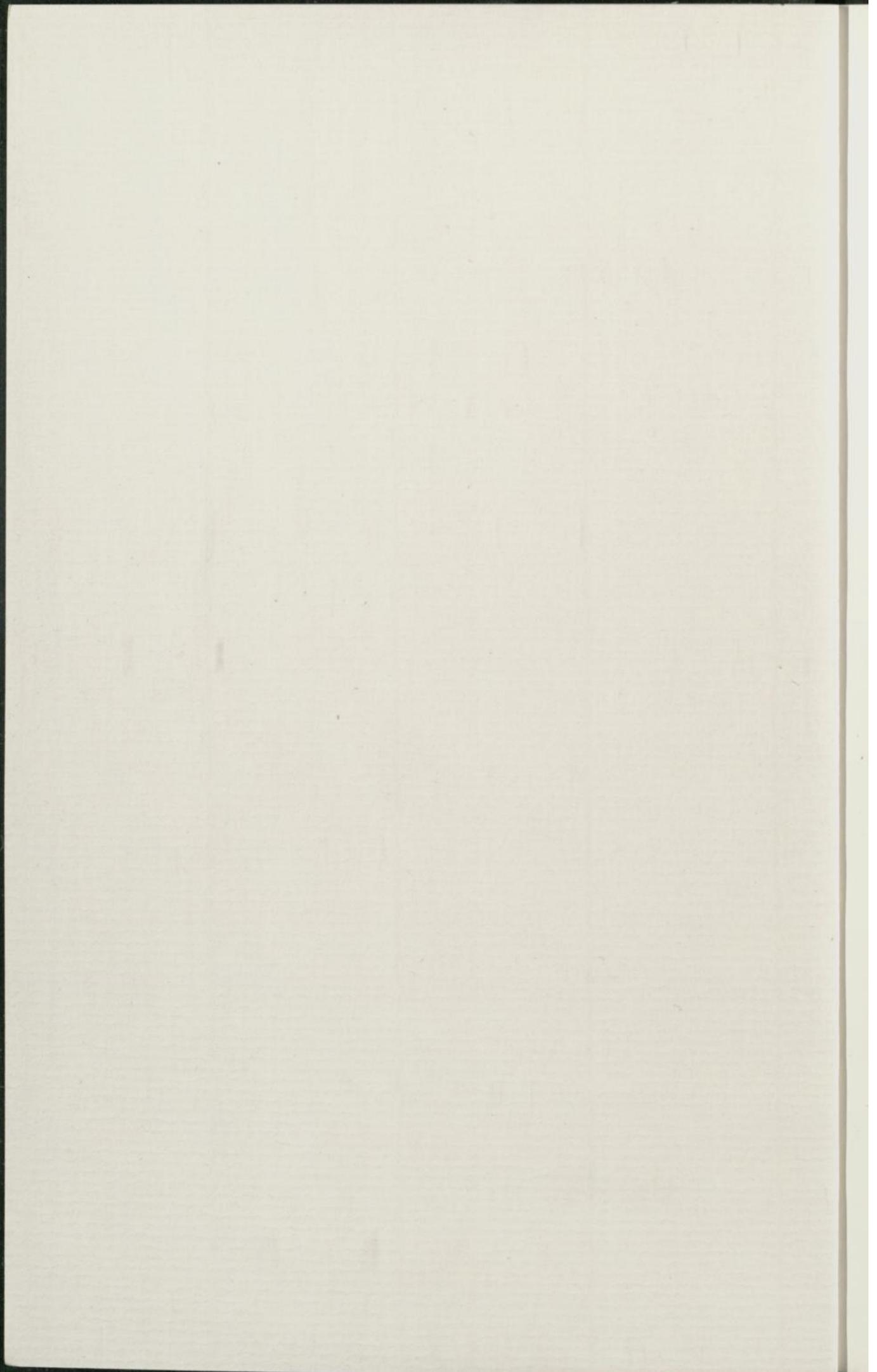


Fontane Blätter ⁷⁹/₂₀₀₅

In diesem Heft:

Der Gründungsaufruf der *Freien litterarischen Gesellschaft* und ein Fontane-Brief – PETER SCHAEFER / »Genuine Windsor-Soap«. Fontane-Porträts und Bildnisse (3): Das große *Tunnel*-Bild – KLAUS-PETER MÖLLER / Thomas Mann, Yourcenar und Fontane – JAMES N. BADE / Anmerkungen zu Fontanes Schinkel-Bild – JOCHEN MEYER / Fontanes *Unwiederbringlich* aus Bachtinscher Sicht – PETER JAMES BOWMAN / Ein atheistisches Erbauungsbuch für den Familienkreis – URSZULA BONTER / Von Schoßhunden und anderen possierlichen Artgenossen – REINHARD WILCZEK / Fontane in Italien – EMILIA FIANDRA



Halbjahresschrift, begründet 1965

Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs

und der Theodor Fontane Gesellschaft e.V.

herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen

und Hubertus Fischer

1. Thomas Mann, *Yersin* und *Die Kunst des Erzählens*
2. Thomas Manns an Käthe Eschenberg vom 15. August 1908
Karin N. Baur

2. Literaturgeschichtliches, Interpretation, Rezensionen

3. Der Bedeutendste unter den Bedeutenden
Anmerkungen zu Theodor Fontanes *Schicksal*
Rechen Meyer

4. Fontanes *Umwanderung* als literarisches Werk
PETER-JANUS BOWMAN

5. Ein literarisches Erinnerungsbuch für den Familienkreis
Paul Heynes Roman *Kinder der Höhe*
URSULA BUNDS

»Wer bei uns nicht leben kann, der kann überhaupt nicht leben; Plätze, wo man von Morgens früh bis Abends spät in Watte gewickelt wird und Nachts erst recht, giebt es nicht. Ich bin sehr für Bequemlichkeit, aber man kann die Unbequemlichkeiten nicht aus der Welt schaffen.«

(Fontane an seine Frau, 21. 8. 1891)

5 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

8 Der Gründungsaufruf der *Freien litterarischen Gesellschaft* und ein Fontane-Brief

PETER SCHAEFER

15 »Genuine Windsor-Soap«. Fontane-Porträts und Bildnisse vorgestellt (3): Das große *Tunnel*-Bild und Hugo von Blombergs Rede bei dessen Enthüllung

KLAUS-PETER MÖLLER

43 Thomas Mann, Yourcenar und Fontane: ein unveröffentlichter Brief Thomas Manns an Käthe Rosenberg vom 15. Dezember 1953

JAMES N. BADE

Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte

58 Der Bedeutendste unter den Bedeutenden.

Anmerkungen zu Theodor Fontanes Schinkel-Bild

JOCHEN MEYER

73 Fontanes *Unwiederbringlich* aus Bachtinscher Sicht

PETER JAMES BOWMAN

99 Ein atheistisches Erbauungsbuch für den Familienkreis.

Paul Heyses Roman *Kinder der Welt*

URSZULA BONTER

Vermischtes

- 124 Fontane in Italien.
Aus Anlass der neuen italienischen Theodor-Fontane-Ausgabe: *Romanzi*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Giuliano Baioni. Übersetzt von Silvia Bortoli. 2 Bde. Mailand: Mondadori 2003. (I Meridiani)
EMILIA FIANDRA
- 138 Von Schoßhunden und anderen possierlichen Artgenossen. Zur Tiersemantik in Fontanes *Frau Jenny Treibel*
REINHARD WILCZEK
- 148 Frau Jenny Treibel betritt die Bühne
Anne-Sylvie König

Bibliographie

- 152 Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Informationen

- 166 Ankündigung eines Symposiums
- 168 Wir suchen
- 169 Vertriebshinweise
- 170 Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs
- 172 Autorenverzeichnis
- 174 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung
- 176 Impressum

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser,
es ist ein reiches Heft, das wir Ihnen diesmal präsentieren können, reich an Funden und reich an Beiträgen.

Besonders die Rubrik *Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes* wartet mit bemerkenswerten Funden auf. Peter Schaefer stellt uns mit dem Gründungsaufwurf der Freien litterarischen Gesellschaft einen weiteren Fund aus der bibliografischen Werkstatt von Wolfgang Rasch vor und gibt mit einem unveröffentlichten Brief Fontanes aus dem zeitlichen Umfeld für einige Vermutungen Raum. Eine geradezu sensationelle Novität stellt uns Klaus-Peter Möller in der Reihe *Fontane-Porträts und Bildnisse* mit den überlieferten Abbildungen des berühmten Tunnelbildes und der Rede Hugo von Blombergs bei seiner feierlichen Enthüllung vor. Der Titel *Genuine Windsor Soap* nimmt die ironische Inschrift auf dem Schild des Tunnel-Ritters Lafontaine auf. Leise und leichthin skizziert wirkt vor den kontrastreichen Figurationen des Tunnelbildes dagegen der Geburtstagsbrief Thomas Manns an Käthe Rosenberg, den uns James Bade vorstellt und in seinen intertextuellen Bezügen erläutert.

Im Rubrum *Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte* finden Sie mit dem Beitrag von Jochen Meyer Anmerkungen zu Fontanes Schinkel-Bild aus kunsthistorischer Sicht, die gewiss zu einer erneuten Lektüre des Schinkel-Kapitels der *Wanderungen* anregen werden. Zu einer Lektüre aus anderem Blickwinkel lädt auch Peter James Bowman ein, indem er dem oft beschworenen »Fontane-Ton« mit dem Instrumentarium Bachtinscher Diskursanalyse nachgeht und dabei zu erstaunlichen Ergebnissen kommt. Wir danken an dieser Stelle *German Quarterly* für die Erlaubnis, den zuerst englisch erschienenen Aufsatz in deutscher Sprache abdrucken zu dürfen. Als eine weitere Lektüre-Empfehlung kann der Beitrag von Urszula Bonter gelesen werden, die uns in die literarische Welt Paul Heyses entführt.

Ursprünglich hatte Emilia Fiandra eine Rezension zu einer italienischen Fontane-Edition schreiben wollen. Ganz nebenbei ist daraus ein kenntnisreicher Überblick über die italienische Fontane-Rezeption geworden, der uns im Rubrum *Vermischtes* besser aufgehoben schien. Er sei Ihrer Aufmerksamkeit ganz besonders anempfohlen.

Zu guter Letzt geht es im Rubrum *Vermischtes* um *Frau Jenny Treibel*. Reinhard Wilczek beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der Tiersemantik des Romans und Anne-Sylvie König stellt uns die Potsdamer Inszenierung von *Frau Jenny Treibel* unter der Regie von Uwe Eric Laufenberg mit Katharina Thalbach in der Hauptrolle vor. In Potsdam fand die Inszenierung große

Beachtung, nicht zuletzt auch, weil man als Spielort das Palais der Gräfin Lichtenau, jener legendären Maitresse Friedrich Wilhelms II., gewählt hatte.

Weil neben all den anderen Aktivitäten diesmal die Rezensionen etwas zu kurz kamen, haben wir diese Rubrik für dieses Heft geschlossen.

Auf eines sei aber noch ganz besonders hingewiesen: Manche von Ihnen werden es nicht glauben wollen, aber das Fontane-Archiv kann in diesem Jahr sein 70jähriges Bestehen feiern. Zu diesem Anlass werden wir, Archiv und Gesellschaft, im September ein Symposium veranstalten. Unter der Frage *Religion als Relikt?* wird es um die christlichen Traditionen im Werk Fontanes gehen. Eine Exkursion in die brandenburgische Klöster- und Kirchengeschichte ist vorgesehen und ein festliches Abendessen und zum Abschluss dann eine Lesung mit Musik, die frei nach Gottfried Arnold die *Brandenburgischen Kirchen- und Ketzerhistorien* aufschlagen wird. Wir laden Sie sehr herzlich zu diesem Symposium ein. Nähere Einzelheiten entnehmen Sie bitte der Anzeige hinten in diesem Heft.

DIE HERAUSGEBER

Der Gründungsaufwurf der *Freien litterarischen Gesellschaft* und ein Fontane-Brief

Mitgeteilt von PETER SCHAEFER

November 1890. Die Feiern zu Fontanes 70. Geburtstag, die ihm eine bescheidene Prominenz verschafft hatten, lagen fast ein Jahr zurück. Fontane trat während des ganzen Jahres 1890 in der Öffentlichkeit als produktiver Autor und Kritiker auf. Am Jahresanfang war *Quitt* zunächst in der *Gartenlaube* erschienen, die Buchausgabe folgte kurz darauf. Seit März kamen in 48 Lieferungen erstmals *Theodor Fontane's gesammelte Romane und Erzählungen heraus*. Im Winter und Frühjahr hatte der Theaterkritiker Th. F. Aufführungen der *Freien Bühne* besucht und nach Dramen von Tolstoi, Gerhart Hauptmann und Arno Holz/Johannes Schlaf die Leser der *Vossischen Zeitung* auf das Neue an moderner realistischer Kunst hingewiesen. Der Sommeraufenthalt in Schlesien – »7 wundervolle Wochen« – mit Frau und erwachsenen Kindern und der Arbeit am Manuskript des neuen Romans *Unwiederbringlich* war vorüber. *Stine* war zuerst in Mauthners Wochenschrift *Deutschland* in Fortsetzungen abgedruckt worden, das Buch erschien kurz danach im Verlag seines Sohnes und wurde besprochen u. a. von Otto von Leixner und Otto Neumann-Hofer, nachdem Wilhelm Bölsche schon im Januar die 3. Auflage von Fontanes *Gedichten* rezensiert hatte. Im September wurde in Berlin-Lichterfelde eine Straße nach Fontane benannt¹ – eine Tatsache, die Fontane nicht für tagebuchwürdig befindet, obwohl er sonst oft darüber klagt, nicht wahrgenommen zu werden.

Kürzlich entdeckte Wolfgang Rasch bei der Durchsicht des *Magazins für Litteratur*² einen Aufruf zur Gründung einer *Freien litterarischen Gesellschaft*, der Fontanes Namen an so prominenter Stelle als Unterzeichner nennt, daß man ihn beinahe für den Autor halten könnte. Theodor Fontane wird in der Sekundärliteratur als Ehrenvorsitzender der *Freien litterarischen Gesellschaft* genannt, eine Funktion, der die hervorgehobene Plazierung seines Namens im Aufruf entspricht. Die *Freie litterarische Gesellschaft* ist als Verein, der »die

heterogensten Kräfte und literarischen Auffassungen [...] in sich zu vereinen wußte«³, zwar bekannt, doch die entsprechenden Nachschlagewerke⁴ informieren über die Ziele des Vereins aus zweiter Hand⁵, so daß der Aufruf, der authentisch über Gründe und Ziele dieses neuen literarischen Vereins informiert, im Anhang wiedergegeben werden soll.

Die Zeitschrift, die diesen Aufruf publiziert, hat mehrmals Titel und Untertitel geändert und »gehört zu den bemerkenswertesten publizistischen Ereignissen im 19. Jahrhundert«⁶. Zum Zeitpunkt des Aufrufs wird als »Verantwortlich« einer der Unterzeichner, Otto Neumann-Hofer, genannt. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts sind im Magazin für die *Litteratur des In- und Auslandes*, das von 1832 bis 1915 erschien (ab 1860 wöchentlich), mehrere Rezensionen Fontanescher Werke erschienen, auch Fontane selbst war dort mit Rezensionen von Büchern Raabes und Lindaus vertreten. Für Fontane wurde die Zeitschrift Anfang der achtziger Jahre besonders wichtig, da Eduard Engel, der damalige Herausgeber, in einer Doppelrezension zu *Grete Minde* und *L'Adultera* Fontane »uneingeschränkt als Künstler«⁷ würdigte und ihn vom Ansehen als Lokalberühmtheit zu befreien versuchte.

Ein Jahr nach dem Aufruf veröffentlicht Fontane dort anonym den wichtigen Aufsatz *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller*. Interessant ist ein Untertitel der Zeitschrift, der erst später hinzutritt: die Bände 71 und 72 der Jahre 1902 und 1903 heißen *Vereinsorgan der Freien Litterarischen Gesellschaft zu Berlin*, ein Hinweis auf die Lebenskraft der Gesellschaft und auf die enge Verbindung zwischen dieser und der Zeitschrift. Der Verein, der als eine Art Ergänzung zur *Freien Bühne* gedacht war und den Lyrikern und Epikern ein Forum bieten wollte und auch bot, begann seine Tätigkeit nach einem Vortrag von Ernst von Wolzogen mit Rezitationen dreier Schauspieler, die Werke von Conradi, Holz, Sudermann, Liliencron, Fontane, Hart und Engel vortrugen. Bei einem späteren Vortragsabend debütierte Heinrich Kana zu vorgerückter Stunde so unglücklich mit einer längeren Erzählung, daß er den Abbruch und Mißerfolg nicht verwinden konnte und sich kurz darauf das Leben nahm.

Im folgenden wird ein bisher unveröffentlichter Brief Fontanes an Otto von Leixner abgedruckt, der durch zeitliche und inhaltliche Nähe zum Gründungsaufruf zu gehören scheint. Der Adressat, fast 30 Jahre jünger als Fontane, Redakteur erst bei der *Gegenwart*, seit 1883 bei der *Deutschen Roman-Zeitung* und wenigstens als Kunstkritiker ein Kollege Fontanes, hatte dessen *Irrungen, Wirrungen* nach dem Erscheinen vor zwei Jahren in der *Deutschen Roman-Zeitung* lobend besprochen, wofür sich Fontane brieflich bedankt hatte⁸, und er hat vor kurzem auch *Stine* rezensiert. Otto von Leixner ist für Fontane also kein Unbekannter, als er sich mit einer nicht erhaltenen Bitte an

diesen wandte. Fontanes Antwort liegt uns vor.

Der Briefftext lässt im Unklaren, worauf sich Fontanes Absage bezieht. Wenn man nun den Aufruf neben den Brief Fontanes legt, ergibt sich eine ganze Reihe von Fragen, und vorweg sei eingestanden, daß sie hier noch nicht befriedigend geklärt werden können. Zuerst: am verwirrendsten erscheint die zeitliche Reihenfolge. Der Aufruf erscheint am 8. November. Drei Tage später schreibt Fontane an v. Leixner, einen der den Gründungsaufruf Unterzeichnenden, er wünsche an einem nicht näher bekannten Unternehmen nicht beteiligt zu werden.

Ist es denkbar, daß v. Leixner Fontane in einer anderen Sache als im Zusammenhang mit dem Gründungsaufruf angesprochen hat? Daß der gut vierzigjährige v. Leixner also den älteren Herrn, der demnächst seinen 71. Geburtstag feiern sollte, noch zu einer weiteren Mitarbeit eingeladen hat? Es scheint sehr unwahrscheinlich. Hätte Fontane dann bei seiner Absage nicht auch darauf verwiesen, seinen guten Willen zur Mitarbeit bereits bewiesen zu haben? Die Absage, nicht »herumparadieren« zu wollen, kann sich m.E. auch nur auf eine solche Funktion beziehen, wie sie Fontane in dem Aufruf zugeordnet wurde. Das Fehlen eindeutiger Beweise kann uns hier nicht davon abhalten, von einem Zusammenhang zwischen Fontanes Absagebrief und dem Gründungsaufruf auszugehen. – Stimmt dies aber, ergeben sich weitere Überlegungen. Eine Möglichkeit: Leixner hatte sich im Namen des sich konstituierenden Vorstands an Fontane gewandt und dessen Einverständnis dabei bereits vorausgesetzt – vielleicht nach einem Gespräch? – und Fontanes Namen einfach ohne dessen ausdrückliche Zustimmung so prominent (und mit falscher Adressenangabe: Potsdamer Str. 136 statt 134c) plazierte, und Fontane hatte nicht bemerkt, daß der Aufruf bereits erschienen war. Dies erscheint noch wahrscheinlicher als eine andere Möglichkeit der Erklärung, die sich zunächst aufdrängte: v. Leixner als Redakteur der *Deutschen Roman-Zeitung* könnte vorgehabt haben, den Aufruf nach dem Erscheinen auch in »seiner« Zeitschrift unterzubringen. Dagegen spricht nicht nur die Tatsache, daß eine solche Veröffentlichung in der *Deutschen Roman-Zeitung* nicht nachgewiesen werden konnte⁹ – es hätte sich mit dem Profil der Zeitschrift auch nicht recht vertragen.

Eine dritte Möglichkeit: v. Leixner wollte den Aufruf in einem anderen Publikationsorgan (z. B. auch einer Berliner Tageszeitung?) unterbringen, um die Gründung der Gesellschaft einem größeren Interessentenkreis in Berlin anzuzeigen. Schließlich hatte das *Magazin für Litteratur* 1890 nur eine Auflagenhöhe von 1000 Exemplaren¹⁰. Ein Beleg dafür fehlt, könnte in der *Täglichen Rundschau* oder an anderer Stelle aber noch auftauchen. Allerdings wird im Aufruf ein erster Rezitationsabend bereits für Anfang November an-

gekündigt. Außerdem: hätte v. Leixner Fontane überhaupt fragen müssen, ob ein wiederholter Hinweis auf die neue *Freie litterarische Gesellschaft* mit seinem Namen erscheinen dürfe?

Alles in allem drängt sich folgende Überlegung auf: der Wunsch, Fontane als Ehrenvorsitzenden zu gewinnen, war bei den unterzeichnenden Vorstandsmitgliedern größer als dessen Bereitschaft, diese Erwartungen erfüllen zu wollen.

Aufruf.

Bei allem unleugbaren Aufschwung der neuesten Dichtung ist doch zu befürchten, daß sich mit der Zeit eine »Schriftsteller-Litteratur« entwickelt, wenn nicht mehr, wie bisher eine stärkere Fühlung mit dem Publikum gewonnen wird. Die »Freie litterarische Gesellschaft« ist begründet worden, um diese Gefahr abzuwenden. Sie will die moderne Dichtung in möglichst weite Kreise tragen, das Interesse am Schaffen der aufstrebenden Schriftsteller wecken und pflegen, dem Schaffenden den Prüfstein öffentlicher Beurteilung zur Hand geben. Sie sucht diese Ziele zu erreichen durch öffentliche Rezitationsabende, an denen moderne dichterische Schöpfungen jeder Gattung durch berufene künstlerische Kräfte zur Verkörperung gelangen; durch Drucklegung von Werken ernst künstlerischen Gehalts, womit den durch kaufmännische und unkünstlerische Gesichtspunkte niedergehaltenen Talenten Bahn geschaffen werden soll. Die Gesellschaft wird außerdem in einem eigenen Lesesaal moderner Zeitschriften eine Bibliothek zeitgenössischer Schriftsteller ihren Mitgliedern zur Verfügung stellen. Dort wird ein ersprißlicher Verkehr sowohl zwischen litterarischen Kollegen, als auch insbesondere zwischen Schriftstellern und Litteraturfreunden sich ergeben.

Die Mitgliedschaft kann von Damen und Herren erworben werden. Die Einschreibegebühr beträgt 1 M., der Monatsbeitrag 1 M. Dagegen haben die Mitglieder das Recht zum unentgeltlichen Besuch der Rezitationsabende, des Lesezimmers, zur Benutzung der Bibliothek, und sie empfangen kostenlos die von der Gesellschaft publizierten Schriften. Der erste Rezitationsabend findet schon Anfang November statt. Wir erlauben uns, Sie zum Beitritt ganz ergebenst einzuladen. Ihre Beitrittserklärung belieben Sie an den Schriftführer Herrn Leo Berg, NO., Barnimstr. 4/5, II, oder an eines der unterzeichneten Vorstandsmitglieder zu richten.

Freie litterarische Gesellschaft

Aufruf.

Bei allem unleugbaren Aufschwung der neuesten Dichtung ist doch zu befürchten, daß sich mit der Zeit eine „Schriftsteller-Litteratur“ entwickelt, wenn nicht mehr, wie bisher eine stärkere Fühlung mit dem Publikum gewonnen wird. Die „Freie literarische Gesellschaft“ ist begründet worden, um diese Gefahr abzuwenden. Sie will die moderne Dichtung in möglichst weite Kreise tragen, das Interesse am Schaffen der aufstrebenden Schriftsteller wecken und pflegen, dem Schaffenden den Prüfstein öffentlicher Beurteilung zur Hand geben. Sie sucht diese Ziele zu erreichen durch öffentliche Rezitationsabende, an denen moderne dichterische Schöpfungen jeder Gattung durch berufene künstlerische Kräfte zur Verkörperung gelangen; durch Drucklegung von Werken ernst künstlerischen Gehalts, womit den durch kaufmännische und unkünstlerische Gesichtspunkte niedergehaltenen Talenten Bahn geschaffen werden soll. Die Gesellschaft wird außerdem in einem eigenen Lesesaal moderner Zeitschriften eine Bibliothek zeitgenössischer Schriftsteller ihren Mitgliedern zur Verfügung stellen. Dort wird ein ersprießlicher Verkehr sowohl zwischen literarischen Kollegen, als auch insbesondere zwischen Schriftstellern und Litteraturfreunden sich ergeben.

Die Mitgliedschaft kann von Damen und Herren erworben werden. Die Einschreibgebühr beträgt 1 M., der Monatsbeitrag 1 M. Dagegen haben die Mitglieder das Recht zum unentgeltlichen Besuch der Rezitationsabende, des Lesezimmers, zur Benutzung der Bibliothek, und sie empfangen kostenlos die von der Gesellschaft publizierten Schriften. Der erste Rezitationsabend findet schon Anfang November statt. Wir erlauben uns, Sie zum Beitritt ganz ergebenst einzuladen. Ihre Beitrittserklärung belieben Sie an den Schriftführer Herrn Leo Berg, NO., Barnimstr. 4/5, II, oder an eines der unterzeichneten Vorstandsmitglieder zu richten.

Freie literarische Gesellschaft

Der Vorstand:

Theodor Fontane, W., Potsdamerstr. 136.
 Heinrich Hart, N., Schönhauser Allee 170/71. Dr. G. Karpelès,
 W., Wintefeldstr. 33. Leo Berg NO., Barnimstr. 4/5. Franz
 Held, C., Burgstr. 4. Dr. J. Herzfeld, NW., Lessingstr. 11.
 Richard Boozmann, O., Stralauerplatz 16. Hermann Bahr,
 W., Frobenstr. 16. Ernst von Wolzogen, W., Kleiststraße 44.
 Fedor von Zobeltig, W., Genthiner Str. 13. Dr. Otto
 Neumann-Hofer, W., Wintefeldstr. 8. Dr. Otto von Reigner,
 Moabit. Wilhelm Voelsche, Friedrichshagen.



Der Vorstand:

Theodor Fontane, W., Potsdamerstr. 136.
Heinrich Hart, N., Schönhauser Allee 170/71. Dr. G. Karpeles, W., Winterfeldstr. 33. Leo Berg NO., Barnimstr. 4/5. Franz Held, C., Burgstr. 4. Dr. I. Herzfeld, NW., Lessingstr. 11. Richard Zoozmann, O., Stralauerplatz 16. Hermann Bahr, W., Frobenstr. 16. Ernst von Wolzogen, W., Kleiststraße 44. Fedor von Zobeltitz, W., Genthiner Str. 13. Dr. Otto Neumann-Hofer, W., Winterfeldtstr. 8. Dr. Otto von Leixner, Moabit. Wilhelm Boelsche, Friedrichshagen.

Theodor Fontane an Otto von Leixner, 11. November 1890¹¹

Berlin 11. Novb. 90.
Potsd. Str. 134. c.

Hochgeehrter Herr v. Leixner.

Darf ich auf Ihre Nachsicht rechnen, wenn ich sie bitte mich lieber wegzulassen. Etwas thun, alt und mürbe wie ich bin, kann ich sicherlich nicht und bloß so mit herumzuparadiren, unter einer Bravheits- und Tüchtigkeitsmaske, das widerstreitet mir auch. Ich bin jetzt beständig in den Zeitungen und wenn man mich auch persönlich nie heranzieht, so giebt mir doch schon das Gefühl eines gewissen Mitdazugehörens eine Unruhe. Diese möchte ich nicht gerne noch gesteigert sehn.

Verzeihen Sie diese Bekenntnisse eines Müde gewordenen.

In vorzügl. Ergebenheit

Th. Fontane

Anmerkungen

1. CHRISTIAN GRAWE, *Fontane-Chronik*. Stuttgart: Reclam 1998, S. 273.
2. *Das Magazin für Litteratur*. Nr. 45 v. 8.11.1890, S. 712. Ein kollegialer Dank geht an Wolfgang Rasch für hilfreiche Anregungen.
3. *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Dargestellt von ROLAND BERBIG unter Mitarb. von BETTINA HARTZ. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 457.
4. Vgl. Anm. 2 sowie *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933*. Hrsg. von WULF WÜLFING, KARIN BRUNS u. ROLF PARR. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 101f.
5. Z. B. ALBERT SOERGEL: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*. 3. Aufl. Leipzig 1916 sowie *Kürschners Literaturkalender 1901*.
6. Wie Anm. 3, S. 267.
7. M. HELLGE, *Der Verleger Wilhelm Friedrich und das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. Ein Beitrag zur Literatur- u. Verlagsgeschichte des frühen Naturalismus in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung 1976, Sp. 1001.
8. Brief Fontanes an »Hochgeehrter Herr Doktor« v. 18.4.1888. Unveröffentlicht (Regest in FBI 48 [1989], S. 132).
9. Ein herzlicher Dank geht an Gabriele Radecke, die bereitwillig in dem nur in München vorhandenen Exemplar im betreffenden Zeitraum danach suchte.
10. FRITZ SCHLAWÉ, *Literarische Zeitschriften. Teil I. 1885-1910*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1965, S. 22.
11. Der bisher unveröffentlichte Brief gehört zu den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –, die sich heute in Krakow (Polen) befinden.

»Genuine Windsor-Soap«.
 Fontane-Porträts und Bildnisse vorgestellt (3):
 Das große *Tunnel*-Bild und Hugo von Blom-
 bergs Rede bei dessen Enthüllung

KLAUS-PETER MÖLLER

Die frühesten überlieferten Bildnisse von Fontane stammen aus den 1840er Jahren, es sind Einzelstücke, jedes davon entstand unter besonderen Umständen und verdient besondere Beachtung. Der erste Höhepunkt der bildlichen Darstellung des Dichters ist mit seiner Mitgliedschaft im *Literarischen Sonntags-Verein zu Berlin*, bekannter unter dem Namen *Tunnel über der Spree*, und dessen »Seitentrieben« *Rütli* und *Ellora* verbunden. Neben den Protokollen und den literarischen Spänen entstanden auch zahlreiche künstlerische Arbeiten, die noch heute in der Bilder-Mappe im *Tunnel*-Schrein liegen oder zerstreut in den verschiedenen Nachlässen aufzuspüren sind. Mehrfach sind solche Blätter bereits reproduziert worden, aber doch meist nur zur Illustration von Studien und Abhandlungen. Wer schaut sich solch schmückendes Beiwerk schon genauer an? Dabei verdienen diese Zeichnungen, Drucke und Gemälde durchaus unsere Aufmerksamkeit, nicht nur unter dem hier zu verfolgenden Aspekt, der Suche nach Bilddokumenten über ein einzelnes Vereinsmitglied.

Was für ein ausgelassener Ton im Freundeskreis herrschte, erfährt man aus den Briefen, die aus jener Zeit überliefert sind, den Erinnerungen und Berichten, etwa Fontanes *Von Zwanzig bis Dreißig*, nicht zuletzt aus den literarischen Texten und den Protokollen, die im *Tunnel*-Archiv aufbewahrt sind. Auch die Bilder, die das Vereinsleben begleiteten, sind Späne von diesem Holz. Es handelt sich meist um Zeichnungen oder Druckgraphik, mitunter griffen die Künstler aber auch zu Techniken wie Ölmalerei oder Aquarell. Das große *Tunnel*-Bild, das in diesem Beitrag erstmals genauer betrachtet werden soll, ist in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahmerecheinung, inhaltlich jedoch den anderen Kunstwerken aus dem Vereinsleben verwandt. Auf diesen Blättern wurden Szenen aus dem Leben und Treiben der Vereine in humorvoller Weise festgehalten. Charakteristisch sind anlaß- oder zweck-

gebundene Darstellungen, etwa die liebevoll gestalteten Einladungen, Mitglieds- oder Festkarten, die mit typischen Szenen und Gestalten geschmückt sind.¹ Meist erheben diese Werke nicht den Anspruch, künstlerische Porträts der dargestellten Personen zu liefern, vielmehr geht es um die Gruppen-Präsentation, um das Festhalten des *Genius Corporis*, um humorvolle Reflexe auf besondere Ereignisse oder Erscheinungen. Das aber ist seit je die Domäne der Karikatur gewesen. Die Bildkomposition ist oft einfach, Übertreibung, Verzerrung, Charakterisierung durch die Beigabe von Attributen sind häufig angewendete Mittel. Eine Folge dieser Form der Darstellung ist, daß auffällige Besonderheiten der einzelnen Personen herausgearbeitet werden; allerdings verkommen die Figuren auf diesem Weg mitunter auch zu Stereo-Typen, die beliebig reproduzierbar sind. Wiedererkennbarkeit ist ein wichtiges Darstellungsziel. Die Künstler, die porträtierten Personen und die Betrachter gehörten demselben Kreis von Gesellschaftsmitgliedern an, die einander gut kannten, was den Malern und Zeichnern auch gewisse Rücksichten auferlegte. Das muß man beachten, wenn man aus dieser Bilderwelt die Porträts einzelner Personen herauszulösen versucht. Der Zweck war ein anderer, es ging in der Regel nicht um das Einzelporträt. Diese Bilder sind Selbstdarstellungen des *Tunnels* bzw. der anderen literarischen Gesellschaften, geschaffen von Mitgliedern für Mitglieder, Resultat und Bestandteil des Vereinslebens. Schließlich handelt es sich bei den dargestellten Personen eigentlich um Lafontaine (Fontane), Immermann (Merckel), Anakreon (Friedrich Eggers) usw., was mich veranlaßte, auch hier in entsprechenden Zusammenhängen die Vereins-Namen zu verwenden; sie sind in einem Verzeichnis zu Beginn der Anmerkungen aufgelöst.

Fontane, also Lafontaine, ist auf zahlreichen Kunstwerken aus dem Umkreis der Berliner literarischen Vereine dargestellt. Er gehörte zu den auffälligen Erscheinungen des *Tunnels*; *Rütli* und *Ellora* waren als kleinere Kreise ohnehin stärker durch die einzelnen Mitglieder geprägt. Der Festlegung auf einen bestimmten Typ kam Fontane sogar entgegen. Er kreierte sich als Lafontaine gewissermaßen selbst. Vorbei war es mit dem »Taugenichts« der Jünglingsjahre, dem jungen wilden Literatengenie und »Barrikadenstürmer« von 1848. In seiner *Tunnel*-Gestalt hatte Fontane zu sich selbst gefunden, seine äußere Erscheinung auf eine ihm gemäße Weise festgelegt.

Das ist zunächst an seinem Habitus ablesbar, den er bis an sein Lebensende nicht mehr änderte. Abgesehen von der ersten Zeichnung, die von ihm existiert,² auf der er mit offenem Hemdkragen dargestellt ist, trägt er auf allen Bildern, die überliefert sind, dieselbe Kleidung, dunkle Weste und dunklen Überzieher über weißem Hemd, um den Hals eine schwarze Schleife geschwungen, unter der die Ecken des Stehkragens hervorstechen. Dieser

Stehkragen, eine unvermeidliche (und viel bespottete) Modeerscheinung, gab seiner Figur etwas Steifes, Gezwungenes. In der Mitte der 70er Jahre stieg Fontane um auf einfache Kragen ohne die steil aufragenden Spitzen. Das ist aber auch die einzige Veränderung, die er an seinem Äußeren vornahm. Seine Kleidung entsprach den Konventionen der zeitgenössischen Männermode. Aber was verraten die Bilder über die Art, wie er sie trug? Was erfahren wir über seine Statur, Haltung, Gestik, über die Wirkung, die der Dichter auf andere ausübte? Auch seine Frisur änderte sich über all die Jahre bis auf die natürlichen Alterungserscheinungen nicht. Bis Anfang der 50er Jahre trug er die Haare links gescheitelt, aber schon auf der Bleistiftskizze von Hugo von Blomberg, die wir, wie hier zu zeigen sein wird, auf den 28. November 1854 datieren müssen, trägt er das Haar von der Stirn über die Ohren nach hinten gekämmt als wilde Künstlertolle, die sich im Nacken in sanften Locken staut. Dabei bleibt es bis zum letzten Foto aus dem Jahr 1898. Durch diese Frisur wird Fontanes hohe Stirn mit den bereits zu Beginn der 50er Jahre deutlich ausgeprägten »Geheimratsecken« betont. Die Bartracht variiert ebenfalls nur wenig. Von Anfang an trägt Fontane weit an den Wangen herab wachsende Koteletten. Nur das Kinn ist rasiert. Der die Lippen überwuchernde Schnauzbart, der an Nietzsche erinnert, gehört seit den 60er Jahren zu seinem Äußeren. Er verleiht dem Dichter etwas Unnahbares, Verschlussenes, Introvertiertes. So einen Mund zu küssen, ist schlicht unvorstellbar. Und, beinahe noch unvorstellbarer, wie aß man mit einem solchen »Vorhang«?

So gemütlich Fontane in seinen eigenen vier Wänden saß, eingehüllt in einen abgelegten Überzieher und die unvermeidliche Schlamperhose, die Füße vergraben in Filzpantinen, in Gesellschaft achtete er auf ein gepflegtes Äußeres. War Fontane eitel? Modebewußt war er, daran besteht kein Zweifel. Unbehagen bereitete es ihm, gegen die Bekleidungs-Konvention zu verstoßen. Was für drastische Worte schrieb er aus London über einen auffälligen Pelz, den er tragen mußte, weil er sich keinen anderen Mantel leisten konnte. Sein Wohlergehen ging ihm allerdings noch über die Konvention. So wurde das berühmte Cachenez in seinen späteren Lebensjahren zu seinem Markenzeichen. Schließlich mußte Fontane um Gesundheit und Leben fürchten, wenn er es nicht trug.³ Für Eitelkeit bei andern hatte Fontane jedenfalls einen scharfen Blick. Mit dem Brief an seine Frau vom 19./20. Juni 1857 schickte er ein Gedicht über *Eggers am Kommodenkasten*. Er selbst, so viel darf man vermuten, achtete nicht weniger auf seine Garderobe, wenn er sich in Gesellschaft begab. So einer läuft natürlich Gefahr, unter den Händen der Karikaturisten zu einer Marke zu werden, einem Etikett, hinter dem das Individuelle, Situative, der Augenblick verschwinden und aufgehoben werden in etwas Charakteristischem, Typischem.

Zwei Skizzen von Hugo von Blomberg

Zu den heute bekanntesten Darstellungen Fontanes gehört eine Bleistiftzeichnung, die Hugo von Blomberg am 28. November 1854 in seinem Skizzenbuch festgehalten hat. Was über die Porträts aus dem Umkreis der Berliner literarischen Gesellschaften im allgemeinen gesagt wurde, ließe sich an diesem Blatt exemplifizieren. Blomberg gibt Fontane im Profil, die nur ange deutete Körperhaltung ist sehr aufrecht, geradezu steif, der Blick geht geradeaus ins Unbestimmte. Die Spitzen der »Vatermörder« ragen weit über das Kinn empor und stoßen bis an die Koteletten, die sogar ein Stück weit über den Kragen herabhängen. Die Haare sind über die Stirn, die sich bereits deutlich lichtet, nach hinten gekämmt und stauchen sich im Nacken in üppigen Wellen. Wenn es auch mit gröberem Strich gezeichnet ist, erinnert dieses Blatt an das von Luise Kugler am 29. Mai 1853 signierte Bildnis, einzelne Charakterzüge finden sich auf vielen späteren Porträts wieder.

Hugo von Blomberg und Fontane kannten einander aus dem *Tunnel über der Spree*, wo sie sich regelmäßig trafen. Sie galten, wie Fontane berichtet, sogar als Konkurrenten im Ritt auf dem geflügelten Balladen-Roß. Hugo von Blomberg war ein vielseitiger, origineller Künstler, gleichermaßen gewandt mit der Feder wie mit dem Zeichenstift. Die Liste der von ihm im Tunnel vorgestellten Späne, die mit dem Urteil »sehr gut« oder mit »Acclamation« honoriert wurden, ist sogar noch länger als die Lafontaines,⁴ wobei hier überhaupt nur die poetischen Schöpfungen in Betracht kamen. Darüber hinaus lieferte Blomberg aber auch zahlreiche Bilder, die noch heute zu den bekanntesten Darstellungen des *Tunnels* gehören. Erinnert sei hier nur an die hinreißenden Karikaturen der auffälligsten *Tunnel*-Mitglieder, die Blomberg 1856 und 1857 geschaffen hat und die heute im Stadtmuseum Berlin aufbewahrt werden. Einer der Zyklen, nach Art der alten ABC-Bücher aufgebaut, umfaßt 17 aquarellierte Zeichnungen,⁵ ein Blatt über Lafontaine ist nicht darunter, Fontane weilte derzeit in London. Ein weiterer Zyklus von 12 Blättern stellt die Tunnelianer als personifizierte Tierkreiszeichen vor.⁶

Hugo von Blomberg wurde am 26. September 1820 in Berlin geboren.⁷ Seine Kindheit verlebte er auf dem elterlichen Gut Liebthal (bei Crossen, Neumark, heute Lubiatów). Er besuchte das Gymnasium in Berlin und nahm ein Jura-Studium an der Berliner Universität auf, wandte sich aber der Malerei zu und wurde Schüler des Berliner Malers Wilhelm Wach (1787–1845). Nach dem Tod seines Lehrers am 24. November 1845 ging Blomberg nach Paris zu Léon Cogniet. 1848 kehrte er in die Heimat zurück und absolvierte hier bis 1850 seinen Militärdienst beim 20. Landwehrregiment in Wetzlar und Braunfels. Seit 1851 lebte er als Künstler in seiner Ge-



Abb. 1: »Lafontaine«, Skizze von H. v. Blomberg, 28. 11. 1854



Abb. 2: »Lafontaine«, Skizze von
H. v. Blomberg, 19. März 1851

burtsstadt. Am 1. Februar 1852 wurde er in den *Tunnel über der Spree* aufgenommen und trug hier den Namen Maler Müller. Er war Mitarbeiter am *Deutschen Kunstblatt*, beteiligte sich später auch mit verschiedenen Beiträgen an der *Argo*. Die letzten Lebensjahre verbrachte Hugo von Blomberg als Schüler von Friedrich Preller in Weimar, wo er am 17. Juni 1871 starb, einen Tag nach der pompösen Berliner Siegesfeier.

Das Skizzenbuch Hugo von Blombergs, aus dem die Zeichnung stammt, enthielt auf 152 Seiten zahllose Zeichnungen aus den 1850er Jahren, Städte, Landschaften, Kopien von Kunstwerken, Porträts von Personen, darunter mehrere *Tunnel*-Mitglieder. 1938 erwarb das Theodor-Fontane-Archiv dieses wertvolle Stück aus der Fontane-Sammlung von Fritz Behrend. Seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges ist es verschollen.⁸ Glücklicherweise hat der *Berliner Bibliophilen-Abend* 1921 eine Auswahl von 8 Seiten aus dem Buch faksimiliert,⁹ so daß wenigstens einige dieser Zeichnungen überliefert sind, darunter das ganzseitige Porträt von Lafontaine. Wenig bekannt ist, daß in diesem Faksimile-Druck auf einem der Blätter zwischen anderen Porträts noch eine weitere Skizze von Fontane enthalten ist.

Während dieses zweite Blatt am 19. März 1851 entstand, hat Hans-Werner Klünner die ganzseitige Zeichnung auf den 28. März 1857 datiert, obwohl diese Angabe auf dem von ihm benutzten Überlieferungsträger, dem Faksimile von 1921, nicht sicher zu lesen ist. Bei den Recherchen für diesen Aufsatz stieß ich auf eine bessere Reproduktion, auf der die Inschrift wie folgt zu lesen ist: »Lafontaine | 28/XI 54«. ¹⁰ Auch durch einen sekundären Zeugen wird diese Datierung bestätigt. Bereits im Zusammenhang mit den Porträts von Liebermann¹¹ habe ich auf die kleine Zettelkartei hingewiesen, die durch einen sonderbaren Zufall erhalten blieb, während alle anderen Hilfsmittel, mit denen Friedrich Fontane den Nachlaß seines Vaters erschlossen hatte, seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen sind. Auf einer der Karten, auf denen die Bildnisse seines Vaters verzeichnet sind, hat Friedrich Fontane festgehalten: »Tageb. 28. XI. 54 | v Blomberg zeichnet mich für das große Tunnelbild«. ¹² Dabei handelt es sich offenbar um ein Zitat aus einem der verschollenen Tagebücher, das Friedrich Fontane für seine Karteien ausgewertet hat. Der auf diese Weise überlieferte Tagebuch-Eintrag läßt vermuten, daß sich der Maler und sein Modell speziell für dieses Porträt getroffen haben. Dafür spricht auch, daß der 28. November 1854 kein Tunnel-Sonntag war, sondern ein Dienstag. Am selben Tag hat Hugo von Blomberg eine ganzseitige Zeichnung von Immermann in seinem Skizzenbuch festgehalten, das Porträt von Burger (H. Smidt) ist auf den 26. November 1854 datiert.

Das große *Tunnel*-Bild

Am 28. November 1854 hat Hugo von Blomberg Fontane gezeichnet, »für das große Tunnelbild«, wie dieser ausdrücklich hinzusetzte. Wenn das stimmt, und es gibt keinen Grund daran zu zweifeln, haben die Künstler mit raschem Pinsel gemalt, denn dieses einzigartige Gemälde wurde den stauenden Freunden bereits am 3. Dezember 1854 vorgestellt. An diesem Tag hatte sich, wie Schenkendorf in seinem Protokoll festhielt, eine »glänzende Versammlung von über 50 Personen, worunter 33 Tunnel-Mitglieder [...] im Cafe Belvedere zur Feier unseres 27ten Stiftungsfestes eingefunden«. ¹³ Nachdem das Protokoll und der Jahresbericht verlesen und die Orden verliehen waren, wurden Späne von Lessing und Lafontaine vorgetragen. Lafontaine riß die Zuhörer mit seinem Gedicht *Der Verbannte*¹⁴ zur »Acclamation«¹⁵ hin. Sein Erfolg wurde womöglich noch übertroffen von der gemeinsam mit Schenkendorf vorgetragenen Tenzone *Reden ist Silber, Schweigen Gold*. Schenkendorf berichtete darüber in dem von ihm selbst geschriebenen Protokoll: »Die Kämpfenden traten in die Schranken, bezeugten sich wie üblich mit einem Handschlag noch einmal ihre gegenseitige Hochachtung, u. nun begann ein Zweikampf, der den Tunnel zu einer Arena machte, wie dies bisher kaum durch die hitzigsten Debatten der Kritik geschehen war.«¹⁶ Unmittelbar anschließend an dieses Rede-Duell, das im Protokoll ausführlich beschrieben ist, begann der zweite Teil des Abends. Die Fest-Gesellschaft begab sich ins Nachbarzimmer, wo bereits feierlich gedeckt war. »Aber über die Tafel hinweg, nach welcher der Magen sie bellend geschickt hatte, flogen die Tunnelblicke empor u. bohrten sich in südliche Wand des Saals ein. Noch nie hat Berlin einen lit. Verein, wie den Tunnel gehabt, noch nie hat der Tunnel solche künstlerische Mitglieder wie jetzt gehabt, noch nie haben seine Künstler solches geleistet, wie das Stiftungsfest es darbot. Die Hälfte der südlichen Tunnelwand bedeckend, erstreckt sich auf 236 □ fuß eine historische Oelmalerei, wie sie nur die Pinselführung eines Callot, eines Graff u. eines Malers Müller in's Leben rufen kann. Ueber den mächtigen Gegenstand verbreite sich nicht das ohnmächtige Protocoll, da wir ihn immer vor Augen haben; aber die Anerkennung des Tunnels, sowohl der mühevollen Arbeit wie besonders dem Erfolg dieses colossalen Spans zugewendet, sei treulichst in unsern Annalen verzeichnet. M. Müller, der beide Pferde reitet, den Pinsel wie die Feder, las später eine Erklärung dieser Bilder, die manches feine, auf der Leinwand ausgedrückte Räthsel auf das Ergötzlichste löste u. ihrerseits gleichfalls eines dauernden Besitzes für das Archiv, noch besser für die einzelnen Tunnel-Mitglieder würdig wäre.«¹⁷ Bei der Tafel wurden verschiedene Toasts ausgebracht. Mit frohem Gesang klang das Fest aus.

Obwohl in der nächsten *Tunnel*-Sitzung am 10. Dezember 1854 beschlossen wurde, die Späne des Stiftungsfestes zu publizieren, auch das große *Tunnel*-Bild sollte lithographiert werden, konnte bisher weder eine Lithographie noch ein Druck der Erklärung gefunden werden.¹⁸ Auch das Gemälde selbst, eines der wertvollsten Erb- und Identifikationsstücke des *Literarischen Sonntags-Vereins*, ist heute verschollen. Nur aus wenigen völlig ungenügenden Reproduktionen können wir uns ein Bild von diesem Kunstwerk machen. Eine Gesamtansicht hat Fritz Behrend in seiner *Geschichte des Tunnels über der Spree* überliefert. Das Gemälde ist stark verkleinert wiedergegeben, so daß viele Details kaum oder überhaupt nicht zu erkennen sind. Trotzdem müssen wir hier auf diese Abbildung zurückgreifen, da sie die einzige ist, die überhaupt zu ermitteln war.¹⁹ Ein passables Foto der rechten Tafel, auf der Fontane abgebildet ist, fand sich in der Bibliothek der Humboldt-Universität.²⁰ In dem 1940 von Julius Petersen publizierten Briefwechsel zwischen Bernhard von Lepel und Fontane ist ein weiteres Foto überliefert,²¹ das einen anderen Ausschnitt der rechten Seite zeigt, rechts Lafontaine, auf schwarzem Rappen, links Schenkendorf,²² eine Feder hinter dem Ohr, die Sammelbüchse schwingend. Sein Kostüm besteht ganz aus großformatigen Papierbogen, auf jedem von ihnen ist das Wort »Protocoll« zu lesen. Einen Eindruck der Farbigkeit des Gemäldes bietet keines der genannten Fotos.

