielpläne gehörten. Für Hauptmann hatte dieses Theater sozusagen eine mäeutische Funktion, die die Ablösung von der narrativen Form begünstigte und einer ganzen Generation junger Autoren neue konkrete Perspektiven eröffnete. Die sogenannte »naturalistische Tetralogie«⁶⁸ weist in ihrer Gesamtheit noch deutliche Spuren der von Ibsen geschaf-

fenen Atmosphäre auf. Im Besonderen gilt dies neben *Vor Sonnenaufgang* für das Stück *Einsame Menschen*, das eine deutliche Anlehnung an *Rosmersholm* erkennen lässt. Einen Wendepunkt markiert erst das Drama *Die Weber*, wo die Darstellung der sozialen Probleme von einem stärkeren Interesse an den Fragen der sozialen Individuen abgelöst wird. Damit kündigt sich ein neues Konzept der Natur an, das diese unwiderruflich von geheimnisvollen Kräften bestimmt sieht, die sich einer sozialen und wissenschaftlichen Deutung entziehen.

Was die spezifischen Aspekte der dramatischen Form betrifft, wie die Sprache, die Charakterisierung der Figuren und die Kohärenz der Handlung, so werden diese von Hauptmann in den zitierten autobiographischen Aufzeichnungen an keiner Stelle berührt. Bahr und Fontane setzen sich hingegen damit auseinander und lassen jeweils Übereinstimmungen, aber auch abweichende Meinungen erkennen. Die von ihnen initiierte Debatte wird von den nachfolgenden Rezensionen und Kommentierungen im Wesentlichen unverändert und unter ganz ähnlichen Vorzeichen weiter geführt. Dies gilt nicht zuletzt für die negative Bewertung des Phänomens Ibsen innerhalb des zweiten Bandes von *Entartung*, in dem Max Nordau 1893 die großen Irreführungen der eigenen Epoche abhandelt und einen Frontalangriff gegen die Literatur des Naturalismus fährt. Paradoxaerweise verfolgt er dabei dieselben Ziele wie zuvor die Naturalisten mit ihrem Protest gegen die Literatur der sogenannten Epigonen. Zu den Übeln des Jahrhunderts zählt Nordau den »Ibsenismus« als eine Form der modernen »Ich-Sucht«, die er nicht nur im Werk des Norwegers aufspürt, sondern auch in den Werken der Autoren der Dekadenz, des Ästhetizismus und Friedrich Nietzsches. Seine Argumentation zielt darauf ab, die in der zeitgenössischen Publizistik weit verbreitete Überzeugung zu entkräften, nach der das naturalistische Theater »die glücklichste dichterische Anwendung wissenschaftlicher Methoden, Klarheit und Schärfe der Gedanken, umwälzungslustigen Freiheitsdrang und zukunftschwangere Modernität« darstelle.⁶⁹

Was Fontanes thematisch-kulturelle Lesart mit dem Aufsatz Hermann Bahrs verbindet, ist aber vor allem der nachhaltige Einfluss beider auf die nachfolgende Debatte. Dies gilt auch noch, als Ibsens Drama vor allem durch Paul Ernst und Franz Mehring zum Gegenstand politischer Deutungen wurde. Man begnügte sich nicht mehr mit dem pessimistischen Realismus der Analyse, sondern begann von der Literatur einen konstruktiven Beitrag zur Lösung der zeitgenössischen sozialen Konflikte einzufordern. Entsprechend wurde die »soziologische Unklarheit« des norwegischen Autors angeprangert,⁷⁰ genauer seine Unfähigkeit sich von einer Welt loszusagen, dessen unweigerlichen Verfall er wahrnimmt und abbildet, die Unmöglichkeit sich von

den Schranken zu befreien, die die Figuren seiner Werke, für die er zugleich unermüdlich kämpft, einengen und unterdrücken. Während Mehring im antagonistischen Moment des Ibsenschen Pessimismus einerseits eine Nähe zwischen dessen Drama und den Hoffnungen der Arbeiterklasse – die der Autor freilich noch gar nicht bewusst wahrnahm – erkennt, bemerkt er andererseits auch die individualistische Verweigerung eines aktiven Einsatzes für das Gemeinwohl und den Ausschluss jeglicher Form von kollektiver Zusammenarbeit. Ernst hingegen arbeitet in seiner Analyse noch deutlicher eben jene spezifischen Mängel heraus, die eine Instrumentalisierung durch das von Gier und Korruption geleitete liberale Bürgertum begünstigten. Freiheit und Wahrheit als tragende Ideale von Ibsens Gedankenwelt stehen für Ernst als elitäre Konzepte in prinzipiellem Gegensatz zum sozialistischen Gedanken. Der Wille, durch welchen sich der Einzelne aus einem durch Lüge bestimmten Leben befreien könne, setze ein Bewusstsein und eine geistige Kraft voraus, die der großen Menge unzugänglich bleibe sowie sich grundsätzlich als inadäquat für jene Erneuerung der gesellschaftlichen Realität erweise, die allein die Befreiung aller Menschen garantieren könne. Dem »Aristokraten«⁷¹ Ibsen sei die Masse jedoch gleichgültig. Seine Vorliebe gelte ganz dem herausragenden und mutigen Individuum, das allein berechtigt sei, eine Freiheit herbeizusehnen, die letztendlich allerdings auch ihm selbst verwehrt bleibe. Zweifle der Autor doch selbst an der Möglichkeit ihrer Verwirklichung. Bahrs Intuition, der in Ibsens Individualismus eine Form von verstecktem Sozialismus sah und damit die starke Beeinträchtigung der literarischen Tragweite seines Werks durch den ideologischen Gehalt unterstreichen wollte, wird also von Ernst wieder aufgegriffen, um genau umgekehrt die Unzulänglichkeit des ideologischen Entwurfs aufzuzeigen, der die Dialektik von Pessimismus und Realismus auf keine nutzbringende, pragmatische Synthese zuführt.

Anmerkungen

- 1 PETER DE MENDELSSOHN: *S. Fischer und sein Verlag*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1970, S. 73.
- 2 Die italienische Übersetzung des Dramas stammte von dem sizilianischen Autor LUIGI CAPUANA (1839–1915), dem Theoretiker des italienischen Verismus.
- 3 GIOVANNI TATEO: *La questione del Moderno. Hermann Bahr e la cultura europea fin de siècle*. In: HERMANN BAHR: *Il superamento del Naturalismo, a cura di Giovanni Tateo*. Milano: SE 1994, S. 165–230, hier S. 176.
- 4 DE MENDELSSOHN (wie Anm. 1), S. 76 und 87.
- 5 WOLFGANG PASCHE: *Skandinawische Dramatik in Deutschland. Björnsterne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867–1932*. Basel und Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn 1979, S. 29.

- 6 Ebd., S. 20.
- 7 Zit. nach DE MENDELSSOHN (wie Anm. 1), S. 77.
- 8 OTTO BRAHM: *Kritiken und Essays*. Ausgew. u. erl. von FRITZ MARTINI. Zürich und Stuttgart: Artemis 1964, S. 516.
- 9 Zu dieser Debatte vgl. GIOVANNI TATEO: *Le voci del racconto. Itinerari narrativi di Gerhart Hauptmann*. Venezia: Marsilio 2002, S. 43.
- 10 DE MENDELSSOHN (wie Anm. 1), S. 87.
- 11 THOMAS MANN: *Ibsen und Wagner*. In: DERS.: *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN. Frankfurt/M: S. Fischer 1982, S. 810–813, hier S. 810.
- 12 HEINZ KINDERMANN: *Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater*. Graz; Köln: Böhlau 1954, S. 29–31; HERMANN BAHR: *Selbstbildnis*. Berlin: S. Fischer 1923, S. 183 und 193; ANDREW W. BARKER: »Der große Überwinder«: *Hermann Bahr and the Rejection of Naturalism*. In: *Modern Language Review* 78 (1983), S. 617–30, hier S. 621.
- 13 GERHART HAUPTMANN: *Tagebücher 1897 bis 1905*. Hrsg. von MARTIN MACHATZKE. Frankfurt/M; Berlin: Propyläen 1987, S. 121.
- 14 Ebd., S. 120. Auch Machatzke liefert in seinem kritischen Apparat keine Angaben zu dieser Rezension.
- 15 GERHART HAUPTMANN: *Notiz-Kalender 1889–1891*. Hrsg. von MARTIN MACHATZKE. Frankfurt/M; Berlin: Propyläen 1983, S. 291; GERHART HAUPTMANN: *[Realismus, Naturalismus]*. In: DERS.: *Sämtliche Werke*. Centenar-Ausgabe. Hrsg. von HANS-EGON HASS und MARTIN MACHATZKE. Bd. 11. Frankfurt/M; Berlin: Propyläen 1974, S. 760. Siehe dazu TATEO (wie Anm. 9), S. 44–49.
- 16 HAUPTMANN: *Zweites Vierteljahrhundert*. In: Centenar-Ausgabe (wie ebd.), S. 481–530, hier S. 495.
- 17 HAUPTMANN (wie Anm. 13), S. 122.
- 18 Ebd., S. 121.
- 19 Ebd., S. 121 f.
- 20 BAHR (wie Anm. 12), S. 183.
- 21 Die umfassende zweibändige Anthologie *Das junge Wien*, in der Gotthart Wunberg 1976 sämtliche relevanten Schriften dieser Epoche vereinigte, wählt als Untertitel die Zeitspanne 1887–1902 und eröffnet mit Hermann Bahrs Aufsatz *Henrik Ibsen*, der zwischen August und September 1887 in der Wiener Zeitschrift *Deutsche Worte* (VII, 8–9, S. 338–353) erschien; an zweiter Stelle steht *Von deutscher Literatur* desselben Autors, von 1889. Der Ibsen-Aufsatz wurde nachfolgend von Bahr in seinen Band *Zur Kritik der Moderne*. Zürich: Verlags-Magazin 1890, S. 59–79, aufgenommen, nach dem hier zitiert wird. Dazu vgl. TATEO (wie Anm. 3), S. 177–181, sowie LUKAS MAYERHOFER: *Facetten einer Rezeption: Hermann Bahr und Henrik Ibsen*. In: JOHANN LACHINGER (Hrsg.): *Hermann Bahr – Mittler der euro-*

- päischen Moderne. Vorträge des Internationalen Hermann-Bahr-Symposiums (22. bis 24. September 1998) im Adalbert-Stifter-Haus Linz. (Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Österreich; 5.1998). Linz 2001, S. 71–86.
- 22 BAHR (wie ebd.), S. 64.
- 23 Ebd., S. 63.
- 24 Ebd., S. 65.
- 25 Ebd., S. 66.
- 26 Ebd., S. 67.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd. S. 69.
- 29 Ebd., S. 70.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 74.
- 32 Ebd., S. 77.
- 33 Ebd., S. 78 f.
- 34 So von RÜDIGER BERNHARDT, *Henrik Ibsen und die Deutschen*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Wissenschaft 1989, S. 280 und 293.
- 35 BAHR (wie Anm. 21), S. 79.
- 36 GOTTHART WUNBERG: *Utopie und Fin de siècle*. In: DERS.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr 2001, S. 149–167, hier S. 151.
- 37 HERMANN BAHR, *Die Überwindung des Naturalismus*. In DERS.: *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden und Leipzig: E. Pierson's Verlag 1891, S. 152–158, hier S. 156.
- 38 TATEO (wie Anm. 3), S. 190.
- 39 THEODOR FONTANE: *Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang*. [Aufführung vom 20. Oktober 1889]. In: NFA Bd. XXII/2: *Causerien über Theater*. 1964, S. 710–718, hier S. 713 f.
- 40 THEODOR FONTANE: *Schriften und Glossen zur europäischen Literatur*. Ausgew., eingel. u. erl. von WERNER WEBER. 2 Bde. Zürich und Stuttgart: Artemis 1967. Bd. 2, S. 442.
- 41 So nach BERNHARDT (wie Anm. 34), S. 298–301.
- 42 Vgl. zu diesem Thema u.a. BIRTE BERNAU: *Fontanes Ibsen-Rezeption. Ein Beitrag zur poetologischen Standortbestimmung Fontanes*. Berlin: Pro BUSINESS 2006, S. 103, 121 und 222.
- 43 Fontane (wie Anm. 40), S. 442.
- 44 Ebd.
- 45 JULIUS HILLEBRAND: *Naturalismus schlechtweg!* In: MANFRED BRAUNECK und CHRISTINE MÜLLER (Hrsg.): *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 36–43, hier S. 42.

- 46 Zit. nach ebd., S. 604.
- 47 Ebd.
- 48 THEODOR FONTANE: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. von KURT SCHREINERT. Heidelberg: Quelle und Meyer 1954, S. 65.
- 49 THEODOR FONTANE: *Henrik Ibsen: Gespenster* [Aufführung vom 9. Januar 1887]. In: DERS. (wie Anm. 39), S. 690–694, hier S. 691.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd., S. 693.
- 53 Ebd., S. 692.
- 54 Ebd., S. 693.
- 55 BRAHM (wie Anm. 8), S. 484 f.
- 56 Ebd., S. 484.
- 57 THEODOR FONTANE: *Henrik Ibsen: Die Wildente* [Aufführung vom 21. Oktober 1888]. In: DERS. (wie Anm. 39), S. 695–698, hier S. 695.
- 58 Ebd., S. 694.
- 59 THEODOR FONTANE: *Henrik Ibsen: Gespenster* [Aufführung vom 29. September 1889]. In: DERS. (wie Anm. 39), S. 705–709, hier S. 707 f.
- 60 Ebd., S. 708.
- 61 FONTANE (wie Anm. 39), S. 714.
- 62 Ebd., S. 711.
- 63 Vgl. BRAUNECK und MÜLLER (wie Anm. 45), S. 597–602.
- 64 Vgl. BRAHM (wie Anm. 8), S. 172–179.
- 65 HERMANN BAHR: *Die neue Psychologie*. In: DERS. (wie Anm. 37), S. 101–117, hier S. 103. Siehe dazu TATEO (wie Anm. 3), S. 192–202.
- 66 HEINRICH HART: *Die realistische Bewegung. Ihr Ursprung, ihr Wesen, ihr Ziel*. In: BRAUNECK und MÜLLER (wie Anm. 45), S. 118–129, hier S. 124.
- 67 Ebd., S. 125.
- 68 So definiert von KARL S. GUTHKE: *Gerhart Hauptmanns Weltbild im Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961.
- 69 MAX NORDAU: *Entartung*. Bd. 2. Berlin: C. Duncker 1893, S. 161.
- 70 FRANZ MEHRING: *Henrik Ibsen*. In: BRAUNECK und MÜLLER (wie Anm. 45), S. 640–644, hier S. 641.
- 71 PAUL ERNST: *Ibsen und Björnson*. In: ebd., S. 616–622, hier S. 619.

Herausforderung und Angriffsfläche: zur Fontane- rezeption in der Exilliteratur

SUSANNA BROGI

There will be never return to all bygone things
and what is expecting us will never give more
what those times had to offer us.¹

In diese seither viel zitierten verzweifelten Worte fasst Stefan Zweig am 18. Februar 1942 im brasilianischen Exil wenige Tage vor seinem Suizid seine Zukunftserwartungen. Am Tag seines Todes dankt er dem Land Brasilien, das ihn aufgenommen hatte:

»Mit jedem Tage habe ich dies Land mehr lieben gelernt und nirgends hätte ich mir mein Leben lieber vom Grunde aus neu aufgebaut, nachdem die Welt meiner eigenen Sprache für mich untergegangen ist und meine geistige Heimat Europa sich selbst vernichtet.«²

Zu diesem Zeitpunkt werden, wie Carsten Jacobi gezeigt hat, von den meisten die Begriffe »Ausrottung« und »Vernichtung« zur Beschreibung der nationalsozialistischen Judenverfolgung noch metaphorisch verwendet.³ Nur einen Monat zuvor, am 20. Januar 1942, hat sich die politische Spitze Deutschlands am Berliner Wannsee über die Perfektionierung der längst angelaufenen Vernichtungspolitik und die Ausweitung ihres Vorhabens auf *alle* Juden verständigt.⁴ Erst allmählich, im Zuge der medialen Berichterstattung von der Niederschlagung des Warschauer Ghetto-Aufstands und infolge erster Lagerberichte werden die Vorstellungen von dem, was tatsächlich passiert, konkreter. Aber bereits aus Stefan Zweigs Einschätzungen seiner späten Briefe spricht ein tiefgehendes Wissen. Sein Abschied von den »Dingen« (»all bygone things«) schließt alles ein: die Verbundenheit mit den Orten, den sozialen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen ebenso wie die Verankerung im kulturellen und literarischen Leben. Zur Gänze werden diejenigen, die den Nationalsozialismus überleben, diesen Verlust, der die über mehrere Generationen geteilt geglaubte literarische Tradition einschließt, erst in den bitteren Jahren und Jahrzehnten nach 1945 erfahren.⁵

Die beiden im Zentrum der weiteren Überlegungen stehenden, im Exil verfassten Romane sind frühe literarische Versuche, die Dimensionen des ent-

standenen Verlustes auszuloten und zur Sprache zu bringen.⁶ Wilhelm Speyers Roman *Das Glück der Andernachs* erscheint 1947 erstmals im Micha-Verlag Zürich und Gabriele Tergits Roman *Effingers* 1951 bei Hammerich & Lesser in Hamburg.⁷ Gemeinsam ist beiden im Kaiserreich geborenen Autoren nicht nur ihre Berliner Herkunft und Verwurzelung, sondern auch, dass sie in der Zeit vor 1933 bekannte und anerkannte Persönlichkeiten des kulturellen und literarischen Lebens waren. Die ausbleibende Aufnahme beider Texte in die deutschsprachige ›Nachkriegs‹-Literatur ist einmal mehr ein Beleg dafür, dass trotz des Vertriebs von Werken jüdischer Autoren im deutschen Buchhandel die Exilliteratur mit dem Sieg über Deutschland nicht beendet ist.⁸ Der literaturpolitischen Forderung einer umfassenden Rehabilitation und Re-Integration der Exilliteratur kommen die meisten Vertreter des Literaturbetriebs mit Vorsatz gerade *nicht* nach; über den Anspruch auch der jüngeren Schriftsteller der Gruppe 47, unbelastet von der Vergangenheit zu sein und nicht moralisch, ästhetisch oder politisch ›von Draußen‹ belehrt zu werden, ist inzwischen viel Material zusammengetragen worden.⁹

Gabriele Tergit kehrt, obwohl sie Berlin unmittelbar nach dem Krieg besucht, ins Londoner Exil, die letzte Station ihrer Flucht, zurück. Wilhelm Speyer, der aus den USA nach Europa zurückkommt und vorübergehend auch in Deutschland lebt, stirbt 1952 unweit von Basel.¹⁰ 1952, ein Jahr nach Erscheinen von *Effingers*, als Hermann Kesten noch von einem Ende der Exilliteratur spricht, war das Nach-Exil – also die biographische Entscheidung vieler Emigranten, Deutschland in wohllicher Hinsicht fern zu bleiben – längst zum Faktum geworden, »aber auch der Kampf um die Rückkehr der *Literatur* war schon im Scheitern begriffen.«¹¹

Im Wissen darum, dass die Vernichtungspolitik das Kernereignis des Nationalsozialismus darstellte¹², positionieren sich die beiden Romane im klaren Kontrast zum verbreiteten Verständnis der NS-Zeit in Deutschland. Ihre Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus hat großen Anteil an diesen Texten, auch wenn Gabriele Tergit *Effingers* bereits vor 1933 konzipierte.¹³ Wie für Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung* oder Grete Weils und Anna Maria Jokls Œuvre gilt auch hier, dass das sofortige Schreiben über die Judenvernichtung, das keinen Aufschub duldet, zur Missachtung seitens der Leser, die diesem Thema bis in die 1960er Jahre hinein nur einen randständigen Platz im Gedächtnis einzuräumen bereit sind, beigetragen hat.¹⁴ Das unmissverständliche Sprechen über diese historische Katastrophe, die darin enthaltene Anklage, ist schwer auszuhalten. Das Erstaunliche der beiden Romane ist jedoch in erster Linie, dass sie die Massenvernichtung mit direktem Bezug auf das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts thematisieren.¹⁵

1. Verwurzelung im literarischen Berlin?

In beiden Exil-Romanen spielt die Stadt Berlin eine tragende Rolle, und für beide gilt, dass die Formierung des Städtebildes nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person Theodor Fontanes vollzogen wird.¹⁶ Sicher ist es kein Zufall, dass sich die Geburtsjahre der Autoren mit der erzählten Zeit, die auch annähernd die der späten Fontane-Romane ist, überschneiden. Es geht zum einen um die Herkunft als gebürtige Berliner, und zum anderen drängt sich die Frage nach der literarischen Verwurzelung auf. In diesem Zusammenhang stellen Fontane als Person und auch sein Werk, durch welches die Stadt Berlin erst ihre literarische Größe gewonnen hat, eine unvergleichliche Herausforderung dar. Beide Autoren fliehen bereits 1933 aus Deutschland, und beide schreiben nach der Vertreibung über Deutschland und über jüdisches Leben in Deutschland *vor* und *nach* 1933. Beide versuchen nachzuvollziehen, welche Auswirkungen der Nationalsozialismus für das weitere Arbeiten als mit der deutschen Sprache verbundene, als ›jüdisch‹ stigmatisierte und verfolgte Schriftsteller haben würde.