Die Wirkung des Gemäldes auf die *Tunnel*-Freunde war gewaltig und das Hallo wird enorm gewesen sein, als die Gesellschaft diesen größten Span, der überhaupt jemals vom *Tunnel*-Holz fiel, erstmals in seiner ganzen Schönheit in Augenschein nehmen durfte. Fontane erinnert sich noch Jahrzehnte später in seiner Autobiographie *Von Zwanzig bis Dreißig* an das Bild. Noch auf den ungenügenden Reproduktionen, die uns heute zur Verfügung stehen, ist eine Reihe von Details nachvollziehbar, die sich ihm eingepägt hatten. »Das Lokal für die Sitzungen wechselte ziemlich häufig, namentlich in den ersten Jahren. Später wurde man seßhafter, und drei dieser Lokale sind mir in Erinnerung geblieben: erst ein Hof- und Gartensalon in der Leipziger Straße, dann ein Vorderzimmer im ›Englischen Hause‹,²³ zuletzt – und durch viele Jahre hin – ein großer Saal im ›Café Belvedere‹, einem jetzt eingegangenen Etablissement neben Opernhaus und katholischer Kirche.²⁴ Hier erhielten wir auch einen Bilderschmuck, ich weiß nicht mehr in welcher Veranlassung. Hugo von Blomberg und Professor Stilke malten ein ziemlich großes Wandbild, das dem Lokal, auch als der Tunnel sich nicht mehr darin versammelte, zur Erinnerung an alte Zeiten erhalten blieb. Ich habe es da noch öfter gesehen. Was inzwischen daraus geworden, vermag ich [...] nicht mehr anzugeben, würde es aber beklagen, wenn es verlorengegangen sein sollte. Denn es veranschaulichte sehr gut ein Stück Alt-Berlin. Einiges steht



Abb. 3: Tunnelbild, rechte Tafel

Abb. 4: Tunnelbild, rechte Seite, Ausschnitt mit Lepel

mir noch deutlich vor der Seele. Blomberg selbst, bloß in Trikot und mit einer Schärpe darüber, stand als Jongleur auf zwei Pferden, wohl um seine Doppeltätigkeit als Maler und Dichter zu veranschaulichen. Rechts neben ihm saß ich, in einem Douglas- oder Percy-Kostüm auf einem Wiegenpferde, und hatte meine Lanze gegen einen anderen Ritter, wahrscheinlich einen Balladenkonkurrenten, eingelegt. Wer dieser andere war, weiß ich nicht mehr. Mir zur Seite stand Merckel. Der war damals ›Haupt‹,²⁵ weshalb ihn Blomberg in pontificalibus dargestellt hatte: Frack, Escarpins und ein breites Tunnel-Ordensband – en crachat – über die Brust. Es wirkte sehr gut, aber doch zugleich auch komisch und anzüglich, weil Merckel, von Natur schon klein, durch eine Laune des Malers noch spindeldürre Beinchen erhalten hatte. Glücklicherweise war Kugler seitens des Festkomitees zu nochmaliger Inspizierung des Bildes abbeordert worden und bestand auf Beseitigung der dünnen Beinchen. ›Ja, wie das machen?‹ fragte Blomberg. – ›Das ist *Ihre* Sache, so geht es nicht.‹ Und schließlich fand sich auch ein Ausweg. Blomberg malte ein Riesentintenfaß über die beanstandeten Beine weg, so daß nur die halbe Figur mit dem roten Crachat aus dem Tintenfaß herauswuchs.²⁶

Nur aus dem Gedächtnis schöpfend, beschrieb Fontane in seiner Autobiographie zahlreiche Details des Gemäldes zuverlässig. Die auf zwei Pferden stehende Gestalt Blombergs befand sich jedoch nicht neben ihm, sondern auf der anderen Seite des Bildes. Auch was Fontane über seine eigene Ausstattung sagte, läßt sich an den erhaltenen Reproduktionen nachprüfen. Tatsächlich wurde er als Ritter dargestellt, der in Sporen und Harnisch auf einem Jahrmarktsbudenpferd sitzt. Die auf seinem Haupt wehende Pfauenfeder verschwieg er allerdings. Seine Hand führt auch nicht die Lanze, sondern ein Zwischending zwischen Pritsche und Heroldsstab mit Bändern. Tatsächlich begegnet er damit einem *Tunnel*-Kollegen, in dem sich unschwer Claudius (George Hesekei) erkennen läßt, der ihm mit geflammentem Schwert entgegentritt, während Lafontaine mitsamt Pferd dem als Flußgott dargestellten Heinrich Smidt in die Arme zu sprengen scheint.

Fast die ganze Gestalt Fontanes, die zwerghaft verkürzt dargestellt ist, wird verdeckt von dem Schild, auf dem mit großen Buchstaben die Devise des Hosenband-Ordens steht: »HONY SOIT QUI MAL Y PENSE«. Im inneren Feld finden sich als Schildhalter links ein Löwe, rechts ein Einhorn. Sowohl die Inschrift als auch die beiden Wappentiere sind Elemente des englischen Königswappens. Da Einzelheiten auf dem Foto leider nicht erkennbar sind, kann man nur vermuten, daß für die Gestaltung der kreisrunden inneren Tafel, die geviertelt ist und ein in der Mitte aufgesetztes Wappenschild enthält, sowie für die Bekrönung des Wappens weitere heraldische Symbole aus dem englischen Staatswappen entlehnt wurden. Nur die Inschrift »Dieu

Et Mon Droit« findet sich nicht im Schild des Tunnel-Ritters wieder, statt dessen enthält das innere Feld die Worte: »GENUINE WINDSOR SOAP«.

Zweifellos hat der Künstler mit den auf die englische Geschichte verweisenden Inschriften und Symbolen eine charakteristische Marotte Lafontaines verewigt. Der Hosenbandorden (Ordo of the Garter), der vielleicht exklusivste Orden, den es je gegeben hat, wurde 1348 von King Edward III. gestiftet. Als der König mit der Countess of Salisbury, seiner Geliebten, tanzte, soll diese ein Strumpfband verloren haben. Geistesgegenwärtig hob der König das Band auf und schlang es um das eigene Bein. Der Ausspruch, den er dabei tat, wurde zum Motto des Ordens. Er gehört nicht nur zu Fontanes Lieblingsprüchen, er wurde überhaupt dankbar von den Literaten des 19. Jahrhunderts aufgegriffen. Wer diesen Spruch im Schilde führte, hatte Gewagtes zu verteidigen, zumindest Bedenkliches, und zwar vom Standpunkt eines höheren Sittlichkeitsadels.

Auch die Inschrift des inneren Kreises verweist auf Fontanes Schwärmerie für England und alles Englische, von der auch zahlreiche Späne zeugen, die er dem *Tunnel* auf dem Altar darbrachte. Jahrzehnte später ließ er eine seiner Figuren, den Kommerzienrat Treibel, über seine Schwiegertochter, deren Leidenschaftslosigkeit und innere wie äußere »Gewaschenheit« ihm entschieden zu weit geht, sagen: »Sie hat nichts als einen unerschütterlichen Glauben an Tugend und Windsor-soap.«²⁷ Und im *Stechlin* schwärmt Rex, der mit seinem Kameraden Czako über Woldemars Reise nach England räsoniert: »Und Windsor ist doch nun mal das denkbar Feinste.«²⁸ Bereits auf seiner ersten England-Reise war Fontane von diesem Schloß tief beeindruckt gewesen. Galt er in den *Tunnel*-Jahren bei seinen Freunden selbst als einer, für den Original Windsor-Seife so etwas wie ein unerschütterliches Schutzschild darstellte?

Wenn es hier auch feiner ausgearbeitet ist, erinnert das Portrait Lafontaines auf dem riesigen Ölgemälde an das Bleistiftporträt aus dem Skizzenbuch Hugo von Blombergs, so daß man annehmen kann, daß dieser Teil des Bildes, an dem ja mehrere Künstler gearbeitet haben, von ihm stammt. Auch die Erklärung des Bildes, die Hugo von Blomberg am Tag der Enthüllung verlas, bestätigt diese Beobachtung. Die Gestalt Lafontaines gehört zu den auffälligsten Figuren des ganzen Gemäldes; in der Gruppe der Schriftsteller, die sich auf der rechten Seite tummelt, während die linke den bildenden Künstlern vorbehalten ist, nimmt sie eine zentrale Position ein. Allerdings spiegelt sich in der Überhöhung, die Lafontaine durch diese prononcierte Stellung und die Attribute erfährt, nicht etwa eine besondere Hochschätzung, die Blomberg diesem *Tunnel*-Freund gegenüber empfand. Vielmehr

hat er Lafontaine mit subtilem Spott überhäuft, der sowohl gegen die Person als auch gegen sein literarisches Werk gerichtet ist, die Karikatur der Gestalt, das lächerliche Holzpferd und die auf dem Kopf flatternde Pfauenfeder sind eigentlich nur die äußeren Anzeichen dafür.²⁹

Bei der Überlieferungslage schien der Versuch, das Bild auch nur teilweise zu entschlüsseln, wenig aussichtsreich. Es existieren ja nicht einmal Abbildungen, auf denen sich die Details erkennen lassen. Ein Druck der Erklärung zu dem Gemälde fand sich trotz aller Bemühungen nicht. Auch einen Nachlaß Blombergs oder Teile aus seinem Nachlaß vermochte ich nicht zu ermitteln, genausowenig wie sich die Erklärung in anderen Nachlässen fand. Es war also ein besonderer Glücksumstand für diese Studie, daß Herr Hofer im *Tunnel-Archiv* nach mehreren mißglückten Versuchen den Span selbst, die Rede, die Maler Müller am 3. Dezember gehalten hat, entdeckte. Es handelt sich offenbar um das Manuskript, das Hugo von Blomberg für den Vortrag auf dem 27. Stiftungsfest benutzt hat. Die im letzten Augenblick vorgenommene Korrektur der Figur Merckels, von der Fontane in seinen Erinnerungen berichtete, hat auch eine Änderung in dieser witzigen Ansprache nach sich gezogen. Da es sich um einen Schlüsseltext nicht nur für das Bild, sondern auch für die Geschichte des *Tunnels* handelt, soll die Erklärung im Anhang vollständig abgedruckt werden.

Das weitere Schicksal des großen *Tunnel*-Bildes

Die Geschichte dieses Bildes nachzuvollziehen, hieße die Geschichte des *Tunnels* seit den 1850er Jahren zu schreiben. Zunächst hing das Gemälde im Cafe Belvedere, wo die Freunde noch Anfang der 70er Jahre tagten. Im Frühjahr 1871 wurde die Lokalfrage drängend, vom 1. April ab wurde eine neue Unterkunft benötigt. Immer wieder finden sich in den Protokollen Hinweise auf die Bemühungen, einen passenden Raum zu finden. Aber das große *Tunnel*-Bild erwies sich als Hindernis. So berichtete *Barkhusen* am 2. April 1871, wie er »täglich im Durchschnitt zwei Dutzend Lokale abgestreift ohne den Ort zu finden, wo der Tunnel seinen Haken einschlagen oder vielmehr sein Bild anschlagen könne, denn an der nicht vorhandenen Bilderwand scheiterte es meistens. Und wo die Bilderwand da war, und es dem Tunnel wohl gefallen hätte, da war es mit dem Wirth nicht recht, und wo der Wirth uns mit liebenden Armen aufgenommen hätte, da war weder eine Wand, noch waren die Räume des *Tunnels* würdig; so daß dem armen vom Droschkenfahren zerräderten *Barkhusen* schließlich nichts übrig blieb als mit Pyramus auszurufen: ›O Wand! O Wand!«³⁰ Am 23. April 1871 wurde ein Raum bei Rudolf Zennig, Unter den Linden 13, gemietet. Im Protokoll

vom 30. April heißt es: »Endlich war es dem Tunnel wieder einmal vergönnt, in seinem vollen Glanze zu tagen. Von der Wand herab schaute wieder Tyll mit dem alten lustig verschmitzte Gesicht auf seine sich munter zusammenschaarenden Söhne und auf die nun wieder im Schmuck der Decken und Leuchter prangenden Tische – geendet war ja nach langem verblichenen Streit, die wenn auch nicht Kaiser- so doch lokallose Zeit. Am frohesten aber waren offenbar Barkhusen und Peter Vischer, da beide noch ganz müde und matt aussahen von der langen Umherfahrt nach einer schützenden Heimstätte für Tylls – Bilder.«³¹ Noch 1875 fand das Stiftungsfest bei Zennig statt.³² Auch aus der Folgezeit haben sich einige Quittungen über die regelmäßigen Zahlungen der Saal-Miete an Zennig erhalten, die letzte davon stammt vom 21. Oktober 1877.³³

Im Protokoll vom 9. Februar 1879 deutete sich erneut ein Umzug an, da die derzeit genutzte Lokalität aufgrund der »trostlosen Finanzverhältnisse des Tunnels« aufgegeben werden mußte.³⁴ Zusammen mit dem gesamten *Tunnel*-Archiv wurde das Gemälde am 21. April 1879 in die Privat-Wohnung von Oskar Roloff gebracht, der als letztes Haupt und erster Nachlaß-Verwalter in die Geschichte des *Tunnels* eingegangen ist. Dieser Umzug ist ebenfalls durch eine Quittung belegt: »1 Fuhre Sachen von den Linden nach der Taubenstr.«³⁵ Im Protokoll vom 12. Dezember 1879 heißt es: »In den neuen Räumen, welche die Gastfreundlichkeit unseres verehrten Vereinsmitgliedes Lichtwer dem Tunnel zur Verfügung gestellt hatte fand zum ersten Male eine Deliberationssitzung am 9. März statt. Nach Besichtigung der Lokalität und der Aufstellung des Tunnelmobiliars wurde die Sitzung von dem anbetungswürdigen Haupte in höchsteigener Person eröffnet und für die Bemühungen, welchen sich Lichtwer und Ariosto bei Bewerkstellung des Umzuges unterzogen hatte[n], auf Antrag des anbetungswürdigen Hauptes den genannten Mitgliedern der Dank des Tunnels votirt. Hierauf wurde beschlossen, da sich das große Gemälde [*über der Zeile*: humoristische Darstellung früherer Tunnelmitglieder] nicht gut auf andere Weise unterbringen ließ, die Holztafeln aus einander zu nehmen und den Holzrahmen in zwei Theile zu zerlegen [...]«.³⁶

In den Wohnungen des Hof-Photographen Roloff ist das *Tunnel*-Bild bis zur Übernahme des *Tunnel*-Nachlasses durch die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität geblieben. Bekannt sind die Adressen Jerusalemer Str. 59, Oranien-Str. 81/82, zuletzt wohnte die Witwe Emma Roloff in der Schönhäuser Allee 29, von wo aus die wertvollen Materialien ihre vorläufig letzte Reise antraten, in die Berliner Universitätsbibliothek. Die Geschichte dieser Einholung mit all ihren spannenden und retardierenden Momenten wie ihren komischen Seiten hat Roland Berbig aufgrund der Archivmaterialien

dargestellt.³⁷ Am 1. November 1912 fuhr ein Möbelwagen in der Schönhauser Allee 29 vor, das *Tunnel*-Archiv wurde verpackt und in die UB geschafft, wo es im Raum 321 aufgestellt wurde. Noch am selben Tag wurde ein Inventar des Vereinsnachlasses angefertigt. Unter der Nr. 5 dieses Verzeichnisses wurde aufgeführt: »1 dreiteiliges Öl-Vereinsbild, anscheinend durch Tabaksqualm geschwärzt.«³⁸

In der Universitätsbibliothek ist das Bild bis zum Kriegsende verblieben. Wie Fritz Behrend, der Historiograph des *Tunnels*, feststellte, fand es sich 1921 im Gewahrsam der Berliner Universitätsbibliothek.³⁹ Nach dem Umzug der Universitätsbibliothek in den Nordflügel des Gebäudekomplexes der Staatsbibliothek, der auf dem Geviert der ehemaligen Akademie errichtet wurde, bekam es seinen Platz im Vortragssaal,⁴⁰ wo es unter der südlichen Galerie an der Wand hing, und zwar komplett, drei große Tafeln nebeneinander, fast die gesamte Breite des Raumes zwischen dem Fenster und der Tür einnehmend. Unter dem Bild stand der *Tunnel*-Schrein. Die Situation ist auf einem Foto aus dem Jahr 1929 festgehalten.⁴¹ Daß es sich um das große *Tunnel*-Bild handelt, unterliegt keinem Zweifel. Das Gemälde, das auf dem Foto wenigstens in Umrissen erkennbar ist, entspricht vollkommen der Reproduktion in Behrends Geschichte des *Tunnels* von 1938. Man erkennt auf der Aufnahme auch, daß die drei Tafeln nicht gleich groß gewesen sind. Die mittlere Tafel war die kleinste. Insgesamt mag das Kunstwerk bei einer Höhe von ca. 1m etwa 5 m lang gewesen sein.⁴²

Seit dem Krieg ist das Gemälde verschollen. Zufällig stieß ich allerdings bei der Sichtung der Korrespondenz des Fontane-Archivs auf eine Spur, die beweist, daß wenigstens ein Teil des Bildes noch 1957 existiert haben muß. Erich Biehahn, der damalige Kustos der Staatsbibliothek für Kunstwerke, schrieb am 30. September 1957 in einem Brief an den Leiter des Archivs, Joachim Schobess: »Interessieren wird es Sie wohl, daß das große ›Tunnelbild‹, dem Fontane in ›Von 20 bis 30‹ ein paar Seiten widmet, jedenfalls mit seinem Mittelteil noch existiert. Ich habe es vor einigen Monaten, bei der Katalogisierung der Gemälde etc. der Staatsbibliothek, in einem Abstellraum für beschädigte Bilder entdeckt. Es war mir zunächst unbekannt, doch führte mich die Eulenspiegelfigur auf die richtige Fährte, so daß ich schließlich eine Abbildung in Behrends Geschichte des *Tunnels* fand. Es ist inzwischen würdiger untergebracht worden, d. h. vorerst, denn Besitzer ist offenbar die Universitätsbibliothek.«⁴³

Leider haben die bisherigen Recherchen und Nachfragen in den beiden beteiligten Einrichtungen, der Staatsbibliothek und der Universitätsbibliothek, keinerlei Hinweise auf den Verbleib des *Tunnel*-Bildes erbracht. In dem von Erich Biehahn 1961 publizierten Verzeichnis der Kunstwerke der Staats-

Ab
Titbib
kar
auc
rich
der
ges
brinBil
ger
Da
wü
in l
gev



Abbildung 5: Vortragsraum der Universitätsbibliothek zu Berlin, Foto von W. Titzenthaler, 1929

bibliothek⁴⁴ ist es jedenfalls nicht aufgeführt. Biehahn hatte ja auch sofort erkannt, daß das Gemälde eigentlich der Universitätsbibliothek gehört. Aber auch Joachim Krueger erwähnt das Bild in seinem 1960 erschienenen Bericht über das *Tunnel-Archiv*⁴⁵ nicht. Auch über den Verbleib der Tafel, für deren »würdigere« Unterbringung Biehahn nach eigenem Bekunden 1957 gesorgt hatte, ließ sich trotz mehrmaliger Nachfragen nichts in Erfahrung bringen.

Hundert Jahre nach seiner Entstehung wurde ein Teil des großen *Tunnel*-Bildes das letzte Mal gesehen. Heute sind noch einmal fünfzig Jahre vergangen. Am 3. Dezember des Jahres 2004 wurde das Gemälde 150 Jahre alt. Daß noch nach so langer Zeit jemand an diesem Kunstwerk interessiert sein würde, haben sich seine Schöpfer und die Mitglieder des *Tunnels*, die es 1854 in Besitz nehmen durften, wohl in den kühnsten Träumen nicht auszumalen gewagt.

Hugo von Blombergs Rede bei der Enthüllung des großen Tunnel-Bildes^{45a}

Meine Herren!

Gestatten Sie mir vom Standpunct höherer kunsthistorischer Gefühlsbildung einige Worte vorzuschicken.

Es war von jeher die protoplastische Aufgabe des in sich hypothetisch zur Anschauung gekommenen künstlerischen Außersichseins, in idealem Naturalismus sich selber gegenständlich zu werden. Denn weder der markige Schmelz duftthauchender Pinselführung, noch der himmelwärts gerichtete Augenaufschlag religiös-socialer Ideenverbindungen vermögen für jene zarte Blüthe selbstgeständlichen Blödsinns zu entschädigen, die den Menschen, wie den Künstler erst recht eigentlich zur Synthese dessen macht, was er nach der subjectiv dramatischen Intuition national-germanischer Symmetrien sein oder vielmehr nicht sein sollte, und was wir Alle, meine Herren, zwar nicht wünschen – aber doch hoffen.

Wir gehen nach diesen ebenso allgemein faßlichen als unbestreitbaren Sätzen ohne weiteres zur Betrachtung unsres Bildes über.

Sie erblicken in der Mitte, von dem markigen Griffel unsres wackern Graff pastos hingezaubert,⁴⁶ die ehrwürdige und historische Gestalt unsres allverehrten Schutzpatrons, des großen Till Eulenspiegel, in olympischer Ruhe ein Bein über das andre geschlagen, die bedeutsamen Attribute in den Herrscherhänden,⁴⁷ sinnig umgeben von dem Kranze der Würdenträger seines unsterblichen Freistaats. Indem der Künstler die Farbe des Thronhimmels von dem grünen Altar, auf dem unsre Opferspäne zerlegt werden, entlehnt, ist zugleich seine subjective Ansicht über das jetzige Local⁴⁸ dadurch bedeutsam angedeutet daß er die Umgebung unsres Heros in etwas sparsamer Beleuchtung darstellt.

Ein desto helleres Licht umgiebt zu seinen Füßen die behagliche Gestalt unsres trefflichen Finanzmannes E. Schulze, die, ein wahrer Bauch des Menenius Agrippa,⁴⁹ von den gesegneten Umständen des Tunnells und der Opferfreudigkeit seiner Glieder das gewichtigste Zeugniß ablegt.⁵⁰ Und nicht mindres Licht verbreitet neben demselben über die Zustände des Eulenspiegelstaats unser Schenkendorff, der Mann der Protokolle, in dessen erhobner Hand die Büchse des eisernen Fonds mit dem magischen Klange einer Wünschelruthe klappert. – Zur andern Seite taucht Fugger der Archivar aus dem papirnen Chaos unsres Bundesschreins, und über ihm entrollt unser jetztweiliges angebetetes Haupt, Petrarca, der Herodot, der Livius und Gibbon⁵¹ des Tunnells, seine großen langerwarteten Annalen.⁵² [Bl. 1v]

Meine Herren! Wir erblicken jetzt zur rechten Hand unsres erhabnen

Schutzpatrons, die den heitren Spiegel hält, ein Phantasiestück in Callots Manier,⁵³ die Kunstmenschen resp. Kunstreiter des Tunnells darstellend. Der Verfasser selbst rankt sich in akanthus-artiger Arabeskenformation gefühlsinnig dem Thron des Heros v. Mölln⁵⁴ zu, der edle Römer Tacitus entsteigt seiner Urne, deren Form schon die Classicität ihres Inhabers verbürgt, und Graff, der unbenannte Spitz, lächelt aus einem modernen Barockrahmen und denkt: Laßt mich ungeschoren!

Habe ich nöthig, Ihnen den kühnen Segebarth-Drögoner oder Feldpostreiter des 7. j. Krieges⁵⁵ zu nennen, der über dieser Gruppe mit wahrhaft Cook'scher Energie⁵⁶ heranbäumt? Nur soviel, daß die Flügel seines ramsnasigen Bucephalus⁵⁷ jedenfalls aus den Federn eines Archenholz⁵⁸ und Tempelhoff,⁵⁹ ja vielleicht aus jenen historischen Federn selbst sind, die der Castellan v. Sanssouci von Zeit zu Zeit zu erneuern hat!⁶⁰ – Es folgt jetzt auf zwei ziemlich unbändigen Fuchsspony's eine Persönlichkeit, deren Corpulenz, für einen Künstler ungewöhnlich, mir leider keine Zweifel über ihre Idealität gestattet. Sie stellt Ihnen, meine Herren, nur zu deutlich die Situation eines Tunnellmitglieds dar, das sozusagen, auf dem einen Beine malen u. auf dem andern darüber referiren soll. Die rothe Binde deutet wahrscheinlich die dadurch zugezogenen Kopfschmerzen an.⁶¹

Sie fragen mich, was die ätherische Erscheinung darüber bedeute? Es ist eine Ahndung – ein kühner Griff unsres phantasiereichen Callot in die dunkle Zukunft, in der, wie eine Eingebung v. oben, dem Sonntagsverein das ersehnte Diplom beschieden ist.⁶²

Doch wir kehren zur Wirklichkeit zurück, und erblicken unsern Hogarth als Prototyp volksthümlich-naiver Humanität und Erdarbeit, und genialen Vetreter [!] dessen, was Recensenten u. andre Laien Genre, die Künstler aber Kniff⁶³ benennen. Sinnig aber hat der [das Wort ist durchgestrichen] Meister der Praxis die Theorie, dem Manne der Schippe unsern wissenschaftlichen Salvator Rosa zugesellt, der, ein Bündel getragner Kleidungsstücke unter dem einen u. seinem Commentar⁶⁴ darüber unter dem andern Arm, von einer culturgeschichtlichen Vorlesung zu kommen scheint. Seinem Gürtel hat der Künstler den Kopfschmuck der Pharaonen, die goldne Uräusschlange einverleibt, – ein Gedanke, um so tiefer u. bedeutsamer, als er selbst dem Erklärer einigermaßen dunkel geblieben ist.⁶⁵

Ueber dem Völker u. zeitenkundigen Salvator, schwingt, ihn gleichsam in seine Publicistencompagnie einweihend, Hauptmann Anakreon [Bl. 2r] die Fahne des D. Kunstblatts, inclus. Literaturblatts;⁶⁶ auch ohne Kopf würden wir den edlen Griechen an seiner Chlamys⁶⁷ ächt antiken Faltenwurf erkennen. Hinter ihm der Thierbändiger P. Vischer einen kleinen zoologischen Garten auf dem Kopf⁶⁸ und Lessing bringt in einem großen Korbe die

Gaben aller zeichnenden, redenden u. musizierenden Musen,⁶⁹ während seine Linke entweder den Torso v. Adolph Stahr,⁷⁰ oder eine Herme⁷¹ zärtlich an den Paletot drückt. In sinnvoller Andeutung ist Canaletto, der Langvermißte, gleichsam abwesend hinter den Genannten zu erkennen, oder vielmehr nicht zu erkennen.⁷² Mit ihm schließt diese Seite unsrer kunsthistorischen Betrachtung ab.

Mit einigem Zagen, meine Herren, gleichsam nur »schüchtern funkelnd« wende ich mich jetzt zur Linken des Schutzpatrons, wo eine schwächere Kraft versucht hat, die poetischen Größen des Tunnells symbolisch in ihrem Ringen und Erringen aufzufassen. Die Aufgabe war pyramidenhaft, colossal: sie konnte nur gleichsam auszugsweise gelöst werden.

Unter dem Bilde des Altvater Nil, fruchtbar u. wasserreich wie er, tritt – oder vielmehr schwillt Ihren Blicken zuerst unser Altmeister Bürger entgegen, aus breiter Urne das »Jahrhundert aus Schwedens Vorzeit«⁷³ ergießen wollend. Aber die Annalen der Preuß. Militärverwaltung bilden gegenwärtig das Bett des Stromgotts⁷⁴ und seine poetischen Wellen sind erstarrt.⁷⁵ – Doch nein, wie Schneeglöckchen unter dem Frost, sind »das Drama v. Eigenwerth [?]« u. »mein letzter Thaler«⁷⁶, ein fünfactiges Drama u. ein Lustspiel dito seinem fruchtbaren Schooße entkeimt und begrüßen weinend und lächelnd das Dasein.

Hinter dem Patriarchen der Gewässer erhebt sich mit Schild u. Flamburg der ritterliche Kämpfe Claudius, gewapnet mit dem magischen Jungfernhemd des Constabels v. Kernaliê,⁷⁷ und daneben denkt Hagedorn über den besten Beweis nach, »daß es auch mürrische Heilige giebt.«⁷⁸

Prächtig naht sodann Lafontaine auf bäumendem schwarzen Engländer, auf seiner Tartsche das Hony soit – und noch eine zweite Devise, die die genuine englische Specialität Natur seiner lebenschäumenden Production attestirt: Er ist im Begriff, an dem gefallen edlen Percy ein neues Meisterstück von Uebersetzung auszuführen.⁷⁹ [Anmerkung am Fuß der Seite: Natürlich kommt er dabei auch leicht über das vorjährige Festprotokoll weg.]⁸⁰ Meister Hans Sachs mit dem Leisten in der Hand, blickt diesem kühnen Satz sinnend nach.

Immermann ~~schreitet~~ [Streichung mit Bleistift, über der Zeile, mit Bleistift: erhebt sich] ~~würdevoll heran~~ [Streichung mit Bleistift, über der Zeile, mit Bleistift: aus nächtl. Tiefe]. Er trägt den großen Cordon des edlen und erlauchten Tunnellordens über der Spree, als das erste angebetete Haupt, dem dieser hohe und bedeutungsvolle Schmuck verliehen war.⁸¹ In seinen Rächerhänden [darüber. armen] klagt hülflos die fromm Siegelint,⁸² und ihr verbrecherischer Vater vermag ihr nicht beizustehen.

– Leicht, wie die Posaune am Klang, erkennen Sie den ehrenvesten [Bl. 2v]

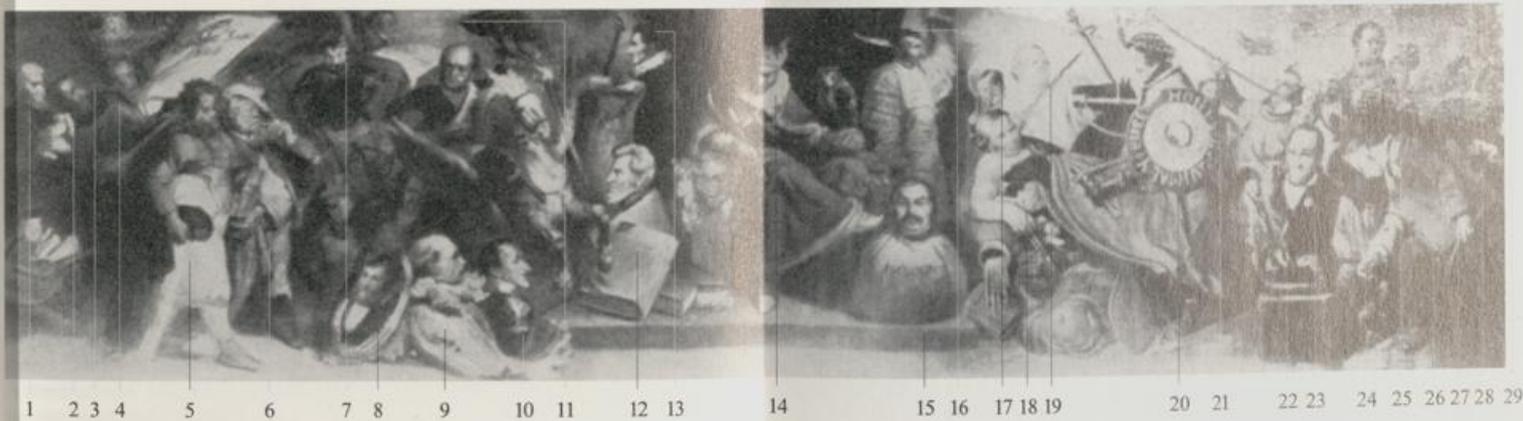


Abb. 6: Hugo von Blomberg, Ludwig Burger, Ferdinand Weiß: Tunnel über der Spree. Gemälde. 1854
 Gesamtansicht. Aus: Fritz Behrend. Geschichte des Tunnels über der Spree. [Berlin] 1938

Name	Tunnelname	Attribute, Besonderheiten			
1. Franz Kugler	Lessing	Korb, Torso	15. August Müller	E. Schulze	Geldsack
2. Friedrich Eggers	Anakreon	Fahne	16. Bernhard v. Lepel	Schenkendorf	Büchse, Protokoll-Bögen, Feder
3. Anton Ferdinand Ewald	Canaletto	-	17. Franz Kugler	Hagedorn	Heiligenschein
4. Wilhelm Wolff	Peter Vischer	Kopfputz, undeutlich	18. Heinrich Smidt	Bürger	Flußgott, Annalen, 2 Figuren
5. Hermann Weiß	Salvator Rosa	Kleidung, Bücher	19. George Hesekei	Claudius	Schwert, Schild, »Jungfernhemd«
6. Theodor Hosemann	Hogarth	Bauer	20. Theodor Fontane	Lafontaine	Reiterfigur, Schild, Pfauenfeder
7. Hugo v. Blomberg	Maler Müller	reitet auf zwei Pferden	21. Leo Goldammer	Hans Sachs	Leisten
8. Ferdinand Weiß	Graff	Barockrahmen	22. Julius Schramm	Hiob	Posaune
9. Ludwig Burger	Callot	Akanthus	23. Wilhelm v. Merckel	Immermann	Tintenfaß, zwei Marionetten
10. J. J. Arnold	Tacitus	Urne	24. C. F. Scherenberg	Cook	Reiterfigur, Uniform
11. Adolph Menzel	Rubens	Reiterfigur auf geflügeltem Pferd	25. Fedor v. Köppen	Willamow	Uniform, Epauletten
12. G. Wagner	Fugger	Folianten	26. Hermann Kette	Tiedge	Album, Wander-Stab mit Wurm
13. Ludwig Lesser	Petrarca	Halskrause, Schriftrolle	27. Paul Heyse	Hölty	-
14. -	Till Eulenspiegel	Eule, Spiegel, Kleidung	28. Genius des Vaterlandes, eine große, uniformierte Gestalt	Bertran de Born	angeschnitten, nicht erkennbar
			29. Emanuel Geibel		

He
flat
der
ma
der
1
ein
auf
pe
ber
ser
mir
me
Ab
ten
1

Herold mit dem Löwen v. Waterloo, wie der Wimpel: Rhetorica über ihm flattert.⁸³ Er führt das specifisch schwarz weiße Schlachtroß am Zügel, auf dem Cook in dem bewußten neuen blauen Winterpelz seinen Ziethenritt macht,⁸⁴ gefolgt von Willamow, wie Heimons Sohn Reinald von seinen heldenmüthigen Brüdern.⁸⁵

Neben ihnen bückt sich der sanfte Wanderer Tiedge und pflückt genügsam ein noch ziemlich frisches Anekdotenblümchen für sein Album,⁸⁶ während auf der Spitze seines Alpenstocks der Gottseibeius⁸⁷ verdientermaßen zap-pelt.

Mit Wehmuth sehe ich mich jetzt bei der Schlußgruppe angelangt. Vergebens will der Genius des Vaterlands, an seinen Aufschlägen kenntlich, unsern Hölty, grün, wie seine Hoffnungen, bei uns zurückhalten. – »Her zu mir!« ruft der treulose Bertran de Born und entführt ihn.⁸⁸ Und so lassen Sie, meine Herren, den stillen Nebel unendlicher Wehmuth über das heitre Abendroth der ungeheuren Ironie niedersinken, und den Maler u. Referenten nachsichtig mit bedecken!

Berlin, d. Dritten Dez.

1854.

Maler Müller

Vereinsnamen

Anakreon	Friedrich Eggers
Ariosto	August Schmidt
Aristophanes	Moritz Gottlieb Saphir
Barkhusen	Karl Eggers
Bertran de Born	Emanuel Geibel
Bürger	Heinrich Smidt
Callot	Ludwig Burger
Campe	Louis Schneider
Canaletto	Arnold Ferdinand Ewald
Cartesius	Werner Hahn
Cicero	Lorenz Carsten
Claudius	George Hesekei
Cook	Christian Friedrich Scherenberg
Frauenlob	Heinrich Seidel
Fugger	G. Wagner
Graff	Ferdinand Weiß
Hagedorn	Franz Kugler (Journalist)
Hiob	Julius Schramm
Hogarth	Theodor Hosemann
Hölty	Paul Heyse
Immermann	Wilhelm von Merckel
Lafontaine	Theodor Fontane
Lessing	Franz Kugler (Kunsthistoriker)
Lichtwer	Oskar Roloff
Maler Müller	Hugo von Blomberg
Petrarca	Ludwig Lesser
Pythagoras	Adolf Slaby
Salvator Rosa	Hermann Karl Jakob Weiß
Hans Sachs	Leo Goldammer
Schenkendorf	Bernhard von Lepel
Ernst Schultze	August Müller
Swift	Wilhelm John
Tacitus	J. J. Arnoldt
Tempelhoff	Hans Christian Borries
Tiedge	Hermann Kette
Peter Vischer	Wilhelm Wolff
Willamow	Fedor von Köppen

Me
der
lich
SchAn
1

2

3

4

5

6

7

8

9

Mein Dank gilt der Universitätsbibliothek zu Berlin für die Publikationserlaubnis der hier wiedergegebenen Bilder und Archivalien, Henrik Hofer für seine unersetzliche Hilfe bei den Recherchen im Archiv des *Tunnels über der Spree* sowie Peter Schaefer und Wolfgang Rasch für nützliche Hinweise.

Anmerkungen

- 1 Vgl. WALTER VON ZUR WESTEN: *Berlins graphische Gelegenheitskunst*. Bd. 2, Berlin 1912, S. 92–98.
- 2 Kersting, 1842, zwei versch. Zeichnungen, vgl. HANS-WERNER KLÜNNER: *Theodor Fontane im Bildnis*. In: *Festschrift der landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg zu ihrem hundertjährigen Bestehen 1884–1984*. Hrsg. von ECKART HENNING und WERNER VOGEL. Berlin 1984, S. 279–307, Nr. 1.
- 3 Vgl. HORST GRAVENKAMP: »Um zu sterben muß sich Hr. F. erst eine andere Krankheit anschaffen.« *Theodor Fontane als Patient*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 99 ff.
- 4 *Zur Geschichte des Literarischen Sonntags-Vereins (Tunnel über der Spree) in Berlin. 1827 bis 1877*. Berlin [1877].
- 5 Eine Auswahl von acht Blättern aus diesem Zyklus wurde zum zweiten Stiftungsfest, das der Berliner Fontane-Abend am 28. November 1929 feierte, faksimiliert, die Inschriften sämtlicher Blätter und einige farbige Abbildungen finden sich in: *Fontane und sein Jahrhundert*. Hrsg. von der STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN. Berlin: Henschel Verlag 1998, S. 55 ff. – Vgl. auch *Von Chodowiecki bis Liebermann. Katalog der Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und Gouachen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bearb. von DOMINIK BARTMANN und GERT-DIETER ULFERTS. Berlin: Mann 1990, S. 60–62.
- 6 *Fontane und sein Jahrhundert*, wie Anm. 5, S. 59.
- 7 Für die Biographie wurde außer der *Allgemeinen Deutschen Biographie* (Bd. 2, S. 719–720) folgende Literatur benutzt: FRANZ BRÜMMER: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. 6. Aufl. Leipzig [1913], Bd. 1, S. 260; – OTTO DRUDE: *Fontane und sein Berlin*. Frankfurt a. M., Leipzig 1998, S. 35 f.
- 8 MANFRED HÖRLITZ: *Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs. Eine Dokumentation im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs*. Potsdam 1999, S. 174, 229–231.
- 9 FRITZ BEHREND [Hrsg.]: *Aus dem Skizzenbuch Hugo von Blombergs. Acht Blätter ausgewählt und eingeleitet im Auftrage des Berliner Bibliophilen-Abends*. Berlin 1921. (Hergestellt in einer Auflage von 500 Stück. Von diesen wurden 300 mit der Hand numeriert und der Gesellschaft der Bibliophilen zur Tagung am 16. Oktober 1921 in Berlin gewidmet vom Berliner Bibliophilen-Abend.)

- 10 Frontispiz zu: FRITZ BEHREND: *Theodor Fontane. Zu seinem Leben und Schaffen*. Berlin 1933 (Privatdruck d. Verf.). Die Abbildung wird hier nach dieser Quelle wiedergegeben. 27
- 11 *Fontane Blätter* 75 (2003), S. 35 u. Anm. 39. 28
- 12 Theodor-Fontane-Archiv, Dobert 5. 29
- 13 Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin; »Tunnel«, Protokolle, Bd. 28/29 (Dez. 1854–Nov. 1856), Bl. 3r. 30
- 14 Der Span ist nicht erhalten, es handelt sich um die erste Fassung des später unter dem Titel *Archibald Douglas* bzw. *Archibald Douglas, der Verbannte* bekannt gewordene Gedicht. 31
- 15 UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, Protokolle, Bd. 28/29 (Dez. 1854–Nov. 1856), Bl. 3v. 32
- 16 Ebd. 33
- 17 UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, Protokolle, Bd. 28/29 (Dez. 1854–Nov. 1856), Bl. 4r. 34
- 18 Am 21. Januar 1855 wurde in einem Deliberations-Tunnel noch einmal darüber beraten, das Gemälde zu lithographieren, das Projekt erwies sich aber als zu kostspielig (UB der HU zu Berlin, »Tunnel«, Protokolle, Bd. 28/29 (Dez. 1854–Nov. 1856)). 35
- 19 FRITZ BEHREND: *Geschichte des Tunnels über der Spree*. Berlin 1938, vgl. die Bemerkung auf S. 60. Die Legende, die Behrend der Abbildung beigelegt hat, ist allerdings unbrauchbar, da viele Figuren hier nicht richtig beschrieben sind. 36
- 20 Tunnelbild, rechte Tafel, Foto von einem unbekanntem Fotografen, o. O. u. J. (s/w Foto), UB der HU zu Berlin, Sonderbestände, Fotos. 37
- 21 *Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Ein Freundschaftsbriefwechsel*. Hrsg. von JULIUS PETERSEN. München: Beck 1940, Bd. 2, nach S. 96, vgl. auch die Anm. zu Nr. 198, Bd. 2, S. 391 f. 38
- 22 Behrend (wie Anm. 19) verweist zwar auf eine andere Figur, aber die Ähnlichkeit, die diese Figur mit anderen Bildern von Lepel aufweist, läßt uns doch in diesem Punkt Petersen folgen, zumal Lepel auch durch die Attribute unverkennbar ist. 39
- 23 Gaststätte und Vereinshaus in der Mohrenstraße 49, berühmter Treff für Literaten und Künstler. Unter anderem hatte hier der *Verein Berliner Künstler* für längere Zeit seinen Sitz. 40
- 24 Traditionsreiches Berliner Lokal, hinter der Hedwigskirche gelegen. In diesem Café wurde am 20.8.1862 der *Verein Berliner Presse* gegründet. 41
- 25 Haupt war derzeit nicht Merckel, sondern Ludwig Lesser (Petrarca). 42
- 26 THEODOR FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig*. In: THEODOR FONTANE. *Autobiographische Schriften*. Berlin: Aufbau Verlag 1982, Bd. 2, S. 162 f. (Abschnitt *Der Tunnel über der Spree*. 1. Kap.). 43
- 44

- 27 THEODOR FONTANE: *Frau Jenny Treibel*, Kap. 10, NFA VII, 105.
- 28 THEODOR FONTANE: *Der Stechlin*, 22. Kap., GBA, S. 251.
- 29 Vgl. H.v.Blombergs Erklärung, hier S. 32, und die Anm. dazu.
- 30 FRAUENLOB, Protokoll vom 2. April 1871, in: *Sitzungs-Protokolle des Literarischen Sonntags-Vereins (Tunnel über der Spree) zu Berlin*. 34. Jg. Vom 3ten December 1870 bis 3ten December 1871. (Als Manuscript gedruckt.), S. 25 f.
- 31 PYTHAGORAS, Protokoll vom 30. April 1871, in: *Sitzungs-Protokolle*, wie Anm. 30, S. 28f.
- 32 BEUTH: *Jahres-Bericht über das Acht und vierzigste Tunnel-Jahr vom 3. December 1874 bis 4. December 1875*. In: *Sitzungs-Protokolle des literarischen Sonntags-Vereins (Tunnel über der Spree) zu Berlin*. 48. Jg. Vom 3. December 1874 bis 4. December 1875. (Als Manuscript gedruckt.), S. 27.
- 33 UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, Kassenangelegenheiten 34, 29.
- 34 UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, Protokolle, Jg. 52 (1878/1879), Bl. 131r.
- 35 UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, Kassenangelegenheiten 12, 17.
- 36 UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, Protokolle Jg. 52. (1878/1879), Bl. 135r.
- 37 Vgl. ROLAND BERBIG: *Das Vereinsarchiv des Tunnel über der Spree. Zur Geschichte eines Nachlass-Profiles*. In: *Ungeahnter Knotenpunkt eines Netzwerkes von Personen und Ideen. Erschließung des Vereinsarchivs »Tunnel über der Spree«*. Beiträge von der Tagung in der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin am 9. Oktober 1998. Berlin 1999 (Schriftenreihe der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin Nr. 61), S. 12–24.
- 38 UB der HU zu Berlin; »Tunnel« »Zuwendung ganzer Bibliotheken«.
- 39 *Aus dem Skizzenbuch Hugo von Blombergs*. wie Anm. 9, S. 10. Offenbar irrte sich Friedrich Fontane, der in seiner Kartei der Bildnisse Fontanes (wie Anm. 12) festhielt: »Tunnel: | groszes Bild von Blomberg | noch nicht reproduziert | im Besitz der Staatsbibliothek«.
- 40 HENRIK HOFER: *Er war »unter den Malern und Dichtern Baron«*. *Blomberg-Zeichnungen restauriert*. In: *Humboldt* 46 (2001/2002) 3, vom 13.12.2001, S. 8.
- 41 Universitätsbibliothek zu Berlin, Vortragsraum / Vortragssaal, Fotografie von Waldemar Titzenthaler, Berlin 1929 (s/w Foto, 17,5 x 23,5 cm). Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek, Bildmappe II »Die Universitätsbibliothek in Bildern«, Nr. 19.
- 42 Die Angabe 236 Quadratfuß ist sicher übertrieben, bei einem Seitenverhältnis von ca. 1 : 5 müßte das Bild etwa 2 m hoch und 10 m lang gewesen sein. Die ungefähre Größe läßt sich aus den Größenverhältnissen auf dem Foto Abb. 5 abschätzen.
- 43 Theodor-Fontane-Archiv, Schriftwechsel Schobess, 1957.
- 44 ERICH BIEHAHN: *Kunstwerke der Deutschen Staatsbibliothek*. Im Auftrage der Hauptdirektion der Deutschen Staatsbibliothek. Berlin: Henschel 1961.

- 45 JOACHIM KRUEGER: *Das Archiv des »Tunnels über der Spree« und die Fontane-Sammlung in der Universitätsbibliothek*. In: *Forschen und Wirken. Festschrift zur 150-Jahr-Feier der Humboldt-Universität zu Berlin*. Bd. 3. Berlin: Deutscher Verl. d. Wissenschaften, 1960. S. 439–447. 57
- 45a UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, »Verschiedenes 1827–1861«, 3.12.1854. Leider konnten nicht alle Anspielungen in diesem Text aufgelöst werden. 58
- 46 Die mittlere Tafel stammt also von Ferdinand Weiß. Die beiden Skizzen, die Weiß von August Müller (am 28. Nov. 1854) und von G. Wagner (am 20. Nov. 1854) angefertigt hat, sind im *Tunnel-Archiv* erhalten (*Tunnel-Album*, 51 u. 55). 59
- 47 Die Eule und den Spiegel. 60
- 48 Café Belvedere. 60
- 49 Nach Livius II, 32, 6 ff. soll Menenius Agrippa einen Aufstand der Plebejer gegen die Patrizier durch folgende Fabel beschwichtigt haben: Als die anderen Leibes-Glieder einst den Bauch als Schmarotzer verklagten, antwortete dieser, er versorge als Vorratshaus den ganzen Körper und alle andern empfangen die Kraft von ihm. U. a. verwendete Shakespeare diese Fabel in seinem *Coriolan*. 61
- 50 Der Kopf sitzt auf einem Geldsack, auf dem die Inschrift 100,000 Rtl. zu lesen ist. 62
- 51 Herodot, Livius, Gibbon – berühmte Historiographen. Herodot verfaßte im 5. Jahrhundert v. Chr. mit seinen *Historiae* ein umfassendes Geschichtswerk. Livius (59 v. bis 17 n. Chr.) schrieb Römische Annalen mit dem Titel *Ab urbe condita*. Der britische Historiker Edward Gibbon (1737–1794) schuf mit *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* ein Standardwerk zur Römischen Geschichte. 63
64
- 52 Ludwig Lesser publizierte 1852 einen *Anhang zu Petrarca's Geschichte des literarischen Sonntags-Vereins in Berlin*. 65
66
- 53 Wortspiel mit dem Titel des gleichnamigen Werkes von E. T. A. Hoffmann und dem Tunnelnamen von Ludwig Burger, der Schöpfer dieser linken Tafel war, auf der die Künstler dargestellt sind. 67
- 54 Till Eulenspiegel soll in Mölln gestorben sein. 68
- 55 Der Feldprediger Joachim Friedrich Seegebarth soll durch beherztes Eingreifen im ersten Schlesischen Krieg die Schlacht bei Chotusitz für die Preußen entschieden haben, indem er die zurückflutenden Soldaten sammelte, sich an die Spitze einer Schwadron setzte und dem Feind entgegensprengte. Als man dem König davon berichtete, hielt dieser das für eine »völlig unsinnige Fabel«, ein Postmeister sei es gewesen, der den Ausschlag im Gefecht gegeben habe (vgl. *FBl*. 68 [1999], S. 18–28). 69
70
- 56 James Cook (1728–1779), britischer Seefahrer, der mit der Leitung von drei für damalige Verhältnisse außergewöhnlichen Forschungsexpeditionen in den

Pazifik betraut wurde. Unter anderem brach er auf, um den unbekanntem Südkontinent zu entdecken.

57 Bukephalos hieß das legendäre Pferd Alexanders des Großen. Von einer Ramsnase spricht man in der Pferdezucht, aber auch bei Hunden und Kaninchen, wenn die Nase gekrümmt ist.

58 Es gab zwar auch ein *Tunnel*-Mitglied, das den Namen Archenholtz trug, gemeint ist hier aber Johann Wilhelm von Archenholtz (1743–1812) als Verfasser einer Geschichte des Siebenjährigen Krieges.

59 Georg Friedrich von Tempelhoff (1737–1807), Militär und Mathematiker, war aber auch schriftstellerisch tätig. Er übersetzte u. a. die Geschichte des Siebenjährigen Krieges von Henry Lloyd.

60 Anspielung auf die frühen Arbeiten Menzels über die Zeit Friedrichs II. von Preußen, darunter die 400 Zeichnungen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1839–1842), der Zyklus von 200 Holzschnitten zu den Werken *Friedrichs des Großen* (1843–1849) und die 436 Lithographien für das Werk *Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung* (1842–1857).

61 Folgt man den Erinnerungen Fontanes, ist damit Hugo von Blomberg gemeint.

62 Auf der Abbildung undeutlich.

63 Unsichere Lesung, vielleicht auch »Knuff«?

64 Hermann Weiß (1822–1897), Genre- und Historienmaler, Professor für Kostümkunde an der Akademie der Künste, verfaßte eine *Geschichte des Kostüms* (1853, es erschien nur der 1. Teil zu Afrika) und eine dreibändige *Kostümkunde*.

65 Auf der überlieferten Darstellung nicht zu erkennen.

66 Die Inschrift der Fahne ist vermutlich »Deutsches Kunst-Blatt«. Zu den genannten Zeitschriften vgl. ROLAND BERBIG: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 145–154.

67 Schultermantel, wie ihn vor allem Soldaten und Reisende, aber auch vornehme Personen trugen.

68 Der als Tier-Wolff in die Annalen der bildenden Künste eingegangene Wilhelm Wolff (1816–1887) war Schöpfer zahlreicher berühmter Tier-Plastiken. Das in der Erklärung genannte Detail ist auf der überlieferten Darstellung leider nicht zu erkennen.

69 Der Kunsthistoriker Franz Kugler (1808–1858) betätigte sich auch als Dichter, Komponist und Maler.

70 Adolf Stahr (1805–1876) hat u. a. eine Reihe von Arbeiten über Italien publiziert, sein Werk *Torso. Kunst, Künstler u. Kunstwerke der Alten* erschien 1854–1855 in zwei Bänden bei Vieweg in Braunschweig.