Die weiteren Ausführungen vermögen nur anzudeuten, auf welchen Wegen sich *Effingers* und *Das Glück der Andernachs* vor dem allenthalben durchscheinenden, explizit thematisierten zeitgeschichtlichen Hintergrund dem Werk Fontanes nähern und in diesem Zusammenhang Fragen der Identität reflektieren. Im Ausloten von Nähe und Distanz zu Theodor Fontane ergibt sich ein ambivalentes Bild, ringen doch beide darum, zu ermitteln, welche Bedeutung Fontane und sein Werk künftig für sie beanspruchen können.

Ihre Hinwendung zum Kaiserreich prägt, wie exemplarisch gezeigt werden soll, nicht zuletzt die literarische Formung und Diktion der Texte. Letzteres überrascht zunächst vor allem deshalb, weil Gabriele Tergit, deren Berlin-Texte schon vor der Zeit ihrer Emigration punktuell Fontane-Anspielungen enthalten, die sie als Fontane-Leserin ausweisen¹⁷, mit ihrem Erfolgsroman *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* erzähltechnisch und inhaltlich dem 20. Jahrhundert verpflichtet ist. Einen markanten topographischen Bezugspunkt innerhalb der Berliner Stadtlandschaft, der an dieser Stelle als wichtigster Anknüpfungspunkt zu Fontanes Werk dienen soll, ist die bei allen Autoren zentrale Parkanlage Berlins, der Tiergarten. Als eine Folge historischer Prozesse sind zum Tiergarten-Komplex neben dieser wichtigen städtischen Grünanlage mit dem 1909 enthüllten Fontane-Denkmal Max Kleins der im Südwesten liegende Berliner Zoo zu rechnen sowie die angrenzenden Stadtviertel. Obwohl der Tiergarten seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts literarisch und bildkünstlerisch behandelt worden ist, hat er mit Fontane als Sujet seinen großen Durchbruch erfahren.¹⁸ Fontanes Park-Darstellungen sind poetologisch motiviert, greifen politisch-zeitgeschichtliche und gartentheoretische Diskurse auf und vermitteln so ein differenziertes

Bild der gesellschaftlichen Rolle der Figuren. Dass auch der Mensch Fontane diesen Ort schätzte, belegen viele Quellen, und der Tiergarten bildet, festgehalten beispielsweise im späten Gedicht *Was mir gefällt*¹⁹, den Rahmen noch für die letzten Spaziergänge.

Gerade im Zusammenhang mit der Exil-Thematik erweist es sich als lohnend, das Augenmerk auf einen Ort wie den Tiergarten zu richten, da Garten- und Parkanlagen in der Literatur immer wieder in ambivalenter Weise als Erinnerungsorte, durch welche sich der Verlust des Zurückgelassenen scharf abzeichnet, gestaltet werden, wie es bereits die Vertreibungsszene aus dem biblischen Paradiesgarten eindrucksvoll belegt.²⁰ Eine Besonderheit der Tiergarten-Passagen bei Wilhelm Speyer ist, dass sich dort die Darstellung des Ausschlusses und Verlustes ganz offensichtlich im Rekurs auf Fontane vollzieht, wobei die zeitgeschichtlichen Gewalterfahrungen den Blick auf die Stadt und damit das Schreiben über Berlin prägen. Beide Texte spiegeln die immense Bedeutung von Fontanes Erzählweise im Ansinnen, wirklichkeitsnah – wenngleich keinesfalls verklärend – die Gesellschaft auf ihrem Weg vom Nationalismus des 19. Jahrhunderts zum Nationalsozialismus des 20. Jahrhunderts darzustellen.

2. Fontane als Herausforderung: Gabriele Tergits Roman *Effingers*

Gabriele Tergit (1894–1982) hatte sich lange vor der Veröffentlichung von *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* (1932) als Journalistin angesehener Zeitungen einen Namen gemacht und zuletzt von 1925 bis 1933 als Redakteurin des *Berliner Tagblattes* gearbeitet. Ihre Gerichtsreportagen fanden Gehör und Beifall; sie erlauben bis heute einen Blick ins Innere der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, der deutschen Rechtsprechung sowie der medialen Berichterstattung in der Weimarer Republik.

Käsebier schildert einen von der Presse provozierten Medien-Hype, der den Aufstieg und schließlich den Niedergang des gleichnamigen Volkssängers hervorbringt. Dieser satirische Text ist in seiner sprachlichen Diktion insofern zeittypisch, als er stark von einem dynamischen, der journalistischen Sprechweise Rechnung tragenden Stil geprägt ist. Christina Ujma hebt in diesem Zusammenhang ausdrücklich die inhaltliche Distanz zu Fontane, die auch eine stilistische ist, hervor:

»Her Weimar writings are examples of New Sobriety at its best, i.e. they are very urban, very interested in the visual, in the city and the city dwellers. Her journalism and her first novel focus on Berlin, not Fontane's Berlin, but on the modern metropolis, which she portrays without any sentimentality. [...] So, her style imitates the urban kaleidoscope, the high speed and breathlessness of the city.«²¹

Nach einem Überfall der SA auf ihre Wohnung bereits im März 1933 emigriert Gabriele Tergit über Karlsbad und Prag nach Palästina (wo ihr Ehemann eine Anstellung als Architekt gefunden hat), um von dort zusammen mit ihrer Familie nach London zu gehen. Sie erschließt sich auch über 1933 hinaus weiterhin Wege, um in Zeitungen und Exilzeitschriften zu publizieren.²²

Ihr groß angelegter, bereits in Berlin konzipierter, in der Hauptsache im Exil oder mit den Worten Gabriele Tergits »über die Wirren hinweg in 30 möblierten Zimmern«²³ entstandener Roman schildert das Schicksal der verwandtschaftlich und beruflich verbundenen jüdischen Familien Effinger, Oppner und Goldschmidt von der Gründerzeit bis zum Ende des Nationalsozialismus, genauer von 1878 bis 1948.²⁴ Der aus Anlass einer Neuauflage gezogene Vergleich mit Thomas Manns Familienroman *Die Buddenbrooks*²⁵ geht über die Titel-Analogie hinaus: Wie dort werden die sich über mehrere Generationen erstreckenden familiären Entwicklungen, die Erfolge und Misserfolge, die aufblühenden Geschäfte und schließlich der rapide Abstieg dargestellt. Dabei greifen die Weltwirtschaftskrisen, Kriege und vor allem der aufkommende Nationalsozialismus massiv in das Schicksal der Figuren ein. Im Vergleich zu Speyers im Anschluss besprochenem Roman treten die Fontane-Bezüge hier weniger offen zutage. Bei *Effingers* sind es jedoch im Unterschied zu *Käsebier* die Welt und die Zeit der Fontane-Romane, die noch einmal aufgerufen werden. Neben den Erfahrungen der jüdischen Figuren sind es auch weit stärker als bei Fontane die Welt der Arbeit (einschließlich der Erfahrung von Erwerbslosigkeit) sowie Armut, Entwicklungen des sozialen und materiellen Abstiegs, aber auch des individuellen Engagements, die in den Blick geraten.

Eingerahmt wird der Roman von zwei Briefen derselben Person, Paul Effinger: »Ein Brief. Ein junger Mann, Paul Effinger, siebzehn Jahre alt, schrieb 1878 einen Brief: ›Meine hochverehrten Eltern‹«. Den Abschluss bildet im 146. Kapitel der zweite und letzte Brief: »Ein Brief. Ein alter Mann von einundachtzig Jahren, Paul Effinger, schrieb 1942 einen Brief: ›Meine lieben Kinder und Enkel und Nichte Marianne, ich schreibe Euch in furchtbarer Stunde‹«. ²⁶ Im Roman folgt auf diese Zeilen, die erst nach Kriegsende abgesendet werden und die Nichte Marianne im Exil erreichen, ein Epilog aus dem Jahr 1948.

Neben der Ableitung des Titels von Fontanes wohl bekanntester, tragisch endender Hauptfigur Effi Briest gibt es zahlreiche Parallelen zur Erzählkunst Fontanes, beispielsweise die, im Zuge der Darlegung komplizierter gesellschaftlicher Verflechtungen und familiärer Konstellationen spezifische Charaktereigenschaften deutlich hervortreten zu lassen. Erinnerung sei an Fontanes Kunstgriff, dies mittels der Beschreibung einer Tischgesellschaft vorzuführen, wie im

Stechlin im Stechliner Krug und im Kloster Wutz.²⁷ Die Relevanz der Schilderung von Mahlzeiten bei Fontane ist unübersehbar, und Gabriele Tergit lehnt sich vor allem bei den Festivitäten in der Tiergartenvilla des Bankiers Oppner eng daran an. Ebenso ihr ›Würzen‹ dieser Vorstellungsrunden mit feiner Ironie sowie die Ausführlichkeit bei der Darstellung der Menüfolgen und der Getränkewahl erinnern an Fontane. Doch lassen, um beim Beispiel zu bleiben, in *Effingers* die Opulenz der anfänglichen Tischgesellschaften in Berlin²⁸ das spätere Elend und die Entbehrungen umso schärfer hervortreten, und der anfänglichen Geschlossenheit bei den Familienzusammenkünften, der Aufbruchsstimmung und Zukunftsgewissheit steht das bereits mit dem 1. Weltkrieg einsetzende Auseinanderbrechen der Familien gegenüber, worauf in der Zeit des Nationalsozialismus mit der Flucht der einen, vor allem aber der Deportation und Ermordung der Zurückbleibenden die vollständige Auflösung der Tischgesellschaften und schließlich die Auslöschung der Familien folgt.

Eine große Gemeinsamkeit der hier in Betracht kommenden Berlin-Romane ist, dass der Besuch des Tiergartens und des Zoos den Alltag der Figuren von der Kindheit an bis ins hohe Alter (wo mitunter die *Spazierfahrt* den *Spaziergang* ersetzen muss) bestimmt, und bei Fontane wie bei Gabriele Tergit und Wilhelm Speyer ist das Wohnen am Tiergarten eine Pflicht für diejenigen, die es wirtschaftlich geschafft haben oder höhere gesellschaftliche Positionen anstreben.²⁹ Ein Schwanken zwischen Stadtwohnung und Tiergartenvilla, wie es in *L'Adultera*, *Effingers* und *Das Glück der Andernachs* begegnet, entlarvt stets nicht allein die latent vorhandenen Beziehungskonflikte, sondern vielmehr auch die Sorge jüdischer Romanfiguren, sich auf diese Weise zu stark zu exponieren und dadurch Angriffe seitens der christlichen Mehrheitsgesellschaft zu provozieren. In *Effingers* ist es (wie in *L'Adultera*) ein ehelicher Konflikt zwischen der zögernden Selma und Emmanuel Oppner, in *Das Glück der Andernachs*, wie noch gezeigt werden soll, ein Generationenkonflikt.