- 71 Eine Sammlung seiner Versdichtungen mit italienischer Thematik gab Paul Heyse, Kuglers Schwiegersohn, unter dem Titel *Hermen* 1854 bei Wilhelm Hertz heraus.
- 72 Sein Portrait ist nur andeutungsweise zwischen den Köpfen von Eggers und Wolff zu erkennen. 78
- 73 HEINRICH SMIDT: *Historisch-Romantische Erzählungen aus Schwedens Vorzeit*. Berlin 1856–1857. 79
- 74 Daß Smidt hier als Flußgott dargestellt ist, hängt mit der maritimen Thematik seiner literarischen Werke und seiner unentwegt sprudelnden literarischen Produktion zusammen.
- 75 Einer der Bände, auf die Bürger gestützt ist, ist mit der Titelseite dem Betrachter zugekehrt und trägt die Aufschrift: »Geschichte der K[öniglich] Preussischen Militärverwaltung«. Auf den Rücken der anderen Folianten wiederholt sich die Inschrift »MILITÄR VERWALTUNG«, außerdem tragen die Bände auf dem Rücken die Buchstaben A, Z usw. Heinrich Smidt war seit 1848 Mitglied der Marine-Kommission und der Marine-Abteilung des Kriegsministeriums, also Mitarbeiter der Militärverwaltung. Daß sich Smidts Auftreten durch seinen Eintritt in die Militärverwaltung änderte, berichtet auch Fontane in seinen Erinnerungen *Von Zwanzig bis Dreißig*. 80
- 76 Zwei kleine Figuren, die unter Smidts herabhängender rechter Hand hervorlugen, eine lächelnde und eine schmollende, verkörpern diese beiden Theaterstücke. Bibliographisch sind sie nicht nachweisbar.
- 77 *Das Jungfrauenhemde*, mit dem sich Hesekei am 19. Februar 1854 an einer Konkurrenz beteiligte. Der Text wird, teilweise auch unter dem Namen *Das Jungfernhemde*, erwähnt in den Protokollen vom 19. Februar, 26. Februar und 5. März des Jahres. Der Konstabler von Kernalie will seine Schwester Marie gegen ihren Willen mit Vidam von Plouvianel verheiraten, obwohl sie den Junker Cornely's von Vallendar liebt. Als der Konstabler ein Hemd bei seiner Schwester bestellt, da ein Jungfernhemd in der Schlacht unverwundbar macht, rächt sie sich, indem sie sich ihrem Geliebten hingibt, bevor sie den Stoff zu weben beginnt. »Und als verflossen die siebente Nacht, / Die sie in den Armen des Gatten durchwacht, / Da zog der Constabel zum Streite; / Den eisernen Schuh in den Bügel gestemmt / Umwallt ihn statt Panzer, das Jungfrauenhemd, / Das lange, das weiße und weite.« Zunächst bewährt sich das Hemd. »Da schrie der Junker: »Gott Gnad Deinem Leib, / Das Zauberhemde hat Dir mein Weib, / Doch keine Jungfrau gewoben!« / Durch das weiße Linnen schoß roth das Blut, / Da fiel dem tapfern Constabel der Muth / Und seine Knechte zerstoben. // Auf Avaray's Küste am blühenden Rain, / Da gruben den wilden Constabel sie ein, / Den Weiberlist überwunden. / Ja, Schwerter und Beile, die hauen wohl schwer, / Doch Weiberlisten, die treffen noch mehr 81 82 83

/ Und schlagen zum Tode die Wunden!« (UB der HU zu Berlin, »Tunnel«, Späne 1851–54, 8. Konkurrenz-Gedicht, 19.2.1854). Das Gedicht stand übrigens auch unter dem beliebten Motto »Hony soit qui mal y pense!«

78 Franz Kugler, der Neffe von Franz Kugler (Lessing), gekennzeichnet durch einen Heiligenschein.

79 Hier geht es nicht um ein literarisches Projekt Fontanes, sondern um die Übersetzung eines witziges Wortspiels in die Sprache der Malerei. Fontane hatte mehrere von Thomas Percy in den *Reliques of Ancient English Poetry* überlieferte Balladen übersetzt bzw. nachgedichtet, darunter *The Modern Ballad of Chevy-Chase* (Fontane: *Chevy-Chase oder Die Jagd im Chevy-Forst*), in der erzählt wird, wie der Graf Percy von Northumberland fiel. Auf dem Bild ist zu sehen, wie Lafontaine mit dem Pferd über den am Boden liegenden, also *gefallenen*, Percy setzt.

80 Im Jahresbericht zum Stiftungsfest am 3. Dezember 1853, den er selbst verfaßt hatte, gab Fontane unter anderem eine Übersicht über die mit »sehr gut« bewerteten Späne, aus der hervorging, daß er selbst der erfolgreichste Dichter des Jahres war. Er hatte das begehrte Prädikat sieben Mal erhalten (UB der HU zu Berlin; »Tunnel«, Protokolle Bd. 25–27, 1851–1854).

81 Wie aus dem Protokoll hervorgeht, wurde der *Tunnel*-Orden erstmals zum 25. Stiftungsfest verliehen, das der Dichterverein am 3. Dezember 1852 feierlich beging. Der Orden hatte 4 Kategorien, das Haupt trug seinen Orden an einem breiten roten Band von der rechten Schulter bis zum linken Knie, die vier Stifter erhielten goldene Medaillen, die bis dahin aufgenommenen Mitglieder trugen den Orden an einem schottischen Bande um den Hals und die später hinzugekommenen Mitglieder trugen ihn am Bändchen im Knopfloch. (HU der UB zu Berlin; »Tunnel«, Protokolle, 25.–27. Jg. [1851–1854], Bl. 92r–v).

82 Wilhelm v. Merckel: *Sigelind. Ein Normal-Lustspiel. Aus dem Sanscrit eines Wiener Originals in das Pracrit allgemeiner deutscher Nation frei und getreu verdollmetscht*. Berlin: Verlag von Heinrich Schindler 1854.

83 Julius Schramm (1800–1860), der als einer der Rezipitoren Scherenbergs auftrat, hier dargestellt mit einem prächtigen Kürab, auf dem ein großer Löwe prangt, einem Schriftband mit dem Titel »Waterloo« um den Hals, einer Fanfare, an der ein Wimpel mit der Inschrift »RHETORIKA« flattert. In Fontanes Scherenberg-Buch findet sich neben dem Hinweis, daß Scherenbergs Freunde seinen Ruhm »wie Tubabläser in die Welt« hinausbliesen (Kap. 8), auch die Berufsbezeichnung Rhetor, die Fontane und Lepel in ihren Briefen allerdings in boshafter Absicht mit einem Akzent auf der zweiten Silbe schrieben. Schramm wird nachgesagt, daß sein Vortrag von ungewöhnlicher Lautstärke war, Lepel nannte selbigen in seinem Brief an Fontane vom 22.10.1849

- schlicht »das übliche Brüllen«. Wurde deshalb das ihn charakterisierende Blas-Instrument auf dem Bild übertrieben lang dargestellt?
- 84 Hans Joachim von Zieten (1699–1786) ritt während des Zweiten Schlesischen Krieg am 19./20. Mai 1745 mit seinem gesamten Regiment quer durch die österreichischen Stellungen von Patschkau nach Jägerndorf, ein echter Husarenstreich, der als »Zietenritt« bekannt wurde. Scherenbergs Gedicht *Ein Zieten-Ritt* entstand aber offenbar erst später, es war Beitrag zu einer Konkurrenz um den Merckel-Preis am 3. Dezember 1863 (vgl. Fontane an Henriette v. Merckel, 4.12.1863).
- 85 Die Sage erzählt von den Haymonskindern, vier heldenhaften Brüdern, Söhnen des Grafen Haymon und seiner Frau Aya, von denen Reinold (Renaut de Montauban) der stärkste gewesen sein soll. Nachdem Reinold den Neffen Karls des Großen hatte erschlagen lassen, verfolgte dieser die vier Brüder unbittlich. Köppen wurde am 1. Februar 1852 zusammen mit Hugo von Blomberg in den *Tunnel* aufgenommen.
- 86 Hermann Kette trägt unter dem Arm ein großes Album mit der Aufschrift »Anekdoten Schatz«. Bibliographisch ließ sich dieser Titel nicht nachweisen.
- 87 »Gottseibeius« ist ein Euphemismus für den Teufel, hier dargestellt als ein sich windender Wurm.
- 88 Heyse war 1854 durch Vermittlung von Emanuel Geibel nach München an den Hof des Königs berufen worden. Auf dem Gemälde ist die Figur Geibels nicht erkennbar.

Thomas Mann, Yourcenar und Fontane: ein unveröffentlichter Brief Thomas Manns an Käthe Rosenberg vom 15. Dezember 1953

JAMES N. BADE

In den gedruckten Briefen Thomas Manns fehlt ein aufschlussreicher Brief vom 15. Dezember 1953 an Käthe Rosenberg, den er ihr zum siebzigsten Geburtstag schrieb. Thomas-Mann-Forscher mussten sich bisher mit einem kurzen Auszug bei Hans Wysling¹ und mit einer Zusammenfassung bei Bürgin und Meier² begnügen. Der Brief ist nicht nur deshalb wichtig, weil er aus der Zeit stammt, in der Manns Aufsatz *Noch einmal der alte Fontane* entstand und in der Mann am entscheidenden Schlusskapitel der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* arbeitete. Er gibt uns auch Einsichten in andere Werke Manns – *Doktor Faustus* und *Die Betrogene* – sowie in die weltpolitischen Ereignisse dieser Zeit. Der Brief ist ferner von Bedeutung, weil ihm ein Buch beigelegt ist, das Mann Käthe Rosenberg zum 70. Geburtstag schenkte: die fiktiven Memoiren des römischen Kaisers Hadrians, *Ich zähmte die Wölfin* von Marguérite Yourcenar, ein Werk, das Thomas Mann, wie aus den Tagebüchern zu entnehmen ist, sehr schätzte, nicht zuletzt, weil es ihn an Felix Krull erinnerte.³

Die Empfängerin des Briefes, die Übersetzerin Käthe Rosenberg (1883–1960), war eine Kusine von Thomas Manns Frau Katja Mann. Käthe Rosenberg und Ilse Dernburg waren Töchter von Else Rosenberg geb. Dohm, einer Schwester von Katjas Mutter Hedwig Pringsheim geb. Dohm, und dem Mitgründer der Berliner Handelsgesellschaft, Hermann Rosenberg. Ilse Rosenberg heiratete 1900 den Architekten Professor Hermann Dernburg, von dem sie 1914 geschieden wurde. Ilse, die als Innenarchitektin arbeitete, lebte dann mit Käthe in Berlin, bis sie gemeinsam nach London emigrierten. Käthe Rosenberg, die die Familie Mann mehrmals in der Schweiz besuchte, war Übersetzerin u.a. von Michail Bulgakov, Ivan Bunin, Georges Duhamel, André Gide, Jean Giono, Michail Pristin, Richard Hughes, Aleksej Remizov, Victoria West, Ivan Smelev und Fedor Stepun. Sie arbeitete seit

1931 auch als Lektorin für den S. Fischer Verlag.⁴ Klaus Mann bezeichnet die Schwestern in seinem Tagebuch als »Tante Ilschen & Käthchen«;⁵ Thomas Mann nennt sie einmal die »alten ›Tanten‹«.⁶ In Thomas Manns Handbibliothek befindet sich Käthes Übersetzung von Georges Duhamels *Spiegel der Zukunft* (S. Fischer 1931), und das Thomas-Mann-Archiv besitzt ferner einen Fahnenabzug von Manns »indischer Legende« *Die vertauschten Köpfe* mit der folgenden Widmung: »Käthchen und Ilschen zur Zerstreuung von ihrem treuen Vetter T.M. Pacif. Palisades Juni 1941«.

Thomas und Katja Mann hatten die Vereinigten Staaten im Juni 1952 endgültig verlassen. Sie reisten erst einmal in Europa herum, hauptsächlich in der Schweiz, Deutschland und Österreich, und zogen schließlich Ende des Jahres in ein Haus in Erlenbach bei Zürich ein. Von dort aus unternahmen sie vom April bis Juni 1953 weitere Reisen nach Rom, London, Hamburg und Lübeck. Beim London-Besuch feierte Mann »planmässig und vorsätzlich«, wie er im Briefe schreibt, seinen 78. Geburtstag bei den Schwestern. Am 8. Januar 1954, knapp drei Wochen nachdem er den Brief an Käthe geschrieben hatte, besichtigte Mann das Kilchberger Haus, das er bis zu seinem Tod im August 1955 bewohnen sollte.⁷ Der Brief fällt also in eine für die Manns unruhige Zeit, sowohl persönlich wie auch weltpolitisch gesehen, hat man doch 1953 zum ersten Mal mit der Gefahr eines Atomkrieges zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion zu rechnen. Die tiefe Skepsis, die dem Brief zugrundeliegt, und die Sympathie mit der Perspektive des alten Fontane ist wohl in erster Linie aus diesen Gründen zu erklären. Seine Äußerung im Brief, es sehe »scheusslich und bübisch aus in der Welt«, wird vielleicht aus einem Tagebucheintrag vom 10. Dezember 1953 verständlich: »Abends politisches Gespräch mit Erika. Die Ohnmacht sich auszudrücken, dem Beruf widersprechend, niederdrückend. Ekelhafte Welt! – Die Rede Eisenhowers vor den U.N., scheinheilbringend. Die bewußt unwahre Voraussetzung eines russischen Atom-Angriffs.«⁸

Mann erwähnt im Brief Katjas 70. Geburtstag, den sie im Juli 1953 gefeiert hatte, und seinen eigenen 70. Geburtstag, den er im Juni 1945 begangen hatte, und fügt hinzu, dass er zur Zeit seines 70. Geburtstags »auf überraschende Weise« erkrankte und dass er »gut und schnell durch das chirurgische Rigorosum« kam, in das er »steigen« musste. Er meint, dass die Erkrankung, »wenigstens in meiner Vorstellung«, mit dem Buch zusammenhing, an dem er damals schrieb, nämlich dem Roman *Doktor Faustus*. In einem Brief an Agnes E. Meyer vom 3. April 1946 erwähnt er »eine kleine Affektion« seiner Lunge, »die gewiß schon lange vorhanden ist und mir manchen Ermüdungsstand erklärt, unter dem ich in den letzten Monaten, ja seit Jahr und Tag, gelitten habe.«⁹ Friedrich Rosenthal, Manns behandelnder

Arzt, beschreibt Manns damaligen Gesundheitszustand so: »Seit Jahren war er an seinen täglichen Spaziergang über diese Bergeshöhen gewöhnt. Doch zu jener Zeit mußte er sich häufig am Straßenrand niedersetzen und war froh, wenn der Wagen ihm nachgesandt wurde, um ihn abzuholen, denn der Weg wurde zur anstrengenden Beklemmung. Im März 1946 hatte er 14 Pfund an Gewicht abgenommen, wobei sein Gesundheitszustand dem völliger körperlicher und seelischer Erschöpfung glich.«¹⁰ Rosenthal entdeckte am 1. April 1946 ein Lungenkarzinom und riet sofort zur notwendigen Operation, die von Dr. Adams im Billings Hospital, Chicago, durchgeführt wurde. »Tagelang nachher soll in medizinischen Kreisen New Yorks und Chicagos von der ›most elegant operation‹ die Rede gewesen sein«, schreibt Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus*.¹¹ Kurz vor seinem 70. Geburtstag hatte Mann das 26. Kapitel des *Doktor Faustus* abgeschlossen und mit dem 27. Kapitel angefangen. Sechs Wochen nach der Geburtstagsfeier besserte er das 25. Kapitel (das »Zwiegespräch« Leverkühns mit dem Teufel) und nahm die Arbeit am 27. Kapitel wieder auf. Bis zur Lungenoperation im April 1946 hatte er den dritten Teil des 34. Kapitels begonnen; im Juni setzte er die Arbeit am Roman mit dem 35. Kapitel fort.¹² In dem im Dezember 1945 geschriebenen 33. Kapitel beschreibt Zeitblom seinen Freund Leverkühn als »außerordentlich leidend« – »krank auf eine Weise, die etwas von erniedrigender Quälerei, einem Gezwick- und Geplagtwerden mit glühenden Zangen hatte, ohne daß man etwa unmittelbar für sein Leben hätte fürchten müssen, welches aber auf einen Tiefpunkt gelangt zu sein schien, dergestalt, daß er es, aus einem Tage sich in den anderen schleppend, nur gerade fristete.«¹³ Im dritten Teil des 34. Kapitels, an dem Mann zur Zeit der Operation arbeitete, berichtet Zeitblom dreimal, dass er »vierzehn Pfund« abgenommen hat,¹⁴ der gleiche Gewichtsverlust, den Friedrich Rosenthal bei Mann festgestellt hatte.

Mann bedankt sich dafür, dass Käthe Rosenberg »so klug und fein und herzbewegend« über »das späte kleine Machwerk« *Die Betrogene* geschrieben hat, die er als »beinahe wild umstritten« beschreibt. Rosenbergs Brief über *Die Betrogene* ist leider verschollen,¹⁵ aber Manns Bezeichnung »beinahe wild umstritten« für die Erzählung trifft zu. Die Urteile zweier Kritiker aus dem Jahre 1953 waren tonangebend. In einer der ersten Rezensionen schrieb Joseph Zöller: »Es ist peinlich, feststellen zu müssen, daß wir hier außerhalb eines literarischen Maßes stehen und lediglich sagen können, daß sich mit dieser Erzählung ein Dichter einer macabren Geschmacklosigkeit hingegeben hat, die eine Geschmacklosigkeit bleibt, auch wenn sie noch so genial garniert ist.«¹⁶ Helmut Olles fragte: »Wäre es bei seiner Vorliebe für das Ausgefallene abwegig, ihm als ein nächstes fruchtbares Thema die Sphäre

der Defäkation zu empfehlen? Es gäbe bestimmt eine Novelle und möglicherweise einen Roman.«¹⁷ Die negative Rezeption der Erzählung beruhte größtenteils auf Mißverständnissen seitens der Kritiker. Die Themen, die so viel Anstoß erregten, und über die der Autor sich anscheinend lustig machte, waren in Wirklichkeit zur Zeit der Entstehung der Erzählung brennende Probleme für Mann. *Die Betrogene* ist als das Ergebnis dreier Lebenskrisen Manns aus den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren zu betrachten: der eigenen Krebserkrankung, der »Liebesabenteuer« von 1950 und der wachsenden Desillusionierung mit den USA, die zu Manns endgültiger Rückkehr nach Europa führte.¹⁸ Da Mann in seinem Brief an Rosenberg offen von seinem chirurgischen »Rigorosum« und von ihren eigenen »Anfechtungen« schreibt, ist anzunehmen, dass sie mindestens mit der ersten Krise vertraut war und infolgedessen die Geschichte anders sah als manche Kritiker.

Mann schreibt ferner, dass er Rosenberg zum Angebinde ein Buch schicken wird, das er »schon Tage lang mit wahren Entzücken« liest: die fingierten Memoiren des Kaisers Hadrian von der »erstaunlichen Frau« Marguérite Yourcenar. Er bezeichnet Yourcenars Werk als »das schönste Buch, das mir seit langem vor Augen gekommen« und dabei »wissenschaftlich gewaltig fundiert«. Es handelt sich hier um das Buch *Ich zähmte die Wölfin: Die Erinnerungen des Kaisers Hadrian* von der französischen Autorin Marguérite Yourcenar (Schriftstellername für Marguérite de Crayencour), das 1953/54 in Deutschland zum Bestseller wurde. Manns lobender Brief an den deutschen Übersetzer des Buchs, Fritz Jaffé, wurde 1954 in *Die Ausfahrt: Hauszeitschrift der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart* veröffentlicht. Im Brief an Jaffé vom 10. Dezember 1954 finden wir Ausdrücke, die auch im Brief an Rosenberg benutzt werden: »Das schönste Buch, das mir seit langem vorgekommen! Eine erstaunliche Frau, diese Yourcenar!«¹⁹ Yourcenar schrieb einen Beitrag in der französischen Festschrift zum achtzigsten Geburtstag Manns *Hommage de la France à Thomas Mann*²⁰ und schenkte ihm ein Exemplar ihres 1954 erschienenen Werks *Électre ou la Chute des Masques* mit der folgenden handschriftlichen Widmung auf der Titelseite: »à Thomas Mann, en hommage admiratif. Marguérite Yourcenar – Un monde où l'ordre n'est pas.«²¹

Vom 7. bis 21. Dezember 1953 vertieft Mann sich, wie aus dem Tagebuch zu entnehmen ist, in die Hadrian-Memoiren Yourcenars.²² Am 8. Dezember beschäftigt er sich mit dem vierten Kapitel der Memoiren, »Saeculum Aureum«, das Hadrians Liebe zu dem Jüngling Antinous zum Thema hat: »Tief bewegt von [der] Hadrianischen Memoiren-Fiktion. Die Antinous Liebesgeschichte, sein Tod, des Liebenden Schmerz, die Vergöttlichung – ergreifend. Der Charakter des Knaben, wie alles Übrige, mit voller Wahrscheinlichkeit getroffen. Ein erstaunliches Buch.«²³ Vier Tage später schreibt er, dass

gewisse Stellen bei Yourcenar ihn an Felix Krull erinnern: »Las gestern die in der Mitte begonnenen Hadrianmemoiren zu Ende, bestaunte die Bibliographie des Arbeitsmaterials und fing von vorn an zu lesen. Tatsächlich benommen wie ein Jüngling von der Schönheit des Buches. Übrigens klingen seine Betrachtungen über die Liebe merkwürdig an die Rede Felixens im vorigen Kapitel an.«²⁴ Wenn man sich Manns handschriftliche Anstreichungen und Vermerke in seinem Exemplar der Hadrian-Memoiren ansieht, so wird klar, dass vor allem die Stellen, wo von Hermes die Rede ist, ihn interessierten; damit wird die Relevanz zu Felix Krull deutlich, wird dieser doch vor allem nach dem 7. Kapitel des zweiten Buches der *Bekenntnisse* mit Hermes identifiziert. Mann hatte früher an eine Verbindung zwischen Krull und Hermes gewiss nicht gedacht, aber als er 1951 den Krull-Stoff wiederaufnahm, führte er, zum Teil unter dem Einfluss des Mythologen Karl Kerényis, die Hermes-Assoziation ein.²⁵ Eine Schlüsselstelle zur Hermes-Thematik in den Hadrian-Memoiren, die von der Vergöttlichung und Verewigung des Antinous berichtet, wird in Manns Exemplar am Rande angestrichen und folgende Passage wird unterstrichen: »In Delphi ist das Kind zum schwellenhütenden Hermes geworden, zum Herren über die dunkeln Wege [...] ein Bild, ein Abglanz, ein matter Widerhall wird doch einige Jahrhunderte fortleben. Mehr schafft man in Sachen der Unsterblichkeit schwerlich.«²⁶ Denkt Mann hier vielleicht nicht nur an die Hermes-Beziehungen, sondern auch an seine eigenen »Leidenschaften«, denen er durch seine Literatur eine »gewisse Verewigung« verliehen hatte?²⁷ In *Felix Krull* sind bekanntlich Züge seiner »letzten Liebe« Franzl Westermeier eingegangen.²⁸ Zur Zeit des Briefes an Käthe Rosenberg schrieb Mann am elften Kapitel des dritten Buchs von *Felix Krull*, »womit der Band geschlossen sein soll.«²⁹ Am 16. Dezember arbeitet er am Ribeiro-Passus dieses Kapitels und liest »im Hadrian«; am nächsten Tag bemerkt er: »Die Liebesgeschichte mit Antinous, in der der sich Opfernde so lebendig wird, des Liebenden Schmerz und Gewissensbisse – ich werde all dessen nicht müde.« Am 26. Dezember notiert er im Tagebuch: »Schloß das III. Buch und damit den ›Ersten Teil‹ der Krull-Memoiren ab.«³⁰ Krulls »Betrachtungen über die Liebe«, in denen Mann Parallelen zu Yourcenars Hadrian fand, finden sich im zehnten Kapitel des dritten Buchs, das er am 1. Dezember abgeschlossen hatte.³¹ Im elften Kapitel aber, an dem Mann während der Beschäftigung mit Yourcenar arbeitete, dürfte die Beschreibung des Stierkämpfers Ribeiro, in den sich nach Manns Fortsetzungsplänen zum Roman Felix Krull verlieben sollte, durch die Schilderungen des Antinous in Hadrians Memoiren beeinflusst worden sein.³²

Der Brief fällt auch in die Zeit von Manns Wiederbeschäftigung mit Theodor Fontane. Vom 22. Dezember 1953 bis 6. Januar 1954 liest er die von Kurt

Schreinert herausgegebenen Briefe Fontanes an Georg Friedlaender³³ und arbeitet anschließend an einer Rezension, die am 5. Februar 1954 in der schweizerischen Zeitschrift *Weltwoche* erscheint und später als *Noch einmal der alte Fontane* veröffentlicht wird.³⁴ »Fontanes Briefschreibe-Frische und Leichtigkeit im Alter« bewundernd, beschäftigt er sich zuerst am 22. Dezember mit den Briefen, dann mit der Einleitung und mit den Kommentaren. Am 4. Januar beschließt er, darüber zu schreiben, aber bevor er damit anfängt, liest er nochmals Fontanes *Die Poggenpuhls*. Der Aufsatz ist am 20. Januar 1954 fertig.³⁵

Die Ansätze zum Fontane-Aufsatz findet man im Brief an Käthe Rosenberg. Er bemerkt dort, dass er an Fontane denken muss, wenn er Käthe Rosenbergs Briefe liest oder hört, denn sie haben »eine spezifisch norddeutsche, aber auch wieder etwas ausserdeutsche Anmut, die sehr an seine Prosa erinnert«. Im Aufsatz heißt es dann: »Ich kann kaum hoffen, mit meiner Anzeige des Bandes im Schweizerland viel Neugier und Nachfrage zu erregen. Schon in süddeutscher Sphäre verflüchtigt die Empfänglichkeit für das Fontanische [...] sich fast völlig,« während sich die »außerdeutsche Anmut« in seiner Stimmung zeigt, die sich gegen das konservative Preußentum, »dessen Verkünder, ja dessen Agent er doch einmal war«, verschärft; die Prognose, so Mann weiter, »die er Deutschland auf der Höhe seines äußeren Glanzes, unter Wilhelm II stellt, ist tief pessimistisch; er fühlt, was wenige fühlen: ›Es wackelt das ganze alte Haus.«³⁶ Auch dürfte man vermuten, dass Mann in der pessimistischen Weltanschauung Fontanes in seinen siebziger Jahren eine Verwandtschaft zu seinen eigenen Ansichten zur Zeit feststellt. Im Brief an Rosenberg sieht er einen Zusammenhang zwischen seinem eigenen siebzigsten Geburtstag und dem Roman *Doktor Faustus*, an dem er damals arbeitete, »das ein Buch war, wie man's nur einmal schreibt« – ein Werk, »dessen Pessimismus«, so Mann 1950, »von der Zeit erzwungen« ist.³⁷ Im Aufsatz findet man, dass das kritische Weltbild Fontanes »ziemlich genau von seinem siebzigsten Geburtstag« datiert.³⁸

Ferner zitiert er im Brief Fontanes Gedicht *Ja, das möcht' ich noch erleben*: »Es sieht zwar scheusslich und bübisch aus in der Welt, dass man's öfters satt hat, aber neugierig ist man doch und denkt, wie Fontane die Menschen immer denken lässt: ›Das mit Bismarck, das möcht' ich noch erleben.«. *Ja, das möcht' ich noch erleben*³⁹ wurde vermutlich Anfang 1890 geschrieben, als sich die Meinungsverschiedenheiten zwischen Bismarck und Kaiser Wilhelm II. zuspitzen; im März 1890 wurde Bismarck entlassen. Zu dieser Zeit war Fontane siebzig Jahre alt. Die Perspektive des Siebzigjährigen, zusammen mit der Stimmung, die Mann in der Besprechung *Noch einmal der alte Fontane* als »seine Resignation und sein[en] Frohsinn« bezeichnet,⁴⁰ haben

offenbar die Verbindung vertieft, die Mann mit »dem alten Fontane« empfand. Die »Greisenverse« Fontanes hatten ihm aber immer gefallen. Im 1910 erschienenen Aufsatz *Der alte Fontane* wie auch in seiner 1928 geschriebenen Einleitung zur Reclam Fontane-Ausgabe nennt er sie so »konzentriert und vollkommen«, dass man sie »sofort auswendig weiß«. ⁴¹

Manns wachsende Vertrautheit mit Fontane begann früh. ⁴² Schon Anfang 1896 in einem Brief an seinen Jugendfreund Otto Grautoff beschreibt er »Fontanes neuen Roman ›Effi Briest‹« als »ganz vortrefflich«. ⁴³ Im 1910 erschienenen Aufsatz *Der alte Fontane* gesteht Mann seine persönliche Hochschätzung von Fontane: »Mir persönlich wenigstens sei das Bekenntnis erlaubt, daß kein Schriftsteller der Vergangenheit oder Gegenwart mir die Sympathie und Dankbarkeit, dies unmittelbare und instinktmäßige Entzücken, diese unmittelbare Erheiterung, Erwärmung, Befriedigung erweckt, die ich bei jedem Vers, jeder Briefzeile, jedem Dialogfetzchen von ihm empfinde.« ⁴⁴ Der junge Thomas Mann hat die Kunst der Figurenzeichnung bei Fontane gelernt. ⁴⁵ In vielen Hinsichten ist die Figur Tony Buddenbrook in Manns Erstlingsroman der Effi Briest Fontanes nachgebildet. ⁴⁶ In *Buddenbrooks* findet man auch Spuren von Fontanes Gestalten Stine, ⁴⁷ Käthe von Sellenthin, ⁴⁸ Gieshübler ⁴⁹ und Dagobert. ⁵⁰ In Manns früher Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* (1897) findet man ebenfalls Parallelen zu *Effi Briest*; Friedemann ist eine dem verwachsenen Apotheker Gieshübler verwandte Figur, ⁵¹ und Frau von Rinnlingen weist Ähnlichkeiten mit Crampas auf. ⁵² Die Technik der leitmotivisch wiederkehrenden Redensartlichkeit hat Mann wohl auch bei Fontane gelernt. ⁵³ Der »gründliche Parallelenjäger«, der in Thomas Manns Werken eine Art von Nachfolge Fontanes sucht, kann tatsächlich, wie Ruprecht Wimmer es ausdrückt, »Beute machen von den frühen Erzählungen an bis hin zum *Doktor Faustus*.« ⁵⁴

Thomas Mann an Käthe Rosenberg, 15. Dezember 1953: ⁵⁵

Erlenbach-Zürich

15. Dez. 53

Liebe Freundin und Verwandte,

nun werden Sie 70 Jahre alt. Da setzt jeder Einzelne sich hin, jeder für sich in seinem Stübchen, und lässt seinem Schreiberohr Liebliches entfließen. Ist es ja doch ein schönes, hohes Lebensfest, so ein 70. Geburtstag, und der natürlichste Anlass für jedermann, seinen sympathischen Gefühlen freien Lauf zu lassen. Katja hat ihren Tag jüngst begangen, ⁵⁶ und so bald folgen Sie nun nach. Ich war auch einmal so jung, ⁵⁷ und es war eigentlich gute Zeit. Zwar

erkrankte ich auf überraschende Weise, aber das hing, wenigstens in meiner Vorstellung, mit dem Buch zusammen, an dem ich damals schrieb, und das ein Buch war, wie man's nur einmal schreibt.⁵⁸ Auch kam ich gut und schnell durch das chirurgische Rigorosum, in das ich steigen musste, wie Sie mit Ehren durch allerlei Anfechtungen gekommen sind und sich geist- und lebensvoll behaupten, dass es eine Freude ist. Meinen letzten Geburtstag, den 78., habe ich planmässig und vorsätzlich bei Ihnen und Ihrer treuen Schwester gefeiert,⁵⁹ mit Huhn und Knickebein, und es war ein so gemütlicher Abend in Ihrem grossen Wohnzimmer, dass wir immer noch manchmal davon sprechen und ich sehr daran denke, einen kommenden 6. Juni wieder dort zu begehen, den nächsten oder übernächsten. Es muss aber dasselbe Menu geben.

Meinetwegen kann es auch ein noch späterer sein, denn wir wollen doch zusammenhalten und alle noch eine Zeitlang dableiben.⁶⁰ Es sieht zwar scheusslich und bübisch aus in der Welt, dass man's öfters satt hat, aber neugierig ist man doch und denkt, wie Fontane die Menschen immer denken lässt: »Das mit Bismarck, das möcht' ich noch erleben«. An Fontane muss ich immer wieder denken, wenn ich Ihre Briefe höre oder lese; sie haben eine spezifisch norddeutsche, aber auch wieder etwas ausserdeutsche Anmut, die sehr an seine Prosa erinnert, und über die »Betrogene«, beinahe wild umstritten, wie das späte kleine Machwerk ist, haben Sie mir so klug und fein und herzbewegend geschrieben, dass ich Ihnen nicht genug danken kann.⁶¹

Mein Gott, da finde ich mich schon auf dem zweiten Briefblatt,⁶² was doch garnicht mehr häufig vorkommt! Aber heute, heut' kommt es vor, und das macht die Sympathie. Viele Blumen und Näschereien wünsche ich Ihnen von dortigen Freunden, die es meinen wie ich, und dass Sie den Tag mit dem Schwesterchen recht heiter verbringen. Ich glaube, ich werde Ihnen zum Angebinde ein Buch schicken, das ich schon Tage lang mit wahrem Entzücken lese. Es sind die fingierten Memoiren des Kaisers Hadrian, von einer gewissen Marguérite Yourcenar, einer erstaunlichen Frau. Ich habe es in zwei Exemplaren, und tatsächlich ist es das schönste Buch, das mir seit langem vor Augen gekommen. Dabei wissenschaftlich gewaltig fundiert.

Herzlichste Wünsche!

Ihr
T. M.

Ar

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

Anmerkungen

- 1 THOMAS MANN: *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil III: 1944–1955*. Hrsg. von HANS WYSLING unter Mitwirkung von MARIANNE FISCHER. Frankfurt a.M. 1981, S. 522.
- 2 HANS BÜRGIN u. HANS-OTTO-MAYER, Hrsg.: *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Bd. IV. Die Briefe von 1951 bis 1955 und Nachträge*. Überarb. u. ergänzt von GERT HEINE u. YVONNE SCHMIDLIN. Frankfurt a.M. 1987, S. 264.
- 3 Die wichtige Rolle, die Yourcenars Hadrian-»Memoiren« für seine damalige Denkweise einnimmt, zeigt sich darin, dass das Exemplar Manns 269 handschriftliche Vermerke und Notizen enthält. Manns Exemplar von Yourcenars Buch befindet sich in den Beständen des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich.
- 4 Vgl. THOMAS MANN: *Tagebücher 1937–1939*. Hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN. Frankfurt a.M. 1980, S. 555, 592f.; THOMAS MANN: *Tagebücher 1918–1921*. Hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN. Frankfurt a.M. 1979, S. 634; und SAMUEL FISCHER u. HEDWIG FISCHER: *Briefwechsel mit Autoren*. Hrsg. von DIERK RODEWALD u. CORINNA FIEDLER. Frankfurt a.M., S. 983.
- 5 KLAUS MANN: *Tagebücher 1944 bis 1949*. Hrsg. von JOACHIM HEIMANNENBERG, PETER LAEMMLE u. WILFRIED F. SCHOELLER. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 192 (16.XI.1948).
- 6 THOMAS MANN: *Tagebücher 1949–1950*. Hrsg. von INGE JENS. Frankfurt a.M. 1991, S. 56.
- 7 MANN, wie Anm. 1, S. 584–588.
- 8 THOMAS MANN: *Tagebücher 1953–1955*. Hrsg. von INGE JENS. Frankfurt a.M. 1995, S. 151. Vgl. ROBERT A. DIVINE: *Eisenhower and the Cold War*. Oxford 1981, S. 33–39.
- 9 THOMAS MANN: *Briefe 1937–1947*. Hrsg. von ERIKA MANN. Frankfurt a.M. 1963, S. 486.
- 10 FRIEDRICH ROSENTHAL: *Erinnerungen an Thomas Mann*. In: *Caroliner Zeitung. Blätter für Kultur und Heimat* (1958) Nr. 25/26, S. 55.
- 11 Ebd., S. 55f. THOMAS MANN: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden [=GW]. Bd. XI*. – Frankfurt a.M. 1974, S. 261. Für weitere Details vgl. JAMES N. BADE, *Die Betrogene aus neuer Sicht. Der autobiographische Hintergrund zu Thomas Manns letzter Erzählung*. Frankfurt a.M. 1994, S. 17–25. Interessanterweise hatte Mann in *Lebensabriß* (1930) vermutet, dass er im Jahre 1945, so alt wie seine Mutter, sterben würde (GW Bd. XI, S. 144).
- 12 MANN, wie Anm. 1, S. 570–572.
- 13 THOMAS MANN: *Doktor Faustus*, GW Bd. VI, S. 454; MANN, wie Anm. 1, S. 572.

- 14 Ebd., S. 492f.
- 15 MANN, wie Anm. 1, S. 522.
- 16 JOSEPH O. ZÖLLER: *Der Schwanengesang eines Hedonisten: zu Thomas Manns neuer Erzählung »Die Betrogene«*. In: *Deutsche Tagespost*, 26./27.9.1953.
- 17 HELMUT OLLES: *Thomas Mann nach der Epoche seiner Vollendung*. In: *Diskus* (1953) Nr. 10/11, S. 9. Für weitere Beispiele ablehnender Besprechungen vgl. Bade, wie Anm. 11, S. 9–16.
- 18 Für weitere Einzelheiten vgl. BADE, wie Anm. 11, S. 15–66.
- 19 *Die Ausfahrt: Hauszeitschrift der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart* (Frühjahr 1954), S. 9.
- 20 MARGUÉRITE YOURCENAR: *Humanisme de Thomas Mann*. In: *Hommage de la France à Thomas Mann*. Hrsg. von M. FLINKER. Paris 1955, S. 23–33.
- 21 MARGUÉRITE YOURCENAR: *Électre ou la Chute des Masques: Théâtre*. Paris 1954. Manns Exemplar befindet sich im Thomas-Mann-Archiv, Zürich.
- 22 MANN, wie Anm. 8, S. 150–157.
- 23 Ebd., S. 151.
- 24 Ebd., S. 152.
- 25 MANFRED DIERKS: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*. Bern 1972, S. 216f. u. 226.
- 26 MARGUÉRITE YOURCENAR: *Ich zähmte die Wölfin. Die Erinnerungen des Kaisers Hadrian*. Stuttgart 1953, S. 304f. Manns Exemplar befindet sich im Thomas-Mann-Archiv, Zürich.
- 27 Tagebucheintrag vom 16.7.1950. MANN, wie Anm. 6, S. 221.
- 28 HANS WYSLING: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Bern 1982, S. 90, 362, 332. Sechs Monate früher, am 10. Juni 1953, bei einem Besuch in Lübeck, hatte Mann sich beim Blick des Schulhofs an »Willri Timpe und de[n] Bleistift« erinnert, die im *Zauberberg* »verewigt« sind. (MANN, wie Anm. 8, S. 69.) Vgl. auch BADE, wie Anm. 11, S. 33–49.
- 29 MANN, Tagebucheintrag vom 2. Dezember 1953, wie Anm. 8, S. 148.
- 30 Ebd., S. 154, 155, 159.
- 31 Ebd., S. 147. Für Krulls Gespräch mit Zouzou über die Liebe, vgl. MANN: GW Bd. VII, S. 631–643.
- 32 MANN: GW Bd. VII, S. 653–656. Vgl. HANS WYSLING: *Thomas Manns Pläne zur Fortsetzung des »Krull«*. In: *Dokumente und Untersuchungen: Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. Bern 1974, S. 165.
- 33 THEODOR FONTANE: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. u. erläutert von KURT SCHREINERT. Heidelberg 1954; MANN, wie Anm. 8, S. 553.
- 34 *Die Weltwoche* Jg. 22 (1954) Nr. 1056, S. 5–7; MANN: GW Bd. IX, S. 816–822.

35 MANN, wie Anm. 8, S. 157 (22.12.53, 23.12.53), 158 (24.12.53), 160 (28.12.53), 161 (29.12.53), 166 (4.1.54), 167 (6.1.54), 168 (9.1.54), 169 (11.1.54, 12.1.54), 170 (14.1.54), 172 (20.1.54).

36 MANN: GW Bd. IX, S. 818, 820.

37 MANN, wie Anm. 1, S. 254 (Brief an Enzo Paci, 8.–12.8.1950.) Vgl. auch S. 119, Brief an Erich von Kahler, 15.12.1947: »Wirklich ist es ja kein alltägliches Vor-
kommnis, dass einer mit 70 sein ›wildestes‹ Buch schreibt«.

38 MANN: GW Bd. IX, S. 821.

39 Hier das Gedicht Fontanes:

Ja, das möcht' ich noch erleben

Eigentlich ist mir alles gleich,
Der eine wird arm, der andre wird reich,
Aber mit Bismarck, – was wird das noch geben?
Das mit Bismarck, das möcht ich noch erleben.

Eigentlich ist alles so so,
Heute traurig, morgen froh,
Frühling, Sommer, Herbst und Winter,
Ach es ist nicht viel dahinter.

Aber mein Enkel, so viel ist richtig,
Wird mit nächstem vorschulpflichtig,
Und in etwa vierzehn Tagen
Wird er eine Mappe tragen,
Löschblätter will ich ins Heft ihm kleben –
Ja, das möcht ich noch erleben.

Eigentlich ist alles nichts,
Heute hält's und morgen bricht's,
Hin stirbt alles, ganz geringe
Wird der Wert der ird'schen Dinge;
Doch wie tief herabgestimmt
Auch das Wünschen Abschied nimmt,
Immer klingt es noch daneben:
Ja, das möcht ich noch erleben.

Theodor Fontane: *Gedichte (Sammlung 1898). Aus den Sammlungen
ausgeschiedene Gedichte*. Berlin 1989, S. 495.

- 40 MANN: GW Bd. IX, S. 822.
- 41 Ebd., S. 24; MANN: *Einleitung*. In: THEODOR FONTANE: *Ausgewählte Werke*. Leipzig 1928, Bd. 1, S. 9.
- 42 Vgl. ECKHARD HEFTRICH: *Theodor Fontane und Thomas Mann: Legitimation eines Vergleichs*. In: *Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des Internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997*. Hrsg. von ECKHARD HEFTRICH, HELMUTH NÜRNBERGER, THOMAS SPRECHER u. RUPRECHT WIMMER. Frankfurt a.M. 1998, S. 22; HANS-HEINRICH REUTER: *Noch einmal: Ein umstrittener Spruch des alten Fontane*. In: *FBI 2* (1969), S. 60; MICHAEL SCHEFFEL: *Fontane-Forschung: 1898–1918 und Fontanes Einfluss auf die Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: CHRISTIAN GRAWE u. HELMUTH NÜRNBERGER: *Fontane-Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 932f. u. 1010–1014; und HANS ESTER: *Zwischen Skepsis und Glauben: Die Fontaneforschung im Zeichen der Nachwirkung Thomas Manns*. In: *Duitse Kroniek 27*, S. 144–155.
- 43 THOMAS MANN: *Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928*. Hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN. Frankfurt a.M. 1975, S. 69 (München, 2.2.1896).
- 44 MANN: GW Bd. IX, S. 23.
- 45 RALF HARSLEM: *Thomas Mann und Theodor Fontane. Untersuchungen über den Einfluss Theodor Fontanes auf das erzählerische Frühwerk von Thomas Mann*. Frankfurt a.M. 2000, S. 186.
- 46 *Thomas Mann: Ein Leben in Bildern*. Hrsg. von HANS WYSLING u. YVONNE SCHMIDLIN. Düsseldorf, Zürich 1994, S. 107; vgl. RONALD SCHWEIZER: *Thomas Mann und Theodor Fontane: Eine vergleichende Untersuchung zu Stil und Geist ihrer Werke*. Diss. Univ. Zürich 1971, S. 35–42, und HARSLEM, wie Anm. 45, S. 186ff.
- 47 HUBERT OHL: »Verantwortungsvolle Ungebundenheit«. *Thomas Mann und Fontane*. In: *Thomas Mann 1875–1975*. Hrsg. von B. BLUDAU, E. HEFTRICH u. H. KOOPMANN. Frankfurt a.M. 1977, S. 341.
- 48 MARTIN SWALES: »Nimm doch vorher eine Tasse Tee ...« *Humor und Ironie bei Theodor Fontane und Thomas Mann*. In: HEFTRICH u.a., wie Anm. 42, S. 139–148.
- 49 WERNER SCHWAN: *Der Apotheke Gieshübler und der Makler Gosch: Eine Untersuchung zu zwei Nebenfiguren aus Theodor Fontanes »Effi Briest« und Thomas Manns »Buddenbrooks«*. In: *Das Subjekt der Dichtung: Festschrift für Gerhard Kaiser*. Hrsg. von GERHARD BUHR u.a. Würzburg 1990, S. 320–323; und WERNER PSAAR: *Alonzo Gieshübler und der kleine Herr Friedemann: Versuch einer Grenzbestimmung*. In: *Der Deutschunterricht 28* (1976), S. 41–44.
- 50 ROMAN S. STRUC: *Zu einigen Gestalten in »Effi Briest« und »Buddenbrooks«*. In: *Seminar 17* (1981), S. 47.

- 51 PSAAR, wie Anm. 49, S. 43–46; und HANS RUDOLF VAGET: *Thomas Mann und Theodor Fontane: Eine Rezeptionsästhetische Studie zu »Der kleine Herr Friedemann«*. In: *Modern Language Notes* 90 (1975), S. 455–457.
- 52 RUPRECHT WIMMER: *Theodor Fontane und Thomas Mann im Dialog*. In: HEFTRICH u.a., wie Anm. 42, S. 126.
- 53 PETER PÜTZ: *»Der Geist der Erzählung«: Zur Poetik Fontanes und Thomas Manns*. In: HEFTRICH u.a., wie Anm. 42, S. 100–111.
- 54 WIMMER, wie Anm. 52, S. 115.
- 55 An dieser Stelle möchte ich den folgenden Personen für ihre Hilfe bei der Vorbereitung dieses Aufsatzes herzlich danken: im Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, dem Leiter des Archivs, Dr. Thomas Sprecher, der mir die Erlaubnis gab, den Brief zu edieren und zu besprechen, sowie den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Cornelia Bernini und Dr. Katrin Benedig, der Bibliothekarin Gabi Hollender, und dem Mitarbeiter Rolf Bolt; im Theodor-Fontane-Archiv Potsdam der Leiterin des Archivs, Dr. Hanna Delf von Wolzogen, dem wissenschaftlichen Mitarbeiter Klaus-Peter Möller, den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Dr. Katja Leuchtenberger und Dr. Christine Hehle und dem Mitarbeiter Hady Attieh, die mir bei meinen Fragen und Forschungen immer freundlich und hilfsbereit entgegenkamen. Der Abdruck des Briefes erfolgt mit Genehmigung der S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.
- 56 Katja Mann hatte ihren siebzigsten Geburtstag am 24. Juli 1953 in Zürich gefeiert. In seinem Tagebuch beschreibt Thomas Mann Katjas Geburtstag in allen Details, vor allem die von Mitgliedern des Symphonie-Orchesters unterm Fenster des Esszimmers gespielten Kammermusik-Ständchen, die vielen Telegramme und Briefe, die Zeitungsartikel, und seine im Hotel »Eden au Lac« gehaltene Rede, die er wie folgt schildert: »Nach gemessener Pause meine mit sehr fester Stimme gelesene Rede. Herzliche Teilnahme des freiwilligen Kreises.« (MANN, wie Anm. 8, S. 89f.) Der vollständige Text der Rede findet sich unter dem Titel *Katja Mann zum siebzigsten Geburtstag* in MANN: GW Bd. XI, S. 521–526.
- 57 Thomas Mann hatte seinen siebzigsten Geburtstag am 6. Juni 1945 in New York gefeiert. Zwischen dem 5. und dem 13. Juni hat Mann keine Tagebucheinträge gemacht, dafür am 13. einen langen Eintrag, der so beginnt: »Gehäufte Festtrubel dieser Tage, / nicht mit der Feder zu folgen, Unmöglichkeit der Rechenschaft. / Das Wohnzimmer eine Blumenausstellung, Haufen von Briefen, zu lesen kaum möglich, und Telegrammen, / nachgesandt von Pacif. Palis., / aus Schweden, der Schweiz, London, Chile, Süd-Afrika. Geschenke.« (THOMAS MANN: *Tagebücher 1944–1946*. Hrsg. von INGE JENS. Frankfurt a.M. 1986, S. 214f.)

- 58 Im April 1946 hatte Thomas Mann eine Lungenoperation im Billings Hospital in Chicago. Zwischen seinem 70. Geburtstag und der Lungenoperation hatte er an Kapiteln 25 und 27 bis 34 des Romans *Doktor Faustus* gearbeitet. Vgl. MANN, wie Anm. 1, S. 570–572.
- 59 Vgl. Manns Tagebucheintrag »Reise nach England und Hamburg«, Juni 1953: »Am 6. Lunch mit Warburgs im französischen Restaurant. Theegesellschaft bei der Herz, Abendessen bei den ›Tanten‹.« (MANN, wie Anm. 8, S. 68f.)
- 60 Thomas Mann ist am 12. August 1955 gestorben. Es ist tatsächlich zu keinem Geburtstag nach dem »übernächsten« gekommen.
- 61 Käthe Rosenbergs Brief ist nicht erhalten. Vgl. MANN, wie Anm. 1, S. 522.
- 62 Das zweite Briefblatt fängt mit den Wörtern »die ›Betrogene‹« an.

Der Bedeutendste unter den Bedeutenden. Anmerkungen zu Theodor Fontanes Schinkel- Bild

JOCHEN MEYER

»Unter allen bedeutenden Männern, die Ruppin, Stadt wie Grafschaft hervorgebracht, ist Karl Friedrich Schinkel der bedeutendste.«¹ Mit diesen Worten eröffnet Theodor Fontane sein Schinkel-Kapitel im ersten Band der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Der schlicht daherkommende Satz fällt ein nicht gerade zurückhaltendes Urteil über Schinkel und liefert zugleich die Begründung für dessen monographische Behandlung in einem eigenen Kapitel. Die Bedeutung Schinkels resultiere »aus seiner reformatorischen Macht, aus dem Einfluß, den sein Leben für die Gesamtheit gewonnen hat [...] wäre Schinkel nie geboren, so gebräch' es unsrer immerhin eigenartigen künstlerischen Entwicklung an ihrem wesentlichsten Moment.«² Diese Einschätzung ist aufschlussreich für Fontanes Perspektive aus der Zeit kurz nach Mitte des 19. Jahrhunderts: Schinkel wird als Begründer des aktuellen Kunstgeschmacks gefeiert, ja geradezu als Urheber der künstlerischen Zivilisation in Preussen. Damit ist die Stossrichtung von Fontanes Schinkel-Würdigung vorgegeben: alles Folgende wird sich innerhalb des hier eröffneten Panoramas bewegen und soll die eingangs behauptete überragende Bedeutung Schinkels bestätigen.

Das 1861 erstmals veröffentlichte Schinkel-Kapitel³ ist einer der frühesten Versuche einer umfassenden Auseinandersetzung mit Leben und Werk des schon damals berühmtesten deutschen Architekten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Und einer der einflussreichsten dazu: Aufgrund der großen Popularität und der vielen Neuauflagen der *Wanderungen* hat Fontanes Biographie vermutlich mehr Leser gehabt hat als jedes andere Schinkel-Buch. Dabei darf kein wissenschaftlicher Anspruch an Fontanes Werk erhoben werden: die *Wanderungen* wurden bekanntlich nicht als Fachbuch geschrieben, sondern als volkstümliche, historisch-romantische Reiseliteratur, die der lebendigen Vermittlung der Geschichte der Mark Brandenburg

dienen und Heimatliebe und Patriotismus fördern sollte.⁴

Fontane fühlte sich Schinkel in besonderer Weise verbunden. Dies lag sicher vor allem an beider gemeinsamer Heimat in der brandenburgischen Provinzstadt Neuruppin. Direkte biographische Berührungspunkte gab es jedoch nicht: Schinkel lebte von 1781 bis 1841, Fontane dagegen von 1819 bis 1898. Zu einer persönlichen Begegnung ist es, soweit wir wissen, nicht gekommen. Eine indirekte Verbindung gab es jedoch über Schinkels Mutter Dorothea, eine geborene Rose aus der gleichnamigen Neuruppiner Kaufmannsfamilie.⁵ Dorotheas Neffe Valentin, zugleich Vormund des jungen Karl Friedrich, führte in Berlin die Apotheke zum Weissen Schwan,⁶ in der Fontane seit 1836 bei dem späteren Inhaber Wilhelm Rose seine Lehre absolvierte.

Schinkel wird in den *Wanderungen* mehrfach erwähnt. Dabei fällt auf, dass Fontane nur in Ausnahmefällen längere kunsthistorische Betrachtungen über Schinkelsche Bauten anstellt. Die eigentliche Würdigung Schinkels bringt Fontane in dem im Folgenden eingehender betrachteten, in sich geschlossenen Kapitel im ersten Band der *Wanderungen*, das in zwei Abschnitte geteilt ist: der erste umfasst einen biographischen Abriss von Schinkels Leben, der zweite eine Darstellung von Schinkels Charakter sowie eine Würdigung seines künstlerischen Vermächtnisses.

Schinkels Kindheit

Über Schinkels Kindheit ist nur relativ wenig bekannt. Zwar sind die familiären Verhältnisse geklärt – der Vater war Superintendent der protestantischen Kirche in Neuruppin, die Mutter entstammt einer am gleichen Ort ansässigen Kaufmannsfamilie⁷ – doch über die Atmosphäre im Elternhaus des Heranwachsenden wissen wir so gut wie nichts. Schon Fontane hat diesen Mangel empfunden und versucht, durch eigene Nachforschungen Licht ins Dunkel von Schinkels Kindheit zu bringen.⁸ Das wenige, was er hierzu beitragen konnte, ist indes sehr aufschlussreich für sein Schinkel-Bild. Schon im Kindesalter sei Karl Friedrich ein ausgeprägter Charakter gewesen: »bescheiden, zurückhaltend, gemütvoll, aber schnell aufbrausend und zum Zorn geneigt« – eben »eine echte Künstlernatur«.⁹ Mässig auf der Schule, dafür musikalisch hochbegabt, mit einer Vorliebe für Oper, Theater und Puppenspiel, das er im Kreise der Familie gemeinsam mit seiner älteren Schwester gern selbst in Szene setzt.¹⁰ Es bleibt offen, aus welchen Quellen Fontane diese Informationen hat. Selbst wenn seine Charakterisierung nicht völlig frei erfunden sein sollte, so handelt es sich hier wohl doch im Wesent-

lichen um Künstlerlegendenbildung, die mit der Realität von Schinkels Kindheit nur wenig zu tun gehabt haben dürfte. Fontane schildert Schinkels Kindheit als biedermeierliches Familienidyll, wie es typischer kaum sein könnte – auch wenn diese Kindheit nicht ins Biedermeier, sondern ins späte 18. Jahrhundert fiel. Die scheinbare Intaktheit der pastoralen Häuslichkeit suggeriert, der junge Schinkel sei in friedfertigen und harmonischen Verhältnissen aufgewachsen: Puppenspiel, Musik und geselliges Beisammensein – all das ist Inbegriff deutscher Gemütlichkeit. Gleichzeitig werden frühe Hinweise auf Schinkels künstlerische Genialität gegeben, die ihn vermenschlichen sollen: schon als Kind hochbegabt, aber auch cholerisch und nicht unbedingt fleissig, das heisst eigentlich untauglich für ein normales bürgerliches Erwerbsleben. So etwas lässt man in der Regel nur Künstlertypen durchgehen. Das aber sind die gängigen Klischees vom Genie, wie sie seit dem 18. Jahrhundert tausendfach überliefert wurden.

Aufschlussreich ist, wie Fontane mit jenen Ereignissen umgeht, die den jungen Schinkel entscheidend geprägt haben: dem verheerenden Brand Neuruppins vom 26. August 1787, bei dem ein Grossteil der Stadt und das elterliche Wohnhaus zerstört wurden und an dessen Folgen Schinkels Vater einige Monate später starb. In Fontanes Darstellung liest sich dieses Ereignis so:

»Sein Vater war Superintendent in Ruppin und starb infolge der Anstrengungen, die er während des grossen Feuers das im Jahre 1787 die ganze Stadt verzehrte durchzumachen hatte. Auch die Superintendentenwohnung ward in Asche gelegt, so daß von dem Hause, darin Schinkel geboren wurde, nichts mehr existiert. Es stand ungefähr an der Stelle, wo sich die jetzige Superintendentenwohnung befindet, aber etwas vorgelegen, auf dem jetzigen Kirchplatz, nicht an demselben. Die Mutter Schinkels [...] zog nach dem Hinscheiden ihres Mannes in das sogenannte Predigerwitwenhaus, das, damals vom Feuer verschont geblieben, sich bis diesen Tag unversehrt erhalten hat. In diesem Hause, mit dem alten Birnbaum im Hof und einem dahinter gelegenen altmodischen Garten, hat Schinkel seine Knabenzeit vom sechsten bis zum vierzehnten Jahre zugebracht.«¹¹

Schinkels Kindheit war also in Wahrheit ausgesprochen tragisch, und es fällt auf, dass Fontane dem keinerlei tiefere Beachtung schenkt. Er fragt nicht, wie der Sechsjährige den frühen Tod seines Vaters verkraftet und welche Konsequenzen dies für sein weiteres Leben gehabt haben mag. Immerhin war der Stadtbrand, der Verlust des elterlichen Wohnhauses und insbesondere der Tod des Vaters eine doppelte, um nicht zu sagen dreifache Traumatisierung. Fontane fragt allerdings auch nicht, wie die gewaltige Wiederaufbauleistung im Anschluss an den Stadtbrand auf den jungen Schinkel gewirkt haben mag – schliesslich hat der Heranwachsende auch erlebt, dass

auf den Verlust eines Grossteils der städtischen Bebauung eine ausserordentlich erfolgreiche Kraftanstrengung folgte: der Wiederaufbau der Stadt innerhalb kurzer Zeit nach modernsten architektonischen Standards.¹² Wir können heute davon ausgehen, dass diese prägenden Erfahrungen massgeblich zu Schinkels Werdegang beigetragen haben. Sie erklären vielleicht ein Stück weit, warum er sein späteres Leben ganz in den Dienst der Architektur gestellt hat, warum er über seine Kräfte bis zum physischen Zusammenbruch gearbeitet und schliesslich selbst einen letztlich ebenfalls durch Überanstrengung verursachten Tod erlitten hat. Fontane fragt nicht nach solchen Zusammenhängen, ein psychologisches Erkenntnisinteresse an Schinkels Persönlichkeit ist bei ihm nicht festzustellen. Zum einen folgt er damit den beiden zuvor erschienenen Schinkel-Biographien von Franz Kugler (1842) und Gustav Waagen (1844), in denen ebenfalls nur wenig Konkretes über Schinkels Kindheit zu erfahren ist. Zum anderen hat er als »märkischer« Biograph eigene Interessen: im Sinne der *Wanderungen* schreibt Fontane eine affirmative Schinkel-Biographie, denn er will die überregionale Bedeutung dieses Landsmanns und damit die Bedeutung der Mark als fruchtbarem Kulturraum betonen. Fontane interessiert also weniger das wirkliche Leben Schinkels als vielmehr das, was ihn für seine eigenen Absichten nützlich macht. Mit dem für ihn typischen »touristischen Blick«¹³ beschäftigt ihn mehr der genaue Standort des alten und des neuen Superintendentenhauses, und ihn interessiert auch mehr das noch erhaltene Predigerwitwenhaus mit seinem »altmodischen« Garten, in dem Schinkel als Kind gespielt hat. Der Ort als Dokument beziehungsweise die »historische Landschaft«¹⁴ als konkret erfahrbarer, anschaulicher Zeuge für das Leben einer bedeutenden geschichtlichen Figur interessiert ihn letztlich mehr als das Leben dieser Figur selbst. Der Ort ist es, über den die Identifikation mit der historischen Persönlichkeit hergestellt wird, und diese Annäherung über den Ort an die Geschichte, diese eigentümliche Verknüpfung von Topographie und Historiographie als zentrales Element Fontanes schriftstellerischer Methodik bei der Komposition der *Wanderungen* findet sich auch im Kapitel über Schinkel.¹⁵ Schon auf den ersten Seiten wird sichtbar, was Fontane leistet und was nicht: das, was als literarisch gestaltete Kultur- und Landesgeschichte daherkommt, ist in erheblichem Umfang Konstruktion, das heisst bewusst komponierte Geschichtsdarstellung, die auf einer geschickten und vom Leser kaum zu durchschauenden Mischung von populärem Allgemeinwissen, archivalisch belegten Fakten, *oral history*, überlieferten Legenden und fiktiven dichterischen Zutaten besteht. Die räumliche und zeitliche Nähe Fontanes zu seinem Gegenstand darf uns nicht dazu verleiten, ihm persönliche Vertrautheit oder einen besonderen Zugang zur historischen »Wahrheit« zu unterstellen.

Schinkels Reise nach Italien 1803–1805

In seiner Darstellung von Schinkels Leben folgt Fontane den wichtigsten biographischen Stationen. Eine solche, die besonders aufschlussreich für Fontanes Verhältnis zu Schinkel ist, betrifft die Reise nach Italien, die der noch weitgehend unbekannt Schinkel im Alter von gut zwanzig Jahren von 1803 bis 1805 unternahm und über welche Fontane durch die Darstellungen Kuglers und Waagens sowie durch die von Alfred Freiherr von Wolzogen veröffentlichten Reisetagebücher und Briefe Schinkels informiert war.¹⁶ Neue Fakten bringt Fontane auch hier nicht, doch gibt er weitere Kostproben seiner dichterischen Vermittlung von Schinkels Biographie. So schildert er, wie Schinkel auf der Reise von Venedig nach Rom von italienischen Fuhrleuten ausgenommen wird, sich ohne Geld und noch dazu von Fieber geschwächt durchschlagen muss und nur dank der wohlthätigen Hilfe eines römischen Hauswirts über Wasser halten kann, bis endlich eine neue Geldanweisung von zuhause eintrifft und ihn und seine Gefährten aus ihrer misslichen Lage befreit.¹⁷ Wieder ist es das von Fontane Beigesteuerte, das liebenswürdig Menschlich-Allzumenschliche, das uns Schinkel nahebringt.¹⁸ Als Leser schmunzelt man über solche Passagen und liest schnell darüber hinweg; doch tut man gut daran sich bewusst zu machen, dass hier nicht objektive Berichterstattung betrieben wird, sondern Dichtkunst – auch Fontane war schliesslich nicht auf Schinkels Reise zugegen. Doch er überwindet die historische Distanz zu seinem Gegenstand und vermittelt dem Leser das Gefühl der Nähe: Schinkel erscheint als einer von uns, er ist – was jeder Auslandsreisende damals wie heute kennt – hilfloses Opfer übler Umstände; also auch nur ein Mensch. So wird ein Schinkel-Bild aufgebaut, eine Biographie konstruiert und eine Persönlichkeit entworfen, von deren realer Lebenswirklichkeit wir tatsächlich nur sehr wenig erfahren.

Schinkels angebliche Heimatverbundenheit als »echter Märker«

Ein weiteres Beispiel für Fontanes durchaus willkürliche Aneignung Schinkels und seine Ausprägung eines eigenen Interessen verpflichteten Schinkel-Bildes betrifft dessen angebliche Heimatverbundenheit. Im Zusammenhang mit der Würdigung von Schinkels Tätigkeit als Maler hebt Fontane »mit besonderer Genugtuung erfüllt« hervor, dass Schinkel sich nicht zu fein war, auch die Schönheiten der Mark Brandenburg zum Gegenstand eigener Landschaftsdarstellungen zu machen.¹⁹ In Schinkels Wahl seiner Bildgegen-

stä
sor
Ihr
jed
der
Sel
Ku
sie
die
sal
bev
kün
hei
lite
für
sch
Ge
siel
Un
der
En
im
Au
stu
als
kei
ede
an
der
Sch
ma
sell
»ec
nor

Sc
Mi
En

stände sieht Fontane nicht primär autonome ästhetische Entscheidungen, sondern Liebe zur märkischen Landschaft und wahrhaftige Vaterlandsliebe. Ihm entgeht dabei, dass Schinkel und die Landschaftsmaler seiner Zeit jedoch gerade nicht das Märkische, sondern das vermeintlich Italienische an der heimatlichen Landschaft geliebt und sie als Projektionsfläche für ihre Sehnsucht nach einem antiken Arkadien und einer historisch aufgeladenen Kulturlandschaft betrachtet haben. Nicht die Landschaft als solche interessiert Schinkel und seine Zeitgenossen, sondern der Landschaftstypus, nicht die reale heimatliche Topographie, sondern der ideell aufladbare und universal einsetzbare Topos. Die vorgefundene märkische Landschaft – egal ob bewirtschaftet oder als unberührte Natur – ist lediglich Rohmaterial für künstlerische Anverwandlung. Fontane unterliegt mit seiner Annahme eines heimatverbundenen Schinkel einem Missverständnis: als Zeitgenosse des literarischen Realismus will er dem Leser der *Wanderungen* die Augen auch für die unspektakulären Schönheiten der gewachsenen heimatlichen Landschaft öffnen – allerdings stets mit der Absicht, ihn von der Gegenwart in die Geschichte zu führen.²⁰ Schinkel als Vertreter des Deutschen Idealismus sieht dagegen in der Natur beziehungsweise in der Landschaft immer etwas Umzuwandelndes, das erst in der Einheit von landwirtschaftlich-kultivierender Nutzung und künstlerisch-ästhetischer Gestaltung zur vollkommenen Entfaltung gebracht werden kann.²¹ Die Umwandlung von Natur in Kultur im Sinne eines morphologischen Kontinuums ist für Schinkel die eigentliche Aufgabe künstlerischen Schaffens als höchster menschlicher Zivilisationsleistung, und dies ist auch stets das Thema seiner Landschaftsgemälde. Natur als solche ist uninteressant, solange in ihr nicht Spuren menschlicher Tätigkeit zu sehen sind – und damit sind natürlich ausschliesslich Spuren der Veredelung durch pflegsam kultivierende Tätigkeit gemeint. Wenn Fontane also annimmt, dass Schinkel die landschaftlichen Schönheiten der Mark Brandenburg als ästhetischer Bildgegenstand gereizt habe, so verkennt er, dass Schinkel hier nicht an den spezifischen Eigenheiten seiner märkischen Heimat, sondern im Gegenteil gerade an deren austauschbaren und ins Universelle übertragbaren Zügen Gefallen fand.²² Fontanes Intention, Schinkel als »echten« Märker zu präsentieren, verhindert also geradezu eine unvoreingenommene Erkenntnis der künstlerischen Intentionen Schinkels.

Schinkels Reise nach England und Schottland im Jahre 1826

Mit besonderem Interesse berichtet Fontane auch von Schinkels Reise nach England und Schottland, die im Frühjahr und Sommer 1826 zusammen mit

Peter Beuth stattfand. Vor allem der Aufenthalt Schinkels in Schottland und sein Abstecher auf die Hebrideninseln Jona und Staffa werden detailliert geschildert. Dieses Interesse ist jedoch nicht zufällig: Fontane, der von September 1855 bis Januar 1859 als Korrespondent des preussischen Staates in London lebte, war 1858 selbst in Schottland gewesen und hatte auch die schottische Küste und die Inneren Hebriden bereist,²³ welche als »Ossian-Land« literarischen Weltruhm genossen. Bereits vor der Arbeit an den *Wanderungen* war er mit einer Beschreibung Schottlands als Reiseschriftsteller hervorgetreten.²⁴ Sie ist ein Vorläufer der *Wanderungen*, denn die Idee zu einer grossangelegten Darstellung der märkischen Geschichte kam Fontane erstmals auf seinen Reisen durch England und Schottland.²⁵ Fontane bewegte sich damit gewissermassen geographisch und literarisch auf den Spuren Schinkels. Dies belegt auch eine Passage, die Fontane aus Schinkels Briefen zitiert: die Beschreibung der abenteuerlichen Schiffsreise auf die Hebrideninsel Staffa mit dem Besuch der sagenumwobenen Fingalshöhle.²⁶ Die unmittelbare Identifikation Fontanes mit Schinkel wird einmal mehr deutlich, wenn er dessen Feststellungen über die Schönheit junger schottischer Frauen bestätigt oder akribisch das Verschwindensein eines von Schinkel erwähnten Wirtshauses erwähnt.²⁷ Schinkel wird hier als Authentizität garantierender Reiseschriftsteller vorgeführt, der – literarisch wohlgebildet – eine klassische Bildungsreise absolviert und sich beim Besuch der nur vom Meer aus zugänglichen Felsengrotte nicht einmal von der riskanten Anfahrt abschrecken lässt, die im offenen Ruderboot durch die tosende See führte. Fontane ist jedoch ganz offensichtlich entgangen, dass Schinkel beim Besuch der Fingalshöhle Bestätigung für seine eigenen kunst- und architekturtheoretischen Anschauungen fand. In der zitierten Passage beschreibt Schinkel die Felsformationen der Höhle als »Architektur des Basalts«, was bereits ein erster Hinweis auf seinen spezifischen Architektenblick ist. Das Innere der Höhle vergleicht er mit einer Kirche, die Säulenbasaltformationen mit den Pfeifen einer Orgel. Diese Analogien werden durch die anschauliche Beschreibung der erhabenen Stimmung dieses Höhlen-Kirchen-Innenraums bestätigt, der zudem auch eine ganz besondere, orgelartige Akustik hat.²⁸ Wovon Fontane offenbar nichts mehr weiss, ist die für Schinkels Architekturverständnis entscheidende Analogie der Kunst- und Naturformen oder anders gesagt das Parallelsetzen von natürlichen und architektonischen Grundformen.²⁹ Für Schinkel bestätigt sich hier nämlich eine unmittelbare Korrespondenz von Geotektonik und Architektonik, welche für ihn Beweis für das ursprüngliche Gegründetsein der Architektur in der Natur und Indiz für das eigentliche Wesen der Baukunst ist. Für Schinkel besteht die Aufgabe der Architektur darin, ein morphologisches Kontinuum zwischen den For-

men der Natur und denen der Kunst herzustellen, wofür auch sein berühmter architekturtheoretischer Grundsatz spricht: »Die Architectur ist die Fortsetzung der Natur in ihrer constructiven Thätigkeit. Diese Tätigkeit geht durch das Naturproduct Mensch.«³⁰ Hier wird in Korrespondenz teils mit goetheanischen, teils mit romantischen naturphilosophischen Ideen ein Ineinandergreifen der Sphären von Natur und Kunst und auch von Mensch und Natur angenommen, das Fontane nicht mehr kennt und für das er im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert offenbar auch kein Verständnis mehr besitzt. Um es noch etwas pointierter zu sagen: Schinkel wollte die Sphären von Natur und Kultur versöhnen; während das mittlere und fortschreitende 19. Jahrhundert mit dem zunehmenden Aufschwung der Ingenieurwissenschaften immer mehr auf Beherrschung und Ausbeutung der Natur durch die Technik zielt. Schinkel sah die Natur noch als Mitwelt, mit der es im Einklang zu leben gilt und womit er schon damals im Widerspruch zu den meisten seiner Zeitgenossen stand. Fontane dagegen sieht die Natur als Umwelt, und das heisst als Objekt, was auch sein distanzierter, touristischer Blick auf die Landschaft zeigt. Natur wird bereist, befahren, erwandert, selektiv beschrieben und so zum Gegenstand degradiert. Es geht nicht mehr darum, in und vor allem mit ihr zu leben, vielmehr wird sie ähnlich wie bei einem Sonntagsspaziergang als erbauliche Kontrastfolie zum naturfernen Großstadtleben gebraucht und durch diese Aufspaltung nur noch mehr entfremdet. Für Schinkel ist die Natur in der Tradition der klassischen Idee der *natura naturans*, der Idee von Natur als handelndem Subjekt, als Wachsendem, Werdenem, Schöpferischem, noch etwas Heiliges und Beseeltes; ein Bauwerk übrigens auch. Fontane mit seiner durch und durch unphilosophischen Grundhaltung konnte mit der idealistisch-romantisch-spekulativen Naturphilosophie des frühen 19. Jahrhunderts vermutlich nicht mehr viel anfangen. Er dürfte dem positivistisch-naturwissenschaftlichen Denken der Jahrhundertmitte und der Auffassung der *natura naturata*, der Idee von Natur als behandeltem und zu behandelndem Objekt, näher gestanden haben.³¹ Auch wenn Fontane als Kenner Englands selbst in der Tradition des englischen Landschaftsgartens steht und dabei sogar von Schinkels aus der gleichen Tradition gespeisten Landschaftsgemälden inspiriert wurde, so besteht der entscheidende Unterschied doch in seiner letztlich funktionalen Haltung zur Natur. Schinkel dagegen versteht Landschaft als durch ästhetische Überhöhung in Kultur verwandelte Natur und vertritt mit seinem Versuch einer Revitalisierung des antiken *physis*-Begriffs von Natur als Wachstum eine explizit naturphilosophische Anschauung.³² So zeigt sich, dass Fontane zwar imstande ist, dem Leser der *Wanderungen* den Menschen Schinkel ein Stück weit nahe zu bringen; doch in das Denken des Künstlers und Kunstphiloso-

phen Schinkel vermochte er nicht tiefer einzudringen. Insofern ist Fontanes Identifikation mit dem Schottlandreisenden Schinkel durchaus problematisch und das von ihm konstruierte Schinkel-Bild zwangsläufig einseitig.

Schinkels Persönlichkeit und Charakter

Fontanes Tendenz zur Verklärung Schinkels steigert sich im zweiten Teil seines Kapitels, in dem unter reichlicher Verwendung der Ausführungen Waagens ein detailliertes Porträt von Schinkels Charakter entworfen wird.³³ Auffallend ist jedoch die nahezu vollständige Distanzlosigkeit Fontanes gegenüber der benutzen Quelle: das Ergebnis ist die unkritische Übernahme, ja die Fortsetzung von Waagens Heroisierung Schinkels. Waagen, der seinerzeitige Direktor der Berliner Gemäldegalerie und mit Schinkel durch den Bau des Alten Museums eng verbunden, tat in seiner ersten überhaupt veröffentlichten Biographie des Künstlers alles, um dem Verstorbenen im ungebrochenen Geist des Idealismus ein ruhmvolles Denkmal zu setzen. Doch das, was Fontane gemeinsam mit Waagen als positive Charakterzüge Schinkels herausstellt, seine »grausame Herrschaft des Geistes über den Körper« oder die »schöne Selbstverleugnung« angesichts demütigender und frustrierender Arbeitsbedingungen, sind in Wahrheit Indizien für ein äusserst trauriges, um nicht zu sagen tragisches Künstlerschicksal. Einmal davon abgesehen, dass die Überordnung des Geistigen über das Körperliche und die brutale Zerspaltung dieser beiden Bereiche schon an sich ein absolut lebensfeindliches Menschenbild transportiert, mit dem sich Schinkel niemals einverstanden erklärt hätte; Schinkels »schöne Selbstverleugnung« war nichts anderes als die vom Obrigkeitsstaat – konkret: vom preussischen König als oberstem Bauherrn – erzwungene Selbstaubeutung eines für vielfältigste repräsentative Zwecke glänzend einsetzbaren Staatsbeamten. Schinkel für diese ihm von oben aufgezwungenen Verbiegungen zu loben, ist verlogen und grenzt an blanken Zynismus. Bei aller Sympathie für Fontane und bei allem Verständnis für seine schriftstellerischen Intentionen: aus dieser Haltung spricht der reaktionäre Geist eines staatsstreuen, das heisst unpolitischen Bürgertums, wie es in Deutschland leider schon im 19. Jahrhundert weit verbreitet war. Fontane und auch Waagen verkennen, was sie durchaus hätten wissen können und vermutlich sogar sehr wohl wussten:³⁴ dass hier ein bürgerliches Subjekt willkürliches Opfer autoritärer Machtausübung ist. Im Falle Schinkels kam vielleicht noch erschwerend hinzu, dass der seit seinem siebten Lebensjahr vaterlos Aufgewachsene möglicherweise tatsächlich nie gelernt hat, zu delegieren und sich aus eigener Kraft vor unzumutbarer

Überbeanspruchung zu schützen. Selbst wenn an der von Waagen und Fontane überlieferten Charakteristik von Schinkels Persönlichkeit das ein oder andere Merkmal zutreffen sollte,³⁵ so scheint doch gerade in dem, was beide Autoren als besonders positiv hervorheben, die Tragik eines höchst problematischen Künstlerlebens auf.

Fontanes Schinkel-Bild: Vermittlung oder Verklärung?

Wie lässt sich Fontanes Auseinandersetzung mit Schinkel von heute aus beurteilen? Seine Biographie wegen ihrer Schwächen zu verurteilen wäre genauso unbefriedigend wie sie unter Ausblendung derselben über Gebühr zu loben. Es ist bereits deutlich geworden, dass Fontane einerseits eine massive Idealisierung Schinkels betreibt und diesen gern zum Genie verklärt, andererseits aber mit dessen eigentlichem Kunstverständnis und kunstphilosophischem Denken nicht einmal mehr rudimentär vertraut war. In einem tieferen Sinne konnte er ihm daher gar nicht mehr gerecht werden. Denn was am Beispiel von Schinkels Naturverständnis deutlich gemacht wurde, gilt auch für andere Bereiche: Fontane weiss nichts von Schinkels progressivem, auf evolutionären Fortschritt zielenden Geschichtsverständnis; er weiss nichts von Schinkels kritischer Einstellung gegenüber den sozialen Missständen seiner Zeit und er weiss auch nichts über dessen philosophische Anschauungen von Kunst als metaphysischer oder transzendentaler Dimension im menschlichen Leben, die eng mit Schinkels religiösen Ideen verbunden sind. Es fällt auf, dass Fontane keinerlei Hinweise auf dessen ideelle Heimat im Deutschen Idealismus gibt, obwohl dieser Hintergrund von Waagen und Kugler überdeutlich herausgestellt wird. Es gehört zur Tragik der deutschen Schinkel-Rezeption des 19. Jahrhunderts, dass die kritischen sozialen und politischen Anschauungen Schinkels von seinen Biographen und Editoren massiv verharmlost und zum Teil ganz unter den Tisch gekehrt worden sind. Was schon bei Waagen und Kugler begann, gilt umso mehr für Schinkels Schwiegersohn Alfred Freiherr von Wolzogen, der in seinem materialreichen Werk *Aus Schinkels Nachlaß* von 1862–1864 dessen kunsttheoretische Manuskripte, Reisetagebücher und Briefe in einer stilistisch geglätteten und zum Teil regelrecht »zensierten« Fassung veröffentlicht hat, um sie der vorherrschenden politischen Tendenz anzupassen und einen »sauberen« Schinkel zu präsentieren.³⁶ Dies aber waren die Quellen, aus denen Fontane schöpfte. Hätte er die Schinkelschen Manuskripte im Original gelesen, wäre ihm ein sehr viel radikalerer und kritischerer Schinkel begegnet, der sich auch als Mensch ganz anders dargestellt hätte. Doch ein solch quellenkritischer An-

satz lag nicht im Interesse Fontanes und entsprach überdies nicht dem positivistischen Wissenschaftsverständnis seiner Zeit.

Fontanes *Wanderungen* können als konservative Aneignungs- und Identifikationsstrategie zur Integration der heimatlichen Geschichte verstanden werden.³⁷ Die Historie wird dabei als Projektionsfläche für eigene, unerfüllte Ganzheits- und Harmoniesehsüchte in Anspruch genommen und auf diese Weise ein gutes Stück weit verklärt. Diese grundsätzliche Haltung gilt auch für Fontanes Umgang mit Schinkel. Ungeachtet all dieser nun mehrfach benannten Vorbehalte sehe ich dennoch einen wirklichen Verdienst in Fontanes Schinkel-Biographie: der Autor ermöglicht es dem Leser gerade durch die literarische und nichtwissenschaftliche Behandlung seines Gegenstands, eine emotionale Beziehung zur Person Schinkels herzustellen und so ein wohlwollendes und positives Gefühl für seine Geschichte zu entwickeln. Fontanes schriftstellerische Leistung besteht ja immer wieder darin, uns in eine historisch vergangene Welt zu entführen und uns das Gefühl zu vermitteln, als wären wir dabei. Walter Erhard hat dies »eine dem modernen 19. Jahrhundert gänzlich entgegengesetzte [...] Welterfahrung« genannt, mit welcher Fontane die Totalität eines einst geschlossenen Lebenszusammenhanges wieder auferstehen lässt.³⁸ Das ist nicht Bildung durch Wissenschaft, sondern Bildung durch Kunst – in diesem Fall durch Literatur – und nur deswegen wird der Leser auch heute noch von Fontanes Schilderungen berührt. Schon für Schinkel aber war die »Bildung des Gefühls« eine Hauptaufgabe der Kunst, und im Sinne dieser Forderung muss Fontanes Schinkel-Biographie erfolgreich genannt werden. Friedrich Nietzsche hat 1874 in seinem berühmten Essay *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* die positivistische Geschichtswissenschaft seiner Zeit scharf verurteilt und dies unter anderem damit begründet, dass »Belehrung ohne Belebung« schädlich und die Historie nur dann gerechtfertigt sei, wenn sie dem Leben wirklich diene.³⁹ Fontane hat – unabhängig von und früher als Nietzsche, von dem er nur am Rande Kenntnis nahm⁴⁰ – mit seinen *Wanderungen* den Versuch unternommen, solch eine belebende Belehrung zu verfassen und so dem Leser zu ermöglichen, sich positiv mit der oft so unrühmlichen Geschichte zu identifizieren.⁴¹ Mag sein, dass dies ein konservativer und in Teilen sogar restaurativer Versuch war, zu Geschichte und Kultur Zugang zu finden. Doch als Versuch des Widerstands gegen die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer grösser werdende Geschichts entfremdung, Geschichtsvergessenheit und sogar Geschichtsfeindlichkeit, von der schon damals auch Schinkelsche Bauten nicht verschont blieben, müssen Fontanes *Wanderungen* allemal respektiert werden. Fontanes literarische Maxime der »Verschmelzung von realistischer Treue« mit »künstlerischer Verklärung« wird in der Schinkel-

Biographie ebenso eingelöst wie sein Grundsatz, Kunst solle nicht nur »Medium« sein, »um Vorhandenes zu vermitteln«, sondern »Wünschelrute, um Verborgenes zu wecken.«⁴² Dieses für heutige Begriffe schwer nachvollziehbare Changieren zwischen Vermittlung und Verklärung war für Fontane legitimes ästhetisches Programm. Auch wenn Fontane Propagandist eines einseitigen und unkritischen Schinkel-Bildes ist und damit Vertreter einer langlebigen und bis heute ungebrochen fortwirkenden Tendenz zur Verklärung Schinkels, so dürfen doch die historische Situation seines Wirkens und seine persönlichen Intentionen dabei nicht vergessen werden. Was in diesem Essay mehrfach kritisch hervorgehoben wurde – ein nur geringes Interesse an Schinkels unmittelbarer Lebenswirklichkeit, ein erstaunliches Unverständnis gegenüber Schinkels künstlerischen bzw. kunstphilosophischen Intentionen sowie die Tendenz zur idealisierenden Verklärung – beruht nicht allein auf persönlichen Geschmacksvorlieben, sondern ist auch Ausdruck eines beträchtlichen historischen Abstands zwischen Fontane und seinem Gegenstand. Sein Umgang mit Schinkel macht deutlich, dass Fontane zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Wanderungen* in einer künstlerisch und intellektuell gänzlich anderen Welt lebte, die sich von den Idealen der Zeit Schinkels abgewandt hatte. Hält man sich die problematischen Aspekte von Fontanes *Wanderungen* und ihre den zeitlichen Umständen und persönlichen Auffassungen des Autors geschuldeten Unzulänglichkeiten vor Augen, so gibt es keinen Grund, nicht auch seine Schinkel-Biographie immer wieder aufs Neue mit Genuss zu lesen.

Anmerkungen

Eine erste Fassung dieses Beitrags wurde am 11. Dezember 2003 auf einer Vortragsveranstaltung der Theodor Fontane Gesellschaft, Sektion Hamburg, vorgestellt. Charlotte Müller-Reisener möchte ich sehr herzlich für ihren Hinweis auf dieses Thema und die engagierte Unterstützung meiner Recherchen danken.

- 1 HFA II/1, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. 1966, S. 107.
- 2 Ebd.
- 3 Das Schinkel-Kapitel ist Teil von Band 1 *Die Grafschaft Ruppín*. Es entstand gleich zu Beginn der Arbeit an den *Wanderungen* Oktober–November 1859, wurde erstmals im November 1861 veröffentlicht und für die zweite Auflage 1865 auf der Grundlage weiterer Nachforschungen und neuerschienener Publikationen überarbeitet. Weitere Auflagen erschienen 1875, 1883, 1892 und 1896. Zur Entstehungs- und Editionsgeschichte vgl. HELMUTH NÜRNBERGER: *Fontanes Welt*. Berlin 1997, S. 186ff.; WALTER ERHARD: *Die Wanderungen durch*

- die Mark Brandenburg. In: *Fontane-Handbuch*. Hrsg. von CHRISTIAN GRAWE und HELMUTH NÜRNBERGER. Stuttgart 2000, S. 822ff.
- 4 Zur Gattung der *Wanderungen* und Fontanes literarischen Intentionen vgl. NÜRNBERGER, wie Anm. 3, S. 186; ERHARD, wie Anm. 3, S. 823f.
 - 5 Vgl. Anm. 1, S. 108. Zu Dorothea Rose vgl. auch MARIO ZADOW: *Karl Friedrich Schinkel – ein Sohn der Spätaufklärung. Die Grundlagen seiner Erziehung und Bildung*. Stuttgart/London 2001, S. 20.
 - 6 Vgl. ZADOW, wie Anm. 5, S. 75.
 - 7 Zu Schinkels Eltern und ihren Verwandtschaftsverhältnissen vgl. ZADOW, wie Anm. 5.
 - 8 Vgl. Anm. 1, S. 107–108.
 - 9 Ebd., S. 108–109.
 - 10 Vgl. ebd., S. 109.
 - 11 Ebd., S. 108.
 - 12 Eine eindrucksvolle Schilderung von der Brandkatastrophe in Neuruppin, ihren verheerenden Folgen für die städtische Bevölkerung und die Familie Schinkel, der anschliessenden Wiederaufbaumassnahmen sowie eine einfühlsame Darstellung der möglichen seelischen Auswirkungen auf den jungen Schinkel gibt ZADOW, wie Anm. 5, S. 14f., 39ff.
 - 13 Zu Fontanes »touristischem Blick« vgl. ERHARD, wie Anm. 3, S. 840ff.
 - 14 Vgl. den Begriff von NÜRNBERGER, wie Anm. 3, S. 187.
 - 15 Zu Fontanes Verknüpfung von Historie und Topographie vgl. grundsätzlich ERHARD, wie Anm. 3, S. 822.
 - 16 Vgl. FRANZ KUGLER: *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*. Berlin 1842; GUSTAV WAAGEN: *Karl Friedrich Schinkel als Mensch und Künstler*. In: *Berliner Kalender auf das Jahr 1844*. Als Reprint hrsg. und eingeleitet von WERNER GABLER. Düsseldorf 1980; ALFRED FREIHERR VON WOLZOGEN: *Aus Schinkels Nachlaß*. 4 Bde. Berlin 1862–1862, Reprint Mitlenwald 1981.
 - 17 Vgl. Anm. 1, S. 113.
 - 18 Wie Fontane den Leser der *Wanderungen* durch seine vereinnahmende Darstellungsweise aus der unerfreulichen Gegenwart in die »ersehnte Vergangenheit« eintauchen lässt, hat ERHARD, wie Anm. 3, S. 839, überzeugend dargestellt.
 - 19 Vgl. Anm. 1, S. 115. Als Beispiele nennt Fontane Schinkels Gemälde *Die Oderufer bei Stettin* und *Stralau und die Spree* (gemeint ist das Gemälde *Spreeufer bei Stralau* von 1817 in der Berliner Nationalgalerie).
 - 20 Vgl. ERHARD, wie Anm. 3, S. 828. Auch NÜRNBERGER, wie Anm. 3, S. 187 gelangt zu der Einschätzung, dass Fontane in den *Wanderungen* »das im eigentlichen Sinn Landschaftliche wie überwiegend [...] nur als Folie genommen« habe.

- 21 Vgl. hierzu: JOCHEN MEYER: *Die Welt als Garten. Karl Friedrich Schinkels »Blick in Griechenlands Blüthe« – Vision einer Kulturlandschaft?* In: *Kritische Berichte* 2/2000, S. 49–63.
- 22 Fontane wird hier einmal mehr Opfer seines touristischen, ja fast schon fotografischen Blicks auf Natur und Landschaft. Diese wird, geprägt von der ästhetischen Wahrnehmungskonvention des Fahrens mit der Kutsche und den Kompositionsprinzipien der Landschaftsgemälde Claude Lorrains sowie des englischen Landschaftsgartens, lediglich als Bild beziehungsweise als Abfolge von Bildern erfahren. Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von HUBERTUS FISCHER: *Märkische Bilder. Ein Versuch über Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg, ihre Bilder und ihre Bildlichkeit.* In: *FBI* 60/1995, S. 117–142.
- 23 Vgl. CHRISTIAN GRAWE: *Fontane-Chronik.* Stuttgart 1998, S. 81ff.
- 24 Vgl. Theodor Fontanes Reisebericht *Jenseit des Tweed*, erschienen 1860.
- 25 Vgl. dazu Fontanes Notiz in seinem Tagebuch vom 19. August 1856: »Einen Plan gemacht. ›Die Marken, ihre Männer u. ihre Geschichte. Um Vaterlands- und künftiger Dichtung willen gesammelt u. herausgegeben von Th. Fontane.« In: *GBA Tagebücher 1852, 1855–1858.* Hrsg. von CHARLOTTE JOLLES. Berlin 1994, S. 161. Zur Inspiration Fontanes durch Schottland bzw. zur Übertragung seines an England und Schottland geschulten Blicks auf märkische Gefilde vgl. ERHARD, wie Anm. 3, S. 822 und FISCHER, wie Anm. 22, S. 120, 127.
- 26 Fontane besuchte die Hebrideninseln Jona und Staffa am 18. und 19. August 1858. Am 23. August fasst er den endgültigen Entschluss zur Beschreibung der Mark Brandenburg. Vgl. GRAWE, wie Anm. 23, S. 90–91.
- 27 Vgl. Anm. 1, S. 119–120.
- 28 Vgl. Ebd., S. 119.
- 29 Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Fontane im oberflächlichen Sinn einen durchaus ähnlichen Blick auf die Fingalshöhle hatte wie Schinkel. Beim Besuch der Höhle fühlte er sich an Westminster Abbey erinnert; besonders an die Tudorkapelle Heinrich VII., wie seine vor der Veröffentlichung von Schinkels Reisetagebuch verfasste Darstellung in *Jenseit des Tweed* belegt. Fontane folgt damit einem zu seiner Zeit längst etablierten literarischen Topos, doch fehlt ihm natürlich der spezifische ideengeschichtliche Horizont Schinkels.
- 30 Zit. nach GOERD PESCHKEN: *Karl Friedrich Schinkel – Das architektonische Lehrbuch (K. F. Schinkel – Lebenswerk).* München 1979, S. 35.
- 31 Vgl. HUGO AUST: *Fontane und die Philosophie.* In: *Fontane-Handbuch*, wie Anm. 3, 2000, S. 394ff. Ein tieferes, philosophisch fundiertes Natur- oder überhaupt Wissenschaftsverständnis gibt es bei Fontane nicht.
- 32 In diesem Punkt sehe ich deutlichere Unterschiede in der Beziehung Fontanes zu Schinkel als HUBERTUS FISCHER, wie Anm. 22.

- 33 Vgl. Ebd., S. 124–126.
- 34 Dafür sprechen die recht differenzierten Bemerkungen zum angespannten Verhältnis zwischen Schinkel und seinem wichtigsten höfischen Auftraggeber, dem preussischen Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV., bei denen Fontane eine gewisse Sympathie für den vom König ungnädig behandelten Künstler durchblicken lässt. Vgl. Ebd., S. 125.
- 35 Fontanes Charakterisierungen historischer Figuren bleiben meist ebenso allgemein wie austauschbar und dienen nicht der Darstellung der Persönlichkeit, sondern der Darstellung märkischen Wesens insgesamt. Vgl. ERHARD, wie Anm. 3, S. 842.
- 36 Zum Werk Wolzogens vgl. Anmerkung 16.
- 37 Vgl. hierzu vor allem ERHARD, wie Anm. 3, S. 834ff., 837–839, 846, 848.
- 38 Vgl. ERHARD, wie Anm. 3, S. 837–838.
- 39 FRIEDRICH NIETZSCHE: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart 1991, S. 3.
- 40 Zum Verhältnis von Fontane und Nietzsche vgl. AUST, wie Anm. 31, S. 400ff.
- 41 Zu dieser Intention Fontanes vgl. ERHARD, wie Anm. 3, S. 822.
- 42 Zit. nach HUGO AUST: *Fontane und die bildende Kunst*. In: *Fontane-Handbuch*, wie Anm. 3, S. 408–409.

Fontanes *Unwiederbringlich* aus Bachtinscher Sicht¹

PETER JAMES BOWMAN

I.
Es ist vielfach behauptet worden, daß Theodor Fontane die Charaktere in seinen Romanen seine eigene urbane, heitere und tolerante Sprache sprechen läßt. Er habe »die ganze Gotteswelt seinem Fontane-Ton überliefert«, hat Thomas Mann bekanntlich gesagt, und viele Fontane-Interpreten stimmen mit ihm überein, allerdings in weniger markanten Worten, z. B. Walter Glogauer, Jürgen Manthey und Helmuth Nürnberger, um nur drei zu nennen.² Andere hingegen meinen, Fontanes Figuren legten eine große Redevielfalt an den Tag: Norbert Mecklenburg lehnt die »These vom Fontane-Ton« ab und spricht von einer »Vielfalt der Töne seiner Figuren«; laut Fritz Martini ist es Fontane seit *Cécile* (1887) gelungen, »das Gespräch zum spezifischen Ausdrucksträger des sprechenden Charakters zu machen«.³ Eine dritte Gruppe – u. a. Katharina Mommsen, Herman Meyer und Wolfgang Paulsen – nimmt eine Position zwischen diesen Polen ein, nämlich daß zwar jede Fontane-Gestalt ein eigenes Register habe, diese Register aber alle mit dem charakteristischen Idiom des Autors verschmolzen seien.⁴

Wiederum anders ist Richard Brinkmanns Ansicht, Fontanes Romane enthielten eine Anzahl von »Grundhaltungen«, die sich in Figurenrede ausdrückten, aber jeweils von mehr als nur einem Charakter vertreten seien.⁵ Wolfgang Preisendanz entdeckt ebenfalls bei Fontane »disponible Idiolektrollen, die in wechselnder Besetzung konkretisiert werden«.⁶ Weder Brinkmann noch Preisendanz geben Textbeispiele für ihre Bemerkungen, die bloß Bruchteile von größeren Abhandlungen über Fontanes Erzählkunst sind. Diese Bemerkungen verdienen es aber m. E. an sich, als interpretatorische Ansätze weiterentwickelt zu werden, und zu diesem Zweck wird im folgenden Michail Bachtins Theorie des Romans als Darstellung sozialer

Redevielfalt herangezogen, um einen Fontane-Roman – *Unwiederbringlich* (1891) – neu zu untersuchen.

II.

Grundlegend für Bachtin ist der Gegensatz beim menschlichen Subjekt zwischen seiner Kenntnisnahme des eigenen Bewußtseins, das sozusagen formlos und schwebend seinem Inneren zu entspringen scheint, und seiner Wahrnehmung anderer Menschen, die ihm alle als einheitliche, vollendete Wesen mit bestimmten Identitäten vorkommen. Gerade meine ontologische Einmaligkeit aber verpflichtet mich, eine einigermaßen feste Identität zu entwickeln, um den Umgang mit anderen Menschen zu ermöglichen. Diese Selbstverwirklichung geschieht nicht von innen heraus, sondern nur mit Hilfe der sozioideologischen Materie, der Diskurse⁷ also, wie sie in der Sprache, die ich als Kind lerne, enthalten sind:

»Die Sprache ist [...] in jedem Augenblick ihrer historischen Existenz durchgängig in der Rede differenziert. Es ist dies die personifizierte Koexistenz sozioideologischer Widersprüche zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, zwischen verschiedenen Epochen der Vergangenheit, zwischen verschiedenen sozioideologischen Gruppen der Gegenwart, zwischen Richtungen, Schulen, Zirkeln usw.«⁸

Bevor ich ihn verinnerliche, ist jeder Diskurs bereits in anderen Kontexten zu anderen Zwecken verwendet worden, aber in meinem Bewußtsein, wo auch unzählige andere Diskurse vorhanden sind, bekommt er eine neue Akzentuierung, die dann in meiner Rede zum Ausdruck kommt. Identitätsbildung geschieht also als Wechselwirkung oder »Dialog« zwischen Diskursen, die ihrerseits durch diese Wechselwirkung ständig erneuert werden:

»Eine lebendige Äußerung, die sinnvoll aus einem bestimmten historischen Augenblick, aus einer sozial festgelegten Sphäre hervorgeht, muß notwendig Tausende lebendiger Dialogstränge berühren, die vom sozioideologischen Bewußtsein um den Gegenstand der Äußerung geflochten sind, muß notwendig zum aktiven Teilnehmer am sozialen Dialog werden.«⁹

Nach Bachtin ist der Roman die einzige literarische Gattung, die diese Interaktion verschiedener Diskurse richtig darstellt – vorausgesetzt, daß der Romancier sein Handwerk beherrscht: »Der Roman ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt.«¹⁰ Diese Vielfältigkeit offenbart sich in dargestellter Figurenrede, darf aber nicht bloß als Ausdruck der diversen Persönlichkeiten der Charaktere verstanden werden: »Zwar ist auch im Roman die Redevielfalt in ihren Hauptzügen stets personifiziert, in Personen mit individualisierten Stimmen und Widersprüchen verkörpert«, aber »[d]ie Widersprüche von Individuen

sind hier lediglich die herausragenden Spitzen der gesellschaftlichen Rede-
vielfalt, eines Elements, das sie spielt und unter seiner Gewalt widersprüch-
lich macht, ihr Bewußtsein und ihre Wörter mit seiner substantiellen Rede-
vielfalt sättigt.«¹¹ Ein bestimmter Diskurs kann daher mehr als nur einen fi-
guralen Vertreter haben, und die Figuren ihrerseits vertreten oft mehr als nur
einen Diskurs, da es jeweils mehrere rivalisierende Diskurse in ihrem Be-
wußtsein gibt: »Jedes Erlebnis, jeder Gedanke des Helden ist in sich dialo-
gisch.«¹² Eigenschaft des Romans ist es, daß alle Diskurse eine eigenständige
Existenz im Werkganzen behaupten, niemals einer globalen Tendenz des Au-
tors untergeordnet sind: »Der Prosaschriftsteller vertreibt als Romancier die
fremden Intentionen nicht aus der rededifferenzierten Sprache seiner Werke,
er zerstört diejenigen sozioideologischen Horizonte (die großen und kleinen
Welten) nicht, die sich hinter den Sprachen der Rede- und Rede- und Rede-
vielfalt auf tun, er inte-
griert sie in sein Werk.«¹³

Das will nicht sagen, daß der Autor bzw. Erzähler (Bachtin unterscheidet
nicht zwischen diesen) ganz aus dem Text verschwinden muß. Die Präsenz
des Autors im Textgewebe macht sich aber nur mittelbar aus der dialogi-
schen Wechselwirkung der dargestellten Diskurse bemerkbar: »[Es gibt] im
Roman weder eine homogene Sprache noch einen homogenen Stil. Es gibt
freilich ein sprachliches (verbal-ideologisches) Zentrum des Romans. Der
Autor ist (als Schöpfer des Romans) auf keiner der Sprachebenen zu finden:
er befindet sich im Organisationszentrum der Überschneidung von Ebenen.
Die verschiedenen Ebenen sind verschieden weit von diesem Autorzentrum
entfernt.«¹⁴ Der Autorstandpunkt ist also ein impliziter, ein »intentionale[s]
Zentrum«¹⁵, das nur durch figurale und diskursive Brechung zustande-
kommt, durch Rede, die deswegen als »zweistimmig« zu bezeichnen ist:

»Die Rede- und Rede- und Rede-
vielfalt, die in den Roman eingeführt wird [...] ist *fremde Rede*
in fremder Sprache, die dem gebrochenen Ausdruck der Autorintentionen
dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein *zweistimmiges* Wort. Es dient
gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Inten-
tionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene
des Autors.«¹⁶

Wie die figurale Rede das intentionale Zentrum des Autors refraktiert, so
wird dieses Zentrum seinerseits von den verschiedenen in Figurenrede ver-
körpernten Diskursen beeinflusst; beide existieren auf Tuchfühlung in einer
»Zone des *dialogischen Kontaktes*«. ¹⁷

III.

Fontanes *Unwiederbringlich*, die Geschichte des leichtlebigen Grafen Holk,
der zwischen seiner frommen, prinzipienstrengen Gattin Christine und der

Kopenhagener Hofdame Ebba von Rosenberg steht, belegt auf eminente Weise Bachtins Definition des Romans als »Mikrokosmos der Redevielfalt«.18 Vier Diskurse lassen sich m. E. mit einiger Klarheit erkennen, die ich »rechtschaffen«, »sentimental«, »schelmisch« und »höfisch« nennen möchte. Der *rechtschaffene* Diskurs wird primär von Christine Holk vertreten, deren christliches Bekenntnis mit einem starken sozialen und familiären Pflichtbewußtsein verbunden ist: »[D]as Glück meiner Kinder gilt mir mehr als mein Behagen, und das, was die Pflicht vorschreibt, fragt nicht nach Wohlbefinden.«19 Diese Rigorosität verleiht ihrer Sprache eine gewisse Würde und Aufrichtigkeit, läßt aber in weniger glücklichen Momenten eine humorlose, doktrinäre, ja selbstgerechte Note vernehmen. Der Hang zum Dogmatischen sticht besonders in den verächtlichen Tönen hervor, die die Lutheranerin Christine für den Calvinismus findet (S. 21–22), und nicht weniger in ihrer Gegenüberstellung von Preußen und Dänen:

»[B]ei den Preußen wurzelt alles [...] in Pflicht und in Gottvertrauen. Und wenn das zuviel gesagt ist, so doch wenigstens in dem alten Katechismus Lutheri. [...] In Kopenhagen ist alles von *dieser* Welt, alles Genuß und Sinnen dienst und Rausch, und das gibt keine Kraft. Die Kraft ist bei denen, die nüchtern sind und sich bezwingen.« (S. 25)20

Der rechtschaffene Diskurs prägt auch die Rede von Christines Gesellschafterin Julie von Dobschütz, besonders in ihrem Loblied der Holkschen Ehe: »[W]enn ich einem Fremden zeigen sollte, was ein deutsches Haus und deutsche Sitte sei, so nähm ich ihn beim Schopf und brächt ihn einfach hierher nach Holkenäs.« (S. 57) Auch in der sonst vergnügungssüchtigen dänischen Hauptstadt gibt es feierliche und fromme Gestalten. Baron Erichsen, der anzügliche Scherze und vor allem das ausschweifende Leben in seiner Umgebung mißbilligt, hat durch seine oft wiederholten Warnungen vor dem Bacchuskultus den Beinamen »Erichsen das Gewissen« erworben (S. 62–63). Ebenso nüchtern ist die Gräfin Schimmelmann, die als charaktervolle, wahrheitsliebende, wenn auch etwas verdrießliche Frau bezeichnet wird, die sich gegen das »Medisieren« am Kopenhagener Hof auflehnt (S. 80).