Fontanes Werk scheint über die bisher erwähnten Momente hinaus auch deshalb eine Vorbildfunktion zu besitzen, weil in seinen Texten die Fragen der gesellschaftlichen Schranken und Hürden, die über Dazugehörigkeit und Ausgeschlossenheit entscheiden, ebenfalls zentral sind und weil gerade bei Fontane die Unvereinbarkeit von Lebensentwürfen und die Unhintergebarkeit gesellschaftlicher Schranken auf äußerst schmerzvolle Weise von den Figuren erfahren werden. Der Stil von *Effingers* unterscheidet sich in seiner ›epischen Breite‹ offenkundig von *Käsebier*, woran die Komplexität der familiären Verflechtung, die Vielzahl der Personen sowie die große Zeitspanne der Ereignisse von 80 Jahren ihren Anteil haben, doch war es offenbar Gabriele Tergits Absicht, durch dieses vielschichtige Porträt die Erinnerung an das untergehende jüdische (Berliner) Bürgertum zu bewahren.

Effingers lässt seine Leser nicht im Ungewissen hinsichtlich des weiteren Schicksals der Figuren und der Welt, die sie hinter sich lassen mussten. Der Epilog lenkt den Blick auf das Nachkriegs-Deutschland im Mai 1948:

»Im Tiergarten blühten die Rhododendren nicht mehr, die Bäume waren abgehackt, die Wege, auf denen Annettes Kinder gespielt hatten, waren aufgerissen und mit Kohl bepflanzt. Auf dem Brandenburger Tor wehte die russische Fahne und auf der Siegessäule die französische. Die ganze Tiergartenstraße lag in Schutt und Asche. Nur der alte Fontane aus weißem Stein, den Mantel über der Schulter, der war stehengeblieben und sah mit weisen Augen auf die Trümmer. Überall wuchs Unkraut und viel Mohn.«³⁰

Mit der Evokation des zerstörten Berlin und dem zwischen den Ruinen im Tiergarten aufragenden Fontane-Denkmal am Romanende schließt sich ein Kreis, verweist der Titel doch nicht nur auf den Roman *Effi Briest* und seine prominente Hauptperson, sondern indirekt auch auf dessen Verfasser und seine jüdische Leserschaft.³¹

Gabriele Tergit setzt die Gesellschaft des Kaiserreichs nicht mit der Gesellschaft im Nationalsozialismus in Eins und lässt auch nicht das Berlin der Fontane-Romane mit der späteren Nazi-Welt zusammenfallen. Vielmehr ermittelt sie historische neuralgische Punkte, die sich im Nachhinein als richtungweisend offenbaren. Die Namensgebung »Effingers« für eine *jüdische* Familie drückt das Selbstverständnis in Bezug auf die durch die Literatur gestiftete kulturelle Dazugehörigkeit aus. Der über 1933 und 1945 hinaus bestehenden Notwendigkeit einer Auseinandersetzung gilt im Roman ein Ausruf der Tochter Paul Effingers, Lotte. Zwischen den Weltkriegen bietet sich ihr die Möglichkeit, in die Schweiz zu ziehen, um den schweren wirtschaftlichen Krisen in Deutschland zu entgehen. In der tiefsten Überzeugung, dass für Menschen ihres Standes und ihrer Ambitionen das Leben nur in Deutschland lebenswert ist, entgegnet sie ihrem Verlobten: »Aber wir sind doch auf Gedeih und Verderb mit Deutschland verbunden.«³² An dieser schicksalhaften Formulierung offenbaren sich die Tiefe und das Unausweichliche ihrer Verwurzelung.

Wenngleich der Roman keine teleologische Entwicklung hin zum Nationalsozialismus nahe legt, zeigt er den Antisemitismus doch als ein Symptom des intoleranten Deutschlands³³, dessen Verankerung noch weit hinter das 19. Jahrhundert zurückreicht. Die Literatur des 19. Jahrhunderts spielt in diesem Zusammenhang, wie im nächsten Kapitel dargelegt, eine tragende Rolle.³⁴

Beinahe grotesk mutet in dem vom Bombenkrieg und den Stellungskämpfen versehrten Umfeld das Bild der übrig gebliebenen Dichterstatue im Tiergarten an. Es visualisiert, dass sich die Exilautoren auf diesen äußerlich so entstellten, seiner einstigen Nutzung entfremdeten literarischen Ort nicht mehr wie vor 1933 beziehen können. Auch der Erzähler in *Effingers* sieht sich au-

berstande, diesen Ort zu betreten, ohne zugleich die durch den Nationalsozialismus verursachten Trümmer zu reflektieren. Die nachhaltige Wirkung ist auch daran erkennbar, dass neben der äußeren Zerstörung, die auch das Innenleben der Deutschen betrifft, alles dafür getan wird, das Leben in gewohnter Manier fortzusetzen und nicht selbstkritisch zurückzublicken. Über die Menschen der Nachkriegsgesellschaft heißt es, sie seien zwar »Gelähmte an Seele und Körper«, doch äußerlich erscheine alles: »Wie eh und je«. ³⁵ Die damit schon bald nach Kriegsende ausgestellte Diagnose des Gesellschaftszustandes könnte kaum ernüchternder ausfallen, impliziert sie doch eine fatale Kontinuität über das faktische Ende des NS-Regimes hinaus.

In diesem Bewusstsein und als Ausdruck der bleibenden schmerzhaften Beziehung zwischen Opfern und Tätern kehrt die Erzählinstanz im Epilog nach Deutschland zurück. Mit der Tiergarten-Wohngegend und dem Park mit seinem Fontane-Denkmal wird ein Ort aufgesucht, aus dem in der Romanhandlung die Figuren wie die Menschen im wirklichen Leben zuvor verstoßen worden waren:

»Die Tiergartenstraße, die Via Sacra des christlichen und jüdischen Reichtums, war wenig befahren. [...] Die meisten Leute waren zerstreut in alle Richtungen der Windrose, oder sie lagen unter den Trümmern, und soweit sie Juden waren, waren sie angesiedelt worden für die Ewigkeit.« ³⁶

In personeller Hinsicht schließt sich kein Kreis: Der Roman-Ausgang spricht nicht von einer Rückkehr der Überlebenden nach Berlin. Gleichwohl belegt dieser Schluss ein Ringen um die künftige Geltung des abgesprochenen literarischen Erbes. Im Wissen um die Katastrophe der Judenvernichtung korrigiert *Effingers* aus der Exil-Perspektive die Berlinliteratur, die entweder jüdisches Leben ausgeklammert oder diffamierend und verhöhnend geschildert hatte. Davon ausgehend erscheint die Interpretation des sich vielleicht nicht zufällig weiß abhebenden Fontane-Denkmal milde, da seine Augen als weise beschrieben werden. Dennoch ist *Effingers* ein Beispiel dafür, dass die Gegenwart der äußeren und inneren Verwüstungen auch die frühere Literatur mit anderen Augen betrachten lässt: Im Nachhinein verändern sich die Texte des 19. Jahrhunderts. Für die Überlebenden des Nationalsozialismus treten die latenten Stigmatisierungen und Ausgrenzungen, die diese vornehmen, doch nun weit schärfer hervor. Sehr viel drastischer als in *Effingers* ist die Auseinandersetzung mit Fontane in *Das Glück der Andernachs*.

3. Fontane als Angriffsfläche: Wilhelm Speyers Roman *Das Glück der Andernachs*

Wilhelm Speyer wird 1887 in Berlin geboren. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg, an dem er teilnimmt, hat er sich als Schriftsteller betätigt, und in den

1920er Jahren wird er zu einem erfolgreichen Schriftsteller. Vor allem sein (jüngst wieder aufgelegter) Roman *Charlott etwas verrückt* und das ebenfalls in mehrere Sprachen übersetzte und verfilmte Jugendbuch *Der Kampf der Tertia* von 1928 machen ihn in der Weimarer Republik zum bekannten Autor. In der Vergangenheit wurde immer wieder seine Freundschaft zu Walter Benjamin betont, die unter der materiellen Not im Exil allerdings zerbrach, um mehr Aufmerksamkeit für sein überwiegend vergessenes Werk zu erzeugen.³⁷ Obwohl Speyer Protestant ist, muss er wegen seiner jüdischen Herkunft 1933 fliehen. Sein Weg über Österreich führt ihn nach Frankreich, wo er in Nizza interniert wird, doch gelingt es ihm, 1940 in die USA auszuwandern. Nach dem Krieg kehrt er nach Europa zurück. Sein 1947 in Zürich publizierter Exilroman wird in Deutschland 1983 als Fischer-Taschenbuch in der Reihe *Verboten und verbrannt* noch einmal neu aufgelegt.

Möglicherweise spielt der Titel des in den 1940er Jahren entstandenen Romans auf Emile Zolas *Das Glück der Familie Rougon* von 1871 an, in dem die Schicksale der Familien Rougon-Macquart ebenfalls aufs engste mit den politischen Ereignissen, hier des Zweiten Kaiserreichs, verflochten sind. In der Zeitschrift *Ost und West* publiziert Siegbert Salters (Simon Salomon) 1905 *Das Glück der Familie Löwenthal: Skizze aus Berlin W.*, ein Text, in dem sich sein Autor zum zeitgenössischen Tiergarten-Judentum äußert. Salters Skizze zeigt in beißender Satire die sich als vergeblich erweisenden Hoffnungen jüdischer Parvenüs, durch Heirat den Aufstieg in gehobene Gesellschaftskreise zu erreichen, nachdem allein der Umzug in die Tiergarten-Gegend sich als unzureichend erwiesen hatte.³⁸ Auf der inhaltlichen Ebene gibt es durchaus Entsprechungen, was angesichts der am Beginn des 20. Jahrhunderts längst ausgebildeten Topik, derer sich ein Jahr später Thomas Mann in seiner antisemitischen Novelle *Wälsungenblut* bedient, wenig überrascht. Wie Joseph Roth in *Das Spinnennetz* geht es Speyer um eine Reformulierung, also darum, diesem Stereotyp etwas entgegen zu setzen und diejenigen zu entlarven, die davon (auch als Autoren) profitieren.