Der *sentimentale* Diskurs, obwohl von dem rechtschaffenen gänzlich verschieden, wird auch in erster Linie von Christine Holk vertreten, die in den Worten ihres Freundes Seminardirektor Schwarzkoppen »in gleichem Maße phantasievoll und nachdenklich« ist (S. 33). Nachdem Pastor Petersens Erkelin Elisabeth im vierten Kapitel eine Vertonung von Wilhelm Waiblingers Gedicht *Der Kirchhof* vorgetragen hat, verläßt Christine ergriffen und ohne Verabschiedung das Zimmer, aber dies fällt in ihrem Freundes- und Familienkreis, wo ihr »sensitives Wesen« allgemein bekannt ist, kaum auf (S. 27). Mit seiner Heraufbeschwörung der Vergänglichkeit des Frühlings und der

Liebe bringt das Waiblinger-Gedicht selbst den sentimental Diskurs klar zum Ausdruck (S. 42), und die Kopie der ersten Strophe in Christines Handschrift, die nach ihrem Selbstmord auf ihrem Pult gefunden wird, zeugt von dem fatalen Einfluß solcher Verse auf ihr zartes Gemüt. Im nachhinein klingt ihre Erinnerung im Gespräch mit Julie an ihr erstes Treffen mit ihrem künftigen Ehemann Graf Holk auf ominöse Weise überspannt: »Nun, ein Leuchtturm war es gewiß, für dich und mich, ein Licht fürs Leben und hoffentlich bis in den Tod.« (S. 59) Schwärmerei und Schwermut sind beide Aspekte von Christines sentimentalem Wesen, und der Gang der Ereignisse läßt letzteren überwiegen. Ihr Selbstmord folgt unmittelbar auf ein zweites von Elisabeth Petersen vorgetragenes, ebenfalls ziemlich rührseliges Lied: Die gleichen Gäste im gleichen Haus bemerken es wieder kaum, wie Christine sie verläßt und bekümmert ihr Zimmer aufsucht (S. 219–220). Verständnis für ihre Erschütterung hat nur Julie, die, wie Christine, manchmal einen empfindsamen Ton anschlägt, z. B. in ihrem Brief an Schwarzkoppen am Ende des Romans: »Der Ausbruch [sic] stillen Leidens, den ihr [Christines] Gesicht so lange getragen hatte, war dem einer beinah heiteren Verklärung gewichen, so sehr bedürftig war ihr Herz der Ruhe gewesen.« (S. 223) Schließlich sind einige wehmutsvolle Bemerkungen der Prinzessin Maria Eleonore dem sentimental Diskurs zuzuordnen. Während eines Ausfluges nach Klampenborg beginnt sie, über ihr eigenes Leben nachzugrübeln, und zitiert dabei zufällig die erste Zeile des Waiblinger-Gedichts: »Ich habe nur immer erquickliche Ruhe hier gefunden, Ruhe, die weniger ist als Glück, aber auch mehr. Die Ruh' ist wohl das Beste.« (S. 90)

Der *schelmische* Diskurs findet seinen ersten Ausdruck in der Redeweise von Christines Bruder Baron Arne, einem liebenswürdigen, selbstsicheren Mann im gesetzten Alter. Es gehört zu Arnes umgänglicher Art, daß er sich manchmal eine etwas neckische Sprache erlaubt, z. B. in seinem Scherz über Whistpartien und läßliche Sünden (S. 17–18) und in seiner Anspielung auf frühere Liebesbriefe zwischen Holk und Christine (S. 50). Dieser Ton läßt sich im sechsten Kapitel in einem Brief des Kopenhagener Kammerherrn Baron Pentz an Holk schon etwas drastischer vernehmen: »Adda Nielsen quittierte die Bühne und wird Gräfin Brede, nachdem sie vierzehn Tage lang geschwankt, ob sie nicht lieber in ihrer freieren und finanziell vorteilhafteren Stellung bei Grossierer Hoptrup verbleiben solle. Das Legitime hat aber doch auch einen Reiz, und nun gar eine legitime Gräfin!« (S. 38–39) Seinem verschmitzten Humor läßt Pentz besonders freien Lauf in seinen Unterhaltungen mit Holks Kopenhagener Wirtin Witwe Hansen, die seine spöttischen Bemerkungen entgegenkommenderweise mit halbherzigen Widerlegungen kontert, die ihn nur zu weiteren Anzüglichkeiten anspornen.

Einmal beteuert die Witwe, die einen ziemlich zweifelhaften Ruf genießt, daß sie ihrem verstorbenen Gatten nie untreu war: »Nun, Frau Hansens«, antwortet Pentz entzückt, »was einem die Frauen sagen, das muß man glauben, das geht nicht anders. Und ich will's auch versuchen.« (S. 61) Ähnlich bedeutungsschwanger äußert sich Pentz später im Gespräch mit Holk über eine vermutliche Liaison zwischen Frau Hansens schöner Tochter Brigitte und einem Polizeichef (S. 67). Ohne die Hansens ist der schelmische Diskurs in *Unwiederbringlich* undenkbar, erstens weil beide, obwohl sie ihn selber kaum in den Mund nehmen, so sehr für seine Andeutungen empfänglich sind, und zweitens weil ihre Lebensweise als Halbweltdamen seine schärferen Aspekte sozusagen inkarniert.²¹ Schließlich ist in dieser Rubrik Dr. Bie zu nennen, der im Frederiksborger Abschnitt des Romans auftritt und mit seinem leutseligen Benehmen ein Gegenstück zu Baron Arne liefert. Allerdings sind seine Zweideutigkeiten etwas gewagter als Arnes und erreichen ihren Höhepunkt in seinen Auslassungen über die Gräfin Danner, die morganatische Frau des Königs Friedrich VII., während einer Diskussion über die mangelhafte Heizung in Schloß Frederiksborg: »Ein Glück, daß die Danner nicht hier ist. Die hat freilich ihren Leibarzt, und nicht zu vergessen, auch mehr natürliche Wärme. Sonst wäre sie nicht die, die sie ist.« (S. 169)

Der *höfische* Diskurs taucht zuletzt auf, vornehmlich in der Redeweise der witzigen Prinzessin Maria Eleonore und ihrer Hofdame Ebba von Rosenberg. Laut Pentz ist die fast siebzigjährige Prinzessin »ganz ancien régime« in ihrer Vorliebe für »das Amüsante« (S. 66), während Ebba ihr die Schwäche zuschreibt, »sich auf die geistreiche Frau des vorigen Jahrhunderts hinauszuspielen« (S. 84). Wie ihre Herrin ist Ebba aber auch eine Sprachvirtuosin, deren vielleicht glänzendstes Bravourstück ihre spitzen, assoziativ sich aneinanderreihenden Betrachtungen über Seeschlachten im zwanzigsten Kapitel bilden. In der Hofgesellschaft hat der Akt des Sprechens nicht kommunikative, sondern rein performative Funktion, wie Dagmar Lorenz beobachtet: »Die feinen Sitten, die elegante Floskel, entbehren des Inhaltes, werden um ihrer selbst wegen gebraucht und stehen jeder manierlichen Unterbrechung offen, da das Bonmot Selbstzweck geworden ist.«²² Beispielhaft für diese anspruchsvolle Sprachkultur sind die in indirekter Rede aufgezeichneten Reaktionen auf eine Vorstellung von Shakespeares *Heinrich IV.* im siebzehnten Kapitel. Der Prinzessin sind solche Wortgefechte eine nie versiegende Quelle der Erheiterung, und in einem etwas gespannten Meinungs-austausch zwischen Ebba und Holk regt sie die beiden Disputanten energisch an: »Er zieht sich gut heraus«, sagte die Prinzessin. »Nun Ebba, führe deine Sache weiter.« (S. 149) Zur freigeistigen Persönlichkeit der Prin-

zessin gehört auch eine lockere Auffassung von moralischen Fragen, was eine französische Maxime, die sie zitiert, beweisen soll: »Prüderie, wenn man nicht mehr jung und schön sei, sei nichts als eine bis nach der Ernte noch stehen gebliebene Vogelscheuche.« (S. 148–149) Sittliches Versagen ruft bei ihr eine zynisch angehauchte Belustigung hervor, eine Einstellung, die Ebba mit ihrem offenen Bekenntnis zur Libertinage konsequent weiterentwickelt (S. 116, 202–203). Sexuelle Andeutungen spielen eine nicht unwesentliche Rolle im höfischen Diskurs, wo sie sich, anders als im schelmischen Diskurs, nicht derb-gutmütig, sondern geschliffen und etwas herzlos ausnehmen. Redlichkeit und Diskretion sind in dieser Umgebung unmöglich, wie die Prinzessin Holk ganz unumwunden erklärt, nachdem sie sich über seine Kollegen Pentz und Erichsen ausgiebig lustig gemacht hat (S. 76, 82–83). Ebba, wie Pentz richtig bemerkt, gehört auch zu den »beständige[n] Spötter[n] über Diskretion« (S. 111).

IV.

Keiner der vier obengenannten Diskurse wird einem einzelnen Charakter zugewiesen; jeder Diskurs kommt zum Ausdruck in der Rede von Charakteren, die ihn verinnerlicht haben, besitzt aber eine Allgemeingültigkeit, die über sie alle hinausgeht. »Im Roman«, meint Bachtin, »ist hinter jeder Äußerung das Element der sozialen Sprachen mit ihrer inneren Logik und inneren Notwendigkeit zu spüren.«²³ Weiter: *Unwiederbringlich* bringt nicht nur soziale Redevielfalt, sondern auch die dialogischen Beziehungen zwischen den verschiedenen dargestellten Diskursen zum Vorschein. Von den Hauptgestalten schlägt Ebba als einzige immer wieder den gleichen Ton an. Pentz verwendet bald den schelmischen, bald den höfischen Diskurs, diesen im Prinzessinnenpalais und jenen in Gegenwart der Witwe Hansen oder in Vincents Weinstube. In seinem Brief an Holk im sechsten Kapitel sind beide vorhanden: eine lustige Anekdote über den sexuellen Opportunismus einer Schauspielerin und hämische Bemerkungen über politische Größen stehen nebeneinander. Die Charaktereigenschaften, die Pentz dem eher humanen schelmischen Diskurs verdankt, unterscheiden ihn von der bissigen Art Ebbas, die er einen »Sprühteufel« nennt, und auch von der der Prinzessin, die um seine mangelnde »Zeitungsmaße« weiß (S. 106, 111). Ein traurigeres Beispiel für die Verbindung zweier Diskurse bietet Christine, die unter dem gespannten Verhältnis zwischen ihren »rechtschaffenen« und sentimental Zügen leidet und als Folge, wie ihr Bruder treffend bemerkt, »halb gereizt, halb sentimental« erscheint (S. 30). Ihre empfindsame Neigung zur Mystik, ihr Aberglauben, alle Menschen seien unter einem bestimmten Stern geboren, und ihre Vorliebe für »kleine Liebesgeschichten aus dem Kreise der

Irrgläubigen« (S. 26, 28) sind alle mit ihrem sonst nüchternen lutherischen Bekenntnis nicht leicht zu vereinbaren.

Die Wechselwirkung verschiedener Diskurse in einem Bewußtsein ist aus naheliegenden Gründen beim Romanhelden Holk besonders vielschichtig. In seiner Verinnerlichung von Diskursen, die andere Personen in seiner Umgebung schon gebraucht haben, ähnelt Holk Bachtins Paradebeispiel für figurale Dialogizität: Raskolnikov in Dostoevskij's *Verbrechen und Strafe*: »Keine der Personen geht jedoch in seine [Raskolnikovs] innere Rede als Charakter oder Typus ein, als Gestalt, die eine bestimmte Rolle im eigenen Leben spielt (die der Schwester, des Bräutigams der Schwester u. ä.), sondern als Symbol für irgendeine Lebenseinstellung oder ideologische Position.«²⁴ Von den vier festgestellten Diskursen in *Unwiederbringlich* hat nur der sentimentale für Holk keine Resonanz, und er spöttelt wiederholt über dessen Erscheinungen bei seiner Frau. Der abwechselnde Einfluß der drei anderen Diskurse auf ihn läßt sich in den vier räumlich getrennten Abschnitten des Romans verfolgen: Holkenäs, Kopenhagen, Frederiksborg, und wieder Holkenäs.

Im ersten Abschnitt (Kapitel 1–9) steht Holks Gleichgültigkeit gegenüber Christines Sentimentalität in starkem Gegensatz zu seiner empfindlichen Reaktion auf ihre ›rechtschaffenen‹ Äußerungen über religiöse, gesellschaftliche und erzieherische Prinzipien. In den ersten Jahren seiner Ehe, also in der Vorgeschichte der Erzählung, hatte er die Wünsche seiner Frau zu seinen eigenen gemacht, so sehr war er von ihrer Frömmigkeit beeindruckt gewesen (S. 30), und noch jetzt willigt er nach einem kurzen Kampf in ihre Vorhaben für die Ausbildung ihrer Kinder und für eine neue Familiengruft ein (S. 36, 52). Aber ihre Ernsthaftigkeit und seine eigene untergeordnete Stellung in der Ehe drücken ihm zunehmend aufs Gemüt; einmal wünscht er sich sogar eine weniger tugendhafte Frau (S. 9). Mit ziemlicher Heftigkeit widersetzt er sich ihrer Absicht, die Kinder in Pension zu geben, sowie ihren Plänen für die Holksche Gruft. Doch bei allem Ärger über Christines Unnachgiebigkeit steht Holk immer noch unter dem Einfluß des von ihr vertretenen rechtschaffenen Diskurses, wie in der zweiten Hälfte der Erzählung wahrzunehmen ist. Vorläufig ist es aber der von Arne übernommene schelmische Diskurs, der ihn in seinem Bann hat, wie einige leicht unschickliche, seine Frau empörende Scherze zu erkennen geben. Freudig erzählt er ihr von den derb ausgedrückten homöopathischen Theorien des Tierarztes Lissauer, die ihm Arne eben mitgeteilt hat: »Er gibt seine Streukügelchen und ist im übrigen, als Hauptsache, für Stallreinlichkeit und Marmorkrippen, und ich möchte sagen, die Tröge müssen so blank sein wie ein Taufbecken.« (S. 14) Wie sehr er sich für diesen Ton erwärmt, zeigt auch seine entzückte Reaktion auf Pentz' Brief aus Kopenhagen.

Im zweiten, Kopenhagener Abschnitt (Kapitel 10–19) herrscht der schelmische Diskurs vor. Wie neu belebt nach seiner Befreiung aus der langweiligen Idylle in Holkenäs, wirft sich Holk den Vergnügungen der Hauptstadt in die Arme. An seinem ersten Tag dort ist er Zeuge des Geplänkels zwischen Pentz und Frau Hansen (S. 60–61), und bald danach legt er Arnes eher verhaltene Art zu scherzen ab und tut es dem ausgelassenen Baron gleich. Er versichert der Witwe, man könne sie mit ihrer Tochter verwechseln, und wiederholt Pentz' dreiste Bemerkung über das riskante Vertrauen von Brigittes Ehemann, der eine so bezaubernde Frau während seiner langen Seefahrten alleine zu Hause lasse (S. 69–70). Einige Kapitel später meint er, selbst der König könnte Brigittes Reizen zum Opfer fallen, und gefällt sich dann mit einer Erörterung (in einem Brief an Christine!) darüber, ob die rotblonde Kapitänsfrau wohl mit dem Wort »Rubensch« zu bezeichnen sei (S. 96, 98). Holk vernarrt sich bald in Brigitte, die ihn mit enigmatischen Allüren in ihre Schlingen zu locken versucht. Mit seinem Widerstand gegen ihre immer offeneren Verlockungen hapert es zwar sehr, doch zögert er lange genug, um durch seine Abfahrt mit der Prinzessin und ihrem Zirkel nach Frederiksborg gerettet werden zu können – ein Zeichen vielleicht, daß die von seiner noch intakten Ehe herrührende moralische Standhaftigkeit noch nicht ganz verloren ist.

Während seines Aufenthaltes in Kopenhagen macht Holk seine erste Erfahrung mit dem Hofleben seit der Ernennung Ebba von Rosenbergs zur Hofdame der Prinzessin. Er muß sich als Kammerherr an den höfischen Ton anpassen, aber seine Versuche in diese Richtung sind zunächst ziemlich ungeschickt. Er fühlt sich unsicher während seines ersten Auftritts bei der Prinzessin, zumal da Ebba ihn »mit einem Ausdruck humoristisch angeflogener Suffisance« grüßt (S. 78). In einem kurz darauffolgenden Gespräch mit der neuen Hofdame verwickelt er sich in unbeholfene Vermutungen über ihren Stammbaum und holt sich eine sardonische Berichtigung, und bei ihrer zweiten Unterhaltung bekommt er den unbehaglichen Eindruck, daß sie ihn zum besten hält (S. 86–89). Ihrerseits spürt Ebba, daß Holk, obzwar für das Hofleben vollkommen ungeeignet, trotzdem von der damit verbundenen sittlichen Unbefangenheit sehr angetan ist (S. 83–84, 118). In der Tat ist er für die von Ebba verkörperte »Macht sogenannter pikanter Verhältnisse« sehr empfänglich, wie er selber einsieht (S. 116), doch ist er sich auch im klaren über die Substanzlosigkeit ihres Charmes, den er mit einem blendenden, aber schnell verlöschenden Feuerwerk vergleicht (S. 121–122). Ja schon an seinem ersten Tag am Hof, wo ihn ein »Gefühl von Einöde und Verlassenheit« überkommt, ist er unangenehm berührt von den lasziv wirkenden Zügen eines verstorbenen thüringischen Landgrafen, der aus einem Gemälde

auf ihn niederschaut (S. 75–76) – eine Reaktion, die Christines mißbilligender Haltung gegenüber höfischen Sitten sehr ähnlich sieht und somit auf den Fortbestand ihres Einflusses auf sein Denken hindeutet. Aber solche Augenblicke werden immer seltener. Sehr schnell lebt sich Holk in Kopenhagen ein: nach einer einzigen Woche kommen ihm Erinnerungen an die Heimat bereits wie Stimmen »aus weiter, weiter Ferne« vor (S. 90–91), und wenn er fortan überhaupt an Holkenäs denkt, dann nur um die rasch sich abwechselnden Anregungen der Hauptstadt mit dem öden Alltag zu Hause zu vergleichen (S. 94, 122, 123). An dieser Öde ist seiner Meinung nach größtenteils seine Frau schuld, was ihn in seinem ersten Brief an sie zu einem Vorwurf über ihr schroffes Wesen treibt (S. 100).

Im dritten Abschnitt (Kapitel 20–26) ordnen sich die auf den Helden wirkenden Diskurse wieder neu. Infolge seiner Abreise nach Frederiksborg wird der Einfluß von Brigittes berauschten, aber in ihrer Absichtlichkeit ihn doch stutzig machenden Allüren durch Ebbas erheblich subtilere Verführungskünste verdrängt. Mit den Hansens verschwindet auch vorläufig der schelmische Diskurs aus Holks Umgebung; er befaßt sich mit ihm nur in einem Schreiben an Arne, indem er den unbefangenen Ton in seinen früheren Briefen an Christine verteidigt und mit ihrer »Vorstellung einer besonderen Rechtgläubigkeit« kontrastiert (S. 162–163). Seine Einstellung gegenüber seiner Frau, an die zu schreiben er keine Lust hat, ist inzwischen eine regelrecht abweisende geworden: er lächelt über ihre Eifersucht (S. 141), hält ihre von Arne gemeldete Krankheit für nichts weiter als Verstimmung (S. 152) und bezeichnet sie als »eine Frau mit weniger Vergnüglichkeit als wünschenswert und mit mehr Grundsätzen als nötig« (S. 161–162). Nunmehr ist es Ebbas höfischer Ton, der ihn in seiner Macht hat. Dennoch hat er trotz ihrer faszinierenden verbalen Pyrotechnik weiterhin widerstrebende Gefühle für Ebba selbst, am meisten weil ihn ihr mokanter Witz, der sogar ihre Gönnerin Maria Eleonore nicht schont, zu pietätlos dünkt (S. 153). Solche Bedenken stehen seiner wachsenden Neigung zu der klugen Hofdame im Wege, weswegen er zwei passende, von ihr inszenierte Gelegenheiten zu einer Liebeserklärung schweigend vorübergehen läßt: die erste am Ende eines gemeinsamen Spaziergangs bei Schloß Frederiksborg, und einige Wochen später während eines nervenkitzelnden Eislaufs auf dem Arresee (S. 144–145, 167).

Diese Lage ändert sich dann vollends im sechsundzwanzigsten Kapitel, als sich die schelmischen und höfischen Diskurse zusammentun, um die Skrupel des Helden zu überwinden. Zwei übermütige Adjutanten des Königs, Lundbye und Westergaard, kommen mit diesem nach Frederiksborg, wodurch die Gespräche im Gefolge der Prinzessin einiges von ihrer

sonst kühlen Feinheit einbüßen. Der für Holk verhängnisvolle Abend beginnt mit einem feucht-fröhlichen Zusammensein der Höflinge in Ebbas Zimmer, nachdem sich die Prinzessin zurückgezogen hat. Dr. Bie bringt einen überschwenglichen Trinkspruch auf Ebba aus und gibt damit den Anstoß zu einem ausgelassenen Wortwechsel über die Frage, ob »die Liebe [...] noch dieselben Wunder wie früher« schaffe (S. 173–174). Ebba, die Schranken des höfischen Diskurses einhaltend, tut die Liebesglut ihrer Zeitgenossen provozierend ab, was Pentz und Lundbye zu energischem Widerspruch veranlaßt. Die Diskussion verliert niemals ihre Vornehmheit, gerät aber ganz an den Rand des Anzüglichen und stellt somit eine Verschmelzung der geschliffenen Pikanerien des höfischen Diskurses mit den derberen sexuellen Anspielungen des schelmischen Diskurses dar. Dies beseitigt nun Holks letzte Hemmungen, und später am selben Abend begeht er mit Ebba Ehebruch. Was Brigitte mit dem schelmischen Diskurs nicht zustandebringen konnte und Ebba mit dem höfischen Diskurs nicht gelang, wird mit einer Fusion der beiden vollbracht.²⁵

Der vierte und letzte Abschnitt (Kapitel 27–34) beginnt mit Holks Liebesnacht mit seiner Mätresse und endet mit der Beerdigung seiner Frau. Keiner von den genannten Diskursen herrscht hier vor, sondern Holk schwankt zwischen denjenigen, die ihn bis dahin beeinflusst haben. In langen Selbstgesprächen verurteilt er Christines ihm unangenehme Charakterzüge, die er ihr dann in einer erschütternden Szene in Holkenäs von Angesicht zu Angesicht vorwirft:

»Du hast nichts von Licht und Sonne. Dir fehlt alles Weibliche, du bist herb und moros...«

»Und selbstgerecht...«

»Und selbstgerecht. Und vor allem so glaubenssicher in allem, was du sagst und tust, daß man es eine Weile selber zu glauben anfängt und glaubt und glaubt, bis es einem eines Tages wie Schuppen von den Augen fällt.« (S. 193)

Aber zur gleichen Zeit, als Holk so eindeutig erklärt, er habe endgültig Christines ganzes Wesen aus seinem Handeln und Denken vertrieben, ist ein überraschendes Wiederaufleben gerade des rechtschaffenen Diskurses in seinem Bewußtsein zu verzeichnen. Eine paradoxe Folge seines Ehebruchs: Holk bekundet plötzlich eine Ernsthaftigkeit, wie er sie bei seiner Frau so heftig ablehnt. Wenn er z. B. seinen Entschluß zur Scheidung von Christine durchdenkt, verfällt er in eine Sprache, die man eher von ihr erwartet hätte: »[D]ie Trennung selbst ist nötig, und ich darf wohl hinzusetzen, ist Pflicht, weil wir uns innerlich fremd geworden sind.« (S. 182). Holks neue Feierlichkeit führt ihn sogar dazu, gerade die Art von Geselligkeit, die ihn so berauscht hat, nunmehr zu vermeiden:

»[A]lles, die schöne Frau Brigitte mit eingerechnet, hatte gleichmäßig seinen Reiz für ihn verloren, und wenn er gar an Pentz dachte, befahl ihm ein Grauen. Das war das letzte, was er aushalten konnte; lieber wollte er die Nichtigkeiten Erichsens und die Steifheiten der Schimmelmann ertragen, als die Pentz'schen Bonmots und Wortspiele.« (S. 185)

Holk hat sich nämlich die schelmischen und höfischen Diskurse nur teilweise angeeignet, und dadurch, daß er sich ernsthaft verliebt, wird er als Repräsentant dieser beiden die Liebe veräußerlichenden Anschauungen untauglich. Es verlangt ihn nach der »Kunst des Leichtnehmens« (S. 199), aber seine Definition dieser Kunst ist ebenso schwerfällig wie sein Versuch, Ebba mit Erinnerungen an ihre früheren (leichtfertigen) Liebesbeteuerungen festzuhalten.²⁶ Sie lacht dem unbedarften Freier ins Gesicht und erteilt ihm eine vernichtende Lektion. Endlich versteht er, woran er mit ihr ist:

»Holk sprang auf. ›Ich weiß nun genug; also alles nur Spiel, alles nur Farce.«

›Nein, lieber Holk, nur *dann*, wenn Ihre deplacierte Feierlichkeit das, was leicht war, schwer genommen haben sollte, was Gott verhüten wolle.«

Holk sah schweigend vor sich hin und bestätigte dadurch aufs neue, daß sie's getroffen.« (S. 202)

Diesen vierten Abschnitt erlebt Holk wie eine entsetzliche Achterbahnfahrt seiner Gefühle; er gerät durch rasch sich abwechselnde Gedanken in Verwirrung, ja in einen fast fieberhaften Zustand. Nachdem er sich von Ebba einen Korb geholt und achtzehn Monate lang im Ausland seine Wunden geleckert hat, ist er bereit, sich mit Christine zu versöhnen, auch wenn seine Verbitterung gegen sie noch nicht ganz beschwichtigt ist (S. 209–210). Während seines einsamen Exillebens hat Holk weder affektiv noch diskursiv einen festen Halt, und am Ende des Romans, nach seiner Wiederverheiratung und Christines Selbstmord, ist sein Charakter ebenso unstet oder noch unsteter als am Romananfang. Diese Unstetigkeit aber, die Christine und Ebba beide zu verschiedenen Zeiten rügen (S. 41, 117–118), ist nicht nur Merkmal seiner individuellen Persönlichkeit, sondern gehört zu seinem Status als Romanheld, denn Romanhelden, ob sie Raskolnikov oder Holk heißen, haben immer eine »äußerste innere Dialogisierung« zu zeigen.²⁷ Genau wie Raskolnikov hat Holk mehrere soziale Diskurse internalisiert, ohne sie aufzuheben oder zu transzendieren, aber auch ohne von ihnen auf Dauer dominiert zu werden: »Solange der Mensch lebt, lebt er davon, noch nicht abgeschlossen zu sein und noch nicht sein letztes Wort gesprochen zu haben.«²⁸

V. Bisher hat unsere Analyse der Redevielfalt in *Unwiederbringlich* die Stimme des Autors ausgeklammert, die nun einbezogen werden muß, um das Bild zu vervollständigen. Viele Interpreten finden im Gegensatz zwischen Holks leichtfertiger Sinnenfreude und Christines frommer Zucht ein primäres strukturierendes Element in diesem Roman.²⁹ Diese Auffassung wird zudem oft von der Vermutung begleitet, daß bei einer so großen Dichotomie die Sympathien des Autors entweder der männlichen oder der weiblichen Hauptfigur gelten müssen. Edward R. McDonald und Charlotte Jolles wollen eine viel wärmere Teilnahme des Autors für Holk als für Christine wahrnehmen, und Gertrud M. Sakrawa findet diese Voreingenommenheit so stark, »daß darüber die Komposition des ganzen Romans aus dem Gleichgewicht gerät«.³⁰ Genau die entgegengesetzte Meinung vertritt Heinrich Spiero: »[D]ie unverkennbare Parteinahme Fontanes gegen Holk [ist] ebenso unberechtigt wie in *L'Adultera* diejenige gegen van der Straaten, hier steckt ein Balancemangel im künstlerischen Gleichgewicht«; auch Hans-Heinrich Reuter, Frances M. Subiotto und Heide Eilert behaupten, daß Fontane mehr Anteilnahme für Christine als für Holk aufbringt.³¹ Aber die These einer stabilen, parteiisch vom Autor konstruierten Polarität zwischen Held und Heldin ist wenig aufschlußreich.³² In *Unwiederbringlich* finden wir m. E. nicht einen Autor bzw. Erzähler, der für diese oder jene Hauptgestalt Partei ergreift, sondern, um mit Bachtin zu reden, ein »intentionales Zentrum«, das in einem direkten Verhältnis mit den dargestellten Diskursen und einem nur indirekten Verhältnis mit den Charakteren selber steht, die (außer Ebba) jeweils mit mehr als einem einzigen Diskurs assoziiert sind.

Die Wechselwirkung zwischen dem intentionalen Zentrum des Autors und den schelmischen und sentimentalischen Diskursen läßt sich in wenige Worte fassen. Im ersten, in Holkenäs spielenden Romanabschnitt identifiziert sich der Autor deutlich mehr mit den neckischen Bemerkungen Arnes und Holks als mit den hierdurch hervorgerufenen Vorwürfen Christines. Seine Einstellung ändert sich jedoch allmählich nach dem Szenenwechsel nach Kopenhagen, wo Pentz' Pikanterie im Gespräch mit Frau Hansen zwar mit sichtlichem Gefallen wiedergegeben, Pentz selber aber als lächerliche Figur vorgestellt wird (S. 61–62). In der zweiten Romanhälfte kommt sein schlüpfriger Humor viel weniger zur Geltung, als ob der Autor Holks wachsende Ungeduld damit teile. Dem entspricht eine merkliche Abkühlung in der Behandlung der Hansens, mit denen der schelmische Diskurs verbunden ist. In den ersten Wochen von Holks Kopenhagenaufenthalt werden beide Frauen durchaus nachsichtig, wenn auch ironisch gezeichnet. Später aber ist alles Wohlwollen vorbei: als sich sensationelle Gerüchte von Todesfällen

beim Brand in Schloß Frederiksborg als unbegründet herausstellen, wird Brigittes Enttäuschung gnadenlos in erlebter Rede entlarvt: »Und nun war der Graf *doch* am Leben und das Fräulein vielleicht auch oder wohl eigentlich ganz gewiß. Es war doch auf nichts Verlaß mehr und gerade immer das Interessanteste versagte.« (S. 180)

Mit dem sentimental Diskurs verfährt der Autor schon von Anfang an konsequenter. Im fünften Kapitel tadelt Arne Christines Vorliebe für rührselige Trivilliteratur, und die Positionierung dieser Bemerkungen direkt nach Christines offensichtlich übertriebener Reaktion auf das larmoyante Waiblinger-Gedicht deutet auf Zustimmung des Autors. Darüber hinaus ist Christines überspannte Empfindsamkeit eindeutig an ihrer fehlenden Lebensbejahung schuld und führt nach Holks Untreue zu ihrem Selbstmord. Nach ihrem Tod kommentiert der Autor: »Ein Herz, das sich nach Ruhe sehnte, hatte Ruhe gefunden« (S. 221), was freilich als Annäherung an den sentimental Diskurs gedeutet werden könnte, aber außer dieser einzigen Ausnahme wahrt der Roman einen nüchternen Stil, den Peter Demetz treffend als »ohne Schlacke und Sentimentalität: kühl, gefaßt, kontrolliert« bezeichnet hat.³³

Die Beziehungen des intentionalen Zentrums zu den rechtschaffenen und höfischen Diskursen sind dermaßen verschlungen, daß sie am besten zusammen unter die Lupe zu nehmen sind. Im ersten Abschnitt wird der rechtschaffene Diskurs zwar immer respektvoll dargestellt: der ehrwürdige Schwarzkoppen kann von Christines Tugenden ein langes Loblied singen (S. 32), und ihre strengen Prinzipien in Erziehungsfragen werden ausgerechnet von ihrer Tochter Asta mit beredten und nicht-ironisierten Worten verteidigt (S. 46). Trotzdem ist die Haltung des Autors gegenüber Christines Sprechweise insgesamt distanziert zu nennen, was nicht zuletzt an zwei Stellen klar wird, wo er selbst das Wort ergreift: zuerst nachdem Christine eine kalvinistische Schweizer Pension belächelt hat: »Sie hatte den Zug der meisten Frommen und Kirchlichen, die Kirchlichkeit anderer nicht bloß anzuzweifeln, sondern meist auch von der komischen Seite zu nehmen« und dann kurz danach, als sie sich eben erheitert zu haben erklärt und damit Skepsis bei Arne und Holk hervorruft: »(denn Christine war eigentlich nie heiter)« (S. 20–21). Autordistanz ist auch spürbar, als Arne ironisch ihr Lieblingswort »Pflicht« in ihre Tirade über Preußen und Dänemark einwirft (S. 25). Im fünften Kapitel befaßt sich Arne ausführlich mit den charakterlichen Mängeln seiner Schwester und stellt die Prognose auf, ihre Behandlung Holks werde schlimme Folgen nach sich ziehen, was sehr wie ein Kommentar des Autors in figuraler Brechung aussieht. Ebenso im zweiten Kapitel, wo Schwarzkoppen Christine zu mehr Toleranz ihrem Mann gegenüber

zu bewegen versucht (S. 12), und im achten Kapitel, wo Arne sie inständig bittet, ihre dogmatischen Äußerungen zu mäßigen: »Ich habe nicht den Mut mehr, Standpunkte zu verwerfen. [...] Der Standpunkt macht es nicht, die Art macht es, wie man ihn vertritt.« (S. 51) George C. Avery trifft die differenzierte, aber allgemein kritische Einstellung des Autors zu Christines Rechtschaffenheit mit seiner Bezeichnung des ersten Romanteils als »a secularist's critique of behaviour derived from religious principles in the place of an open disavowal«. ³⁴

In den in Kopenhagen und Frederiksborg spielenden Kapiteln dominiert der höfische Diskurs. Anfänglich läßt die breite Anlegung seines verbalen Glanzes auf Billigung des Autors schließen, aber nach und nach rückt der höfische Ton in ein immer fragwürdigeres Licht. Von den zwei Frauen, die diesen Diskurs zum Ausdruck bringen, kommt Ebba schlechter weg. Die Wiedergabe ihrer Gedanken geschieht manchmal mit ironischem Unterton, z. B. als sie auf eine baldige Rückkehr der Prinzessin mit ihrem Gefolge von Frederiksborg nach Kopenhagen hofft: »Denn einen so fein ausgebildeten Natursinn sie hatte, und so gut ihr Schleppegrell [...] gefiel, so war ihr alles in allem die Hauptstadt, wo man die Neuigkeiten sechs Stunden früher und außerdem abends eine Theaterloge hatte, doch um ein Erhebliches lieber.« (S. 158) Ebbas unsympathische Züge kommen immer wieder zum Vorschein, mit oder ohne direkte Stellungnahme des Autors: ihre Oberflächlichkeit und Unaufrichtigkeit (S. 92–93); ihre krankhafte Eifersucht, wenn andere glänzen (S. 137); ihre Spötteleien über die Prinzessin hinter deren Rücken (S. 143–144); ihr unaufrichtiges Lob auf Christine, als Holk um ihre Hand anhält (S. 200–201); und, am ärgsten, ihre Verführung des Helden aus purer Langeweile. Zur indirekten Charakterisierung Ebbas dient auch ihr Dienstmädchen und »beinah Freundin« (S. 131) Karin, deren unverfrorenes Benehmen (S. 154), leichtfertige Liebesverhältnisse (S. 168), frivole Neugierde (S. 184) und sexueller Opportunismus (S. 204) eine gesteigerte und krassere Version der Sitten ihrer Herrin darstellen. Nach Holks Abgang vom Hofe taucht Ebba als handelnde Figur nicht mehr auf; statt dessen wird die Neuigkeit ihrer lächerlichen Ehe mit einem englischen Lord, der »schon mit vierzehn ein ausgebrannter Krater gewesen sein« soll, gerade von ihrem Widersacher Pentz mitgeteilt (S. 208–209) – eine brüske Abfertigung eines doch wichtigen Charakters in der Erzählung, die indirekt aber unverkennbar das Urteil des Autors ausspricht. ³⁵

Die Prinzessin wird nicht so mißbilligend behandelt wie ihre Hofdame, jedoch ist ihre Redeweise, insoweit sie den höfischen Diskurs verkörpert, weit von dem Standpunkt des impliziten Autors entfernt. Kleine Hinweise an den Leser lassen ihre Überlegenheitsmienen zunehmend an Glaubwürdigkeit

verlieren, z. B. ihre abergläubische Widerwilligkeit Frederiksborg zu verlassen, die ihre rationalistischen Allüren Lügen straft. Sie ist weder willens noch fähig, dem katastrophalen Ausgang des Flirts zwischen Ebba und Holk vorzubeugen; erst als es zu spät ist, besinnt sie sich:

»Von der freigeistigen Prinzessin, die sonst ein Herz oder doch mindestens ein Interesse für Eskapaden und Mesalliancen, für Ehescheidungen und Ehekämpfe hatte, war in der alten Dame, die da vollkommen greisenhaft unter dem feierlichen Königsbilde saß, auch nicht das Geringste mehr wahrzunehmen, und was statt dessen aus ihrem eingefallenen Gesicht herauszulesen war, das predigte nur das eine, daß bei Lebenskühnheiten und Extravaganzen in der Regel nicht viel herauskomme, und daß Worthalten und Gesetzerfüllen das allein Empfehlenswerte, vor allem aber eine richtige Ehe (nicht eine gewaltsame) der einzig sichere Hafen sei.« (S. 187)

Aufschlußreich ist diese Passage eben weil sie so unrealistisch ist: die Gesichtszüge eines Menschen können ja unmöglich seine Gedanken so präzise enthüllen. Aus diesem Übermaß an Informationen dürfen wir schließen, daß diese Beschreibung der Prinzessin eigentlich zur Tarnung für die Urteile des Autors über die Themen Ehe, Ehebruch und Hofgesellschaft dient. Durch dieses erzähltechnische Feigenblatt entsteht eine Assoziation zwischen der Prinzessin und dem rechtschaffenen Diskurs, der durch die überraschende Fahnenflucht Maria Eleonores noch mehr an Autorität gewinnt. Wohlgemerkt: das intentionale Zentrum und der rechtschaffene Diskurs decken sich nie völlig, denn, gleich wie Arne und Schwarzkoppen in den frühen Kapiteln, hält Frau Pastorin Schleppegrell in Frederiksborg ein Plädoyer für Großmut in der Ehe, für eine Qualität also, die Christine wenig ausgezeichnet hat: »Man muß sich untereinander helfen, das ist eigentlich das beste von der Ehe. Sich helfen und unterstützen und vor allem nachsichtig sein und sich in das Recht des andern einleben. Denn was ist Recht? Es schwankt eigentlich immer. Aber Nachgiebigkeit einem guten Menschen gegenüber ist immer recht.« (S. 142) Daß diese gewichtigen und allgemeingültigen Worte aus dem Munde einer sonst wortkargen Nebengestalt kommen, signalisiert ihren Status als gebrochenes Urteil des Autors.

Der Gesamteindruck von einer Annäherung des intentionalen Zentrums an den rechtschaffenen Diskurs bleibt aber bestehen, wird sogar verstärkt durch eine merkliche Entwicklung in der Darstellung Holks, besonders in der direkten und indirekten Wiedergabe seiner Gedankengänge. Hier kann man von einer zweifachen Brechung sprechen: der Autor beurteilt (implizite) Holks Urteil über die Weltanschauungen und Tonarten, die er in seiner Umgebung antrifft. Zunächst scheint der Autor seinem Helden ziemlich zugetan zu sein: er teilt seine Freude beim Anblick des Kopenhagener Hafens (S. 59)

und bei der schönen Aussicht aus dem Wagen auf dem Weg nach Klampenborg (S. 81) sowie seine Begeisterung für Brigitte Hansen, die vom Autor sehr häufig »schön« genannt wird. Im ersten und teilweise auch im zweiten Romanabschnitt scheint Holks Mißmut über Christines Ton wohlbegründet, z. B. sein Ärger im siebzehnten Kapitel über einen frostigen Brief von ihr, der eben eingetroffen ist. Nach und nach aber wird in der geteilten Perspektive von Autor und Held eine gewisse Ambivalenz spürbar, wie in der folgenden Passage:

»Christine war in allem so sicher; was stand denn aber fest? Nichts, gar nichts, und jedes Gespräch mit der Prinzessin oder gar mit Ebba war nur zu sehr dazu angetan, ihn in dieser Anschauung zu bestärken. Alles war Abkommen auf Zeit, alles jeweiliger Majoritätsbeschluß; Moral, Dogma, Geschmack, alles schwankte, und nur für Christine waren alle Fragen gelöst, nur Christine wußte ganz genau, daß die Prädestinationslehre falsch und zu verwerfen und die calvinistische Abendmahlsform ein ›Affront‹ sei; sie wußte mit gleicher Bestimmtheit, welche Bücher gelesen und nicht gelesen, welche Menschen und Grundsätze gesucht und nicht gesucht werden mußten, und vor allem wußte sie, wie man Erziehungsfragen zu behandeln habe. Wie klug die Frau war!« (S. 122)

Hier werden Holks Kritteleien zwar mit Verständnis dargestellt, zur gleichen Zeit wird aber darauf hingewiesen, daß diese »nur zu sehr« dem Hofboden entwachsen sind – ein Wink für den Leser, der vermutlich schon weniger naiv über höfische Tabulosigkeit denkt als Holk selbst.

Aus dieser Ambivalenz entsteht langsam eine spürbare Entfremdung. Im vierundzwanzigsten Kapitel wird Holks negative Einstellung zu Christine und seine Überzeugung, trotz Arnes gegenteiliger Versicherung, daß ihre Krankheit vorgetäuscht sei, deutlich vom intentionalen Zentrum distanziert:

»Und was war es denn auch am Ende? Christine war eine Frau mit weniger Vergnüglichkeit als wünschenswert und mit mehr Grundsätzen als nötig; das war eine alte Geschichte, die von niemandem bestritten wurde, kaum von Christine selbst. In diesem Sinne sprach er noch eine Weile vor sich hin, und als er sich mehr und mehr in die Vorstellung hineingeredet hatte, daß alles, genau betrachtet, eine bloß aufgebauschte Geschichte sei, weil ja doch eigentlich nichts vorläge, nahm er schließlich seinen Platz am Schreibtisch [...].« (S. 161–162)

Durch Holks mangelnde Selbsterkenntnis in dieser Passage wird die formell noch bestehende gemeinsame Perspektive zwischen Autor und Held mit Ironie fast überladen. Schließlich bricht diese Perspektive vollends zusammen, und der Autor fängt an, direkte Bemerkungen über die Irrungen und Wirrungen seines Helden zu machen: »[W]enn er sich außerhalb seiner

selbst hätte stellen und seinem eigenen Gespräche zuhören können, so würde er bemerkt haben, daß er in allem, was er sich vorredete, zwei Worte geflissentlich vermied: Gott und Himmel.« (S. 183) Diese hypothetische Selbstanalyse repräsentiert den Autorstandpunkt, von dem aus Urteile über Holk nunmehr unter Anspielung auf Gott und Himmel gefällt werden.

Die Dürftigkeit von Holks Argumenten erscheint künftig in einem immer ungünstigeren Licht. In der großen Konfrontationsszene im neunundzwanzigsten Kapitel ist Christines Benehmen vorbildlich würdevoll, während Holk verlegen mit dem Christkind aus der Weihnachtskrippe herumspielt und es dann gleichgültig wieder in die Krippe hineinwirft (S. 192–193) – ein Hinweis, daß sein Ehebruch und sein Mangel an christlicher Pietät miteinander verbunden sind. Bei Christines Beerdigung kommen Holk vielleicht sogar »bittere Worte« der anderen Trauergäste zu Ohren, als ob ein antiker Chor am Romanende aufträte, um ein Schlußurteil über sein Verhalten auszusprechen (S. 223). Das besagt alles mehr als eine Verlagerung der Autorsympathien von Holk auf Christine, zu deren Persönlichkeit ja nicht nur moralische Festigkeit, sondern auch eine lähmende Schwermut gehört, die katastrophale Folgen hat und vom Autor immer auf Distanz gehalten wird. Holk seinerseits repräsentiert weit mehr als Antipathie für unbequeme Rechtschaffenheit, weist er ja im letzten Romanabschnitt auch »rechtschaffene« Gedankengänge auf. Wenn man überhaupt in *Unwiederbringlich* von einer Autorhaltung gegenüber dieser oder jener Figur sprechen kann, dann nur insofern, daß diese Haltung durch seine Wertung der verschiedenen von den Figuren vertretenen Diskurse gebrochen wird.

Um zu rekapitulieren: die dargestellten Redeweisen in diesem Roman gehören weder spezifischen Gestalten an, noch sind sie bloß Variationen eines einheitlichen Autor-Stils; sie sind jeweils Ausdruck sozioideologischer Diskurse, die auf diverse Weisen von individuellen Sprechern verinnerlicht und kombiniert worden sind. Diese Diskurse existieren in komplexen und wenig stabilen dialogischen Beziehungen zueinander, und aus diesen Beziehungen läßt sich das intentionale Zentrum des Autors erkennen. Bedeutet das aber, der Begriff des Fontane-Tons hätte keinen interpretatorischen Wert, zumindest für ein Verständnis dieses Romans? Die Idee, daß Fontanes Charaktere eine bestimmte, in der deutschen Literatur einmalige Tonart vernennen lassen, und daß Fontanes eigene Persönlichkeit durch diese Tonart durchschimmert, ist zu weitverbreitet, um so schnell abgetan zu werden.

VI.

Worin besteht also der Fontane-Ton? In ihrer 1930 verfaßten Studie beschreibt ihn Mary-Enole Gilbert wie folgt:

»Er [Fontanes Stil] bewegt sich in dem Gegensatz, schnell zu beurteilen und dieser Erkenntnis dann eine verallgemeinernde Prägung zu geben, andererseits aber auch sich aus innerem Wohlwollen und Güte vor einer voreiligen Einschätzung hüten zu wollen. So läßt er den Paradoxien und Übertreibungen, zu denen ihn sein *jeu d'esprit* treibt, häufig eine Einschränkung folgen [...]. Seine Eigenart ist der Konzessionsstil. Dazu kommt die Fähigkeit des Plauderns, die die vielen parenthetischen Einschübe veranlaßt, die häufige Einfügung von Zitaten und Anekdoten, die anschauliche Beschreibung in plastischen, oft derben Bildern.«³⁶

Siebzig Jahre später zählt Christian Grawe die Eigenschaften des Fontanetons in einer kurzen aber umfassenden Liste auf: »reiche Schichtung und Symbolisierung der Texte, Bildungsfülle, Lebensreife und -erfahrung, Abgeklärtheit, Skepsis, Toleranz, Humor, aber auch Sentimentalität, Resignation, Plauderhaftigkeit und Mangel an Leidenschaft«.³⁷ Die von Gilbert und Grawe verzeichneten Charakteristika sind alle reichlich vorhanden in Fontanes unmittelbarer Selbstdarstellung in seinen Briefen, in denen Ingrid Mittenzwei eine aufgeschlossene, alles von zwei Seiten betrachtende Haltung, Mary-Enole Gilbert anmutige Causerie, Walter Müller-Seidel »Mühelosigkeit und lässige Prägnanz«, und Karl Richter »Resignation als hervorgehobene Haltung und Bewußtseinsform« vorfinden.³⁸ Auch die direkte Rede von Fontanes Romangestalten läßt oft die gleichen Töne vernehmen, aber mit einem wesentlichen Unterschied: auf dem Romanboden werden diese Töne objektiviert, und somit kann Fontane eine gewisse Distanz zu ihnen gewinnen. Denn diese Töne sind nicht einfach Ausdruck seines eigenen Ichs, sondern, um mit Bachtin zu sprechen, »innerlich überzeugende« Diskurse, die er verinnerlicht hat, aber nicht uneingeschränkt walten lassen will:

»Bei einer gewissen Veränderung der Einstellung wird das innerlich überzeugende Wort leicht zum Objekt der künstlerischen Abbildung. [...] Besondere Bedeutung erlangt diese erprobende Objektivierung des überzeugenden Wortes und des Bildes des Sprechers dort, wo bereits der Kampf mit ihnen aufgenommen wird, wo man sich mittels einer solchen Objektivierung bemüht, sich von ihrem Einfluß zu befreien oder sie sogar zu entlarven. Die Bedeutung dieses Kampfes mit dem fremden Wort und seinem Einfluß in der Geschichte der ideologischen Herausbildung des individuellen Bewußtseins ist eminent. Das eigene Wort und die eigene Stimme, die aus dem fremden Wort geboren oder von ihm dialogisch stimuliert worden sind, beginnen sich früher oder später aus der Macht dieses fremden Wortes zu befreien. Dies wird dadurch erschwert, daß verschiedene fremde Stimmen im Bewußtsein des Individuums um Einfluß rivalisieren (ebenso wie sie in

der sozialen Wirklichkeit miteinander rivalisieren). Dies alles bereitet der erprobenden Objektivierung des fremden Wortes den Boden.«³⁹

Wenn es also Charaktere in einem Roman gibt, die eine ähnliche Sprache sprechen wie der Autor in seinen nichtfiktionalen Äußerungen, darf man nicht daraus ableiten, daß diese Charaktere in seinem Namen sprechen oder seine besonderen Günstlinge sind.

Unwiederbringlich enthält alle wichtigen Elemente des Fontane-Tons: elegante *Causerie*, humorvolle Plauderhaftigkeit, derbe Zitate und Anekdoten, Sentimentalität, Abgeklärtheit, Resignation, Toleranz und Skepsis; allen wird aber eine »erprobende Objektivierung« zuteil. Fontane hält sich bekanntermaßen für einen Causeur und hat sich das »Geistreiche« zugeschrieben,⁴⁰ jedoch wird solche witzige Redegewandtheit (*jeu d'esprit*) in diesem Roman ablehnend dargestellt im höfischen Diskurs der Prinzessin und ihres Kreises. Humorvolle Plauderhaftigkeit und derbe Zitate und Anekdoten werden vom schelmischen Diskurs vertreten, der aber im Lauf der Erzählung in seiner oberflächlichen Selbstgefälligkeit immer unangenehmer berührt. Sentimentalität, die Grawe in seine Liste aufnimmt, bleibt in diesem nüchtern erzählten Werk dem intentionalen Zentrum ebenfalls fern. Abgeklärtheit und Resignation kommen in Pentz' Sprichwörtern »Wundere dich allenfalls, aber ärgere dich nicht« und »ride si sapis« (S. 61) zum direktesten Ausdruck, gewinnen aber durch einen solchen Repräsentanten wenig Achtung. Toleranz kommt freilich etwas besser weg – trotz der Annäherung des intentionalen Zentrums an den rechtschaffenen Diskurs –, weil Arnes und Frau Schleppegrells Plädoyers für Nachgiebigkeit und Großzügigkeit in der Ehe merklich hervorgehoben sind. Sehr bemerkenswert ist die Darstellung der Skepsis, besonders die konventionelle Sexualmoral betreffend: in *Effi Briest* (1895) angesichts des repressiven Gesellschaftszwangs eher angebracht, macht solche Skepsis in *Unwiederbringlich* einen viel negativeren Eindruck, führen doch die schmunzelnde Nachsichtigkeit des schelmischen Diskurses und die amoralische Überheblichkeit des höfischen Diskurses gemeinsam Holks verhängnisvollen Ehebruch herbei.

Es ist also bei der Deutung Fontanescher Erzählkunst absolut erforderlich, zwischen den Ansichten des Privatmannes Theodor Fontane und der Darstellung ähnlicher Ansichten im Mund seiner fiktionalen Geschöpfe zu unterscheiden, wie am Beispiel von Ebbas Maxime »Leichtes Leben verdirbt die Sitten, aber die Tugendkomödie verdirbt den ganzen Menschen« (S. 150) illustriert werden kann. Somit formuliere sie Fontanes Einstellung »mit klassischer Präzision«, meint Christian Grawe, und Hubert Ohl desgleichen: »Die scheinbar frivolen Äußerungen Ebbas über das bloß Fassadenhafte der öffentlichen ›Tugendkomödie‹ sind von ihrem Autor ja nicht weniger ernst

gemeint als die Bekenntnisse des alten Briest.«⁴¹ Bei aller Ähnlichkeit mit Äußerungen in Fontanes Briefen ist aber bei diesem Ebba-Zitat – wie übrigens bei aller Figurenrede in allen Romanen – der Erzählkontext zu berücksichtigen, der Ebbas tabuloses Gebaren nicht eben vorteilhaft erscheinen läßt. Der Fontane-Ton und das intentionale Zentrum decken sich also nicht; sondern die Diskurse, die Fontanes eigene Identität gestaltet haben, werden in *Unwiederbringlich* einer objektivierten und prüfenden Darstellung unterzogen.

Sehen wir den Fontane-Ton als objektivierte Erzählkomponente seiner Romane, so widerlegt dies die immer noch anzutreffende Ansicht, Fontane sei bei all seinen Meriten doch letzten Endes ein ziemlich oberflächlicher, ständig die eigene Persönlichkeit zur Schau stellender Romancier, der die wichtigen Fragen der Zeit mit seinem Prinzip des Fünf-gerade-sein-lassens verharmlose oder gar nicht erst in den Griff bekomme. Dieser Ansicht haben berühmte Stimmen ein gewisses Prestige verliehen, z. B. Alfred Döblin:

»Fontane hatte einen Blick für die menschliche Schwäche; das Wort ist symptomatisch: ›menschliche Schwäche‹; weder bei Dostojewski noch bei Tolstoi, Flaubert findet man dergleichen. Mir wird flau bei dem Ausdruck. Es ist etwas Philiströses daran, nicht etwas, peinlich viel. Dahinter steht der nicht bessere Satz: ›alles verstehen und alles verzeihen‹; eine Sache, die nicht nur Leuten übel schmeckt, die die Strenge irgendeines Imperativs an sich tragen, sondern noch mehr dem historisch Denkenden.«⁴²

Ähnlich urteilt Georg Lukács, der Fontanes angeblichen »Rückzug ins Private« beklagt, der »das Verschwinden aus Handlung und Charakterzeichnung der direkt gesellschaftlichen Bestimmungen« mit sich bringe. »[S]eine Skepsis umgibt doch alle Konflikte mit einer milden, versöhnenden, verstehenden Atmosphäre«, rügt Lukács weiter, und damit sei ein »Rückfall Fontanes aus der realistischen Romangestaltung in eine bloße, wenn auch stets stilistisch kultivierte Belletristik« zu verzeichnen.⁴³ Gottfried Benn beanstandet in Fontanes Romanen »das Pläsierliche«, und meint damit »ein Präservativ der Moral, eine Hemdsärmeligkeit des Charakters, eine fritzisch-freiheitliche Form des Stils, exerziert nach allround und commonwealth«. Zu kurz, so Benn, kommen bei dieser gutmütigen Konzilianz die unangenehmen Seiten des Lebens, »das Unpläsierliche« also, »dem Fontane durchgehends causierend und vielfach redensartlich sich entzieht.«⁴⁴ Schließlich spricht Erich Auerbach Fontane den Status eines kritischen Realisten ab: er zeige in seinen besten Romanen zwar »Ansätze zu echter Zeitrealistik. Aber sie kommen nicht zu voller Entfaltung, weil sein Ton doch nicht über den halben Ernst eines liebenswürdigen, teils optimistischen, teils resignierten Geplauders hinausgeht.«⁴⁵ Viele Forscher haben freilich diesen Ansichten

widersprochen; die These, daß Fontanes Romanwerk nicht einfach vom sogenannten Fontane-Ton durchdrungen ist, sondern sich mit diesem kritisch auseinandersetzt, dürfte sie endgültig diskreditieren.

Anmerkungen

- 1 Die vorliegende Arbeit ist eine leicht umgearbeitete und erweiterte Fassung eines Aufsatzes, der zuerst in englischer Sprache erschienen ist in *German Quarterly* 77 (2004), S. 170–187. Für die Korrektur der Übersetzung und die Beseitigung einiger stilistischer Ungenauigkeiten möchte ich Frau Sonja Härkönen und Frau Dr. Christine Hehle herzlich danken.
- 2 THOMAS MANN: *Der alte Fontane*. In: *Theodor Fontane*. Hrsg. von WOLFGANG PREISENDANZ. Darmstadt 1973, S. 1–24, hier S. 13; WALTER GLOGAUER: *Die Schönheit des Trivialen oder: Bürger im Niemandsland. Theodor Fontane zwischen Naturalismus und poetischem Realismus*. In: *Orbis Litterarum* 39 (1984), S. 24–37, hier S. 30; JÜRGEN MANTHEY: *Die zwei Geschichten in einer. Über eine andere Lesart der Erzählung »Schach von Wuthenow«*. In: *Theodor Fontane*. Hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD. München 1989, S. 117–130, hier S. 118; HELMUTH NÜRNBERGER: *Theodor Fontane*. Reinbek bei Hamburg 1968, S. 11–12.
- 3 NORBERT MECKLENBURG: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt am Main 1998, S. 84; FRITZ MARTINI: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898*. 2., durchges. Aufl. Stuttgart 1964, S. 768.
- 4 KATHARINA MÖMSEN: *Vom »Bamme-Ton« zum »Bummel-Ton«*. *Fontanes Kunst der Sprechweisen*. In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles in Honour of Her 70th Birthday*. Hrsg. von JÖRG THUNECKE u. EDA SAGARRA. Nottingham 1979, S. 325–334, hier S. 332; HERMAN MEYER: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart 1961, S. 184; WOLFGANG PAULSEN: *Im Banne der Melusine. Theodor Fontane und sein Werk*. Bern 1988, S. 192.
- 5 RICHARD BRINKMANN: *Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen*. München 1967, S. 147.
- 6 WOLFGANG PREISENDANZ: *Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane*. In: *Das Gespräch*. Hrsg. von KARLHEINZ STIERLE u. RAINER WARNING. München 1984, S. 473–487, hier S. 481.
- 7 Für seinen Begriff der sozioideologisch gefärbten Sprechweisen verwendet Bachtin ohne große Konsequenz Wörter wie »Sprache«, »Wort«, »Tonart« usw., wo man heute meistens »Diskurs« sagen würde. Um der Klarheit willen verwende ich durchweg letzteren Terminus.

- 8 MICHAEL M. BACHTIN: *Die Ästhetik des Wortes*. Übersetzt von RAINER GRÜBEL u. SABINE REESE u. hrsg. von RAINER GRÜBEL. Frankfurt am Main 1979, S. 182–183.
- 9 Ebd., S. 170.
- 10 Ebd., S. 157.
- 11 Ebd., S. 214.
- 12 MICHAEL BACHTIN: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Aus dem Russischen von ADELHEID SCHRAMM nach der 2. überarb. u. erw. Aufl. 1963. München 1971, S. 39. Hier und im folgenden sind alle Hervorhebungen bei Zitaten schon im jeweiligen Originaltext vorhanden.
- 13 BACHTIN, wie Anm. 8, S. 190–191.
- 14 Ebd., S. 308.
- 15 Ebd., S. 190.
- 16 Ebd., S. 213.
- 17 Ebd., S. 304.
- 18 Ebd., S. 290.
- 19 THEODOR FONTANE: *Unwiederbringlich*. In: NFA V. 1959, S. 36. Ich zitiere den Roman im folgenden nach dieser Ausgabe und gebe die Seiten in Klammern im Text an.
- 20 Der Frage nach den tiefenpsychologischen Gründen, weswegen sich eine Gestalt eine bestimmte sozioideologische Haltung aneignet, kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Doch möchte ich auf einige aufschlußreiche Untersuchungen zu Christines Sinnenfeindschaft hinweisen. Heide Eilert sieht darin einen Abwehrmechanismus gegen ihren Geschlechtstrieb, der ihr Abscheu einflößt gemäß »den Prämissen viktorianischer Ehemoral, denen zufolge der ›anständigen‹ Frau erotische Wünsche und sexuelle Empfindungen abgesprochen wurden«, auch wenn diese ganz legitim dem eigenen Mann galten, vgl. HEIDE EILERT: »...und mehr noch fast, wer liebt«. *Theodor Fontanes Roman ›Unwiederbringlich‹ und die viktorianische Sexualmoral*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 101 (1982), S. 527–545, hier S. 540. Michael Masanetz sieht bei Christine auch Triebunterdrückung, bezweifelt aber Eilerts These von einer emotional verstümmelnden Sexualmoral und schreibt ihr verkrampftes Benehmen einer »mißlungenen Libidoablösung vom Bruder-Vater«, also einer inze-stuösen Fixierung an ihren um vieles älteren Bruder Arne, zu, vgl. MICHAEL MASANETZ: »Awer de Floth, de is dull!« *Fontanes ›Unwiederbringlich‹ – das Weltuntergangsspiel eines postmodernen Realisten (Teil 1)*. In: *Fontane Blätter* 52 (1991), S. 68–90, hier S. 79. Hartmut Reinhardt verhält sich Masanetz' Argumenten gegenüber skeptisch, bleibt aber bei der Verdrängungsthese mit seiner Meinung, »daß Christine das Herrnhutertum vor allem gegen die eigenen Emotionen, die eigenen sexuellen Wünsche mobilisiert, die sie nicht

- akzeptieren kann«, vgl. HARTMUT REINHARDT: *Die Rache der Puritanerin. Zur Psychologie des Selbstmords in Fontanes Roman ›Unwiederbringlich‹*. In: *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Hrsg. von KONRAD EHLICH. Würzburg 2002, S. 36–56, hier S. 43.
- 21 In einem Musterbeispiel textnaher Deutung hat Wolfram Seibt die versteckten Hinweise auf die Einzelheiten von Brigitte Hansens sensationeller Laufbahn als Kurtisane, die Fontane mit Raffinesse im Roman verstreut hat, akribisch entschlüsselt, vgl. WOLFRAM SEIBT: *Kruses Grab. Die versteckten Nicht-Ehen in Theodor Fontanes Gesellschaftsroman ›Unwiederbringlich‹*. In: *Fontane Blätter* 45 (1988), S. 45–70, hier S. 51–57.
- 22 DAGMAR LORENZ: *Fragmentierung und Unterbrechung als Struktur- und Gehaltsprinzipien in Fontanes Roman ›Unwiederbringlich‹*. In: *German Quarterly* 51 (1978), S. 493–510, hier S. 499.
- 23 BACHTIN, wie Anm. 8, S. 241.
- 24 BACHTIN, wie Anm. 12, S. 269.
- 25 Wie Claudia Liebrand gezeigt hat, lenkt Ebba ihre Gespräche mit Holk zum Thema Liebesverhältnisse, um Holks Liebeserklärung herbeizuführen. Vgl. CLAUDIA LIEBRAND: *Geschlechterkonfigurationen in Fontanes ›Unwiederbringlich‹*. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Hrsg. von HANNA DELF VON WOLZOGEN u. HELMUTH NÜRNBERGER. Würzburg 2000. 2. Bd., S. 161–171, hier S. 164–165.
- 26 So argumentiert auch Christine Hehle: Holk »scheitert in seinem Verhältnis zu Ebba daran, daß er viel zu sehr von denselben Grundanschauungen geprägt ist wie Christine«, vgl. CHRISTINE HEHLE: *Venus und Elisabeth. Beobachtungen zu einigen Bildfeldern in Theodor Fontanes Roman ›Unwiederbringlich‹*. In: »Spielende Vertiefung ins Menschliche«. *Festschrift für Ingrid Mittenzwei*. Hrsg. von MONIKA HAHN. Heidelberg 2002, S. 219–233, hier S. 233.
- 27 BACHTIN, wie Anm. 12, S. 268.
- 28 Ebd., S. 66.
- 29 So z. B. CHARLOTTE JOLLES: ›Unwiederbringlich‹. *Der Irrweg des Grafen Holk*. In: *Fontane Blätter* 61 (1996), S. 66–83, hier S. 69–70; CLAUDIA LIEBRAND: *Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder*. Freiburg im Breisgau 1990, S. 280; JOST SCHILLEMMEIT: *Theodor Fontane. Geist und Kunst seines Alterswerks*. Zürich 1961, S. 58–73; HEIKO STRECH: *Theodor Fontane. Die Synthese von Alt und Neu. ›Der Stechlin‹ als Summe des Gesamtwerks*. Berlin 1970, S. 20; ROLF CHRISTIAN ZIMMERMANN: *Paradies und Verführung in Fontanes ›Unwiederbringlich‹. Zur Glücksthematik und Schuldproblematik des Romans*. In: *In Search of the Poetic Real. Essays in Honor of Clifford Albrecht Bernd on the Occasion of His Sixtieth Birthday*. Hrsg. von JOHN F. FETZER u. a. Stuttgart 1989, S. 289–309, hier S. 303.

- 30 EDWARD R. McDONALD: *Charakterdarstellung in Theodor Fontanes ›Unwiederbringlich‹*. In: *Weimarer Beiträge* 17 (1971), S. 197–205, hier S. 198; CHARLOTTE JOLLES, wie Anm. 29, S. 69–70; GERTRUD M. SAKRAWA: *Scharmanter Egoismus. Theodor Fontanes ›Unwiederbringlich‹*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 61 (1969), S. 15–29, hier S. 24, 28, 29.
- 31 HEINRICH SPIERO: *Fontane*. Wittenberg 1928, S. 260; HANS-HEINRICH REUTER: *Fontane*. 2. Ausgabe. Berlin 1995. 2. Bd., S. 678; FRANCES M. SUBIOTTO: *The Function of Letters in Fontane's ›Unwiederbringlich‹*. In: *Modern Language Review* 65 (1970), S. 306–318, hier S. 306; EILERT, wie Anm. 20, S. 530.
- 32 Hugo Aust stellt fest, daß die allerdings wirklich existierenden Unterschiede zwischen Holk und Christine den Verlauf der Geschichte nicht erklären können, »weil sie schematisch fixieren, was menschlich und geschichtlich eher im Fluß bleibt«, vgl. HUGO AUST: *Theodor Fontane. Ein Studienbuch*. Tübingen 1998, S. 144.
- 33 PETER DEMETZ: *Formen des Realismus. Theodor Fontane*. München 1964, S. 166.
- 34 GEORGE C. AVERY: *The Language of Attention. Narrative Technique in Fontane's ›Unwiederbringlich‹*. In: THUNECKE u. SAGARRA (Hrsg.), wie Anm. 4, S. 526–534, hier S. 528.
- 35 Florian Krobb findet allerdings nichts Abschätziges in der Mitteilung von Ebbas Verheiratung: »[D]ieser Hinweis enthält durch seine Stellung in einem Brief der männlichen Hof-Klatschbase Baron Pentz, eines alternden Parleurs, kein moralisches Verdikt über Ebba«. Dagegen meine ich, daß Pentz' wirklich vernichtende Erledigung Ebbas – übrigens das letzte Wort über sie im Roman – einer Verschmähung von seiten des impliziten Autors um so mehr gleichkommt, weil sie in dieser frivolen Form erscheint, vgl. FLORIAN KROBB: *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen 1993, S. 185.
- 36 MARY-ENOLE GILBERT: *Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen*. Leipzig 1930, hier S. 121.
- 37 CHRISTIAN GRAWE: *Der Fontanesche Roman*. In: *Fontane-Handbuch*. Hrsg. von CHRISTIAN GRAWE u. HELMUTH NÜRNBERGER. Stuttgart 2000, S. 466–488, hier S. 467.
- 38 INGRID MITTENZWEI: *Spielraum für Nuancierungen. Zu Fontanes Altersbriefen*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 37 (1993), S. 313–327, hier S. 318–319, 325; GILBERT, wie Anm. 36, S. 18; WALTER MÜLLER-SEIDEL: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. 3. Aufl. Stuttgart 1994, S. 481; KARL RICHTER: *Resignation. Eine Studie zum Werk Theodor Fontanes*. Stuttgart 1966, S. 166.
- 39 BACHTIN, wie Anm. 8, S. 234.

- 40 Brief an Martha Fontane vom 24.8.1882. In: HFA IV/3. 1980, S. 206.
- 41 CHRISTIAN GRAWE: »Die wahre hohe Schule der Zweideutigkeit«. *Frivolität und ihre autobiographische Komponente in Fontanes Erzählwerk*. In: *Fontane Blätter* 65/66 (1998), S. 138–162, hier S. 152; HUBERT OHL: *Zwischen Tradition und Moderne. Der Künstler Theodor Fontane am Beispiel von »Unwiederbringlich«*. In: *Theodor Fontane. The London Symposium*. Hrsg. von ALAN BANCE u.a. Stuttgart 1995, S. 235–252, hier S. 247–248.
- 42 ALFRED DOBBLIN: *Der deutsche Maskenball / Wissen und Verändern!* Hrsg. von WALTER MUSCHG u. HEINZ GRABER. Olten 1972, S. 82.
- 43 GEORG LUKACS: *Der alte Fontane*. In: DERS.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Berlin 1952, S. 262–307, hier S. 281, 285, 289.
- 44 GOTTFRIED BENN: *Fontane*. In: DERS.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von GERHARD SCHUSTER u. ILSE BENN. 4. Bd. Stuttgart 1989, S. 344–345.
- 45 ERICH AUERBACH: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 10. Aufl. Tübingen 2001, S. 482.

Ein atheistisches Erbauungsbuch für den Familienkreis.

Paul Heyses Roman *Kinder der Welt*

URSZULA BONTER

Für einen Nobelpreisträger, und vor allem für den wirklich ersten deutschen Nobelpreisträger auf dem Gebiet der Literatur erscheint der Schriftsteller Paul Heyse nur recht mäßig bekannt.¹ Diese Ehrung wurde ihm allerdings »mit Verspätung« verliehen. 1910 hatte der bereits 80jährige Heyse den Höhepunkt seines Ruhmes längst hinter sich.² Als »ein Liebling der Musen« galt er dagegen in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre und vor allem in den 1870ern.³ Dabei gehörte Heyse nicht nur zu den populärsten, sondern auch zu den produktivsten Autoren seiner Zeit: Sein Gesamtwerk umfaßt 8 Romane, über 150 Novellen und mehr als 60 Theaterstücke.

Das Bild der Nachwelt von Paul Heyse wurde im wesentlichen durch die ablehnenden Urteile der Naturalisten geprägt, die ihn in der 1885 gegründeten realistischen Wochenschrift *Die Gesellschaft* zu ihrem Programmfeind erklärten: »Heyse lesen, heißt ein Mensch ohne Geschmack sein – Heyse bewundern, heißt ein Lump sein.«⁴ Auf diese Aburteilung ist die lange Abwesenheit Heyses in der Forschungsliteratur zurückzuführen. Erst seit Anfang der 1980er Jahre ist eine gewisse Heyse-Renaissance zu verzeichnen; sie setzte mit der großen Ausstellung *Paul Heyse. Münchner Dichtorfürst im bürgerlichen Zeitalter* ein und brachte zahlreiche Ergebnisse in Form von wissenschaftlichen Arbeiten und Editionsprojekten hervor.⁵ Der neugewonnene Blick auf den Autor hat bisher hauptsächlich zwei Schwerpunkte: Er gilt entweder dem Novellentheoretiker und -praktiker oder dem Vermittler zwischen Deutschland und Italien.⁶

Außerhalb des Forschungsinteresses blieben dagegen die Romane. Johannes Mahr bildet mit seinem konzisen Überblick über das Romanwerk eine Ausnahme.⁷ Die Vorgabe für solch eine stiefmütterliche Behandlung dieser Gattung mag allerdings Heyse selbst geliefert haben, als er in seinen *Jugenderinnerungen und Bekenntnissen* im Abschnitt *Aus der Werkstatt* jeweils

eigene Kapitel zur Lyrik, zur Novellistik und zum Theater verfaßte, aber auf seine Romane nicht einging.⁸ Dabei waren seine Romane kommerziell entschieden erfolgreicher als die Novellen. Dies gilt vor allem für den ersten Roman *Kinder der Welt* von 1873, der bis 1912 ganze 28 Auflagen erlebte. Hillenbrand konstatiert deshalb: »Hätte er dem Zeitgeist und dem Publikumsgeschmack folgen wollen, hätte sich Heyse auf das Romaneschreiben verlegen müssen, was er doch nur sehr zögerlich tat.«⁹ Vor dem Hintergrund dieser Erfolgsgeschichte und der gleichzeitigen weitgehenden Abstinenz in der Forschung lohnt eine nähere Beschäftigung mit dem Erstling Heyses.

I. Zur zeitgenössischen Rezeption des Romans

Kinder der Welt erschien 1872 als Vorabdruck in der *Spencerschen Zeitung* und sorgte mit einem Schlag für Aufregung.¹⁰ Die verjüngte Redaktion des Blattes versprach sich, dem Beispiel der Konkurrenz von der *Vossischen Zeitung* folgend, eine Steigerung der Auflage, als sie sich für eine Bereicherung des Feuilletons entschied. Sie öffnete ihre Spalten für den Zeitungsroman, dessen Reihe der Erstling von Heyse einleiten sollte. Daß einer der populärsten Schriftsteller der Zeit der Zeitung einen Berlin-Roman liefern wollte, schien perfekt zu passen. Statt des erwarteten Erfolgs wurde schnell klar, daß die Redaktion das eigene Publikum schlicht verkannt hatte. Die Stimmung der aufgebracht Leser wird in dem Bericht des Zeitzeugen Isidor Kastan überliefert:

»Aber die Leitung des Blattes hatte ihre Rechnung ohne Rücksicht auf die bisherigen Leser gemacht, die sich zumeist aus den ehrbarsten Kreisen märkischer Pfarrerrfamilien zusammensetzten. Sie erschraaken, als sie die nähere Bekanntschaft der reizvollen Sünderin Antoinette Marchand und des pantheistisch angehauchten Balders machten. Entrüstungsrufe über Entrüstungsrufe ertönten, die Bestellungen auf das sittenlose Blatt wurden gekündigt. [...] Sogar Theodor Mommsen war in hohem Grade unwirsch geworden und meinte, man könne die Zeitung auf dem Familientische nicht dulden, denn ein Roman wie die ›Kinder der Welt‹ dürfe von anständigen jungen Mädchen nicht gelesen werden.«¹¹

Kastan meinte schließlich, daß dieses traditionsreiche politische Blatt direkt an dem Roman eingegangen sei, eine Behauptung, die Heyse allerdings zuviel Ehre zuteil werden läßt.¹² Auf jeden Fall wurde in Berlin »einen Monat lang von diesem Feuilleton gesprochen«, und den einzelnen Angriffen in deutschen Zeitungen folgte sogar ein umfangreicher Schmähartikel im norwegischen Hauptblatt *Morgenbladet*, der »alle norwegischen Familien-

väter warnte, das Buch über ihre Schwelle kommen zu lassen«. ¹³ Heyse selbst bekam den Skandal reichlich zu spüren und wunderte sich im Oktober 1873, daß sich das »vielgeschmähte« Buch doch gut verkaufte und sein Verleger Wilhelm Hertz gerade »die dritte Auflage, also das vierte Tausend« druckte. ¹⁴

Die Kritik an *Kinder der Welt* entzündete sich vor allem an zwei Punkten und galt im gleichen Maße der vermeintlichen sexuellen Freizügigkeit wie der Gottlosigkeit des Buches; zumindest im Falle des Vorwurfs der Unzüchtigkeit sekundierten die meisten schriftstellerischen Freunde Heyses eifrig der Empörung des bürgerlichen Publikums. Theodor Fontane warf dem Roman ausdrücklich vor, daß der Leser »von der pikanten Zutat« so viel erhalte, daß »eine halbgeschulte Romanphantasie sich das Schlimmste ausmalen kann.« ¹⁵ Ironischerweise wird derselbe Fontane 1887 mit der *Vossischen Zeitung* eine vergleichbare Geschichte erleben, als sein Roman *Irrungen, Wirrungen* als »die gräßliche Hurengeschichte« beschimpft wird. ¹⁶

Die moralischen Bedenken gegenüber *Kinder der Welt* betrafen in erster Linie den Vorfall zwischen Christiane und Lorinser, der jedoch von Heyse mehr angedeutet als ausgeführt ist. In dieser Episode hört eine alte Magd einen furchtbaren Schrei – »wie in Todesangst und wilder Verzweiflung ausgestoßen« –, dringt in die Wohnung der Mieterin ein und bekommt folgende Szene zu Gesicht:

»Sie sah das Fräulein mit bloßen Füßen regungslos an der Wand neben dem Kopfende des Bettes stehen, die Decke fest um den Leib geschlungen, die aufgelös'ten Haare über die Schultern zerstreut, den nackten rechten Arm mit ausgespreizten Fingern vor sich hin gestreckt, die Augen, weit geöffnet, daß man das Weiße glänzen sah, starr auf die dunkle Männergestalt gerichtet, die gleichfalls ohne Regung mitten im Zimmer stand. Man hörte nur ein ersticktes Geräusch, wie ein Röcheln, von den zusammengepreßten Lippen des Mädchens, und da, wo der Mann stand, einen dünnen, scharfen Laut, wie von knirschenden Zähnen. Jetzt wandte sich der Mann – scheinbar ruhig und völlig lautlos; er schien auf dem Boden etwas zu suchen – dann machte er eine winkende Bewegung nach der Wand hin, und das Gesicht mit der andern Hand verdeckend, dem Lämpchen den Rücken zugekehrt, glitt er baarhaupt an der Alten vorbei, hinaus in den dunklen Flur.« ¹⁷

Es mag gerade die Zurückhaltung Heyses bei der Ausmalung der Situation gewesen sein, welche die Phantasie der Leser besonders beflügelte. So fällt die Beschreibung des Ereignisses in einem Brief von Theodor Storm, der allerdings Heyses Roman als solchen zu würdigen wußte, entschieden direkter als bei Heyse selbst aus. Storm meint, daß Heyse gegen die Gesetze der Ästhetik verstoßen habe, und fügt erklärend hinzu: »Ich meine nicht die

prächtige Christiane, die noch ihren schönen Leib halbwegs mit der Bettdecke verhüllt hat; aber wer erlöst meine Phantasie davon, neben ihr zugleich den schwarzen Gesellen in seinem priapischen Zustande zu erblicken!«¹⁸ Auch Berthold Auerbach legte Heyse nahe, in der Buchausgabe auf die genannte Szene zu verzichten (»Und daß das geschehe, bedarf keiner Motivierung«), und wünschte weiter, daß die badende Toinette ebenfalls aus der Handlung entfernt werde: »unnöthig. Also hinaus damit.«¹⁹ Nicht weniger prüde zeigt sich schließlich Rudolf Gottschall in seiner ansonsten positiven Besprechung für die *Blätter für literarische Unterhaltung*, als er sich über Heyses »etwas pikantes neufranzösisches Gewürz« mokiert und die eigene Interpretation des Vorfalls zwischen Christiane und Lorinser nur mit Hilfe der lateinischen Rechtsformel zusammenzufassen vermag: »stuprum nec violentum nec voluntarium.«²⁰

In demselben Jahr 1873 erschien noch eine andere Gottschall-Kritik zu *Kinder der Welt*, diesmal in der *Gartenlaube*. Der Rezensent erwähnt nur am Rande seiner Überlegungen eine Szene, »die wir aus dem Roman fortgewünscht hätten« und bezeichnet sie als einen »allzu criminell[en] Zwischenfall.«²¹ Die Besprechung selbst ist dagegen sehr lobend. Dies überrascht um so mehr, als die *Gartenlaube* zu dieser Zeit konsequent einem moralischen »Reinheitsgebot« folgte und der Verleger Ernst Keil die Zügel in der Redaktion fest in der Hand zu halten verstand. In der *Gartenlaube* herrschte die strenge Moral eines Familienblattes: Scheidung, Ehebruch, aber auch allzu glühende Leidenschaft galten als Tabu. Keil selbst wies 1864 eine Novelle Heyses aufgrund ihrer vermeintlich amoralischen Botschaft zurück: »Nun hat eine solche Leidenschaft sicher ihre Berechtigung, und persönlich will ich soviel dagegen nicht einwenden; denken Sie aber nur an die jungfräulichen Leserinnen der ›Gartenlaube.«²² Trotzdem hat Ernst Keil den Abdruck der Kritik in seinen Spalten gebilligt; Heyses berühmte-anrühiger Roman wurde in dem auflagestärksten Familienblatt ausdrücklich empfohlen.

Einzig Paul Lindau bricht wegen der Begebenheit zwischen Christiane und Lorinser nicht den Stab über Heyse; er findet die aufsehenerregende Szene einfach »wunderschön« und druckt sie gänzlich in seiner *Gegenwart* ab.²³ Lindau erkennt schließlich auch den ambivalenten Charakter der Schilderung, die durchaus nicht als eine gewöhnliche Vergewaltigung gelesen werden muß.²⁴ Nicht ohne Grund holt er in seiner Rezension weit aus und malt die Begleitumstände des vermeintlichen Verbrechens ausgiebig aus: den Liebeshunger Christianes, ihre gerade zusätzlich geschürte, wahnsinnige Eifersucht auf Edwin und schließlich – ihren krankhaft-erregten Zustand, nachdem sie Lorinser seiner Geständnisse wegen des Hauses verwiesen hatte. In der Rezension heißt es: »Sie entkleidet sich, das Fieber

durchschüttelt sie, sie sieht Gespenster, entsetzliche Träume bringen sie in eine furchtbare Aufregung; endlich glaubt sie Ruhe zu finden. Was nun geschieht, läßt sich nicht nacherzählen. Ein Strich zu wenig, und das Bild ist unverständlich, ein Strich zu viel, und es ist obszön.«²⁵ Lindau fühlt sich an das Bild von Jupiter und Jo erinnert, »in welchem sich das Reale mit dem Uebersinnlichen, die verwegene Conception mit der Keuschheit der Ausführung« verschmelzen. Er spricht von einer »Vermischung des beseligenden Traums mit der entsetzlichen Wirklichkeit« und fragt mit gutem Recht: »Wo Traum? wo Wahrheit?«²⁶

Während das bürgerliche Publikum und auch die zeitgenössischen Literaten und Publizisten (mit Ausnahme Lindaus) eine ähnliche Haltung zum erotischen Potential des Romans bezogen, so gingen die Stimmen bei dem zweiten Vorwurf – der vermeintlichen Gotteslästerung – schon auffällig auseinander. Während ländliche Pastorenfamilien ihr Abonnement bei der *Spenerschen Zeitung* kündigten, stießen sich die intellektuellen Eliten an dem Atheismus des Buches kaum. Storm erschien die Exaltation seines Gymnasialdirektors, welcher den Roman als die »reine Gottlosigkeit« bezeichnete, geradezu »höchst spaßhaft«.²⁷ Georg Brandes las den Roman in der *Deutschen Rundschau* als ein Plädoyer für freies Denken; *Kinder der Welt* sei seiner Meinung nach »ein würdiger und vornehmer Protest gegen Die, welche noch in unseren Tagen die Denk- und Lehrfreiheit fesseln wollen.«²⁸ Rudolf Gottschall reagierte in seinem *Gartenlaube*-Artikel schon auf die kritischen Stimmen, denen er direkt widersprach:

»Und das Defizit an religiöser Gläubigkeit, welches anders Gesinnte ihnen [den ›Kindern der Welt‹, U. B.] zum Vorwurf machen können, wird reichlich ersetzt durch einen Fonds echt menschlicher Tugenden, durch ein Freundschaftsgefühl, das zu jeder Aufopferung bereit ist, durch die strengste Wahrheitsliebe, durch den Haß gegen das sittlich Schlechte und Verwerfliche.«²⁹

Sogar den dem Roman eher kritisch gegenüberstehenden Theodor Fontane störten schließlich nicht Atheisten als Helden an sich, sondern die unverhältnismäßigen Proportionen der Heyseschen Weltzusammensetzung: »Vielleicht gibt es auch keine Pharmakopöe, welche verbietet, auf 6/7 Atheisten 1/7 vom Gegenteil zu nehmen; nach meiner Kochkunst würde ich diese Mischung nicht verantworten können.«³⁰

Zuletzt sei es noch erlaubt, auf den zeitgenössischen Vorwurf, *Kinder der Welt* sei ein reiner Gedankenroman, kurz einzugehen. Für Lindaus Geschmack wird im Roman »zu viel gesprochen«, wodurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine harte Probe gestellt werde. Philosophieren täten wohl alle, allerdings aus diversen Gründen:

»Edwin berufsmäßig, Balder aus Noth, um sich das Endchen Leben, das ihm noch zu verzehren bleibt, weise einzurichten und durch eine ideale Philosophie das Gegengewicht zu seiner realen Gebrechlichkeit herzustellen, Mohr aus Unbefriedigung mit sich, Franzelius aus Unzufriedenheit mit den bestehenden Einrichtungen, Lorinser um seinen niedrigen Trieben eine höhere Berechtigung zu geben, Marquard um seine fröhliche Genußsucht zu motivieren, die Frau Professor Valentin aus dem Drange ihrer christlichen Hausbackenheit, Lea aus dem Drange ihrer dunkeln nach dem Licht strebenden freigeistigen Regungen, Toinette aus der ruhigen Verzweiflung über ihre Hülfslosigkeit in der Gegenwart und in der Zukunft, und sogar der gute Schuster aus biederer, ehrlicher Beschränktheit.«³¹

Unter diesen Tiraden leide auch der Fortgang der Ereignisse und die Handlung komme zu langsam voran – meint Lindau. Der Vorwurf entkräftet sich jedoch von selbst, wenn der Rezensent zugleich bekennt, »daß diese Philosophen über die interessantesten Probleme in der geistvollsten und anregendsten Weise sprechen, daß es eine Freude ist, ihnen zuzuhören.«³² Für Rudolf Gottschall ist die Kopflastigkeit des Romans kein Problem. Er hat ohnehin nicht vor, dem Roman aus seinem gedanklichen Reichtum einen Vorwurf zu machen, zumal sich die zeitgenössische Romanproduktion in seinen Augen gerade durch Gedankenlosigkeit auszeichnete. Schließlich verteilt Gottschall noch einen Seitenhieb gegen Gustav Freytag und seine Jünger, als er auf das Motto aus *Soll und Haben* Bezug nimmt. Von der deutschen Arbeitsmoral scheint Gottschall zudem nicht mehr recht überzeugt zu sein: »Wir sind nicht der Ansicht, daß der Roman das deutsche Volk bei seiner Arbeit suchen soll; er würde es überdies heutzutage oft nicht einmal dabei finden, sondern in irgendeinem Strike begriffen.«³³

II. »Kinder der Welt«?

Die Handlung des Romans lebt nicht von einem einzelnen Protagonisten, sondern bietet dem Leser eine ganze Palette an Helden diverser Abstammung und Berufe, welche sich (mit kleinen Ausnahmen) als Atheisten verstehen. Neben dem Philosophen Edwin und seinem todkranken Bruder Balder, der seine Tage an der Drechselbank fristet, stehen der »Möchtegern-Publizist« Mohr, der Sozialist Franzelius und der Lebenskünstler Doktor Marquard. Die weibliche Seite vertreten wiederum die männlich-häßliche Klaviervirtuosin Christiane, die bildschöne uneheliche Fürstentochter Toinette, die wißbegierige Halbjüdin Lea und schließlich die gutmütig-naive Schustertochter Reginchen, deren Vater seinen Weiberhaß aus Schopen-

hauer schöpft. An diesem Spektrum von Gestalten nimmt Theodor Fontane Anstoß, indem er das Personal des Romans schlicht als »ein ganzes Kuriositätenkabinett von Charakteren« bezeichnet und bezweifelt, daß sie dem Leser ein warmes Interesse abgewinnen können.³⁴ Der Titel des Romans erschließt sich erst am Ende des ersten Buches, als die Kinder der Welt direkt den Kindern Gottes gegenübergestellt werden: »Die Kinder Gottes, die nicht säen noch ernten, da ihr himmlischer Vater sie doch ernährt, können sich allen Luxus gestatten, während wir Kinder der Welt – aber Sie haben Recht, Reginchen, das Essen wird kalt.«³⁵ Mit diesem abrupten Themenwechsel wird die Ausführung über den Charakter der Kinder der Welt abgebrochen. Heyse nimmt den Faden nicht mehr auf und der Leser schlußfolgert, daß es zwischen den beiden Spezies einen klaren Gegensatz gibt und daß die Kinder der Welt von jeglichen religiösen Vorstellungen weit entfernt sind. Dabei stehen sie dem Glauben viel näher, als die äußeren Umstände dies suggerieren mögen. Ihr Leben ist nämlich den Geboten einer strengen Askese unterworfen. Die Schilderungen der Schicksale der Helden lassen sogar an Tradition der christlichen Legende denken.

Die »Kinder der Welt« führen ein asketisches Leben und kommen ganz vortrefflich ohne den Luxus der Welt aus, wobei sie zu »neuen Heiligen« nach dem Vorbild der Wüstenmönche avancieren.³⁶ Die Brüder Edwin und Balder bewohnen zusammen ein einziges Zimmer, dessen ganze Einrichtung nur das Nötigste enthält, sie ernähren sich hauptsächlich von Brot und Milch. Von den Freunden wird die Wohnung unter Anspielung auf den antiken Philosophen Diogenes und seine Bedürfnislosigkeit liebevoll-spöttisch »die Tonne« genannt. Edwin sieht zwar kaum Chancen auf eine Universitätsprofessur, denkt aber nicht daran, sich zu einem anderen einträglicheren Beruf (z. B. als Mathematiker bei einer Lebensversicherungsgesellschaft) zu bequemen. Die Askese der Brüder erscheint nicht als aufgezwungen, sondern als ein selbstgewählter Lebensweg, zumal sie ihre Armut nicht als eine Beschränkung, sondern vielmehr als eine Bereicherung ihres Lebens empfinden: »Wenn nicht so ein Epikuräer, wie du, einmal unnatürliche Gelüste in uns erregt, fehlt es uns in unserer ›Tonne« an Nichts, und wir haben noch Einiges übrig, uns einmal einen guten Tag zu machen.«³⁷

Die fortgeschrittenen Askeseübungen werden zum wahren Lebensprinzip der Protagonisten. Sie enthalten sich Speisen nicht nur deshalb vor, weil sie sich diese nicht leisten können, sondern darben mit Vorliebe an reichlich gedeckten Tischen. Toinette muß beim Essen zwanghaft an die Hungernden denken:

»Allein zu essen, ist schrecklich. Man kommt sich niemals so unmenschlich, so selbstsüchtig und hartherzig vor, als wenn man ganz allein einen

Bissen nach dem andern in den Mund steckt. Ich denke dann gleich an die Hunderttausende, die jetzt nichts zu essen haben; das kann mir meine Lieblingsgerichte verleiden, daß ich mit einer wahren Angst mich kaum halb satt esse.«³⁸

Folglich läßt sie sich reiche Speisen auftragen und ißt auch in Gesellschaft kaum etwas davon. Edwin dagegen, bereits mit Toinette gut bekannt, besucht sie jeden dritten Tag ausgerechnet zur Mittagszeit, setzt sich mit zu Tisch und probiert nie etwas vom Aufgetischten: »Wenn sie ihn fragte, warum er ihr nie die Freude mache, wirklich bei ihr zu essen, schützte er seine altmodische Gewöhnung an die Mittagstunde vor. Im Grunde sträubte sich sein Gefühl dagegen, hier im Feenschlößchen sich's wohl sein zu lassen, nachdem er bei dem dürftigen Mahl in der ›Tonne‹ nur den Zuschauer gemacht hätte.«³⁹

Die Protagonisten verzichten nicht nur freiwillig und voller Freude auf die äußerlichen Annehmlichkeiten des Lebens, sondern üben sich auch in tiefgehenden inneren Formen der Enthaltensamkeit, wenn sie gerade der über alles geliebten Person entsagen. Auch dieser Zug hat seinen festen Platz in den Heiligenviten.⁴⁰ Franzelius leistet einen solchen Verzicht sogar zweimal aus verschiedenen Gründen. Zunächst ist er bereit, von seiner Liebe Reginchen Abschied zu nehmen, weil er sich nun ausschließlich seiner politischen Tätigkeit widmen will. Er beschließt eine Zeitschrift herauszugeben, rechnet mit weitgehenden Konsequenzen und wünscht sich deshalb von seinem bisherigen Leben zu trennen:

»Das Programm wird mit den letzten Konsequenzen des Aberglaubens und traditionellen Wahnes brechen und sich, da die Reichen gute Gründe haben, die Tradition zu conserviren, die das Wasser trübt, in dem sie fischen wollen, ausdrücklich an die Armen und Elenden wenden. Ich habe dies als meine Lebensaufgabe erkannt, der ich jedes Opfer zu bringen bereit bin – auch das schwerste.«⁴¹

Somit strebt Franzelius die Karriere eines ›politischen Heiligen‹ an, indem er sich für die Armen opfern und mit seiner Zeitung eine Botschaft predigen will. Der Rezensent Gottschall spricht in diesem Kontext vom »Reiz des politischen Märtyrerthums«.⁴²

Einige Zeit später verzichtet Franzelius zum zweiten Mal auf privates Glück; diesmal gilt seine Aufopferung nicht mehr der Menschheit im Allgemeinen, sondern einem konkreten Menschen, seinem besten Freund und »Pflugesohn«, dem schwerkranken Balder. Das Mädchen reagiert mit Verwirrung, als der geliebte Mann sie mit einem anderen zu verkuppeln versucht. Und Franzelius leistet einen Beitrag zur Barmherzigkeitslehre, indem er sich explizit auf Balders Krankheit beruft:

»Und doch, ich weiß, was ich ihm schuldig bin, wie tief, vielleicht bis ans Leben es ihm gehen würde, wenn du und ich – [...]. Was werden soll, wann er wieder ein gesundes Leben führen kann und ob es überhaupt noch einmal so weit kommt – wer kann das wissen? Aber ein Schuft wär' ich, wenn ich ihm, der schon so viel zu leiden hat, nur den Schatten eines Kummers machte, den ich ihm sparen kann.«⁴³

Bei Franzelius selbst vermengt sich das Gefühl, geliebt zu werden, auf eine eigenartige Art mit der Wonne der Entsagung; schließlich genießt er sogar seine »selige Versunkenheit«.⁴⁴

In ihren Aufopferungsabsichten geraten die Protagonisten in einen richtigen Wettbewerb. Die Pläne von Franzelius werden von unerwarteter Seite vereitelt, nachdem Balder zufälligerweise zum Zeugen der Liebeserklärung zwischen ihm und Reginchen geworden ist. Balder weiß, daß sich Franzelius seinetwegen das Glück an ihrer Seite nicht gönnen wird, und greift zu einer Finte. Er verkündet Franzelius seinen »letzten Willen« und drängt auf eine Eheschließung mit Reginchen, wobei er diese Notwendigkeit noch mit einem schlagenden gesellschaftlichen Motiv zu begründen versteht: »So ein Socialpolitiker, der die Familie, auf der Alles beruht, nur von Hörensagen kennt, der nicht weiß, wo einen Hausvater der Schuh drückt – wie will der zu verheiratheten Männern reden von dem, was sie sich und den Ihrigen schuldig sind?«⁴⁵ Diese freiwillige Entsagung versetzt wiederum Balder in eine Ekstase, die sogar schmerzlindernd wirkt: »Eine selige Helle verklärte sein blasses Gesicht, er ruhte wie ein Mensch nach einem großen Siege, und auch den Schmerz auf der wunden Brust fühlte er in diesem Augenblicke nicht.«⁴⁶ In einer dermaßen suggestiv in Aussicht gestellten Belohnung für den Selbstverzicht ist der Imitatio-Gedanke kaum zu verkennen.⁴⁷

Schließlich stirbt Balder auch noch einen Opfertod für seinen Bruder Edwin. Als dieser nämlich von Toinette abgelehnt wird, kann Balder nicht glauben, daß es an der Person Edwins allein liegt. Er geht selbstverständlich davon aus, daß sie Edwins Werbung angenommen hätte, wenn »er ganz alleine stände« und nicht die Sorge für einen kranken Bruder zu tragen hätte. So erhebt sich Balder von seinem Krankenbette, besucht Toinette und verkündigt ihr seinen bevorstehenden Tod: »Der arme Sterbliche, der Ihnen hier gegenüber sitzt, wird den bescheidenen Platz, den er heute noch in der Welt einnimmt, sehr bald räumen müssen.«⁴⁸ Balder weiß nämlich – dem Vorbild der frommen Mönche durchaus entsprechend – genau Bescheid, wieviel Zeit ihm übrigbleibt, und nutzt diese zur Verrichtung seines letzten weltlichen Geschäftes – namentlich um seinen Bruder mit der Liebe seines Lebens zusammenzuführen.⁴⁹ Beim Verlassen der Wohnung von Toinette kommt es noch zu einer Konfrontation mit dem Nebenbuhler seines

Bruders. Nach einem kurzen Wortwechsel weiß Balder den Gesprächspartner als einen Menschen einzuschätzen, »der von dumpfen Trieben regiert wird« und erkennt in ihm deshalb keinen richtigen Konkurrenten für Edwin.⁵⁰ Von dieser optimistischen Aussicht beruhigt, besteigt er eine Droschke, erleidet auf der Fahrt einen Anfall und stirbt kurz darauf.

Dem Tod Balders haftet ein besonders milder Zug an. Er spricht von seinem bevorstehenden Ende mit großer Selbstverständlichkeit und vorbildlichem Gleichmut, jegliches Selbstbemitleiden ist ihm vollkommen fremd: »Ich für meinen Theil – [...] ich finde die Welt sehr schön. [...] Aber man soll nicht unverschämt sein; ich habe das Glück des Lebens so rein, gleichsam in einem gedrängten Auszuge genossen, daß ich mich wirklich nicht beklagen darf, wenn die mir bestimmte Portion nun schon aufgezehrt ist.«⁵¹ Nach dieser Eröffnung beginnt Balder vor sich hin zu lächeln, diesen freudigen Gesichtsausdruck wird er bis zu seinem Tode behalten. Balder »lächelte wehmütig« nach dem Eklat mit dem Rivalen seines Bruders und er »lächelte« auch, als er zu dem um seinen Zustand besorgten Kutscher seine letzten Worte sprach: »Ich denke aber, ich werde bald abgelöst't werden. Fahrt mich nur geschwind nach Hause. Fürs Erste – komme ich wohl schwerlich wieder an die Luft!«⁵² Mit einem Lächeln auf den Lippen stirbt der Atheist Balder den christlichsten aller Tode, nämlich den »außergewöhnliche[n] Tod eines Heiligen«, wie ihn Ariès bezeichnet. Die wahren Heiligen des Mittelalters verließen diese Welt ohne große religiöse Gesten. Sie verabschiedeten sich vielmehr in größter Glückseligkeit und pflegten sich sogar auf ihren Abgang zu freuen: »Seit nämlich der auferstandene Christus über den Tod triumphiert hat, ist der Tod in dieser Welt der wirkliche Tod, und der physische Tod bedeutet Zugang zum ewigen Leben. Deshalb ist der Christ verpflichtet, sich freudig den Tod zu wünschen, als eine Art Wiedergeburt.«⁵³

Heyse versteht es, seine Helden als einmalige Wesen zu zeichnen: Jeder einzelne ist auf seine Art und Weise ungewöhnlich und auffällig. Das Gemeinsame liegt jedoch in ihren physiognomischen beziehungsweise psychischen Defiziten. Die meisten Figuren sind körperlich abstoßend. Dies gilt vor allem für die Männer, ausgesprochen unschön sind Edwin, Mohr und Franzelius. Ihre Häßlichkeit wird mehrfach betont, hat aber keine so weitgehenden Konsequenzen wie im Falle der weiblichen Figur Christiane. Christiane führt ihre gesamte unglückliche Lebensgeschichte auf ihr Äußeres zurück: »Meine Geschichte? [...] Mein Gesicht ist meine Geschichte, meine finstern Augenbrauen und der Schatten auf meiner Oberlippe sind mein Schicksal. [...] Eine Eroberung hab' ich in meinem ganzen Leben nicht gemacht. Das heißt, zwei oder dreimal hätt' ich heirathen können.«⁵⁴ Nicht

weniger in seinen Entwicklungsmöglichkeiten eingegrenzt erscheint Mohr, der seit je davon träumt, etwas Großes und Einmaliges zu leisten, und immer wieder einsehen muß, daß er nicht das Zeug dazu hat:

»Aber das Unglück ist eben, daß ich den Ehrgeiz habe, wenigstens hatte, selbst was zu Stande zu bringen, und, was das Aergste ist, auch allerlei Talente besitze. Ich habe die entschiedenste Anlage dazu, ein mittelmäßiger Dichter oder Musiker zu werden, und in politischen Leitartikeln, die nach was aussehen und eigentlich nichts sagen, such ich meinen Meister. [...] Ich bin nun einmal ein halbschlächtiges Geschöpf, in einer boshaften Mißlaune von der Natur gezeugt und dazu verdammt, ewig im Halben stecken zu bleiben.«⁵⁵

Die auffällig schönen Helden Toinette und Balder sind ebenfalls alles andere als vollkommen und innerlich frei. Toinette leidet darunter, daß sie nicht lieben kann, und der todkranke, zum ewigen Aufenthalt in seiner Stube verdamnte Balder erträgt keinen Straßenlärm und fürchtet sich vor fremden Blicken.⁵⁶ Nicht zuletzt lernt der Leser auch noch einen weiblichen Faust – Lea – kennen, die melancholisch wird, »weil sie zu bemerken geglaubt hat, daß sie unwissend sei, oder, wie sie es ausdrückt, keine klaren Begriffe habe.«⁵⁷ Diese Galerie der beschädigten Figuren macht zuerst stutzig. Sie läßt dann aber einen Eindruck entstehen, daß sie samt ihren Unzulänglichkeiten auf eine Probe gestellt werden. Allem Anschein nach haben sich Heyses Helden durch die Akzeptanz des vorgeschriebenen Leidensweges und durch das protestlose Fügen in ihr Schicksal zu bewähren.⁵⁸

Werden die Helden auch nicht direkt von außen an die eigenen Grenzen gemahnt, so errichten sie sich selbst welche und üben sich in freiwilliger Selbstbeschränkung. Eine der Nebenfiguren, die Professorin Valentin, heiratet absichtlich den falschen Mann, um dadurch ihren Charakter zu stärken. Sie kann »so mathematisch sicher voraus berechnen«, wie ihr Leben an der Seite dieses Mannes sein wird, und entscheidet sich für ihn gerade aufgrund seiner Fehler:

»Denn er gab mir eine Aufgabe, eine beständige, tägliche und stündliche Arbeit an mir selbst, und danach verlangte meine Kraft, die sehr energisch ist und immer eine Schwierigkeit zu überwinden haben will. Da nun nichts schwieriger ist, als sich selbst zu überwinden [...]. Zu derselben Zeit war auch mein lieber alter Freund König mein Anbeter [...]. Wäre ich seine Frau geworden, ich hätte ein Leben wie im Paradiese gehabt. Aber eben das war mir zuwider.«⁵⁹

III. Die neue Religion

Der Roman *Kinder der Welt* wurde aufgrund seines freidenkerischen Potentials berüchtigt. Dies lag in der Absicht des Autors und entsprach der Konzeption des Buches, von welcher Heyse in einem Brief vom Juni 1871 berichtet:

»Jener Roman, das nächste, woran ich meine Kraft setzen werde, das Schwerste, woran ich sie je gesetzt, soll nicht predigen, nicht streiten, nicht bitteren Welt- und Liebeshäß atmen, sondern im Gegenteil nur das Recht freier Gesinnung retten und die unerschöpflichen Freudenquellen aufdecken, aus denen auch die trinken können, denen die alten Ströme der Tradition nicht mehr erquicklich sind.«⁶⁰

Diese Zielsetzung läßt an das kurz davor erschienene Buch von David Friedrich Strauß *Der alte und der neue Glauben* denken. Bereits in der Gottschallschen Rezension in den *Blättern für literarische Unterhaltung* hieß es: »Der Roman Paul Heyse's wird schon durch seinen Titel als ein von Einem Gedanken getragenes Werk bezeichnet. ›Kinder der Welt‹ – es sind die Anhänger jenes von David Strauß proclamirten ›neuen Glaubens‹, und der Autor schildert uns, wie sie in der Welt sich zurechtfinden.«⁶¹ Heyses Zeitgenossen gingen wie selbstverständlich von einer Geistesverwandtschaft beider Werke aus und lasen *Kinder der Welt* als eine Ablehnung der alten, dogmatischen Religion und als ein Plädoyer für die moderne Entfaltungsfreiheit des Einzelnen.⁶² Walter Hettche führt das Aufsehen, das der Roman erregte, auf die »mitten im Kulturkampf brisante Thematik von Meinungs-, Lehr- und Forschungsfreiheit, von Religionskritik und atheistischer Diesseitsgläubigkeit« zurück.⁶³ Dieser Befund trifft für einen großen Teil der Geschichte zu. Am Ende des Romans bleibt allerdings von dieser Aufbruchstimmung und von der »optimistische[n] Diesseitsreligion des Fortschritt- und Kulturglaubens« von Strauß nur sehr wenig übrig.⁶⁴

Heyses Helden leben und kämpfen für hehre Ideale, begehren gegen das Schicksal auf, aber sie tun es eigentlich nur in den ersten vier Büchern. In den letzten zwei geben sie ihren Widerstand allmählich auf, bis sie sich schließlich »mit der Defensive« begnügen und den angekündigten Kampf anderen überlassen.⁶⁵ Diese Kursänderung am Ende des vierten Buches war intendiert; zugleich empfand Heyse selbst den weiteren Fortgang des Romans als gewöhnungs- und erklärungsbedürftig. Deshalb wurde dem fünften Buch in der *Spenerschen Zeitung* der Brief an Frau Toutlemonde in Berlin vorangestellt, in dem Heyse die Fortsetzung zu begründen sucht: »Nur über Ihr kopfschüttelndes Erstaunen am Schlusse des vierten Buches, daß es nämlich nur der des vierten und nicht des ganzen Buches sein soll,

möchte ich mich mit Ihnen auseinandersetzen.«⁶⁶ Heyse jongliert mit den antizipierten Vorwürfen seitens seiner Lieblingsprojektion des Spießbürger­tums hin und her und versichert letztendlich: »So viel aber glaube ich mit gutem Gewissen behaupten zu können, daß ihr [der Helden, U. B.] wahrstes und tiefstes Wesen sich erst im Verlauf der Prüfungen enthüllt, die ihnen das reife Leben, das Leben im eigenen Hause und am eigenen Herde noch vor­behalten hat.«⁶⁷ Hier gelangt Heyse zu dem eigentlichen Thema der letzten zwei Bücher – der Familie.