Das Romangeschehen, das mit dem 1. Januar 1887 (dem Geburtsjahr Speyers) einsetzt, ist auf den kurzen Zeitraum des folgenden Jahres mit Ausblicken auf das Dreikaiserjahr 1888 beschränkt. Doch gibt der Erzähler in Prolepsen Hinweise auf die Shoah:

»Doch diese Menschen alle, – in nichts Wesentlichem unterschieden sie sich von andern. [...] Sie waren nicht besser und nicht schlechter als das Volk, dem sie angehörten. [...] Dennoch sollten nur wenige Jahrzehnte dahingehen, und mit lümmelhafter Verrücktheit wurde beschlossen, daß man zum Wohl und höheren Gedeihen des Reiches die Andernachs berauben, austreiben, einsperren, der Entehrung und jeglicher Art qualvollen Todes preisgeben müsse.«³⁹

Indirekte Vorausdeutungen durchziehen den Text und werden vielfach am weiteren Geschick der zahlreichen Nebenfiguren festgemacht. Die Relevanz solcher Figuren, ihre Einbindung in das Textgeschehen, erinnert an Fontane.⁴⁰ Eine entsprechende Nebenfigur bei Speyer ist der antisemitische Student Ewald Sawade, der schon 1887 über Juden sagt, sie hätten die deutsche Sprache, Wissenschaft, Kultur und Wohlstand »ergaunert und erräubert«.⁴¹

Dem Vorverweis auf die Judenvernichtung geht die ausführliche Darstellung einer alle gesellschaftlichen Schichten und Konfessionen überschreitenden Nutzung des Tiergartens voraus: Neben Angehörigen des Adels, namentlich bezeichneten Politikern und Militärs sind es Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und Bürger aller Milieus und Altersstufen. Als Romanfiguren erscheinen der Reichskanzler Fürst von Bismarck und der Autor Theodor Fontane spazierend im Tiergarten. Alle Besucher verbindet das verinnerlichte Bewusstsein, als Berliner einen besonderen Anspruch auf den Tiergarten zu haben.

Eine der Hauptfiguren, der reiche Unternehmer Friedrich Wilhelm Andernach, erwartet von seiner Geliebten Dorothea Schröder, dass sie sich vom Tiergarten als einer »Domäne der Andernachs«⁴² fernhält, um peinlich endende, zufällige Zusammentreffen zu vermeiden, doch widersetzt sich seine Geliebte selbstbewusst einer solchen Herabsetzung und Ausgrenzung. Als Nachfahrin eines königlichen Försters ist für sie der Aufenthalt im Tiergarten keine Frage des wirtschaftlichen Vermögens:

»Sie nahm es in Kauf, daß Andernach sich erzürne, wenn er ihrer und des Kindes ansichtig werde. Der Tiergarten aber ist des Königs, er ist dem Schutz des Publikums empfohlen und für alle da, der König hält ihn allen Ständen offen.«⁴³

Speyers Roman steht mit dieser Bekundung bürgerlichen Selbstbewusstseins ganz in der Tradition der Berlinliteratur, in der allenthalben daran erinnert wird, dass der Tiergarten der Allgemeinheit gehöre. Der Text ist durchzogen von topographischen Markern, von Hinweisen auf die unterschiedlichen Partien und Denkmäler des Tiergartens, zeitgeschichtlich bedeutsamen Bauwerke und Straßen. Ein Dazugehörigkeitsgefühl zur deutschen Gesellschaft und Kultur kennzeichnet fast alle Mitglieder der Familie Andernach und wird durch ihren selbstverständlichen Umgang mit diesem Ort ausgedrückt. Mit großer Ausführlichkeit wird der Stolz seitens der Berliner Juden auf diese Gegend beschrieben, um zu verdeutlichen, wie unvermittelt die späteren nationalsozialistischen Ausgrenzungspraktiken das Gros der schrittweise Ausgeschlossenen treffen mussten. Doch gibt es auch warnende Stimmen, so die des im Romanverlauf sterbenden Jakob Ephraim Andernach, der versucht, seine Enkelin Lotte von einer Verlobung abzuhalten, die Lottes Konversion zum

christlichen Glauben erfordert hätte. Der Großvater konfrontiert die Enkelin, die sich durch und durch als Berlinerin sieht, mit der von Pogromen und Stigmatisierungen durchzogenen jüdischen Geschichte. Lotte könne sich wie der Rest der Familie und die Mehrheit ihrer Generation noch so sehr in Sicherheit wiegen, sie habe doch

»[...] kein Vatersgut an dem Stoff des Landes. [...] Du erbst Geld, Börsenvaleurs, Geschäftsanteile, sogar Grundstücke und Häuser. Aber von alledem hast du nur ein Recht, das eine Hand breit über dem Boden schwebt, wie zitternde Luft. In das Erdenreich greift es nicht ein; dazwischen ist Kälte. Wann immer sie, aus irgend welchen Erwägungen, es für den richtigen Zeitpunkt ansehen, fordern sie deine Rechte entschädigungslos an sie zurück. Sie pflügen dann zu erklären, daß der Rechtsboden der Emanzipation, – so nennen sie die Gesamtheit der dir von ihnen gegönnten Rechte, – zusammengebrochen ist.«⁴⁴

Diese Warnungen⁴⁵ verhalten nicht wirkungslos und veranlassen Lotte am darauf folgenden Tag, ihr weiteres Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Sie überredet ihren Bruder, der In den Zelten wohnt, ihrem Verlobten zu einer herausragenden Position im diplomatischen Bereich zu verhelfen, um genug Unabhängigkeit zu erlangen und nicht konvertieren zu müssen. Diese Gegend der Zelten ist seit dem 18. Jahrhundert nicht aus dem gesellschaftlichen Leben Berlins wegzudenken. Die Zelten sind der Ort, an dem die Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen und Kreisen reflektiert wird – so auch in Fontanes Roman *Stine*, als Waldemar von Haldern den Entschluss fasst, seinem Leben ein Ende zu setzen, weil er den gesellschaftlichen Erwartungen nicht zu entsprechen vermag. In beiden Texten geht es um die Frage nach der standesgemäßen ehelichen Verbindung und dem Konflikt zwischen familiären Erwartungen und persönlicher Neigung und Liebe. Es ist sicher kein Zufall, dass in *Das Glück der Andernachs* gerade der gegen alles Reaktionäre aufbegehrende Ludwig Andernach am Zeltenplatz wohnt, der seit dem 18. Jahrhundert ein Ort der Meinungsbildung und des Aufbegehrens gewesen ist.⁴⁶

Der Romanverlauf zeigt, dass Lotte in ihrer Vorsicht, die sich zunächst mehr dem Respekt gegenüber dem Familienältesten denn innerer Überzeugung verdankt, weitgehend allein bleiben wird. Nach dem noch im selben Jahr erfolgenden Tod des Großvaters scheinen die Zeichen der Zeit der völlig gegensätzlichen selbstsicheren Haltung ihres Vaters Recht zu geben. Ein den Roman durchziehender Vater-Sohn-Konflikt tritt in diesem Zusammenhang besonders hervor: Der Sohn wertet die Befürchtungen des Vaters als untrüglichen Ausdruck von dessen Verbohrtheit. Am Romanschluss empfindet er sich als Triumphator über die vermeintliche Lächerlichkeit des väterlichen ›Unkens‹.⁴⁷ Er glaubt an das Ende der ›Schlemihl-Zeit‹ und verkündet daher das

Ende der jüdischen gesellschaftlichen Zurücksetzung. Seine sich als trügerisch erweisende Annahme, infolge der Anpassung ein gleichberechtigtes Mitglied der Gesellschaft zu sein, manifestiert sich – in Anlehnung an zahlreiche Berlinromane – durch den Umzug in die unmittelbar am Tiergarten gelegene Victoriastraße Nr. 1.⁴⁸ Nach dem Tode seines Vaters will er dort »in den frischen Lüften des neuen Westens«⁴⁹ residieren. Um den Mauern des elterlichen Hauses in der Jägerstraße (in der auch Rahel Varnhagen gewohnt hatte) zu entkommen, »die diese ›ghettoähnlichen Zustände‹ umschlossen«⁵⁰, hat er heimlich noch zu Lebzeiten seines Vaters mit dem Bau eines neuen Hauses am Kemperplatz begonnen.

Wie oben erwähnt, ist es im ausgehenden 19. Jahrhundert für bestimmte gesellschaftliche Kreise unerlässlich, am Tiergarten zu wohnen, wie es auch die Wohnungssuche und Wohnungswahl in *Effi Briest* andeuten oder der eheliche Konflikt um altmodische Stadtwohnung und Tiergartenvilla in *L'Adultera* zeigt. Van der Straaten verkörpert vielleicht als eine der ersten literarischen Figuren den aus dem Osten (hier der Stadt Berlin) kommenden und sich im reichen Westen niederlassenden Parvenü. Dass er in den Augen der Gesellschaft dort nicht wirklich hingehört, empfindet er selbst sehr stark. Auch wenn solche Figuren in der Literatur der folgenden Jahrzehnte topisch zum Bedienen antisemitischer Ressentiments herhalten werden, kommt es in diesem Zusammenhang auf die Ausbildung dieses Stereotyps bei Fontane an. Sein andeutendes Sprechen, das gleichwohl über die Stadtgrenzen Berlins hinaus zu verstehen ist, kommt, wie Norbert Mecklenburg gezeigt hat, auch im Gedicht *Haus- und Gartenfronten* in Berlin W. zum Tragen, wenn das Wohnen von Juden im Tiergarten als etwas Unangemessenes enttarnt werden soll.⁵¹

Angelehnt an *Irrungen, Wirrungen*, wo sich Botho und Käthe v. Rienäcker immer wieder auf dem Balkon ihrer Wohnung mit dem herrschaftlichen Blick der Beletage von oben herab auf den Zoo einfinden, nehmen im Schlusskapitel der *Andernachs* Friedrich Wilhelm und Louise auf ihrem Balkon Platz.⁵² Wie in *Irrungen, Wirrungen* drückt hier das Wohnen am Tiergarten den Anspruch auf Gesellschaftsfähigkeit aus, bedeutet aber darüber hinaus auch – wie in Gabriele Tergits *Effingers* – die Sehnsucht danach, den ›ghettoartigen‹ Verhältnissen der Unterdrückung zu entkommen.

Speyers ›Setting‹ schließt an die bei Fontane immer wieder vorkommende Perspektivierung ›von oben‹ an, die den Besitz einer sicheren Position impliziert. Speyer entlehnt den Romanen Fontanes die Erkenntnis, die von seiner persönlichen Erfahrung längst eingeholt worden ist, dass das Glück, Teil der ›Tiergarten-Gesellschaft‹ zu sein, ein rein äußerliches ist. In *Irrungen, Wirrungen* denkt Botho v. Rienäcker, auf seinem Balkon sitzend, mit Wehmut an die nicht standesgemäße einstige Geliebte Lene Nimptsch⁵³, und in *Das Glück*

der Andernachs ist die Ehe längst brüchig geworden, als Friedrich Wilhelm sein Ziel, am Tiergarten zu wohnen, verwirklicht. Sein Herz gehört inzwischen Dorothea Schröder. Allzu selbstsicher gibt er sich im Gespräch mit seiner Ehefrau am Balkon. Er sieht sich oben angekommen, betrachtet die neue Wohnung als Symbol des gesellschaftlichen Erfolgs und zeigt sich zugleich blind gegenüber der heraufziehenden Gefahr. Ausgerechnet sein unehelicher Sohn, der nichts von seinem jüdischen Vater wissen will, wird sich – so eine Andeutung des Romans – später als aktiver Antisemit im Nationalsozialismus erweisen. Diese Konstellation erscheint als Inversion des vielfach, unter anderem von Jacques Fromental Halévy in der Oper *La Juive*, bearbeiteten Sujets vom ›Christenmädchen‹, das von einem jüdischen Vater an Kindesstatt angenommen wird und deshalb entsprechenden Repressalien ausgesetzt ist.