Dieser offensichtliche Handlungsbruch und der Wechsel der Grundinten­tion des Romans wird aber in der Diskussion so gut wie überhaupt nicht wahrgenommen. Und dies obwohl Paul Lindau bereits in seiner Rezension von 1873 darauf hingewiesen hat. Lindau findet die letzten zwei Bücher von *Kinder der Welt* recht enttäuschend, und nicht nur wegen der »Dürftigkeit der Handlung«. Alle Charaktere, mit Ausnahme von Toinette, hätten darunter zu leiden, »daß sie zu lange auf der Bühne bleiben«.⁶⁸ Dieser innere Verlust der Figuren geht in erster Linie darauf zurück, daß sie von nun an durchweg in ihrer Eigenschaft als glückliche Eheleute dargestellt werden:

»Man empfindet ein gemischtes Gefühl betrüblicher Beruhigung und lächelnden Bedauerns, wenn man sieht, wie all die originellen Menschen, die wir im Sturme der ereignißvollen Ehelosigkeit lieb gewonnen haben, allgemein in den sichern Hafen der behäbigen und gleichgültigen Philisterhaftigkeit einlaufen. Die große Kunst, welche der Dichter auf die gemüthliche Darstellung der stillgenügsamen kleinbürgerlichen Hausbackenheit verwendet, ist vergebens. Die Ehe entfremdet uns die guten Freunde und raubt ihnen den Zauber, den sie auf uns ausgeübt haben.«⁶⁹

Während die Protagonisten in den ersten vier Büchern in der Öffentlich­keit agieren und rasonieren, ja sogar einen meinungsbildenden Anspruch erheben, so ziehen sie sich nun allesamt in die kleinbürgerliche Familienidylle zurück. Dieser Wandel wird durch eine vielsagende Veränderung des Handlungsortes begleitet: Die Bücher 1 bis 4 spielen am Brennpunkt des zeitgenössischen Lebens und der intellektuellen Debatte – in Berlin, die letzten zwei in der Provinz. Es scheint, als ob das kleine Glück nur dort mög­lich wäre. Dafür müssen die Figuren aber ihre früheren Träume aufgeben und sich mit der unvollkommenen Wirklichkeit abfinden. Und sie tun es voller Freude, nachdem sie von Einzelgängern zu Familienmitgliedern geworden sind. Nach der Hochzeit verabschiedet sich der Philosoph Edwin schleunigst von der erwünschten Universitätskarriere, verläßt die Hauptstadt und begnügt sich mit einer Stelle als Gymnasiallehrer in der Provinz: »Daß ich der Universität entsagt habe, um als Gymnasiallehrer ein mäßiges und ruhmloses Brod zu essen, hat mich noch keine Stunde gereut.«⁷⁰ Auch im

Privaten entscheidet sich Edwin für die Familie und gegen das Begehren, als er nach vier Jahren seiner ersten und einzigen leidenschaftlichen Liebe Toinette begegnet und noch einmal auf die Probe gestellt wird.⁷¹ In der unglücklichen Ehe mit einem Grafen hat sie wiederum gelernt, die echten Gefühle zu schätzen und zu erwidern. Nun will sie lieben und wäre bereit, für Edwin alles zu opfern: »Edwin! Wie ich dich heute früh zuerst sah, da that es mir einen Schlag aufs Herz, da sprang der Sargdeckel, in dem es begraben lag.«⁷² Edwin merkt schnell, daß Toinette ihm immer noch nicht gleichgültig ist und daß sie seine Gefühle leidenschaftlich erwidert, und wählt trotzdem (oder gerade deshalb!) seine Ehefrau samt ihrem wohltemperierten Gemüt. Das berechenbare Familienleben behält die Oberhand.

Eine ebensolche Wendung macht auch Christiane durch. Einst sehnte sie sich nach einer allumfassenden Leidenschaft und war insgeheim in Edwin verliebt, jetzt genießt sie ihr bescheidenes Glück an der Seite Mohrs. Bei dieser Geschichte macht es sich Heyse allerdings leicht, indem er auf jegliche Darstellung und Begründung dieser unerwarteten Entwicklung einfach verzichtet. Nach dem Selbstmordversuch flieht Christiane aus dem Haus ihrer Retter, nach vier Jahren taucht sie unvermittelt als zufriedene Ehefrau und Mutter wieder auf. An diesem Kompositionsmanko stößt sich auch Fontane, wenn er dem Roman die fehlende Motivierung der Handlung vorhält: »Mir fiel das wieder ein, als aus Mohr und Christiane urplötzlich ein glückliches Ehepaar geworden war, wozu doch wahrhaftig, als wir sie zum letzten Mal sahen, die Vorbedingungen noch recht gründlich fehlten.«⁷³ Christianes Wandel zieht eine Veränderung Mohrs nach sich; nun probt er den Rückzug ins Private. Aus dem ehrgeizigen Streber und Mächteternpublizisten wird schließlich eine einfache »Kinderfrau«. Während Christiane als Klavierlehrerin eine bescheidene Karriere macht und zum Mittelpunkt des musikalischen Lebens ihrer Kleinstadt wird, erzieht Mohr das Kind, teilt bei Konzerten die Notenblätter aus und wirkt glücklich wie nie zuvor.⁷⁴ Auch der Volkstribun Franzelius ist seinen früheren Idealen untreu geworden. Nach der Heirat mit Reginchen gründet er vom Geld seines Schwiegervaters eine ansehnliche Druckerei und lebt hauptsächlich für die Familie. Er sorgt zwar vorbildlich für seine Arbeiter, aber das frühere Gebaren eines Revolutionärs und Weltverbessers ist ihm gänzlich verloren gegangen, was sein Schwiegervater auch spöttisch kommentiert: »Ein Philister ist er geworden, glauben Sie mir, Frau Doctorin: Frau und Kinder und sein Geschäft – und was darüber ist, ist ihm egal.«⁷⁵ Sogar der Lebenskünstler Doktor Marquard fügt sich problemlos in das herrschende Familienszenario ein, indem er seit Jahren in einer freien, aber nichtsdestoweniger festen Beziehung mit einer Schauspielerin lebt.

Das allgemeine Ehen-Tableau kann nur von der überzähligen Toinette gestört werden, die die Unantastbarkeit der Familie nicht akzeptiert und schlicht ein Leben für die Leidenschaft verlangt. Toinette will sich von ihrem Mann trennen und Edwin zurückerobern: »Du bist fort, du fliehst mich, ich hab' es nicht anders erwartet. Aber du wirst wiederkommen, auch das weiß ich, und dann nie wieder von mir gehen. [...] Wir gehören uns, Edwin; wir sind von Uranfang für einander geschaffen worden.«⁷⁶ In *Kinder der Welt* gibt es jedoch keinen Platz für derartig heftige Ausbrüche: Toinette lernt Edwins Frau kennen und schätzen, gibt ihre Verführungspläne, aber auch zugleich sich selbst auf und wählt den Freitod. Somit wird die letzte potentielle Gefahr für den Triumph der heiligen Institution der Familie beseitigt.

Spätestens an dieser Stelle wird klar, für welchen »neuen Glauben« die Protagonisten durch ihre ekstatische Askese und philiströse Selbstbescheidung in den ersten vier Büchern vorbereitet werden sollten. Und es ist nicht der von Strauß. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist eine ausgesprochene »Familienreligion« immer stärker im Vordringen begriffen: »Mit dem Schwinden der religiösen Substanz und der außerweltlichen Antworten auf die Fragen nach dem Lebenssinn dringt die Familie (wie die Arbeit und manchmal, bei den Bürgern, auch die Kunst) in den Rang von etwas Letztem, Sinnstiftendem vor.«⁷⁷ In diesem Familienkult ist in Deutschland ein »Ausdruck der politischen Schwäche oder Resignation des Bürgertums« zu erkennen, mit kaum zu überschätzenden Folgen.⁷⁸ Die Familie wird zum Refugium, nicht nur als eine heilige Institution gelebt, sondern auch diskutiert. Nur unter solchen Umständen konnte eine kulturgeschichtliche Abhandlung sogar zu einer Art Bestseller werden. 1855 veröffentlichte der Kulturhistoriker und Professor an der Universität München, Wilhelm Heinrich Riehl, sein Werk *Die Familie*, das Buch lag 1856 in der vierten und 1889 bereits in der zehnten Auflage vor. Im Vorwort zur dritten Auflage von 1855 geht der Autor selbst auf die Popularität seines Werkes ein und sieht darin ein Zeichen, »wie tief das Interesse für das Haus und die Sehnsucht nach einer Erneuerung und Vertiefung des Familienlebens in unserer Volksseele wurzelt.«⁷⁹ Nicht zuletzt sind es die zahlreichen Familienzeitschriften – mit dem Leitorgan *Gartenlaube* an der Spitze –, die sich eine Verklärung des Familienbildes zum obersten Gebot machen und bis in die 1880er Jahre hinein davon gut zu profitieren verstehen.⁸⁰

Schließlich erweist sich sogar der Skandalist Heyse als Kind seiner Zeit. Mit dem Roman *Kinder der Welt* hat auch er einen Beitrag zur Verherrlichung der kleinbürgerlichen Familienseligkeit geleistet. *Die Gartenlaube* wird diese Aussage des Romans auch gut erkannt haben, als sich das Familienblatt an der vermeintlichen Unmoralität des Buches kaum stieß, und in

ihren Spalten *Kinder der Welt* empfahl. Atheistisch war Heyses Roman wohl schon, aber zugleich ein Erbauungsbuch und von der Aussage her für den kleinbürgerlichen Familienkreis recht gut geeignet.⁸¹

Anmerkungen

- 1 Den Nobelpreis für Literatur bekamen vor ihm der Althistoriker Theodor Mommsen und der Philosoph Rudolf Eucken; sie waren jedoch keine Schriftsteller im engeren Sinne.
- 2 Zu den Begleitumständen der Preisverleihung und zur damaligen Reaktion vgl. KRISTINA KOEBE: *Die »höchste Ehrung, die einem Schriftsteller zuteil werden kann«? Der Nobelpreisträger Paul Heyse*. In: *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*. Hrsg. von ROLAND BERBIG/WALTER HETTICHE. Frankfurt/M. 2001, S. 243–254.
- 3 *Ein Liebling der Musen* ist der Titel des Aufsatzes über Heyse, den Theodor Fontane für die *Gartenlaube* 1867 verfaßte (S. 564–568). Der Beitrag entstand auf direkte Bestellung des Verlegers Ernst Keil, der dem Autor genaue Vorgaben diktierte. Vgl. den Brief Fontanes an Heyse, 18. Juli 1867. In: *Der Briefwechsel von Theodor Fontane und Paul Heyse 1850–1897*. Hrsg. von ERICH PETZET. Berlin 1929, S. 122: »Die Sache ist kurz die: Auf Keils Wunsch schreibe ich also einen Artikel ›Paul Heyse‹. Er soll kurz, richtig, sachgemäß, huldig, geistreich, interessant sein. Viel auf einmal.« Zur Popularität Heyses in den 1870ern vgl. RAINER HILLENBRAND: *Heyses Novellen. Ein literarischer Führer*. Frankfurt/M. 1998, S. 25f.
- 4 CONRAD ALBERTI: *Paul Heyse als Novellist*. In: *Die Gesellschaft 1889*, S. 976, zit. nach ANNEMARIE VON IAN: *Die zeitgenössische Kritik an Paul Heyse 1850–1914*. München 1965, S. 76. Zum negativen Entwurf des Heyse-Bildes der Zeitschrift *Die Gesellschaft* vgl. ebd., S. 72–81.
- 5 *Paul Heyse. Münchner Dichtorfürst im bürgerlichen Zeitalter. Katalog zur Ausstellung in der Bayrischen Staatsbibliothek 23. Januar bis 11. April 1981*. Hrsg. von SIGRID V. MOISY. München 1981; WALTER HETTICHE: *Paul Heyses Briefwechsel. Möglichkeiten der Edition, dargestellt am Beispiel der Korrespondenz mit Berthold Auerbach*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 89 (1995), S. 271–321.
- 6 HILLENBRAND, wie Anm. 3; NICOLE NELHIEBEL: *Epik im Realismus. Studien zu den Versnovellen von Paul Heyse*. Oldenburg 2000; BERBIG/HETTICHE, wie Anm. 2.
- 7 JOHANNES MAHR: »Das Leben darstellen«. *Paul Heyses Romane*. In: BERBIG/HETTICHE, wie Anm. 2, S. 151–162. Auf *Kinder der Welt* und *Im Paradiese* geht Jürgen Joachimsthaler in seinen Erörterungen über Heyse als Produzent

- »sozialintegrativer nationaler Selbstbildnisse der künftigen ›Reichsnation« am Rande ein, im Mittelpunkt steht Heyses *Kolberg*; vgl. JÜRGEN JOACHIMSTHALER: »*Wucherblumen auf Ruinen.*« *Nationalliterarische (Des)Integration bei Paul Heyse*. In: *Nationale Identität aus germanistischer Perspektive*. Hrsg. von MARIA KATARZYNA LASATOWICZ/JÜRGEN JOACHIMSTHALER. Opole 1998, S. 217–254.
- 8 PAUL HEYSE: *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*. Berlin 1900.
- 9 HILLENBRAND, wie Anm. 3, S. 35.
- 10 Der Roman erschien vom 26. Juni bis zum 19. November 1872.
- 11 I.[SIDOR] KASTAN: *Berlin wie es war*. Berlin o. J., S. 219f. Eine solche Reaktion des Publikums erschien allerdings Paul Lindau durchaus nicht verwunderlich: »Ich kenne keinen Roman, der sich weniger für ein Feuilleton eignete als dieser – und noch dazu für das Feuilleton eines Blattes, das sein Hauptpublikum in den Kreisen gemäßigt Liberaler findet, die den Altkatholicismus und den Protestantenverein als bedeutende Errungenschaften der Neuzeit betrachten«; PAUL LINDAU: *Winterliche Briefe*. »*Kinder der Welt*«. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Jg. 1873, Bd. 4, S. 378–383, hier S. 378.
- 12 Schon Widdecke rückte diese Darstellung in ein richtiges Licht; vgl. ERICH WIDDECKE: *Geschichte der Haude- und Spenerschen Zeitung 1734–1874*. Berlin 1925, S. 347. Trotzdem wird die Behauptung Kastans in der Forschung immer weitergetragen. Noch 1985 meint Bodo Rollka: »An den ›Kinder[n] der Welt« starb Onkel Spener«; BODO ROLLKA: *Die Belletristik in der Berliner Presse des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Sozialisationsfunktion unterhaltender Beiträge in der Nachrichtenpresse*. Berlin 1985, S. 403.
- 13 GEORG BRANDES: *Paul Heyse*. In: *Deutsche Rundschau*, Jg. 1876, Bd. 6 (Januar–März), S. 402ff. Zur Aufnahme des Romans vgl. ferner HETTICHE, wie Anm. 5, S. 277ff.
- 14 Brief Heyses an Geibel, 17. Oktober 1873. In: PETZET, wie Anm. 3, S. 241.
- 15 Der Brief von *Frau Toutlemonde an Paul Heyse in München, Berlin, im Oktober 1872* erschien anonym in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Jg. 1872, Bd. 2, S. 236–238. Im Generalregister der Zeitschrift, Berlin 1896, wird er Fontane zugeschrieben. Vgl. IAN, wie Anm. 4, S. 38. Der damalige Herausgeber der Zeitschrift Paul Lindau bezeichnet in seinem erklärenden Brief an Heyse den Autor als einen »gesellschaftlich gebildeten und angesehenen Schriftsteller«; Brief Lindaus an Heyse, 29. Oktober 1872, zit. nach HETTICHE, wie Anm. 5, S. 306. Das Schreiben von Frau Toutlemonde ist wiederabgedruckt in *Theodor Fontane, Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von KURT SCHREINERT. München 1963, S. 133–149; auch in *Der Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Paul Heyse*. Hrsg. GOTTHARD ERLER. Berlin/Weimar

- 1972, S. 322–328. Alle folgenden Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe von SCHREINERT; hier S. 134.
- 16 Siehe ROLAND BERBIG unter Mitarb. v. BETTINA HARTZ: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin/New York 2000, S. 76f.; ROLLKA, wie Anm. 12, S. 403.
- 17 PAUL HEYSE: *Kinder der Welt*. Berlin 1898 (17. Aufl.), Bd. 1, S. 303. Alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 18 Brief Storms an Heyse, 9. Juli 1873. In: *Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm*. Hrsg. von GEORG J. PLOTKE. München 1917, Bd. 1: 1854–1881, S. 50.
- 19 Brief Auerbachs an Heyse, 10. Dezember 1872. In: HETTICHE, wie Anm. 5, S. 304. Heyse beherzigte allerdings diesen wohlgemeinten Rat nicht. In der Buchfassung wurde die anstößige Szene weder getilgt noch gemildert, sie entspricht wortwörtlich der Schilderung in der *Spenerschen Zeitung*.
- 20 RUDOLF GOTTSCHALL. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1873, S. 387–391, hier S. 390.
- 21 RUDOLF GOTTSCHALL: *Literaturbriefe an eine Dame*. In: *Die Gartenlaube* 1873, S. 326–330, hier S. 327.
- 22 Zit. nach KARL FEISSKOHL: *Ernst Keils publizistische Wirksamkeit und Bedeutung*. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1914, S. 136; zur Familienblattmoral vgl. ferner EVA-ANNEMARIE KIRSCHSTEIN: *Die Familienzeitschrift. Ihre Entwicklung und Bedeutung für die deutsche Presse*. Berlin [1937], S. 98ff. Allgemein zur Bedeutung der *Gartenlaube* vgl. MAGDALENE ZIMMERMANN: *Die »Gartenlaube« als Dokument ihrer Zeit*. München 1967; DIETER BARTH: *Das Familienblatt – ein Phänomen der Unterhaltungspresse des 19. Jahrhunderts. Beispiele zur Gründungs- und Verlagsgeschichte*. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 15 (1975), Sp. 165–214.
- 23 LINDAU, wie Anm. 11, S. 381f.
- 24 Dies soll an dieser Stelle lediglich erwähnt werden, weil eine eingehende Beschäftigung mit dieser wichtigen Episode den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Von einer Vergewaltigung spricht ausdrücklich NICOLE NELHIEBEL: *»Liebling der Musen«*. Über Paul Heyse, einen fast vergessenen Schriftsteller des Realismus. Oldenburg 2000, S. 20. Auf Christianes Mitbeteiligung läßt dagegen die Beschreibung ihres Zustandes nach der Beendigung des Gesprächs mit Lorinser schließen (HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 300f.). Schließlich verteidigt Heyse selbst die Szene gegen Auerbach, indem er behauptet: »Christianes Katastrophe – ein schwarzer Fleck im Marmor. Gott helfe ihm, ich kann nicht anders. So weit muß ich gehen, um das Häßliche, was leider ein so starkes Element der Welt ist, nicht bloß vorauszusetzen, sondern wenigstens im Fluge zu zeigen. Um die Christiane nicht zu verurtheilen, muß der Leser wissen,

welche mildernden Umstände mitsprechen. Hier scheint mir jede weitere Verhüllung von Übel«; Brief Heyses an Auerbach, 13. Dezember 1872. In: HETTICHE, wie Anm. 5, S. 306. Hier bleibt allerdings unklar, worauf sich die »mildernden Umstände« beziehen. Gelten sie dem Vorfall mit Lorinser oder dem späteren Selbstmordversuch Christianes?

25 LINDAU, wie Anm. 11, S. 381.

26 Ebd.

27 Brief Storms an Heyse, 9. Juli 1873. In: PLOTKE, wie Anm. 18, S. 51.

28 BRANDES, wie Anm. 13, S. 403.

29 GOTTSCHALL, wie Anm. 21, S. 330.

30 FONTANE, wie Anm. 15, S. 38.

31 LINDAU, wie Anm. 11, S. 381.

32 Ebd.

33 GOTTSCHALL, wie Anm. 20, S. 391.

34 FONTANE, wie Anm. 15, S. 134.

35 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 129.

36 Den traditionellen Kern der Legendendichtung bilden die »passiones« der bei der Christenverfolgung hingerichteten Märtyrer. Zwischen 357 und 365 n. Chr. entsteht jedoch ein neues biographisches Sujet – der Typus des Wüstenmönches. Während die frühen Heiligenviten von der Todesbegeisterung leben, gewähren die späteren auch den Überlebenden eine Anerkennung und plädieren für Askese, absolute Einsamkeit und Selbstverleugnung. »Die Gestalt des Märtyrers und das Ideal eines auf das Martyrium zulaufenden Lebensganges werden abgelöst durch die seltsamen Wüstenhelden und ihr antizivilisatorisches asketisches Lebensprinzip. [...] Der religiöse Impetus des christlichen Märtyrers richtet sich nicht mehr gegen einen äußeren Feind, den römischen Staat, sondern gegen sich selbst, gegen die innere Anpassung an ein nivelliertes, selbstgenügsames Christentum.« Vgl. HERBERT KECH: *Hagiographie als christliche Unterhaltungsliteratur. Studien zum Phänomen des Erbaulichen anhand der Mönchviten des hl. Hieronymus*. Konstanz 1977, S. 140. Zur Gattung und verschiedenen Ausprägungsformen der Legende vgl. weiter HELLMUT ROSENFELD: *Legende*. Stuttgart 1982.

37 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 6.

38 Ebd., S. 145. Durch ihre »Eßgewohnheiten« rücken die vermeintlichen »Kinder der Welt« in die direkte Nähe zu den Helden der klassischen christlichen Legende: Die Heiligen »enthalten sich wohlschmeckender Nahrung und verzichten bisweilen sogar gänzlich auf Speisen.«; BIRGIT H. LERMEN: *Moderne Legendendichtung*. Bonn 1968, S. 1.

39 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 152.

40 Vgl. LERMEN, wie Anm. 38, S. 70.

- 41 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 166.
- 42 GOTTSCHALL, wie Anm. 20, S. 390.
- 43 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 287f. Die Lehre von den Werken der Barmherzigkeit bildet einen festen Bestandteil des spätmittelalterlichen Katechismus und avanciert mit der Zeit zu den Stammelementen bei den »konfessionsübergreifenden Darstellungen eines gottgefälligen Lebenswandels«. Vgl. EVA-MARIA BANGERTER-SCHMID: *Erbauliche illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570–1670*. Frankfurt/M. 1986, S. 126f.
- 44 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 289.
- 45 Ebd., Bd. 1, S. 338.
- 46 Ebd., Bd. 1, S. 340.
- 47 Die Legende bedient sich der Figur des Heiligen, um eine erbauliche Wirkung bei den Lesern hervorzurufen. »Ihre Tendenz ist unverkennbar vor allem die imitatio.« Die Legenden gehen »über den charakteristischen Zug der Heiligenverehrung hinaus, indem sie den Heiligen nicht nur verherrlichen und im Bewußtsein der Nachwelt festhalten, sondern indem sie vor allem zu seiner Nachahmung auffordern und anspornen« (LERMEN, wie Anm. 38, S. 82). KECH, wie Anm. 36, spricht von der Erbauung, »verstanden als literarische[m] Vermittlungsprozeß des auf die Askese festgelegten Nachahmungsbegriffs« (S. 157).
- 48 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 2, S. 9.
- 49 Die frommen mittelalterlichen Mönche pflegen nicht unvorbereitet zu sterben. Der »gezähmte Tod« kündigt sich bei ihnen rechtzeitig an, indem er sie seine Nähe spüren läßt. Der Tod läßt ihnen auch genug Zeit, die letzten Verfügungen zu treffen; vgl. PHILIPPE ARIÈS: *Geschichte des Todes*. München 1999, S. 15ff. Balder erfährt zwar von seinem nahenden Tod auf eine wenig spektakuläre Art und Weise – durch seinen Freund und Arzt –, bereitet sich aber auf den Abgang nicht minder sorgfältig vor. Mit dieser ärztlichen Unterrichtung widerspricht Heyse auch auffällig der sozialen Norm seiner Zeit. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog sich nämlich ein folgenschwerer Wandel im Verhältnis zwischen dem Sterbenden und seiner Umgebung, den Ariès als den »Beginn der Lüge« bezeichnet. Die Aufklärung des Sterbenden über seinen Zustand wird als immer problematischer empfunden und die Angehörigen fühlen sich nicht selten direkt verpflichtet, den Kranken in Unkenntnis über seinen Zustand zu belassen (ARIÈS, S. 717–720).
- 50 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 2, S. 18.
- 51 Ebd., Bd. 2, S. 10.
- 52 Ebd., Bd. 2, S. 18.
- 53 ARIÈS, wie Anm. 49, S. 23.
- 54 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 80.

- 55 Ebd., Bd. 1, S. 42.
- 56 Toinettes Erörterungen über die Liebe vgl. ebd., Bd. 1, S. 142ff. Über Balders Sensibilität heißt es: »Du mußt wissen, es thut ihm weh, wenn die Leute ihn angaffen, und das passirt ihm öfter als irgend Einem; er fällt überall auf durch seine Schönheit und Lahmheit, und weil er einen Blick hat, wie kein anderer Mensch« (ebd. Bd. 1, S. 108).
- 57 Ebd., Bd. 1, S. 9.
- 58 Unter den Hauptmotiven einer christlichen Legende zählt Lermen, wie Anm. 38, das unschuldige Leiden auf. Sie spricht auch von »Zeichen der Erwählung«, die von vornherein erlauben, den angehenden Heiligen als einen solchen zu identifizieren (S. 61). Als Kennzeichen der »Auserwählung« – Stigma – können die auffälligen körperlichen und seelischen Fähigkeiten der Heyseschen Helden gelesen werden.
- 59 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 118.
- 60 Brief Heyses an Geibel, 6. Juni 1871. In: PETZET, wie Anm. 3, S. 24.
- 61 GOTTSCHALL, wie Anm. 20, S. 387.
- 62 Auerbach und Geibel kamen auf diese Nähe zu Strauß in ihren Briefen an Heyse zurück. Zu Auerbachs Vergleich beider Werke siehe HETTICHE, wie Anm. 5, S. 279, 303f. Bei Geibel heißt es: »Denn so entschieden ich alles dogmatische Kirchentum und jeden Gewissenszwang verwerfe, so weiß ich doch für meine Person des religiösen Elements und in meinem Sinne des Christentums durchaus nicht in dem Maße zu entbehren, wie die Träger Deiner Tendenz es stillschweigend bei jedem tiefer Gebildeten voraussetzen, und vermag dafür weder im reinen Denken und in der ethischen Zucht, noch, wie Strauß es will, in großen ästhetischen Eindrücken genügenden Ersatz zu finden.« Brief Geibels an Heyse, 8. April 1873. In: PETZET, wie Anm. 3, S. 37f. Zur zeitgenössischen Rezeption von Strauß im allgemeinen vgl. PETER SCHREMB: *David Friedrich Strauß. Der »Alte und der neue Glaube« in der zeitgenössischen Kritik*. Locarno 1987.
- 63 HETTICHE, wie Anm. 5, S. 279. Ähnlich legt JOACHIMSTHALER, wie Anm. 7, den Roman aus, S. 233ff.
- 64 So faßt Störig die Botschaft von Strauß zusammen; HANS JOACHIM STÖRIG: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt/M. 1987, S. 488.
- 65 BRANDES, wie Anm. 13, S. 403.
- 66 *Spenerische Zeitung*, Abend-Ausgabe vom 27. September 1872. Auf Anraten von Auerbach hat Heyse den Brief in der Buchfassung allerdings ausgelassen; vgl. HETTICHE, wie Anm. 5, S. 304.
- 67 *Spenerische Zeitung*, Abend-Ausgabe vom 27. September 1872. Zu Frau Toutlemonde als Verkörperung der spießbürgerlichen Kritik an Heyses Werken siehe HETTICHE, wie Anm. 5, S. 277f.

- 68 LINDAU, wie Anm. 11, S. 383.
- 69 Ebd.
- 70 HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 2, S. 128f.
- 71 Edwin selbst weiß genau zwischen seiner leidenschaftlichen Liebe zu Toinette und einer rationalen Liebe zu seiner späteren Frau zu unterscheiden. Als er um ihre Hand anhält, bringt er das direkt zum Ausdruck: »Jene blinde, dämonische Leidenschaft, die man sonst Liebe nennt, ist mir aus dem Blute weggespült – ich hoffe, für immer. Was nun in mir lebt, ist die selige Erkenntniß, daß du das beste, tiefste, holdeste, adligste Menschenkind bist, das je auf Erden erschienen, das Ein und All, in dem meine Welt beschlossen ist, und daß der Mann, den du liebtest und dem du gehören wolltest, der Glückliche aller Sterblichen wäre« (ebd., Bd. 2, S. 85).
- 72 Ebd., Bd. 2, S. 220.
- 73 FONTANE, wie Anm. 15, S. 136.
- 74 Die Beschreibung seines neuen Lebens, HEYSE, wie Anm. 17, Bd. 2, S. 115ff.
- 75 Ebd., Bd. 2, S. 245.
- 76 Ebd., Bd. 2, S. 230.
- 77 THOMAS NIPPERDEY: *Deutsche Geschichte 1866–1918*. Bd. 1: *Arbeitswelt und Bürgergeist*. München 1993, S. 43f. Zu der weitgehenden Übereinstimmung des europäischen Familiendiskurses um die Mitte des 19. Jahrhunderts siehe ferner ANDREAS GESTRICH/JENS-UWE KRAUSE/MICHAEL MITTERAUER: *Geschichte der Familie*. Stuttgart 2003, S. 382f.
- 78 HEIDI ROSENBAUM: *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1982, S. 314.
- 79 W. H. RIEHL: *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, Bd. 3: *Die Familie*, fünfter unveränderter Abdruck. Stuttgart/Augsburg 1858, S. XI.
- 80 BARTH, wie Anm. 22, Sp. 127ff. Auf dasselbe harmonisch-verklärende Bild der Familie rekurren allerdings auch die namhaften Realisten; indes läßt sich bereits in den 1850er Jahren »vor dem Horizont des vorherrschenden, sakrosankten Familialismus ein Element diskontinuierlicher Abweichung bestimmen: ein Zug zur ›Unordnung‹, zur Disharmonie, bis hin zum ironischen Angriff auf festgeronnene Ordnungsmuster. Im Kontext des Jahres 1856 nehmen sich solche Repliken, wenn man sie zusammenzählt, recht bescheiden aus. Aber ihre Existenz verweist auf eine latente Anfälligkeit des Familialismus, dessen Fassade – gemessen an der großen Zahl der Werke, die ihm verpflichtet sind – 1858 zwar glänzend ist, dessen unterschwellige Antinomien aber im synchronen Vergleich um so deutlich hervortreten«; HERMANN KORTE: *Ordnung und Tabu. Studien zum poetischen Realismus*. Bonn 1989, S. 91. Seit den

Gesellschaftsromanen von Fontane ist es mit der Selbstherrlichkeit der Institution der Familie endgültig vorbei.

- 81 Die moralisierende Tendenz seiner Romane fiel selbst im engsten Kreis auf. Der Begriff »Erbauungsbuch« wurde von Heyses Frau geprägt, war aber auf ein anderes Werk *Den Roman der Stiftsdame* gemünzt; Brief Heyses an Keller, 12. Dezember 1886. In: *Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel*. Hrsg. von MAX KALBECK. Hamburg/Braunschweig/Berlin 1919, S. 419. In diesem Roman geht Heyse noch einen Schritt weiter als in *Kinder der Welt*; das Buch trieft regelrecht vor Moralität und Entsagung.

Die Entwicklung der ...

Vermischtes

Fontane in Italien.

Aus Anlass der neuen italienischen Theodor-Fontane-Ausgabe: *Romanzi*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Giuliano Baioni. Übersetzt von Silvia Bortoli. 2 Bde. Mailand: Arnoldo Mondadori Editore 2003. 1467 S.; 1417 S. (I Meridiani)

EMILIA FIANDRA

1. Fontane in Italien

Endlich verfügen die italienischen Leser über eine umfangreiche Theodor-Fontane-Ausgabe. Zwar gab es bereits mehrere Roman-Übersetzungen, darunter einige mit ausgezeichnetem Kommentar. Aber es fehlte bislang eine zusammenhängende Werkedition in italienischer Sprache.

Die Bedeutung Fontanes wurde in Italien spät erkannt. Die erste Übersetzung geht auf die dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurück, als das Mailänder Verlagshaus Rizzoli *L'Adultera* publizierte und damit eine wahre Pionierarbeit vorlegte, der erst ein Jahrzehnt später weitere Publikationen folgten. In Mailand und Rom erschienen gleichzeitig zwei Versionen von *Effi Briest*, dann *Irrungen Wirrungen* in der hochwertigen Ausgabe von Erwino Pocar (bei Ultra, Mailand) und schließlich die *Grete Minde*¹ in der Übertragung von Maria Teresa Mandalari, einer angesehenen Philologin und subtilen Übersetzerin, deren jahrzehntelanger Beschäftigung mit Fontane auch die erste und bis dato einzige Werkauswahl in Italien zu verdanken ist. Der 1963 im Verlag Cino del Duca, Mailand erschienene Band versammelt unter dem Titel *Intrighi e amori prussiani* (Intrigen und preußische Liebschaften), ein für das damalige Fontane-Verständnis sehr bezeichnender Titel, neben *Grete Minde* auch *Schach von Wuthenow* und *Stine*.²

Ganz offensichtlich liegt zwischen den ersten, sich der kulturpolitischen Annäherung des faschistischen Regimes an die deutsche Literatur verdankenden Publikationen und der Wiederentdeckung Fontanes am Ende der sechziger Jahre eine beachtliche Zeitspanne, in der außer einer Ausgabe von *Effi Briest* (Firenze: Parenti 1955) kein weiteres Werk Fontanes erscheint.³ Die vorherrschende Tendenz unserer neorealisticen Nachkriegsliteratur war die der Ablehnung der deutschen Kultur, die nicht selten als mit irrationa-

listischen Klischees behaftet wahrgenommen wurde. Besonders drastisch zeigt sich das auch an der Vernachlässigung Fontanes. Unter den Faktoren, die einer partiellen Wandlung im Fontane-Bild den Weg bahnen werden, spielen vor allem zwei Umstände eine ausschlaggebende Rolle: die Verbreitung Thomas Manns in Italien, dessen Bekenntnis zum *Alten Fontane* alte Vorurteile abbaute, und die vorwiegend soziologische Orientierung unserer Germanistik, die stark durch das positive Werturteil Lukács über Fontanes »Realismus« als Ausdruck eines zwar typisch bürgerlichen, doch inhaltlich »demokratischen« verantwortungsvollen Denkens beeinflusst wurde.

So erscheinen seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts fast alle literarischen Werke Fontanes auch in Italien, wobei die meisten dieser Ausgaben heute längst vergriffen sind. Beobachtet man den gesamten Stand der Fontane-Rezeption vom ausschließlichen Standpunkt der regen Übersetzertätigkeit der letzten drei Jahrzehnte, so besteht kein Zweifel, dass Fontane, wenigstens im engen und etwas elitären Kreis unserer Literaturwissenschaft schon lange keine *Terra incognita* mehr ist. Sogar die Reiseberichte erregen in jüngster Zeit beachtliches Interesse: Dank der Bemühungen eines kleinen geschätzten Palermitaner Verlags liegt seit 1995 eine elegante Teilausgabe aus den *Wanderungen (Vita di Schinkel)* von Michele Cometa und Domenico Mugnolo vor, und im vorletzten Jahr erschien *Viaggio attraverso la Scozia (Jenseit des Tweed)*, nur leider ohne Vorwort und kritischen Apparat, bei Santi Quaranta aus Treviso, der bereits die autobiographische *Infanzia sul Baltico (Meine Kinderjahre)* erstmals in Italienisch publiziert hatte⁴.

Zudem wurde im 100. Todesjahr Fontanes außer einem internationalen Symposium in Neapel eine erhebliche Anzahl von neuen Texten veröffentlicht. Eine vollständige Aufzählung und Bewertung der Ausgaben würde den Rahmen sprengen. Es sei nur kurz darauf hingewiesen, dass auch in Italien – nicht zuletzt in Folge der berühmten Verfilmung Fassbinders – *Effi Briest* das meistgelesene und wohl beliebteste Werk Fontanes ist. Zugleich gehört es zur wirklich geringfügigen Zahl von Romanen aus dem in Italien eher unterschätzten deutschen Realismus, die sich verhältnismäßig vieler Auflagen und Übertragungen rühmen können. Seit dem ersten Erscheinen des Romans 1943 ist *Effi Briest* in verschiedenen Übersetzungen gedruckt worden. Unter ihnen zeichnet sich zweifelsohne die schon erwähnte Florentiner Edition aus dem Jahr 1955 mit dem scharfsinnigen Vorwort eines unserer besten und bekanntesten Germanisten, Cesare Cases, aus. Diese nunmehr in aller Hinsicht »historisch« gewordene Übersetzung von Erich Linder wird im Mailänder Verlag Garzanti mit einer Einführung von Giuseppe Bevilacqua immer wieder neu als Taschenbuch aufgelegt.

Trotz der zahlreichen verlegerischen Bemühungen der letzten Jahre läßt sich nicht behaupten, dass das Interesse der italienischen Forschung an unserem preußischen Autor stark gewachsen sei. Zweifellos sind in dieser Richtung Versuche unternommen worden, die jedoch bedeutende Ausnahmen blieben, wie die Einleitungen von Bevilacqua und vor allem die vielen Beiträge von Domenico Mugnolo. Neben zahlreichen Aufsätzen hat Mugnolo nicht nur eine italienische Ausgabe des *Schach von Wuthenow*, versehen mit einem aufschlussreichen Essay und Kommentar für den Verlag Mondadori herausgegeben⁵, sondern auch *Vorarbeiten zu einer kritischen Fontane-Ausgabe von Schach von Wuthenow, Cécile und Unwiederbringlich* in Deutschland vorgelegt. Insgesamt muß man, mindestens quantitativ gesehen, zugeben, dass die italienische Sekundärliteratur zu Fontane spärlich an richtungweisenden Ergebnissen ist. Der Vollständigkeit halber seien hier auch einige Germanistinnen genannt: Rita Calabrese, Gabriella Catalano, Margherita Cottone, Emilia Fiandra, Lieselotte Grevel (die übrigens vorwiegend auf Deutsch schreibt), Giuli Liebmann Parrinello und Vanda Perretta, deren oft interessante, aber meistens relativ kurze Beiträge in Zeitschriften und Sammelbänden verstreut abgedruckt sind. Mit Ausnahme des schon vor zwanzig Jahren in einem Universitätsverlag publizierten (eigentlich vervielfältigten) Buch von Giuli Liebmann Parrinello zu Fontanes Frauenfiguren ist keine Monographie je geschrieben worden⁶.

Abschließend muß leider festgestellt werden, dass Theodor Fontane immer noch darauf wartet, in Italien anerkannt und gewürdigt zu werden.

2. Die Mondadori-Ausgabe

Vor diesem Hintergrund scheint die Initiative des Mondadori-Verlags um so bemerkenswerter, der eine Übersetzerin von Rang wie Silvia Bortoli beauftragte, das erzählerische Gesamtwerk Theodor Fontanes dem italienischen Publikum neu zu präsentieren. In der angesehenen Reihe »I Meridiani« sind fünfzehn Romane in einer schön broschierten zweibändigen Ausgabe mit je ca. 1450 Seiten erschienen. Jeder Band bietet einen nützlichen Anhang (*Note e Notizie sui Testi*) mit literarischen und literaturkritischen Hinweisen zu Entstehung, Vorabdruck und Quellen, sowie einen detaillierten Kommentar, der auch die fremde Leserin oder den fremden Leser in die sich schwer erschließenden sozialhistorischen und geographischen Zusammenhänge sowie stofflichen Motive einführt. Eine dokumentierte biographische Zeittafel und eine reichhaltige Bibliographie runden die wertvolle Ausgabe ab, welche die Ausführlichkeit und Sorgfältigkeit der kritischen Edition mit einer höchst

angemessenen Wiedergabe von Fontanes Stil in der Übersetzung zu verbinden vermag. Der Übersetzung von Silvia Bortoli liegt die Hanser-Ausgabe zugrunde.

»Des Umfangs wegen« (S. CXXV) bleibt jedoch Fontanes Erstlingsroman *Vor dem Sturm* unberücksichtigt. Erstaunlicherweise werden auch zwei weitere Erzählwerke, nämlich *Graf Petöfy* und *Quitt* nicht berücksichtigt, ohne dass dafür eine editorische Begründung gegeben würde. Der italienische Leser kann zwar *Graf Petöfy* in der guten, noch lieferbaren Version von Liana Biondi Bini finden⁷, *Quitt* aber liegt noch immer nicht in italienischer Sprache vor. Dafür nimmt die sonst ausgezeichnete Mondadori-Ausgabe die autobiographische Schrift *La mia infanzia (Meine Kinderjahre)* und mit der Novelle *Ellernklipp* ein bislang unübersetztes Werk Fontanes auf.

Um erstmals zu einem einheitlichen Übersetzungsmaßstab zu gelangen, sind alle hier vorgelegten Texte Neuübersetzungen von Silvia Bortoli. Von der ansonsten lobenswerten chronologischen Anordnung wird in zwei thematisch begründeten Fällen abgewichen: mit dem nach *Grete Minde* entstandenen, ihr aber hier vorangestellten Roman *L'Adultera*, mit dem der erste Band fast programmatisch einsetzt, und mit dem eben erwähnten autobiographischen Roman, der den zweiten Band abschließt und dadurch, wie die Verlagsnotiz ausdrücklich hervorhebt, einen »Schlusswert« betonen will. Das nachgelassene »Fragment« *Mathilde Möhring* wird als solches behandelt und aufgrund seines Entstehungsjahres (d. h. nicht der späteren Korrekturen) zwischen *Senza ritorno (Unwiederbringlich)* und *Frau Jenny Treibel* eingeordnet.

Bewundernswert treu verfährt die Übersetzerin indessen bei der Betitelung der Texte, mit der sie am deutschen Original festhält und frei interpretierende oder befremdlich wirkende Überschriften vermeidet, die in der Vergangenheit allzu oft von den Verlagen gewählt worden sind: Man denke nur an *Irrungen, Wirrungen*, das einmal als *Le complicazioni della vita* (= Die Verwirrungen des Lebens), dann als *La serena rinuncia* (= Die heitere Entsagung) oder *Errore e passione* (= Fehler und Leidenschaft) publiziert wurde, oder *Frau Jenny Treibel*, die 2003 zu einer komischen *signora Treibel* geworden ist⁸. In einem anderen Fall – bei der 1989 in Rom veröffentlichten Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum* – figuriert die Hauptgestalt, *Abel Hradtscheck*, anstelle der ursprünglichen Überschrift als Titel. Das ist im übrigen eine durchaus übliche Übersetzungspraxis, die beinahe harmlos wirkt, wenn man sie mit der kühnen vom Verlag Frassinelli getroffenen Entscheidung vergleicht, beim Übersetzen des Titels von Fontanes letztem Roman *Der Stechlin* das Verb »stechen« durchschimmern zu lassen und den Roman unter dem fragwürdigen, in unseren Ohren fast lächerlich klingenden Titel *Il pungiglione* (= Der Stachel) herauszubringen⁹.

Um wie viel sorgfältiger Silvia Bortoli vorgeht, zeigt sich nicht nur bei den Titeln, sondern in vielen Einzelheiten ihrer Arbeit, z. B. in der Ono- und Toponomastik: Personen- und Ortsnamen werden immer in der Orthographie der Hanser-Ausgabe beibehalten. Auch das in allen neuen Ausgaben grundlegende Editionsprinzip der zeichengetreuen Wiedergabe wird beachtet. Am auffallendsten ist Silvia Bortolis Fähigkeit, diese sorgfältige Berücksichtigung der Quellen mit den konnotativen Nuancen der Sprache zu verquicken. Schon von den ersten Seiten an beeindruckt die einwandfreie Übersetzung jener raffinierten Redeweise, die ein konstitutives Element von *L'Adultera* ist. Der typisch van der Straatensche, manchmal an die Grenzen der Unübersetzbarkeit stoßende *Sprechanismus* – wie ihn gelegentlich Fontane selbst bezeichnete – gewinnt in der Übersetzung von Silvia Bortoli eine Prägung, die dem deutschen Original in nichts nachsteht. Sogar dialektale Ausdrücke, Redensarten und schlüpfrige Anspielungen sind treffend ins Italienische transponiert, ohne dabei an Sinn und Laut der diffizilen Sprachspiele einzubüßen. Ebenso meisterhaft wird in allen Romanen die detaillierte Schilderung des preußischen Milieus in feiner Färbung und genauer Entsprechung wiedergegeben, wobei es Silvia Bortoli gelingt, den vermeintlichen leichten Plauderton Fontanes flüssig zum Ausdruck zu bringen und dessen komplexe Gesprächsstruktur hervorragend ins Italienische zu übertragen.

Die schönsten Beispiele dafür tauchen wohl im *Stechlin* auf, wo sich das Übersetzungsregister zwischen brillant-virtuosem Konversationsstil und intensivem Pathos bewegt und treffsicher den Ton der unterschiedlichen Sprachebenen findet. Vergleicht man diesbezüglich die Dialoge der Mondadori-Übersetzung mit anderen Ausgaben, so wird deutlich, dass die Übersetzung von Silvia Bortoli weitaus befriedigender ist, vor allem bei Textstellen der Vorlage, wo Umgangssprache, Jargon, verspielte Redeweisen, in der märkischen Tradition verwurzelte Bilder und Verweise dem italienischen Leser grundsätzlich Schwierigkeiten bereiten würden. Mit besonderem Einfühlungsvermögen geht Silvia Bortoli auf die vielschichtige Sprache der zahlreichen Tischunterhaltungen und Zwiegespräche Dubslavs mit Dienern und armen Volksleuten ein. Und immer genügen die Lösungen den Ansprüchen eines modernen Sprachverständnisses, wo Idiomatik und Patina des fremdsprachigen Originals auch in der möglichst nahen Heranführung an unsere Muttersprache nicht verloren gehen.

Eine komparatistische Analyse der Bortoli-Übersetzung mit der von Clara Becagli Calamai besorgten Übertragung von *Signore di Stechlin*¹⁰ derjenigen Passagen, wo Engelke oder die Buschen mit dem »gnäd'gen Herrn« reden, reicht schon aus, um den qualitativen Sprung zu verdeutlichen, der

mit der Mondadori-Ausgabe erzielt worden ist. Auch der scheinbar sachliche Garzanti-Titel *Il Signore di Stechlin* klingt entscheidend bedeutungsärmer als der schlichte, dem Originaltitel auch grammatisch genau parallele Mondadori-Titel *Lo Stechlin*, der als See-, Wald-, Schloss- und Familienname von vornherein nicht nur eine historisch-geographische und soziale Einheit besitzt, sondern auch jenen geheimnisvollen symbolischen Bezug zum See erfasst, der die leitmotivische Identifizierung der Hauptgestalt mit der Umwelt und deren Urbildern im Roman bestimmt.

Weitere Beispiele ließen sich anführen, welche die Vortrefflichkeit der Übersetzung Silvia Bortolis belegen können. Die vergleichende Gegenüberstellung eines paradigmatischen Textausschnittes aus ihrer *Effi Briest* (Ü1) mit der schon zitierten, an sich guten, doch in manchem überholten Garzanti-Taschenbuchausgabe von Erich Linder (Ü2) soll dies kurz veranschaulichen. Hier ein Dialog aus der berühmten Schlittenfahrtszene nach der Hanser-Fontane-Ausgabe (HFA I/4²1974):

»Ja, meine gnädigste Frau«, sagte Sidonie, »da steht es schlimm. Für mich hat es nicht viel auf sich, ich komme bequem durch; [...]. Aber mit solchem Schlitten ist es was anderes; die versinken im Schloon, und Sie werden wohl oder übel einen Umweg machen müssen.«

»Versinken! Ich bitte Sie, mein gnädigstes Fräulein, ich sehe noch immer nicht klar. Ist denn der Schloon ein Abgrund oder irgendwas, drin man mit Mann und Maus zugrunde gehen muß? Ich kann mir so was hierzulande gar nicht denken.«

»Und doch ist es so was, nur freilich im kleinen; dieser Schloon ist eigentlich bloß ein kümmerliches Rinnsaal, daß hier rechts vom Gothener See her herunterkommt [...]. Und im Sommer trocknet es mitunter ganz aus [...].«

»Und im Winter?«

»Ja, im Winter, da ist es was anderes; nicht immer, aber doch oft. Da wird es dann ein Sog.«

»Mein Gott, was sind das nur alles für Namen und Wörter!«

»...Da wird es ein Sog, und am stärksten immer dann, wenn der Wind nach dem Lande hin steht. [...]. Und das ist das Schlimmste von der Sache, darin steckt die eigentliche Gefahr. Alles geht nämlich unterirdisch vor sich, und der ganze Strandsand ist dann bis tief hinunter mit Wasser durchsetzt und gefüllt. [...].«

»Das kenn' ich«, sagte Effi lebhaft. »Das ist wie in unsrem Luch«, und inmitten all ihrer Ängstlichkeit wurde ihr mit einem Male ganz wehmütig freudig zu Sinn. (S. 159f.)

Dazu die zwei Übersetzungen:

»Sì, cara signora« disse Sidonie, »siamo messi male. Per me non ha molta importanza, riuscirò a passare comodamente; [...]. Ma con le slitte la situazione è diversa; sprofondano nello Schloon e che le piaccia o no dovrà fare una deviazione.«

»Sprofondano! La prego, cara signorina, continuo a non capire. Dunque lo Schloon è una voragine, qualcosa in cui dobbiamo sprofondare tutti quanti? Non riesco a immaginare niente di simile qui da noi.«

»Eppure è così, soltanto in piccolo; lo Schloon in realtà non è che un misero rigagnolo che scende qui a destra dal lago di Gothen [...]. E a volte d'estate si asciuga completamente [...].«

»E d'inverno?«

»Be', d'inverno è un'altra cosa, non sempre ma spesso. Allora diventa un gorgo.«

»Mio Dio, quanti nomi e parole mai sentiti!«

»... Diventa un gorgo, ed è tanto più forte quando il vento soffia verso terra. [...] Ed è la cosa peggiore, il vero pericolo è quello. Perché tutto accade sottoterra, la sabbia si impregna completamente e si riempie d'acqua fino in profondità. [...]«

»Questo lo so« disse Effi con vivacità. »E' come nel nostro Luch« e all'improvviso, pur con tutti i suoi timori, si sentì prendere da una malinconica gioia. (Ü1, S. 143)

»Sì, signora« cominciò Sidonia, »è un bel guaio. A me in verità importa poco, perché ci passo comodamente. [...]. Ma con le slitte la faccenda è diversa; quelle nello schloon sprofondano. Bene o male dovete cambiare via.«

»Sprofondano? Scusatemi, ma continuo a non capire nulla. E' un abisso questo schloon, che vi si possa sprofondare? Non mi par possibile che ci sia qualche cosa di questo genere, qui.«

»Eppure c'è, naturalmente in piccolo. In fondo questo schloon non è che un misero ruscelletto che scende dal lago di Gothen [...]. D'estate qualche volta si secca completamente [...].«

»E d'inverno?«

»D'inverno le cose cambiano. Non sempre, ma spesso. Allora lo schloon si trasforma in un soog.«

»Dio, che nomi!«

»... si trasforma in un soog, specialmente quando il vento soffia verso terra. [...] Questo è il peggio della cosa, qui veramente sta il pericolo. Perché

tutto avviene sotto terra e la spiaggia finisce per essere completamente impregnata d'acqua. [...]«

»Oh, ma questo io lo conosco« disse Effi vivamente. »E' come in campagna da noi!« E in mezzo a tutti i suoi timori si sentì ad un tratto presa da una sorta di malinconica felicità. (Ü2, S. 475–476)

Schon ein erster Überblick zeigt, wie Ü1 die ursprüngliche Interpunktion der deutschen Vorlage berücksichtigt, wo sie hingegen Ü2 in diesem Passus durch einen Punkt (Zeile 2, 7, 11) und ein auf Deutsch gar nicht vorhandenes Ausrufezeichen (Zeile 19) verändert. Erich Linder verwandelt außerdem Effis verblüfften und bestürzten Ausruf »Versinken!« in eine Frage (»Sprofondano?«, Zeile 4), wodurch er dem emotional aufgeladenen Staunensgefühl kaum gerecht wird. Es stört auch in Ü2 die Neigung zu vereinfachenden Formulierungen: Die bildkräftige Fügung »einen Umweg machen« gibt Ü2 recht trocken mit »cambiare via« (= den Weg ändern, einen neuen Weg einschlagen) wieder, wo der tiefe Sinn des *Umwegs* fehlt, den Ü1 durchaus richtig in der Übertragung »deviazione« erfasst. Das gleiche gilt auch für einige Verkürzungen oder Weglassungen des Textes in Ü2: Zum Beispiel die Lokalangabe »hier rechts« (bezogen auf das Rinnsal, »qui a destra«, Ü1, Zeile 9, nicht übersetzt in Ü2), der Ausdruck »mit Mann und Maus« und die Konjunktion »und« der HFA, Zeile 7 und 17 (auch nicht übersetzt in Ü2), die Anreden in der ersten Zeile des deutschen Zitats (das Adjektiv fällt in Ü2 weg) und vor allem der fünften Zeile, wo »mein gnädigstes Fräulein« korrekt als »cara signorina« in Ü1 wiedergegeben, in Ü2 dagegen ganz gestrichen wird.