Das *Glück der Andernachs* vermittelt, dass der Verlust an Aufmerksamkeit gegenüber den die bevorstehende existentielle Gefahr andeutenden Zeichen der Zeit auf tragische Weise das Handeln der Jüngeren bestimmt. Ganz selbstverständlich fühlt man sich der Stadt Berlin zugehörig, was auch daran erkennbar ist, dass sich Lotte Andernach völlig unbedarft seit frühester Kindheit inmitten der Tiergarten-Denkmäler aufhält; von der politischen Dimension der zahlreichen Monumente hat man ihr nichts vermittelt, weil bereits ihre Eltern ihr keine tiefere Bedeutung beigemessen haben. Dieser Mangel an Reflexion unterscheidet sich klar von der im Text gezeigten kritischen Haltung der großväterlichen Generation, die bewusst die denkmallosen und damit ideologisch weniger befrachteten Parkbereiche aufsucht: »Laß uns dann nach dem Morgenkaffee auf den Bänken unseres milden Tiergartens sitzen und uns an den denkmallosen Partien seiner Seen und Wege erlaben.«⁵⁴

Alle auch bei Fontane in Romanen und Briefen begegnenden, teilweise von ihm initiierten Merkmale der Tiergartenliteratur zitierend, wird der Park als der Ort der Kindheit und des Spielens, des Heranwachsens und Sich-Verliebens, der Verlobung und des Ehebruchs, des Alterns und des religiös-weltanschaulichen Disputs beschrieben. Scheinbar zufällig treffen und verfehlen, begegnen und übersehen sich im Lauf eines Vormittags im Tiergarten (an dem sich Lotte im Tiergarten nun tatsächlich verlobt wie seinerzeit Fontane als Person mit Emilie) die wichtigsten Machthaber sowie namhafte Persönlichkeiten der gegenwärtigen und der darauf folgenden Zeit – unter ihnen, wie erwähnt, Fontane in Person als Romanfigur. Trotz der zahlreichen Anspielungen auf Fontanes Berlinromane haben die zeitgeschichtlichen Bezüge bei Speyer keine spielerische, sondern eine existentielle Funktion.⁵⁵ Fontanes Romane stellen die sich im Zuge der wirtschaftlichen und politischen Ereignisse wandelnde Wilhelminische Gesellschaft dar. Als *Das Glück der Andernachs* entsteht, haben der Zweite Weltkrieg und die systematische Judenver-

nichtung bereits begonnen und einen Umbruch ganz anderer Dimension erzeugt.

Bei aller Wertschätzung der literarischen Vorbilder kommt es hier auf der Inhaltsebene zu keiner Verteidigung oder Relativierung. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Speyers Text trotz der Anerkennung speziell des Fontane'schen Œuvres⁵⁶ die antisemitische Haltung Fontanes in mehrfacher Hinsicht, indirekt und direkt ins Spiel bringt. So erwähnt Fontane, dessen publizierte Briefe Speyer nachweislich gekannt hat, mehrfach in Briefen an seine Tochter Mete (vom 30.09.1894 und 13.06.1896) die englische Pears-Seife. Aber auch im 8. Kapitel der *Poggenpuhls* taucht diese bis heute legendäre Seife genau an der Stelle auf, an der Manon ihrem Bruder ins Gewissen redet, den alten Familiennamen nicht unnötig durch sein Verhältnis zur Jüdin Esther Blumenthal zu belasten. In diesem Kontext spielt Leo die Sorge um den guten Namen herunter: »[...] aber wer hat heutzutage *nicht* einen Namen? Und was *macht* nicht alles einen Namen! Pears Soap, Blookers Cacao, Malzextrakt von Johann Hoff.«⁵⁷ Zufall oder nicht – im erwähnten achten Kapitel der *Andernachs* findet die gleiche Seifenmarke (scheinbar) ganz nebenbei Erwähnung, als sich Ludwig im Tiergarten an die noch kindlichen, wiewohl kaum unschuldigen Anfänge der Freundschaft zu Lotte an der Löwenbrücke erinnert. Die Löwenbrücke ist seither für beide zum persönlichen Symbol ihrer lebenslangen Verbindung geworden. Dort hat Ludwig die einige Jahre Jüngere auf die Löwenrücken hochgehoben »und also seine Hand an Lottes Hüfte gehalten und den Kindergeruch ihres Körpers, Milch, Pears-Soap und etwas reizend Ungewaschenes an ihrem Haaransatz [...] mit seinem Geruchssinn in sich aufgenommen«⁵⁸.

Im selben Kapitel, das ausschließlich im Tiergarten handelt, wird Jakob Ephraim Andernach von seinem besten Freund, dem Großvater Ludwigs, daran erinnert, dass beide in jungen Jahren kein Verständnis für Fontanes Positionen aufbringen konnten, werteten sie dessen Äußerungen doch in gleicher Weise wie die Denkmalmanie als ein Zurückfallen hinter die geistigen Errungenschaften der Aufklärung. Über die politische Gesinnung eines Freundes – und von da auf Fontane kommend – sagt er:

»Er wird reaktionär. Er redet wie die rassetwütigen seiner Propheten, oder wie Treitschke, Stöcker und ähnliches Gelichter. Er hat sich das Wort zu eigen gemacht, das uns hier auf dieser Bank im Tiergarten einmal vor Jahren dieser Romanschriftsteller und Journalist der Kreuzzeitung, dieser Dingsda vorgeschwafelt hat, der da drüben am anderen Ufer spazieren geht. Damals nämlich wollte sein Sohn eine Dame deines Glaubens heiraten, und er erklärte uns, was er ihm zu diesem Projekt geschrieben habe: Jude zu Jude, Christ zu Christ, kein rechtes Glück und Freude komme zustande, wenn Eheleute nicht der

gleichen Sphäre, Religion und Lebensstellung entstammten. – Denn leider gibt es in unserem Lande immer einen Punkt, wo selbst die Intelligentesten, [...] *dumm* werden wie *Bohnenstroh*.⁵⁹

Speyer spielt hier auf Fontanes briefliche Äußerungen an und zitiert u.a. einen Brief an Emilie vom 12.8.1883.⁶⁰ An späterer Stelle wird der Besuch eines ehemaligen Schlachtfeldes, das ebenfalls durch Fontane zum Ort der Literatur geworden ist, erwähnt. Neben einem Stein erinnere auch, so Fontane in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, die Fruchtbarkeit des Bodens an eine Schlacht des Siebenjährigen Krieges.⁶¹

»Jener Berliner Schriftsteller, vor dem Malwines Mann in der Tiergarten-Sommernacht mit besonderer Höflichkeit den Hut gezogen hatte und dem er später als Zeichen seiner Verehrung eine Kosakenpike zukommen ließ, [...], Fontane hat es beschrieben, wie fruchtbar und hoch im Halm das Korn auf den alten Schlachtfeldern stand, wo tausende von Männern zweier ruhmvoller Nationen dahingesunken waren. Wesentlich günstigere landwirtschaftliche Ergebnisse neudeutscher Bodenkultur hat man dann im zwanzigsten Jahrhundert mit der Juden-Asche von Millionen von Kindern, Frauen und Männern erzielt. Ganz ohne Frage werden sich auch hier inmitten blühender Äcker und Gärten dereinst Gedenksteine erheben, die davon Kunde geben, daß siegreiche Feldherren von diesen Anhöhen aus die Strategie und Taktik der Konzentrationslager eronnen und planmäßig durchgeführt haben.«⁶²

Indem der Roman antisemitische Äußerungen und Positionen Fontanes und einen Vorausblick auf die Shoah an das Tiergarten-Kapitel bindet, deutet er an, dass es künftig keinen unbefangenen Zutritt zum Tiergarten mehr geben kann. Im zweiten Zitat kommt es – erneut unter Bezug auf Fontane – zu einer Ausweitung der durch den Nationalsozialismus kontaminierten Landschaft. Die damit verbundene Aussage ist fatal, beinhaltet sie doch in ihrer sarkastischen Zuspitzung durch die Erzählinstanz⁶³ wohl auch den Abschied von Fontane und die durch ihn repräsentierte bürgerliche Literatur und Kultur.

Auch in *Das Glück der Andernachs* wird der seltsam anmutende Sachverhalt des den Krieg überdauernden Fontane-Denkmals im Tiergarten beschrieben: Fontane »war es bestimmt, über die Vernichtung seines Tiergartens und seiner Stadt hinaus, inmitten von pflanzlichen und steinernen Trümmern, einen irrtümlicherweise links zugeknöpften Marmorrock zu tragen, in welchem er traurig und fröstelnd aufrecht stehen blieb.«⁶⁴

Neben Trauer werden mit der wahrgenommenen Unbeugsamkeit und dem Durchhaltevermögen Charaktereigenschaften, die mit der dargestellten Person zugleich auf ein bestimmtes Gesellschaftsbild verweisen, an der Statue abgelesen. Die Plastik erscheint wie ein Sinnbild der an Durchhalteparolen gewöhnten, innerlich erstarrten Nachkriegsgesellschaft.

4. Keine Rückkehr nach Berlin

Indem sich *Effingers* und *Das Glück der Andernachs* auf die Zeit und die Literatur des Kaiserreichs beziehen und diese argumentativ in ihrer Darstellung des Nationalsozialismus berücksichtigen, legen sie das sukzessive Sich-Anbahnen antifreiheitlicher und antisemitischer Tendenzen bloß. Diese besondere Sicht auf die Geschichte, die den Zeitraum von 1933 bis 1945 nicht isoliert betrachtet, ist als innovatives Moment der Exilliteratur zu verstehen, zumal die Zeit vor 1933 nicht, wie vielfach geschehen, vor allem zur Bildung von Parallelismen dient. Speyer kritisiert anhand mehrerer Figuren den Versuch, jegliche Verständigung über das eigene Jüdischsein durch Tabuisierung ausgeblendet zu haben. Gabriele Tergits Epilog spricht darüber hinaus vom fatalen Weitermachen nach 1945 und widersetzt sich damit dem Mythos von der »Stunde Null«: »Wie eh und je saßen die Menschen in den Cafés auf Korbsesseln, nur bekam man nichts als Himbeerlimonade oder einen Kaffee ohne Milch und ohne Zucker.«⁶⁵

Beide Texte knüpfen weitgehend an vor-moderne Darstellungsweisen an. Ihre beschriebene Anbindung an das von den Nationalsozialisten abgesprochene literarische »Erbe« ist von den Exklusionserfahrungen geprägt, und die Romane verfallen daher trotz ihrer »konventionellen« Erzählweise keinesfalls in nostalgische Verklärung. Die Fontane-Bezüge und -Anleihen dienen in diesem Sinn eher einer Art Standortbestimmung und können auch als ein Akt der Selbstbehauptung oder sogar des Widerstands interpretiert werden, da sie den Tiergarten, der seit der Fontane-Zeit deutsches Nationalbewusstsein verkörpert, als literarischen Ort nicht denen überlassen, die sie zur Flucht gezwungen haben.

Bereits kurze Zeit nach dem Krieg findet Gabriele Tergit den Mut, nach Deutschland zu reisen. Bei einem ihrer späteren Besuche berichtet sie, ihre frühere Tätigkeit als Gerichtsberichterstatteerin wieder aufnehmend, vom Prozess gegen den Regisseur des Propagandafilms *Jud Süß*, Veit Harlan. Auf dieser Reise fährt sie auch nach Bergen-Belsen, wo noch immer DPs untergebracht sind, und von dort über Frankfurt nach Berlin, das gerade durch die Blockade im Zentrum des Ost-West-Konfliktes steht. In einem Brief an eine Jugendfreundin vom 20. Juli 1950 resümiert sie diese gegensätzlichen Erfahrungen, die, wie dargelegt, auch den Roman *Effingers* prägen, ein weiteres Mal in Anspielung auf Fontane: »Was die Deutschen anbetrifft, so ist das ein sehr weites Feld.«⁶⁶

Anmerkungen

- 1 Brief an Friederike Zweig vom 18. Februar 1942. In: *Stefan Zweig – Friederike Zweig. Ein Briefwechsel. 1912–1942*. Bern 1951, S. 356.
- 2 STEFAN ZWEIG: *Briefe 1932–1942*. Hrsg. von KNUT BECK und JEFFREY B. BERLIN. Frankfurt am Main, 2005, S. 345
- 3 Vgl. CARSTEN JAKOBI: *Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933–1945*. Tübingen 2005, S. 46–52.
- 4 Vgl. SAUL FRIEDLÄNDER: *Vom Antisemitismus zur Judenvernichtung. Eine historiographische Studie zur nationalsozialistischen Judenpolitik und Versuch einer Interpretation*. In: *Der Mord an den Juden im Zweiten Weltkrieg. Entschlußbildung und Verwirklichung*. Hrsg. von EBERHARD JÄCKEL und JÜRGEN ROHWER. Frankfurt am Main 1987, S. 18–60.
- 5 Joachim Seng zitiert einen Brief Paul Celans aus dem Nachlass Max Rychners vom 3.11.1946, in dem Celan über das Veröffentlichen in Deutschland und das Schreiben von Gedichten in deutscher Sprache schreibt: »[...] ich will Ihnen sagen, wie schwer es ist als Jude Gedichte in deutscher Sprache zu schreiben. Wenn meine Gedichte erscheinen, kommen sie wohl auch nach Deutschland und – lassen Sie mich das Entsetzliche sagen – die Hand, die mein Buch aufschlägt, hat vielleicht die Hand dessen gedrückt, der der Mörder meiner Mutter war [...]. Aber mein Schicksal ist dieses: Deutsche Gedichte schreiben zu müssen. Und ist die Poesie mein Schicksal [...] so bin ich froh, [...] mir sagen zu können, daß jenes andere Deutschland fortlebt, daß wenigstens das Wort von den deux Allemagnes seinen (traurigen) Sinn nicht verloren hat.« Zitiert nach JOACHIM SENG: *Paul Celans Gedichtband »Der Sand aus den Urnen«*. In: *Displaced. Paul Celan in Wien 1947–1948*. Hrsg. von PETER GOSENS und MARCUS G. PATKA. Frankfurt am Main 2001, S. 99–108, hier S. 101.
- 6 Weitere wichtige und frühe Beschäftigungen mit dem NS-Regime und der Judenvernichtung sind ANNA MARIA JOKLS *Die Perlmutterfarbe* und GRETE WEILS *Ans Ende der Welt*.
- 7 WILHELM SPEYER: *Das Glück der Andernachs*. (Erstdruck Zürich 1947) Frankfurt am Main 1983. GABRIELE TERGIT: *Effingers*. Stuttgart, Hamburg, München 1951.
- 8 Vgl. STEPHAN BRAESE: *Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur*. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 19: *Jüdische Emigration zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkulturation und jüdischer Identität* (2001), S. 227–253, hier besonders S. 227–233.
- 9 Vgl. ebd. sowie KLAUS BRIEGLEB: *Über die Nicht-Rezeption der deutschen Exil-Literatur nach 1933 in der westdeutschen Gegenwartsliteratur. Ein Versuch*. In: *Begegnung mit dem »Fremden«. Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. Hrsg. von EIJIRO IWASAKI. München 1991 (Akten des VIII. Internationalen Ger-

- manisten-Kongresses Tokyo 1990, Bd. 8: *Emigranten- und Immigrantenliteratur*), S. 51–62; vgl. vor allem S. 51, Fußnote 1 [Literaturhinweise].
- 10 Auf mehrfache Weise hat sich Gabriele Tergit mit dem Weiterwirken nationalsozialistischen Denkens in Deutschland nach Kriegsende auseinandergesetzt. Vgl. GABRIELE TERGIT: *Wiedersehen mit Berlin*. In: DIES.: *Etwas Seltenes überhaupt. Erinnerungen*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983, S. 149–181 sowie GABRIELE TERGIT: *Der erste Zug nach Berlin*. Novelle. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von JENS BRÜNING. Berlin 2000.
- 11 Vgl. BRAESE, wie Anm. 8, S. 233.
- 12 Vgl. ebd., S. 234.
- 13 Vgl. EVA-MARIA MOCKEL: *Aspekte von Macht und Ohnmacht im literarischen Werk Gabriele Tergits*. Aachen 1996, S. 86 f.
- 14 Vgl. ELKE LIEBS: *Wiederbegnung oder die Farbe der Erinnerung. Anna Maria Jokl: »Die Perlmutterfarbe«*. In: »Laboratorium Vielseitigkeit«. *Zur Literatur der Weimarer Republik*. Hrsg. v. PETRA JOSTING und WALTER FÄHNTERS. Bielefeld 2005, S. 469–482, hier S. 473.
- 15 Auch andere Exil-Romane, etwa die Romantrilogie um Napoleon III. von Alfred Neumann – *Neuer Caesar, Kaiserreich* und *Die Volksfreunde* – haben sich explizit dem 19. Jahrhundert zugewendet, um die Aufgabe der Ideale der Aufklärung und der Französischen Revolution mit dem hauptsächlichen Ziel der Sicherung von Macht, darzulegen. Vgl. KONRAD UMLAUF: *Exil, Terror, Illegalität. Die ästhetische Verarbeitung politischer Erfahrungen an ausgewählten deutschsprachigen Romanen aus dem Exil 1933–1945*. Frankfurt am Main, Bern 1982, hier S. 126 f.
- 16 Vgl. auch HILTRUD HÄNTZSCHEL: *Fontane im Gepäck der Emigranten*. In: KONRAD EHLICH (Hg): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Würzburg 2002, S. 307–320.
- 17 So zum Beispiel in ihren Berliner Reportagen; GABRIELE TERGIT: *Vorfrühlingsreise nach Berlin*. In: DIES.: *Atem einer anderen Welt. Berliner Reportagen*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von JENS BRÜNING. Frankfurt am Main 1994, S. 17–21, hier S. 18: »Einbeinige an der Steinterrasse des großen Hotels, Pavillon, Bar und Diele, wo Lene Nimptsch wohnte und Dörres Gärtnerei war. Weißt du, Fontanes *Irrungen, Wirrungen*, o Vorfrühlingsabend.«
- 18 Zur historischen Entwicklung vgl. FOLKWIN WENDLAND: *Der große Tiergarten in Berlin. Seine Geschichte und Entwicklung in fünf Jahrhunderten*. Berlin 1993 sowie zum Tiergarten in Fontanes Roman *Irrungen, Wirrungen*: SUSANNA BROGI: *Der Tiergarten in Berlin – ein Ort der Geschichte. Eine kultur- und literaturhistorische Untersuchung*. Würzburg 2009, S. 255–270.
- 19 THEODOR FONTANE: *Was mir gefällt*. In: HFA I/6. 3., durchgesehene und ergänzte Aufl. 1995, S. 343.

- 20 Vgl. HUBERTUS FISCHER und JOACHIM WOLSCHKE-BULMAHN (Hgg.): *Gärten und Parks im Leben der jüdischen Bevölkerung nach 1933*. München 2008 (CGL-Studies, Bd. 5).
- 21 CHRISTINA UJMA: *Gabriele Tergit and Berlin: Women, City and Modernity*. In: *Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic*. Hrsg. von CHRISTIANE SCHÖNFELD. Würzburg 2006, S. 262–277, hier S. 264 f.
- 22 Juliane Suckers entstehende Dissertation über Gabriele Tergit wird dank umfangreicher Archiv-Recherchen auch einige der bestehenden biographischen Lücken schließen können und ein viel genaueres Bild von den Arbeitsprozessen und Veröffentlichungen Tergits nach ihrer Flucht geben.
- 23 Egon Larsen zitiert Gabriele Tergits Ausspruch, sie habe *Effingers* »in dreißig möblierten Zimmern« geschrieben. »[I]n Spindlermühle, Prag und Karlsbad, in Jerusalem, Tel-Aviv und London«; EGON LARSEN: *Die Welt der Gabriele Tergit. Aus dem Leben einer ewig jungen Berlinerin*. München 1987, S. 45. Dass überhaupt ein Exemplar der Manuskripte diese Zeit überstanden hat, grenzt an ein Wunder.
- 24 Ein deutlicher inhaltlicher Schwerpunkt liegt auf der dem Nationalsozialismus vorausgehenden Zeit. Es darf nicht vergessen werden, dass dieser Roman als ein sehr früher Text die Verbrechen des Nationalsozialismus und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft zum Gegenstand hat. Der durch die Gewalterfahrungen bewirkte Schock ist deutlich wahrnehmbar. Deshalb ist die knappere, teilweise holzschnittartig wirkende Darstellung der Auswirkungen des Nationalsozialismus auf die im Roman beschriebenen Familien keinesfalls als Verharmlosung aufzufassen. Anhand der familiären Lebensmittelpunkte wird der Stadt-Land-Gegensatz betont: Während Oppners und Goldschmidts in Berlin leben, stammt Paul Effinger aus dem kleinen Städtchen Kragshiem.
- 25 CHRISTA ROTZOLL: *Eine Familie in Berlin. Wieder zu entdecken: »Effingers« von Gabriele Tergit*. In: FAZ, Nr. 123 (vom 30.5.1983), S. 22. Zu den (gekürzten) Neuauflagen und der vorausgegangen Verlagssuche sowie der Rezeption vgl. MOCKEL, wie Anm. 13, S. 85–91.
- 26 TERGIT, wie Anm. 7, S. 7 u. S. 733.
- 27 Vgl. EDA SAGARRA: *Theodor Fontane: »Der Stechlin«*. München 1986, S. 41.
- 28 Der Stadt Berlin steht das hier nicht näher ausgeführte einfachere Leben in dem nordbayrischen Städtchen Kragshiem entgegen; der Gegensatz betrifft mit der Lebensweise auch die Einstellung zur Arbeit und zur Ausübung der Religion.
- 29 Fontanes Texte liefern allerdings kein einheitliches Bild; vielmehr passt sich das Urteil über Wohngegenden auch den veränderten gesellschaftlichen Entwicklungen an, wenn im *Stechlin* bereits das Kronprinzenufer zur neuen favorisierten Adresse wird, wie es die Äußerung Melusines gegenüber der Baronin Berchtesgaden verdeutlicht: »Ich sehe schon, Baronin, Sie führen den ganzen Lennéstraßenstolz gegen uns ins Gefecht. Ihre Lennéstraße! Nun ja, wenn's sein

- muß. Aber was haben Sie da groß? Sie haben den Lessing ganz und den Goethe halb. Und um beides will ich Sie beneiden und Ihnen auch die Spreewaldsammen in Rechnung stellen. Aber die Lennéstraßenwelt ist geschlossen, ist zu, sie hat keinen Blick ins Weite, kein Wasser, das fließt, keinen Verkehr, der flutet. Wenn ich in unsrer Nische sitze, die lange Reihe der herankommenden Stadtwagenwaggons vor mir, [...], was will Ihre grüne Tiergartenwand dagegen?»
 THEODOR FONTANE: *Der Stechlin*. In: HFA I/5. Dritte, durchgesehene und im Anhang erweiterte Auflage 1994, S. 109 f.
- 30 TERGIT, wie Anm. 7, S. 735.
- 31 Vgl. Theodor Fontanes Gedicht *An meinem Fünfundsiebzigsten*. In: HFA I/6, wie Anm. 18, S. 340 f. und HANS OTTO HORCH: *Von Cohn zu Isidor. Jüdische Namen und antijüdische Namenspolemik bei Theodor Fontane*. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam. Hrsg. v. HANNA DELF VON WOLZOGEN in Zusammenarbeit mit HELMUTH NÜRNBERGER. Würzburg 2000, Bd. I, S.169–181, hier S. 170 f.
- 32 TERGIT, wie Anm. 7, S. 474.
- 33 Eva-Maria Mockel hebt unter Berufung auf die Aussage einer Romanfigur aus Speyers *Das Glück der Andernachs* hervor, dass Antisemitismus nicht als die Krankheit Deutschlands verstanden werde, sondern als ein Symptom: Dieses sei nur »ein Indikator für das tieferliegende Übel, für Intoleranz, mangelndes kollektives Selbstwertgefühl«; MOCKEL, wie Anm. 13, S. 120.
- 34 Ein früher Text mit einer antisemitischen Botschaft ist Wilhelm Hauffs Roman *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*; im Tiergarten trifft die Figur Satan auf Ahasver, den ewigen Juden, dem es trotz großer Willensanstrengung aufgrund seiner Natur nicht gelingt, sich unauffällig in der Berliner Gesellschaft zu bewegen.
- 35 TERGIT, wie Anm. 7, S. 734.
- 36 Ebd., S. 735.
- 37 Zur Zusammenarbeit mit Benjamin vgl. SOPHIA EBERT und THOMAS KÜPPER: »Rezepte für Komödienschreiber«: *Wilhelm Speyers Zusammenarbeit mit Walter Benjamin*. In: *Wilhelm Speyer (1887–1952). Zehn Beiträge zu seiner Wiederentdeckung*. Hrsg. von HELGA KARRENBROCK und WALTER FÄHNTERS. Bielefeld 2009, S. 113–146. Zum Ende der Freundschaft vgl. *Walter Benjamin. Das Adressbuch des Exils 1933–1940*. Hrsg. und kommentiert von CHRISTINE FISCHER-DEFOY. Leipzig 2006, S. 211 f.
- 38 SIEGBERT SALTER: *Das Glück des Hauses Löwenthal: Skizze aus Berlin W*. In: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für modernes Judentum* 5 (1905), Nr. 12, S. 797–802.
- 39 SPEYER, wie Anm. 7, S. 307.

- 40 Vgl. HEIDE STREITER-BUSCHER: *Die Konzeption von Nebenfiguren bei Fontane*. In: *Fontane-Blätter* 2 (1972) H. 6, S. 407–425.
- 41 SPEYER, wie Anm. 7, S. 351.
- 42 Ebd., S. 272.
- 43 Ebd., S. 273.
- 44 SPEYER, wie Anm. 7, S. 137.
- 45 Ebd., S. 149.
- 46 Vgl. SUSANNA BROGI: *Vor den Toren Berlins: Der Zeltenplatz als Ort der Begegnung mit dem Anderen*. In: *Fremde Figuren – Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*. Hrsg. v. ALEXANDRA BÖHM und MONIKA SPROLL. Würzburg 2008, S. 265–289.
- 47 Vgl. SPEYER, wie Anm. 7, S. 470; hier äußert sich Wilhelm Andernach in den Schlusspassagen des Romans zuerst gegenüber seiner Frau und schließlich fast wörtlich gegenüber seiner Geliebten über seinen Vater: »Er hat sich in allem, was er in den letzten Jahren gedacht und geäußert hat, gründlich getäuscht. Ich glaube, ich verletzte den Respekt nicht, den ich einem Toten schulde, wenn ich es vor dir, und vor niemandem sonst auf der Welt als nur vor dir, jetzt ausspreche: mein alter Herr hat sich blamiert.«
- 48 Fritjof Trapp hat viele aufschlußreiche Parallelen zwischen dem Leben des Autors und dem Roman im Hinblick auf Wohngegenden und berufliche Tätigkeiten zusammengetragen; vgl. FRITJOF TRAPP: *Der Sturz des Phaeton – Wilhelm Speyers »Das Glück der Andernachs«*. In: KARRENBROCK und FÄHNDERS, wie Anm. 36, S. 209–233, hier S. 210 (Fußnote 3).
- 49 SPEYER, wie Anm. 7, S. 463.
- 50 Ebd., S. 277. Den Hinweis auf Rahel Varnhagen-Levins Salon in der Jägerstraße gibt der Roman selbst; vgl. ebd., S. 253.
- 51 Vgl. NORBERT MECKLENBURG: *Ein Flaneur mit bösem Blick (Über Theodor Fontanes Gedicht »Haus- und Gartenfronten in Berlin-W.«)*. In: *Frankfurter Anthologie*. Hrsg. von MARCEL REICH-RANICKI. Frankfurt am Main 2002, S. 27–29.
- 52 Vgl. SPEYER, wie Anm. 7, S. 466 f. Vgl. THEODOR FONTANE: *Irrungen, Wirrungen*. In: HFA I/2, dritte, durchgesehene und im Anhang erweiterte Auflage 1990, S. 319–475, hier S. 413, 419 f., 467–470.
- 53 In *Irrungen, Wirrungen* ist es zunächst Lene Nimptsch, die im Garten der Gärtnerei Dörr davon träumt, die Liebe zu Botho von Rienäcker offiziell werden zu lassen. Sie sieht von unten zu den Kuppeln der Elefantenhäuser empor und sieht sich vor ihrem inneren Auge zusammen mit Botho als Teil der im Zoo feiernden Gesellschaft.
- 54 SPEYER, wie Anm. 7, S. 302.
- 55 Ein Charakteristikum der Romane ist ja gerade deren Wirklichkeitsnähe. Wilhelm Speyers Roman erwähnt zur Präzisierung der schon im Kaiserreich wirksamen frei-

- heitsfeindlichen und antisemitischen Kräfte radikalisierte Jugendgruppen sowie namentlich Adolf Stoecker [bei Speyer »Stöcker«]. Durch das Benennen eines Wegbereiters des Nationalsozialismus im 19. Jahrhundert wird Speyers Porträt der Stadt Berlin über die Gestaltung der Topographie hinaus auch in dieser Hinsicht wirklichkeitsnah gestaltet; vgl. SPEYER, wie Anm. 7, S. 99 und S. 132.
- 56 Die Fontanebezüge sind vielfältig und bedürften einer umfassenderen Abhandlung; so fallen die Ereignisse von Fontanes Roman *Die Poggenpuhls* ins »Dreikaiserjahr« in Berlin.
- 57 THEODOR FONTANE: *Die Poggenpuhls*. In: HFA I/4. München 1974, S. 479–576, hier S. 528.
- 58 SPEYER, wie Anm. 7, S. 267.
- 59 Ebd., S. 300. Wenig später äußert Rauch bezüglich der Versuche Andernachs, die Verlobung zu verhindern: »Daß nun auch du so reaktionär denken wolltest wie der Herr Fontane, das wurmt mich seit fünf Monaten«; ebd.
- 60 Brief an Emilie Fontane vom 12. August 1883. In: HFA IV/3. München 1980, S. 279 f., hier S. 279. Vgl. weiter MICHAEL FLEISCHER: *Die Familie Fontane und die Juden*. In: DERS.: »Kommen Sie, Cohn.« *Fontane und die »Judenfrage«*. Berlin 1998, S. 113–123.
- 61 THEODOR FONTANE: *Zorndorf*. In: HFA II/1. Dritte, im Text und in den Anmerkungen revidierte Auflage, München, Wien 1987, S. 922–927, hier S. 922.
- 62 Speyer, wie Anm. 7, S. 373 f.
- 63 Vgl. TRAPP, wie Anm. 48, S. 228.
- 64 SPEYER, wie Anm. 7, S. 300.
- 65 TERGIT, wie Anm. 7, S. 734.
- 66 Brief vom 20. Juli 1950 im Privatbesitz von Andreas W. Mytze, London. Zitiert nach JENS BRÜNING: *Nachwort*. In: TERGIT, wie Anm. 10, S. 177–189, hier S. 184.