Ferner drückt die Mondadori-Ausgabe genauer und eleganter den Nuancenreichtum der untergründigen Wasser- und Sandmetaphorik aus, die eine so zentrale Rolle in der nächtlichen Schlittenfahrt spielt (vgl. Ü1 mit der etwas sparsamen Formulierung von Ü2, Zeile 16/18 in beiden Übersetzungen). Zu den besonderen Verdiensten von Ü1 gehört es in dieser Hinsicht, den an sich schwer wiederzugebenden Terminus »Sog« mit dem assoziationsreichen Wort »gorgo« übersetzt zu haben, das auch phonetisch die facettenreiche Problematik der strudeleigenen Leidenschaft einschließt, wobei Ü2, hier die Unübersetzbarkeit hervorhebend, »soog« (sic) unverständlicherweise im Original lässt. Daraus entsteht in Ü2 der durchaus komische und etwas kakophonische Effekt, den die Fremdwörter in den Zeilen 11–12 auf den italienischen Leser machen. Wo es hingegen wünschenswerter gewesen wäre, den märkischen Ortsnamen »Luch« zu behalten (der zugleich ein geographischer Eigenname für ein Feuchtgebiet ist), entscheidet sich Ü2 für die normalisierende blasse Umschreibung »in campagna da noi« (= bei uns auf dem Lande, Z. 18).

Schon aus diesen wenigen Beispielen geht deutlich hervor, wie die Ausgabe von Silvia Bortoli eine möglichst treue Wiedergabe des Originals anstrebt, ohne den sprachlichen und inhaltlichen Reichtum der Ausgangstexte preiszugeben. Für ihre bravouröse Übersetzungsarbeit und deren beachtlichen Umfang ist Silvia Bortoli 2004 mit dem *Premio Internazionale Città di Monselice per la Traduzione letteraria e scientifica* (Internationaler Preis für literarische und wissenschaftliche Übersetzung) ausgezeichnet worden.

3. Giuliano Baionis letzter Beitrag

Was dazu beitragen wird, die Mondadori-Ausgabe zu einer bleibenden Leistung zu machen, ist gewiss auch das intelligente Vorwort des Herausgebers Giuliano Baioni, einem der bedeutendsten Vertreter der italienischen Germanistik, der kürzlich leider verstorben ist. Baioni hat seine letzte Arbeit Fontanes Werk gewidmet. Sie war erst kurz vor seinem jähen Tod in den Druck gegeben worden und hat ihr dadurch fast einen Vermächtnis-Charakter verliehen. So verdanken wir Giuliano Baioni eine der wichtigsten italienischen Studien über Fontane, eine umfassende Gesamtanalyse, verbunden mit feinsinnigen Einzelinterpretationen, die eine weite Verbreitung auch außerhalb unseres Sprachgebietes verdienen würden.

Die lange, dicht geschriebene Einleitung (S. XI–CIV, in beiden Bänden gedruckt) ist in 14 unbetitelte Abschnitte unterteilt, die Fontanes Lebensanschauung rekonstruieren und Persönlichkeit und Werk, so der Titel, im Spannungsfeld zweier Bezüge polarisieren: *Il prussiano e Melusine* (*Der Preuße und Melusine*). Dabei behandelt Baioni eine das ganze Werk durchziehende Dichotomie zwischen dem konstanten und zugleich polyvalenten Prinzip des Preußentums und jenem Melusine-Motiv, das die Fontane-Exegese immer wieder aufgegriffenen hat. Der Verfasser macht frühe Formen des Motivs (etwa bei Marie in *Vor dem Sturm*, S. XXX) kenntlich und kann damit eine Kontinuität zeigen, die schließlich im *Stechlin* gipfelt, wo, wie wir sehen werden, der Preuße und Melusine sich einander ergänzen, ja als gegenseitiges Korrektiv wirken.

Die Untersuchung geht vorab von der Feststellung aus, dass dem Entwicklungsgang Fontanes ohne seine Vorliebe für die Ballade gar nicht beizukommen sei, seiner »romantischen« Option, der er bei aller realistischen Erzählweise lebenslang treu bleiben wird. Auch im deutlichen Perspektivenwandel, der sich in den Romanen kundtut, seien nämlich Spuren und schwerwiegende Konsequenzen einer alten romantischen Nostalgie zu bemerken. Durchtränkt von der Sehnsucht nach der wunderbaren Welt der

»echten« Romantik, fasziniert von der geistigen Haltung eines nunmehr untergehenden Adels, wende sich der Dichter vom patriotischen Epigonentum der illusionistischen »Butzenscheibenromantik« seiner Zeit ab, so wie das verehrte Vorbild Walter Scott in seinen historischen Romanen von der Degeneration des *romance* Abstand genommen hatte.

Rücken ab den siebziger Jahren – schon vor der Romanfolge, die Fontanes eigentlichen Ruhm begründen sollte – die nach Baioni stark angelsächsisch-schottischen Motive in den Hintergrund, so geschieht es, weil er die persönliche »Romantikformel seiner Reifezeit darin findet, Preußen auf die Art und Weise darzustellen, wie Walter Scott sein Schottland in *Waverly* dargestellt hatte, ein so rückständiges Land, dass die bloße »realistische Schilderung« schon ausreichte, um eine romantische Welt heraufzubeschwören« (S. XV). Das heimatliche Rheinsberger Bild, das – mit Fontanes eigenen Worten – »wie eine Fata Morgana über den Leven-See hinzog«, zeugt von diesem symbolischen Erweckungserlebnis. Und davon nähren sich auch die detailverliebten Reiseberichte *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, wo sich Geschichte und Landschaft, Sagen und Lokalanekdoten, Besuchserinnerungen an Schlösser, Kirchen und adlige Friedhöfe, Landes- und Familiengeschichte ineinander verweben und ein Gesamtbild schaffen, das sich nach Meinung des Verfassers als genauso »romantisch« erweist wie die schottische Fabelwelt Walter Scotts.

Der Ehrgeiz, von dem sich Fontane bei diesem großen Plan leiten lässt, deckt sich mit dem patriotischen und traditionsgebundenen Auftrag, den er zu erfüllen strebt. Bis zum Jahr 1878, d. h. bis zum anfänglichen Plan des *Schach von Wuthenow* ist dieser brandenburgische Fontane, nach Giuliano Baioni, vom preußischen fast überwölbt, wie der Fanatismus mancher propagandistischen Seiten der Kriegsberichte leicht belege. Die Abkehr vom preußischen »Enthusiasmus«, die das Jahr 1870 zu markieren beginnt, sieht Baioni als ersten Schritt Fontanes zu jener erneuten Auseinandersetzung mit dem Preußentum, die in seine gegenwartsbezogenen Romane mündet. Allmählich weicht die Bewunderung des Adels, dem er früher ein Denkmal gesetzt hatte, der unnachsichtigen Kritik an dessen Verknöcherung, die seinem Spätwerk den Ton angibt. Die Erbitterung, die er zu seinem 75. Geburtstag ironisch dichtend zum Ausdruck bringen wird, erstreckt sich nun auf die ganze Gesellschaft des geliebten preußischen Landes.

Der Autor legt Fontanes Erzählkunst insofern auch als Bearbeitung einer Enttäuschung aus: Das Ende einer vorher als wahre Berufung empfundenen Aufgabe gegenüber der Heimat, die der geborene Märker mit einer Sensibilität *a la Scott* als Ort und Hort preußischer Tradition und Geschichte erlebt hatte. Die Krise dieser Vorstellung komme in den Romanen zum Vorschein,

die von einer Welt im Umbruch erzählen, von der inneren Brüchigkeit der adligen Klasse. Wenn diese aber jede Bindung an ihre ländliche Herkunft verloren hat – wie Schach von Wuthenow, der das väterliche Schloss verwahrlosen lässt – ist auch das großstädtische Besitzbürgertum seiner historischen Aufgabe nicht gewachsen. Die Ungehobeltheit und Borniertheit des neuen Kulturphilisters hebt Fontane immer deutlich hervor. Wie viele Kritiker vor ihm warnt jedoch auch Baioni davor, in der vehementen Ablehnung Fontanes einen politischen Oppositionswillen lesen zu wollen: »Nicht deswegen wird dieser Fontane ein Demokrat oder ein Radikaler und er denkt nicht im Traum daran, sich in einen Sittenrichter zu verwandeln: Er lebt in seiner Welt mit der resignierten Ironie eines Dekadenten, der alles tut, um die Angst zu überwinden, die ihm eine ideallose Welt einflößt, wo beim Triumph des Materialismus und des Mammons sogar die Sozialdemokratie mit Luxus und Geldverschwendung unverschämt prahlt« (S. XXX).

So gesehen ist es kein Zufall, dass die Hervorhebung der Romantik im Frühwerk Fontanes nicht nur zu Beginn von Baionis Untersuchung steht, sondern sozusagen deren Drehpunkt wird. Denn der nostalgische Geist jener untergehenden Aristokratie, der die Welt der Balladen inspiriert hatte, die ihr innewohnende Tapferkeit und verschwiegene Größe kehren – befreit vom patriotischen Ballast der Kriegsschriften – bis in seine letzten Romane wieder. Wenn vieles davon in der wissenschaftlichen Fontane-Forschung auch schon behauptet worden ist, so ist dennoch die Untersuchung Baionis diesbezüglich besonders wertvoll, denn er skizziert erstmalig so umfassend für das italienische Lesepublikum Fontanes Stellung in der Literatur seiner Epoche. Im Abschnitt 6. der Einleitung, der *Vor dem Sturm* gewidmet ist, thematisiert Baioni das Überleben romantisch-phantastischer Stoffe, die sich nicht leicht in Fontanes Realismus einbetten lassen. Zugleich (und innerhalb dieser romantischen Problematik) geht der Verfasser genauer auf den Melusine-Topos ein, den die weibliche Gestalt des Romans vorwegnimmt, ohne jedoch die dämonischen Züge anzunehmen, mit denen die späteren Melusinen ausgestattet sind.

Die der deutschen Fontane-Forschung eigentlich schon längst vertraute Frauenthematik wird auch von Baioni reichlich ausgearbeitet. Was bereits Müller-Seidel treffend gezeigt hat, betont auch Baioni als Fontanes Sympathie für nervöse, labile, naturnahe, »languissante« Frauen, als Achtung vor jenen Gefühlen und Seelenzuständen von Melancholie, Langweile und regressiver Todessehnsucht, die von einer soziologischen Sicht des Realismus her nicht leicht zu erfassen wären. Gegen die veraltete Auffassung und die »unerträgliche Feststellung« (S. XXXV), Fontane habe im ausgewogenen Stil der ironischen *Causerie* seine Kritik realistisch-humorvoll ausgedrückt,

setzt Baioni die Überzeugung, dass Fontanes Realismus vielmehr die Suche nach einer scheinbar minimalen Alltäglichkeit bedeutet, hinter der immer noch romantische Gespenster stecken. Und diese beunruhigende Latenz, die besonders in den Frauen als Zeichen von Instabilität auftaucht, ist es, die einen Gegenpol zur Unantastbarkeit von angestrebten Ordnungen und Konventionen bildet.

Folgerichtig konzentriert sich Baioni in seinen Interpretationen auf jene Stellen in den Romanen, die den Konflikt zwischen der ethischen Kategorie exemplifizieren, auf die sich der preußische Staat gründet, und der ästhetischen, die nach Baioni nunmehr die moderne Kultur des Abendlandes für Fontane bestimmt. Mit feinfühligem Beobachtungsgabe wendet sich der Verfasser der Galerie von weiblichen Gestalten zu, die das Ästhetische im weiteren Sinne repräsentieren, eine selbst bedrohte Bedrohung ihrer kodifizierten Umwelt darstellen, vor allem aber die Anziehungskraft der erotischen Unverbindlichkeit besitzen, deren sich Fontane wohl bewusst ist. Es ist jenes »Kribbeln und Wibbeln«, das sich als unstillbarer Drang nach Energie und Leben Fontanes Frauen durchdringe, und das Baioni in allen Romanen bemerkt: In der tollkühnen Vitalität von Victoire in *Schach von Wuthenow* (in Italien zumeist für den schönsten Roman Fontanes gehalten), in der unbestimmten *Sehnsuchtsanwandlung* der Adultera, in der morbiden Blässe und schmachttenden Unzufriedenheit von Cécile, in der sexuellen Zweideutigkeit der jungen, zur Unreife verurteilten Effi bis zum entzückenden Frauenbild von Melusine, mit dem Baionis Arbeit schließt.

Mit der Figur der charmanten Dame ist der alte Dubslav, der so viel von dem verkörpert, was Fontane an den geliebten Junkern der *Wanderungen* anzog, innig verwandt. Der Pakt zwischen der verführerischen Melusine und Pastor Lorenzen geht nach Baioni mit der originellen Inkohärenz und Unvoraussehbarkeit der Titelgestalt eine innere Bindung ein. Eingeflochten in die realistisch-politische Handlung des *Stechlin*, weist aber das Melusinen-Thema nicht nur auf die paradoxe Mobilität, allgemeine Ideologiefindlichkeit und totale Relativierung des *Stechlin* und dessen Hauptgestalt. Anders als das manchmal gefährliche Elementargeschöpf der vergangenen Entwürfe, erfüllt nun Melusine in Fontanes pädagogischer Utopie eine andere Funktion: Sie wird zum rettenden Prinzip eines anders gemeinten Preußentums, zur Vermittlerin eines neuen, Ethik und Ästhetik vereinbarenden Bewusstseins, das die Tradition bewahrt, ohne Klassenvorurteile zu verewigen, das das Unheimliche der Moderne zu akzeptieren vermag, ohne einem stil- und formlosen Hedonismus zu erliegen.

Baionis Arbeit gibt dem italienischen Leser wertvolle Anregungen. Es geht ihm nicht um stilistische Darstellungsmittel oder um narratologische

Fragen, sondern darum, wie die von ihm beschworene Polarisierung sich entwickelt und wie sie sich dann im vielschichtigen Lauf der Werke Fontanes verändert. In dieser weitgespannten kulturhistorischen Würdigung liegt auch der größte Wert der Untersuchung, die zudem eine lobenswerte Klarheit in der Sprache und in der Argumentation aufweist. Für diese historisch und interpretatorisch reiche Skizze, deren Lektüre für jeden gebildeten Leser ein Genuß ist, sowie für das Vergnügen an der Prosa Fontanes in der schönen Übersetzung von Silvia Bortoli sind wir italienischen Germanisten dem Herausgeber Baioni besonders dankbar. Es ist zu hoffen, dass mit seinem Beitrag das italienische Verständnis für den preußischen Romancier wachsen wird.

Anmerkungen

- 1 TH. F.: *L'Adultera. Romanzo*. Trad. di ANGELO TREVES. Milano: Rizzoli 1935; TH. F.: *Effi Briest. Romanzo*. Trad. di ALDO R. GERMINI. Milano: Corticelli 1943; TH. F.: *Effi Briest*. Trad. di EUGENIO GIOVANNETTI. Roma: Colombo 1944; TH. F.: *Le complicazioni della vita*. Trad. di ARTURO PETRONIO. Milano: Ultra 1944; TH. F.: GRETE MINDE. ROMANZO. Trad. e intr. di MARIA TERESA MANDALARI. Roma: Capriotti 1945.
- 2 TH. F.: *Intrighi e amori prussiani. Tre romanzi brevi*. A cura di MARIA TERESA MANDALARI. Milano: Cino Del Duca 1963.
- 3 TH. F.: *Effi Briest*. Trad. di ERICH LINDER. Pref. di CESARE CASES. Firenze: Parenti 1955.
- 4 TH. F.: *Vita di Schinkel. La biografia di un artista tra classicismo e romanticismo*. Trad. e cura di MICHELE COMETA. Presentazione di DOMENICO MUGNOLO. Palermo: Medina 1995; TH. F.: *Viaggio attraverso la Scozia*. Trad. di CARMEN PUTTI. Torino: Santi Quaranta 2002.
- 5 TH. F.: *Storia di un ufficiale prussiano*. Trad. e intr. di DOMENICO MUGNOLO. Milano: Mondadori 1981.
- 6 GIULI LIEBMANN PARRINELLO: *La funzione delle figure femminili nei romanzi di Theodor Fontane*. Roma: La Sapienza Editrice 1984.
- 7 TH. F.: *Il conte Petöfy*. Trad. di LIANA BIONDI BINI. Firenze: Ponte alle Grazie 1994 (2002 in Mailand bei Fabbri neuaufgelegt).
- 8 TH. F.: *La serena rinuncia*. Trad. di ERVINO POCAR. Milano: Rizzoli 1944; TH. F.: *Errore e passione*. Trad. di ERVINO POCAR. Pref e note di GIUSEPPE BEVILACQUA. Milano: Rizzoli 1982 (Neue Auflage 1992); TH. F.: *La signora Treibel*. Trad. di ENRICO PAVENTI. Rom: Apeiron 2003.
- 9 TH. F.: *Abel Hradtscheck*. Trad. e cura di ELISABETTA CIMMINO. Roma: Lucarini 1989; TH. F.: *Il pungiglione*. Trad. di AMELIA VALTOLINA. Milano: Frassinelli 1997.

10 TH. F.: *Il signore di Stechlin*. Trad. di CLARA BECAGLI CALAMAI. Intr. di GIUSEPPE BEVILACQUA. Milano: Garzanti 1985.

h
s
h
n
r-
n
n
r-
g
l.

5;
li
o
:
A

A

:

2.
).
N

).
li
e
;
E
a
-
-

Von Schoßhunden und anderen possierlichen Artgenossen. Zur Tiersemantik in Fontanes *Frau Jenny Treibel*

REINHARD WILCZEK

Spätestens seit die besondere Rolle des treuen Neufundländers Rollo in Fontanes *Effi Briest* auch von hermeneutischer Seite gewürdigt wurde, hat die Forschung über die Bedeutung der tierischen Nebenfiguren in Fontanes Prosa weiterführende Betrachtungen angestellt und die animalischen Akteure dem umfassenden Tableau seiner Romancharaktere hinzugefügt.¹ So heißt es etwa im Vorwort von Christian Grawes bekanntem *Führer durch Fontanes Romane* mit einiger Selbstverständlichkeit, dass »alle irgendwie hervortretenden Gestalten, einschließlich den zu einigen von ihnen gehörenden Hunden«² Berücksichtigung finden. Neben dem schon erwähnten Rollo erfasst das Register Grawes noch vier weitere Hunde: Die Neufundländer Unkas und Boncœur aus den Romanen *Quitt* und *Cécile* sowie das Bologneserhündchen Czicka und den Pudel Fips aus *Frau Jenny Treibel*. Mit den beiden letztgenannten Hunden ist das Ensemble von Haustieren in *Frau Jenny Treibel* freilich längst nicht abgeschlossen: Auch der auf einer goldenen Stange thronende namenlose Kakadu des treibelschen Hauses muss in dieser Sammlung noch berücksichtigt werden, so dass also nicht weniger als drei dieser possierlichen Hausgenossen in Fontanes Gesellschaftsstudie über den bourgeoisen Lebensstil auftreten.

Die Vermutung, dass diesen kultursoziologischen Vignetten des wilhelminischen Hausstandes eine gewichtige erzählerische Funktion zukommt, ist auch deshalb nahe liegend, weil die besondere Bedeutung der Rand- und Nebenfiguren in Fontanes Romanen in der Vergangenheit bereits mehrfach an exemplarischen Beispielen herausgearbeitet wurde.³

So wird die herausgehobene Bedeutung des Bologneserhündchens Czicka gleich in den beiden Eingangssätzen des Romans verdeutlicht, wenn der Erzähler den Aufzug der Kommerzienrätin Treibel mit den folgenden Worten schildert: »An einem der letzten Maitage, das Wetter war schon som-

merlich, bog ein zurückgeschlagener Landauer vom Spittelmarkt her in die Kur- und dann in die Adlerstraße ein und hielt gleich danach vor einem, trotz seiner Front von nur fünf Fenstern, ziemlich ansehnlichen, im übrigen aber altmodischen Hause, dem ein neuer, gelbbrauner Ölfarbenanstrich wohl etwas mehr Sauberkeit, aber keine Spur von gesteigerter Schönheit gegeben hatte, beinahe das Gegenteil. Im Fond des Wagens saßen zwei Damen mit einem Bologneserhündchen, das sich der hell und warm scheinenden Sonne zu freuen schien«.4

Die hochherrschaftliche Annäherung der beiden Damen im offenen Landauer – die zweite Frau ist die Gesellschafterin der Kommerzienrätin – steht im Kontrast zu dem Bild, das von dem Ziel dieses Besuchs gegeben wird: Es wird von einem »ziemlich ansehnlichen« (JT, 297) Haus mit einer Vorderfront »von nur fünf Fenstern« (JT, 297) gesprochen, dem ein kurz zuvor frisch aufgetragener Fassadenanstrich »etwas mehr Sauberkeit« (JT, 297), aber kaum mehr Schönheit, sondern eher noch mehr Hässlichkeit verliehen hat. Die ironische Deskription mit den einschränkenden Adverbien »ziemlich«, »nur« und »etwas mehr« mündet schließlich in die – wiederum indirekt – geäußerte Wertung, dass die Wohnverhältnisse, denen man hier begegnet, recht armselig sind. Analog zur topographischen Abwertung vollzieht sich daneben auch ein klimatischer Umschwung: Die sonnig-warmen Temperaturen im offenen Landauer wechseln beim Betreten der Unterkunft des Professors mit Dunkelheit und schwerer Luft. Aus der luftigen Helle des warmen Frühsommertages muss sich die Kommerzienrätin nun in die muffige Enge eines unübersichtlichen Hinterhofmilieus begeben, aus dem ihr zur Begrüßung »ein sonderbarer Küchengeruch« (JT, 298) entgegenweht.

Die in der Exposition des Romans angelegte inhaltliche und sprachliche Opposition von Reichtum und Armut, von gesellschaftlichem Glanz und diffusem Mittelmaß wird auf ironische Weise in der Erscheinung des Bologneser Schoßhündchens zugleich verdichtet wie auch gebrochen. Potenziert wird das Bild von Reichtum und gesellschaftlicher Anerkennung durch die tradierte Attribuierung von adeligen Machtinsignien: Der Bologneser wurde schon zu römischen Zeiten als Luxushund des gehobenen Damenstandes gehalten. Cosimo de Medici brachte im 15. Jahrhundert Bologneser mit nach Brüssel, um sie an den belgischen Adel zu verschenken, dem König von Spanien wurden vom Herzog von Este zwei Bologneser zum Geschenk gemacht, Bologneser begleiteten daneben die Pompadour, Katharina die Große und Maria Theresia und nahmen einen zentralen Platz in der Porträtmalerei vergangener Jahrhunderte ein: »Hunde waren in die Inszenierung der Macht fest eingebunden«.5

In der Tradition dieses feudalherrschaftlichen Glanzes präsentiert sich nun auch die durch eine Heirat gesellschaftlich und ökonomisch nobilitierte Jenny Treibel, vormals Jenny Bürstenbinder, die als Tochter eines kleinen Kaufmanns in nahe gelegenen Kontorräumen ihre Kindheit mit Tütenkleben verbracht hatte, bevor sie, von dem reichen Kommerzienrat Treibel zur Frau genommen, eine steile gesellschaftliche Karriere macht. Jenny Treibels Auftritt in Begleitung eines Schoßhundes »gibt Aufschluss über die soziale Logik der wilhelminischen Gesellschaft«. ⁶ Die Rückkehr der herausgeputzten Bürgerfrau an ihren früheren, kümmerlichen Wirkungsort lässt zugleich aber auch die Widersprüche dieser Aufsteigerexistenz durchscheinen: Die Ikographie absolutistischer Machtfülle – in Gestalt des Bologneser Schoßhundes Czicka – passt nicht recht zu den kleinbürgerlichen Ursprungsverhältnissen. Ein Artikel aus Meyers Konversationslexikon von 1888 über die reiche Stadt Bologna lässt überdies vermuten, dass Fontane mit der Wahl dieser Hunderasse noch andere Andeutungen verband. Über Bologna heißt es in dieser Notiz: »Die gleichnamige Hauptstadt ist eine der ältesten, größten und reichsten Städte Italiens, die wegen der Fruchtbarkeit ihrer Umgebung la grassa (die Fette) genannt wird.« ⁷ Die Nennung der reichen Kaufmannsstadt Bologna verweist somit nicht nur auf den Reichtum der Familie Treibel, sondern in pikanter Detailschärfe auch auf die Fettleibigkeit der Protagonistin, die Fontane nicht müde wird, in versteckter Anzüglichkeit zu erwähnen: So erklimmt die »stark an der Grenze des Embonpoint angelangte Kommerzienrätin« (JT, 308) eine Steiltreppe, »so schnell ihre Korpulenz es zuließ« (JT, 297), und weiter heißt es, dass die auf dem obersten Treppenabsatz angelangte, »ein wenig asthmatische Dame [...] zunächst das Bedürfnis [fühlte], sich auszuruhen« (JT, 297). Nicht weniger an Deutlichkeit lässt der Kommentar des Professors zu wünschen übrig, der nach dem Abgang der Jugendfreundin bemerkt: »Jetzt ist sie nun rundlich geworden und beinah gebildet, oder doch, was man so gebildet zu nennen pflegt« (JT, 305). Die Übergewichtigkeit der Kommerzienrätin kontrastiert damit einmal mehr mit der leichtgewichtigen Eleganz ihres Schoßhündchens, die an bessere Jahre erinnert. Aus dem »Püppchen« (JT, 305) früherer Tage ist eine dickleibige Bourgeoise geworden, die ihr Standesmerkmal – Reichtum! – sichtbar am Körper trägt.

Eine ironisch-kritische Verweisfunktion hat der Auftritt dieses Haustieres daneben in einer anderen Szene. Das vom Erzähler geschilderte Zusammentreffen zwischen Fräulein Honig und dem Kommerzienrat, das unversehens in einen Disput über Erziehungsfragen mündet, wird durch die am Hündchen vorgenommenen Erziehungsmaßnahmen der Honig vorweggenommen. Bevor Treibel die Begegnung zu einer Aussprache über Erzieherisches

nutzen kann, wird das folgende Geschehen wiedergegeben: »Das Bologneser Hündchen, das Czicka hieß, zog in diesem Augenblick an der Schnur und schien einem Perlhuhn nachlaufen zu wollen, das sich, vom Hofe her, in den Garten verirrt hatte; die Honig verstand aber keinen Spaß und gab dem Hündchen einen Klaps. Czicka seinerseits tat einen Blaff und warf den Kopf hin und her, so dass die seinem Röckchen (eigentlich bloß eine Leibbinde) dicht aufgenähten Glöckchen in ein Klingeln kamen. Dann aber beruhigte sich das Tierchen wieder, und die Promenade um das Bassin herum begann wieder aufs Neue« (JT, 397).

Die beschriebenen Ereignisse veranlassen den Kommerzienrat zu den nachfolgenden Reflexionen: »Sehen Sie, Fräulein Honig, so wird auch das Lizzichen erzogen. Immer an einer Strippe, die die Mutter in Händen hält, und wenn mal ein Perlhuhn kommt und das Lizzichen fort will, dann gibt es auch einen Klaps« (JT, 397). Treibels kritischer Analogieschluss veranlasst die Honig darauf zu der Bemerkung, dass Lizzichen ein Engel sei, was der Kommerzienrat mit der Überlegung quittiert, dass es verschiedene Arten von Engeln gebe: »Und wenn der Engel weiter nichts ist als ein Waschengel und die Fleckenlosigkeit der Seele nach dem Seifenkonsum berechnet und die ganze Reinheit des werdenden Menschen auf die Weißheit seiner Strümpfe gestellt wird, so erfüllt mich dies mit einem leisen Grauen« (JT, 399). Das leise Grauen des Kommerzienrates Treibel wird man nachvollziehen können. Die hier kritisierten Ansichten von Kindererziehung lassen sich sowohl auf das »Lizzichen« als auch auf den verträumten, antriebschwachen treibelschen Sohn Leopold anwenden.⁸ Beide Kinder sind letztlich nichts anderes als im Luxus gehaltene Schoßtiere, denen man jede Handlungs- und Willensautonomie erfolgreich abzugewöhnen versucht. Das Ziel dieser Erziehungspolitik ist dabei weniger, die Entscheidungsfreiheit des Kindes zu befördern, als den Nachwuchs auf ein gesellschaftskonformes Verhalten hin zu verpflichten und die eigene, elterliche Einflussmöglichkeit zu bewahren. Als zentrale Exponentin dieser wilhelminischen Erziehungsphilosophie tritt in diesem Buch die Kommerzienrätin Treibel auf, deren Ehrgeiz es vor allem ist, die eigenen Kinder »standesgemäß« zu verheiraten. Der Versuch Leopolds, den mütterlichen Vorstellungen einen eigenen Lebensentwurf entgegenzustellen, ist von Anbeginn zum Scheitern verurteilt. Aus diesem Blickwinkel lässt sich Fontanes Roman auch als mentalitätsgeschichtliche Studie einer problematischen wilhelminischen Erziehungspraxis lesen.⁹

Das zweite Haustier der treibelschen Familie ist ein Kakadu, der in der Nähe eines parkartigen Hintergartens »auf dem Querholz einer zur Seite stehenden Stange saß [...] und [...] mit dem bekannten Auge voll Tiefsinn,

abwechselnd auf den Strahl mit der balancierenden Kugel [des Springbrunnens, RW] und dann wieder in den Eßsaal [sah], dessen oberes Schiebefenster, der Ventilation halber, etwas herabgelassen war« (JT, 314f.).

Der Kakadu, eine Papageienart mit Federbusch auf dem Kopf, bewohnt, wie Meyers Enzyklopädie von 1888 zu berichten weiß, »Australien, Neuguinea und die Indischen Inseln von Timor und Flores bis zu den Salomoninseln und von Tasmania bis zu den Philippinen«. ¹⁰ Die etymologischen Ursprünge dieses Vogelnamens (malaiisch »Kakatua« bedeutet »alter Vater«) verweisen auf das Erscheinungsbild des leicht zerzausten Leutnants Vogelsang, dessen aufdringliche »Grandezza« (JT, 311) an das papageienartige Federvieh denken lässt. Der prachtvolle Federschmuck und der vorgewölbte Federkamm des Vogels werden bei Vogelsang nun in parodistische Erscheinungsformen transformiert: »Alles gab sich mehr oder weniger automatenhaft, und der in zwei gezwirbelten Spitzen auslaufende schwarze Schnurrbart wirkte nicht nur gefärbt, was er natürlich war, sondern zugleich auch wie angeklebt« (JT, 312). Schon der Name des »agent provocateur[s] in Walsachen« (JT, 308), wie der Erzähler ihn auch nennt, gibt einen ersten, unmissverständlichen Hinweis auf das ironische Vexierspiel, das hier betrieben wird. Das im Wort »Vogelsang« angesprochene Vermögen der Gattung »zu singen« wird man bei den meisten papageienartigen Vögeln, insbesondere beim Kakadu, vergeblich suchen können. Jenny Treibel, die gegen Vogelsang eine besondere Aversion zu haben scheint, fühlt sich sogar an ein teuflisches Federvieh erinnert: »Es kam ihr mit einem Male zu Bewusstsein, dass sie während des Prinzessinnengesprächs von der rechten Seite her immer etwas wie einen sich einbohrenden Blick empfunden hatte. Ja, das war Vogelsang gewesen, Vogelsang, dieser furchtbare Mensch, dieser Mephisto mit Hahnenfeder und Hinkefuß« (JT, 317f.). Von dem krächzenden, krakeelenden Lautgebaren dieses derart beschriebenen Federviehs fällt der Analogieschluss auf die Artikulationsformen des Leutnants a. D. Vogelsang nicht schwer, dessen hölzerne, blutleere Prinzipienreiterei hier ihr Pendant findet. Der in einem Gespräch zwischen Corinna und Nelson gezogene Vergleich zwischen dem Kakadu und dem verknöcherten Politiker zieht daher zuletzt eine Parallele, die untergründig dem Text bereits immanent ist: »Take a seat, Mr. Nelson. Sehen Sie nur den Kakadu, wie böse er aussieht. Er ist ärgerlich, daß sich keiner um ihn kümmert.« »To be sure, und sieht aus wie Leutnant Sangevogel. Does'nt he?« »Wir nennen ihn für gewöhnlich Vogelsang. Aber ich habe nichts dagegen, ihn umzutaufen. Helfen wird es freilich nicht viel.« »No, no, there's no help for him: Vogelsang, ah, ein hässlicher Vogel, kein Singevogel, no finch, no trussel« (JT, 335f.).

Etwas Papageienhaftes haftet schließlich auch der Kommerzienrätin an, die sich bei dem Fest in ähnlicher Weise in Positur bringen will wie der gefiederte Hausgenosse. Schon im Vorfeld der Feierlichkeiten werden daher von ihr Überlegungen angestellt, wie man sich möglichst vorteilhaft und wirkungsvoll in Szene setzen kann: »Aber die Kommerzienrätin wusste recht gut, daß Jahre nichts bedeuten und daß Konversation und Augenausdruck und namentlich die ›Welt der Formen‹, im einen und im andern Sinn, ja im ›andern‹ Sinne noch mehr, den Ausschlag zu geben pflegen« (JT, 308). Während des Festes präsentiert sich die Dame des Hauses dann auch »in vollem Glanz, und ihre Herkunft aus dem kleinen Laden in der Adlerstraße war in ihrer Erscheinung bis auf den letzten Rest getilgt« (JT, 316). Weiter heißt es, dass sie »zwischen ihren Gästen thronte..., wobei das untergeschoebene Luftkissen, das ihr eine dominierende Stellung gab, ihr nicht wenig zustatten kam« (JT, 316). Angesichts solcher Deskriptionen fühlt man sich unweigerlich an das Imponierverhalten von Vögeln erinnert, die ihren Federschmuck vorzeigen, um Reviergegner abzuschrecken oder zu beeindrucken.¹¹ Ähnliche Empfindungen werden wohl auch den unkomplizierten Mr. Nelson bewegt haben, der darauf verzichtet, die Kommerzienrätin zu begrüßen, weil er sie »a little pompous« (JT, 330) findet.

Zur gleichen Zeit, als die Kommerzienrätin mit ihrer Hofhaltung beginnt, versammeln sich im Hause des Professors Schmidt »um einen runden Tisch und eine mit einem roten Schleier versehene Moderateurlampe sieben Gymnasiallehrer, von denen die meisten den Professortitel führten« (JT, 346). Das eingangs des Romans beschriebene karge, etwas muffige Ambiente der schmidtschen Wohnung steht in starkem Kontrast zu dem protzigen Aussehen des treibelschen Anwesens. Es entspricht der immanenten Logik des Erzählerischen, dass die beiden grundverschiedenen Örtlichkeiten auch von ganz unterschiedlichen Haustieren bewohnt oder besucht werden. Im schmidtschen Hause ist es zunächst der Pudel Fips des regelmäßig sich verspätenden Kollegen Friedeberg, der überfallartig in Erscheinung tritt. Fips wird als ein »reizender, schwarzer Pudel« (JT, 355) geschildert, der auf die beiden alten Herren zuspringt und »abwechselnd Schmidt und Distelkamp [umschmeichelt]« (JT, 355). Friedeberg entschuldigt die Verspätung mit dem Verhalten seines Hundes, der – beim Portier zurückgelassen – diesem immer wieder entwischt und seinem Herrn nachfolgt, was zur Folge hat, dass Friedeberg das Tier erneut zurückbringt, bis er einsieht, dass sich der treue Hausgenosse nicht von seinem Herrn trennen will und ihn kurzerhand mit zu dem Treffen nimmt. Die von dem Kunstlehrer vorgebrachte Entschuldigung wird eingeleitet mit dem Satz: »Aber der Fips hier treibt es zu arg oder geht in seiner Liebe zu mir

zu weit, wenn ein Zuweitgehen in der Liebe überhaupt möglich ist« (JT, 355).

Mit dieser Charakteristik wird zugleich auf das Leitmotiv späterer Entwicklungen angespielt: Schmidts Tochter Corinna kommt kurz darauf von dem treibelschen Fest zurück, bei dem sie den einfältigen Sohn Leopold durch ihr geistvolles und charmantes Auftreten in den Bann gezogen hat. In luzider Anspielung auf Mephistos lustvoll-diabolisches Spiel in Goethes *Faust* verteidigt Corinna dem Vetter Marcell gegenüber ihr Verhalten: »Das ist unser altes Evarecht, die großen Wasser spielen zu lassen und unsere Kräfte zu gebrauchen, bis *das* geschieht, um dessentwillen wir da sind, mit anderen Worten, bis man um uns wirbt. Alles gilt diesem Zweck. Du nennst das, je nachdem dir der Sinn steht, Raketensteigenlassen oder Komödie, mitunter auch Intrigue, und immer Koketterie« (JT, 343).¹²

Der Pudel Fips verweist in diesem Kontext auf das kokette, verführerische Spiel der Tochter Schmidts, das diese berechnend entfaltet, um die Aufmerksamkeit und Zuneigung des jungen Treibel zu gewinnen. Bereits der Auftritt des Tieres, der sich in seiner stürmischen Zuwendung grundlegend von dem gestelzten, unnatürlichen Verhalten der treibelschen Haustiere unterscheidet, lässt jene Charaktereigenschaften durchscheinen, die auch auf Corinna zutreffen: Esprit, Klugheit, Herzlichkeit und Lebenslust. Und die Kapriolen, die Friedeberg von seinem Hund zu berichten weiß, schlägt nun Schmidts Tochter, indem sie versucht, das Herz Leopolds zu gewinnen, wohl wissend, dass diese Absicht auf den erbitterten Widerstand der Kommerzienrätin treffen wird. Von einer gewissen diabolischen Heiterkeit und Disputiersucht sind daher auch nicht zufällig die beiden Dialoge durchdrungen, in denen Corinna sich offen über ihre Absichten äußert und den Vorhaltungen ihrer Gesprächspartner entgegentritt: Das erste Mal im Gespräch mit Marcell Wedderkopp, das zweite Mal in der Auseinandersetzung mit der Kommerzienrätin. Zugleich wird mit der Erwähnung von Fips Treue ein versteckter Hinweis auf den Ausgang des Geschehens gegeben, denn Corinna beschließt zuletzt, nachdem sie Leopolds Schwäche erkannt hat, zu Marcell zurückzukehren und ihre Heiratspläne mit dem Treibelzögling aufzugeben, für den seine umtriebige und standesbewusste Mutter auch in aller Eile bereits ein anderes Arrangement getroffen hat.¹³

Ein gänzlich anderer animalischer Bewohner des schmidtschen Hauses, der aus dem Ensemble der genannten Haustiere herausfällt, soll abschließend ebenfalls Erwähnung finden. Er unterscheidet sich von den anderen tierischen Artgenossen auch dadurch, dass ihm ein wenig erquickliches Ende bereitet wird: er wird nämlich verspeist. Die Rede ist von den berühmten Oderbruchkrebse, einer Spezialität des schmidtschen Hauses, die bei

den abendlichen Treffen der Stammrunde stets auf den Tisch kommt. Dabei unterscheidet sich schon die Art und Weise, wie das Essen zubereitet und aufgetischt wird, von den kulinarischen Gepflogenheiten im treibelschen Hause. Man hat in diesem Zusammenhang auch von einer »Mahlzeitenopposition« gesprochen, um die der Roman komponiert sei.¹⁴ Während bei Treibels eine ausgesuchte Schar von Köchen und Dienern das Mahl zubereiten und auftragen, hat man es bei Schmidt mit einer angestrengt arbeitenden Witwe Schmolke zu tun, die – »eine mächtige Schüssel mit Oderkrebsen vor sich her tragend« (JT, 357) – den zum Speisezimmer umfunktionierten Wohnraum betritt, »rot vor Erregung und Herdfeuer« (JT, 357). Die sich an diesen kolossalen Auftritt anschließende Diskussion über die Herkunft der aufgetischten Schalentiere verweist in doppeldeutiger Perspektivik nicht nur auf die Herkunft der aufgetischten Krebse, sondern auch auf das Authentizitätsproblem der Kommerzienrätin Treibel, die ihre kleinbürgerliche Herkunft, trotz allen aufgesetzten Prunkes, nicht verleugnen kann. Der Hinweis des Erzählers auf das Oderbruch hat dabei auch sozialgeschichtliche und politische Implikationen. Bekanntlich spielt die Bevölkerung dieser Region in Fontanes historischem Roman *Vor dem Sturm* eine zentrale Rolle: Im Oderbruch bildet sich der Widerstand gegen die napoleonische Besatzungsmacht, von diesem Territorium gehen die ersten Widerstandsaktionen aus. Mit Blick auf die Lebensgewohnheiten und den Lebensraum des Oderbruchkrebses – das Schalentier lebt auf dem Grund des Flusses – dokumentiert der Erzähler zugleich seine Neigung für das Bodenständige und Heimatverbundene. Den Oderbruchkrebsen kommt somit eine regionalgeschichtliche Identität zu, »in der sich ›die ganze Provinz Brandenburg‹ und damit die preußische Geschichte als eine Sozialgeschichte von unten spiegelt«.¹⁵ Dieser altpreußischen Genealogie des Oderbruchs wird die leicht parvenühaftere Mentalität der Treibels kontrastierend gegenübergestellt.

Dass die Familie Schmidt von derlei Aufstiegsphantasien selbst nicht verschont bleibt, belegen die Wunschvorstellungen Corinnas, die durch eine Heirat mit dem jungen Treibel glaubt, ein Mittel gefunden zu haben, genau diese frugalen Essgewohnheiten, die ihren Vater kennzeichnen, abstreifen zu können: »›Aber ein Hang nach Wohlleben, der jetzt alle Welt beherrscht, hat mich auch in der Gewalt, ganz so wie alle anderen, und so lächerlich und verächtlich es in deinem Oberlehrersohre klingen mag, ich halt' es mehr mit Bonwitt und Littauer als mit einer kleinen Schneiderin, die schon um acht Uhr früh kommt und eine merkwürdige Hof- und Hinterstubenatmosphäre mit ins Haus bringt und zum zweiten Frühstück ein Brötchen mit Schlackwurst und vielleicht auch einen Gilka kriegt« (JT, 344f.).

Resümierend wird man festhalten können: Das bereits von Walter Müller-Seidel beschriebene »Strukturprinzip der kontrastierenden Entsprechung«¹⁶, das für die erzählerische Architektonik von Fontanes *Frau Jenny Treibel* konstitutiv genannt werden kann, ist nicht nur den handelnden Figuren und Schauplätzen eingeschrieben, sondern offenbar auch den das Romantableau bevölkernden Haustieren. Die Deskriptionen des Bologneserhündchens Czicka und des namenlosen Kakadus auf der einen Seite sowie des agilen Pudels Fips und der gesottenen Oderbruchkrebse auf der anderen Seite wirken erzählerisch wie ein Prisma, das dem »hindurchschauenden« Leser ein vergnüglich verfremdendes, ein schillernd kommentierendes, aber auch ein subtil erhellendes Bild dieses Romans und seiner kontrastierend angeordneten Charaktere und Schauplätze bietet. Renate Böschenstein hat diese verschlungenen narrativen Verweisungszusammenhänge, die sich gerade bei den Tiermotiven gut verfolgen lassen, bei Fontane als einen »transzendierenden Text« beschrieben, der »den Zeichen erlaubt, ihre mannigfachen Facetten und Ambivalenzen zu entfalten«.¹⁷ Jenseits dieser terminologischen Festlegungen und Reflexionen kann indessen erneut die Vielschichtigkeit der fontaneschen Erzählkunst bewundert werden, deren kunstvoll verzweigtes Geflecht immer wieder neue, überraschende Entdeckungen ermöglicht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. ROLF ZUBERBÜHLER: »Ja, Luise, die Kreatur«. *Zur Bedeutung der Neufundländer in Fontanes Romanen*. Tübingen 1991; HANS ESTER: *Effi, Rollo und die Ordnung*. In: *Zäsur. Zum Abschied von Gregor Pompen am 1. Sept. 1993*. Katholieke Universiteit Nijmegen 1994, S. 115–121; *Fontane-ABC*. Hrsg. von STEFAN NEUHAUS. Artikel »Neufundländer«. Leipzig 1998, S. 149–150 sowie die luzide Studie von RENATE BÖSCHENSTEIN: *Storch, Sperling, Kakadu: eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven*. In: WOLFRAM MALTE FUES und WOLFRAM MAUSER (Hrsg.): »Verbergendes Enthüllen«. *Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern*. Würzburg 1995, S. 251–264.
- 2 CHRISTIAN GRAWE: *Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke*. Stuttgart 1996, S. 10.
- 3 Vgl. etwa GERHARD FRIEDRICH: *Die Witwe Schmolke. Ein Beitrag zur Interpretation von Fontanes Roman Frau Jenny Treibel*. In: *Fontane Blätter* 52/1991, S. 29–46; STEFAN NEUHAUS: *Geheimrat Zwickers Affären. Zur Funktion einer Nebenfigur in Fontanes Effi Briest*. In: *Fontane Blätter* 64/1997, S. 124–132.
- 4 THEODOR FONTANE: *Frau Jenny Treibel*. In: HFA I/4. 1963, S. 297. Im Folgenden stets zitiert als (JT, Seitenzahl).

- 5 JUTTA BUCHNER: »Im Wagen saßen zwei Damen mit einem Bologneserhündchen«. Zur städtischen Hundehaltung in der wilhelminischen Klassengesellschaft um 1900. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung*, N.F. 27. Marburg 1991, S. 119–138, hier S. 122.
- 6 Ebd., S. 120.
- 7 *Meyers Konversationslexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*. Band I. Vierte Auflage. Leipzig 1888–1889, S. 171.
- 8 Renate Böschenstein verweist im Zusammenhang mit Leopolds Ritt nach Treptow auf ein anderes Tiermotiv: Eine Schar von aufdringlichen Sperlingen stört den treibelschen Sohn und führt ihm seine eigene fehlende Entschlussfreudigkeit symbolhaft vor Augen (BÖSCHENSTEIN, wie Anm. 1, S. 261).
- 9 Vgl. hierzu den aufschlussreichen Beitrag von REGINA DIETERLE: *Die sieben Waisen und die Mädchenbildung. Zur pädagogischen Diskussion in Theodor Fontanes Frau Jenny Treibel*. In: *Fontane Blätter* 68/1999, S. 130–143.
- 10 *Meyers Konversationslexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*. Band XII. Vierte Auflage. Leipzig 1888–1889, S. 666.
- 11 Vgl. zum Aspekt Imponiergehabe auch BÖSCHENSTEIN, wie Anm. 1, S. 263.
- 12 Es ist wohl kein Zufall, dass Ebba Rosenberg in *Unwiederbringlich* mit ganz ähnlichen Argumenten ihre Koketterie gegenüber einem enttäuschten Grafen Holk verteidigt.
- 13 Renate Böschenstein hat in diesem Kontext erneut auf die Sperlingssemantik hingewiesen, die in dem Gespräch mit der alten Schmolke eine zentrale Rolle spielt (vgl. BÖSCHENSTEIN, wie Anm. 1, S. 262).
- 14 ROLF SELBMANN: *Alles »reine Menufragen«? Über das Essen und Trinken in Theodor Fontanes Roman Frau Jenny Treibel*. In: *Fontane Blätter* 60/1995, S. 103–116, hier S. 106.
- 15 Ebd., S. 107.
- 16 WALTER MÜLLER-SEIDEL: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart/Weimar. 3. Aufl. 1994, S. 313.
- 17 BÖSCHENSTEIN, wie Anm. 1, S. 264.

Frau Jenny Treibel betritt die Bühne. Theodor Fontanes Roman dramatisiert für das Palais Lichtenau, Potsdam

ANNE-SYLVIE KÖNIG

Fontane bedient sich vor allem zweier gestalterischer Mittel, die ihn den Kosmos der bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts entfalten lassen: die genaue Beschreibung und der pointierte Dialog. Die detaillierte Beobachtung bildet den atmosphärischen »Teppich« des Romans und kann auf der Bühne durch genaue Figurenführung mit den Schauspielern erreicht werden, die scharf konturierten Unterhaltungen sind das »Interieur« und ermöglichen die enge Anlehnung an den Autor, denn Fontane erweist sich in seiner Dialogdramaturgie als überaus bühnenwirksam.

Fällt dann die Raumentscheidung auf ein 1796/97 erbautes Palais – ein räumlich »prä-bürgerlicher« Rahmen, dann können die restlichen Entscheidungen schnell fallen. Die dramaturgischen Schnitte, Klebearbeiten und Umsetzungen folgen ab jetzt dem Gesetz des Raumes: dem des großen Festsaals, in dem 90 Zuschauer Platz finden, und dem der zwei kleineren beispielbaren Räume, »Musikzimmer« und »Gartenzimmer«, für jeweils bis zu 30 Zuschauer.

Das erste große Teil des Puzzles, das den Roman auf der Bühne Gestalt werden lässt, ist die Entscheidung, die gesamte Handlung des Romans auf der Abendgesellschaft der Treibels spielen zu lassen. Keine Parallelisierung des Haushaltes von Professor Schmidt, Otto und Helene Treibel und des Kommerzienrats Treibel, sondern die Versammlung und Konfrontation aller Figuren an einem Abend und an einem Ort. Professor Schmidt und Hildegard sitzen mit beim Diner, Jenny Treibel wertschätzt die poetische Kraft des Professors, während Helene ihre Schwester Hildegard anpreist, damit sie Leopolds Aufmerksamkeit gewinne. Mr. Nelson ist nicht nur ein stilvoll gekleideter junger Mann, sondern einer, der weiß, wie man Frauen mit Charme erobert, seien sie auch noch so unterkühlt wie Helene Treibel. Die Konversation besteht aus der Originalunterhaltung im Roman und wird

angereichert durch geschriebene Texte, die »Konversationsbrücken« bauen, den Diskurs auch behutsam ins Heute ziehen. Hildegard wird zur Spezialistin für Liverpooler Spitze und der Professor macht »Elfenbeinturm-Konversation« des Gelehrten, die alle bewundern, aber keiner versteht. Die Diener der Treibels, sechs an der Zahl, parlieren ausschließlich in Originaltexten aus dem Roman. Zu größerer Entfremdung trägt bei, dass ihre Texte nur aus dem Prosareservoir von Fontanes Roman gespeist sind. Da haben wir sie integriert, die »auktoriale« Ebene, als Entfremdung, denn immer wenn die Diener sprechen, friert die bürgerliche »Dinergesellschaft« ein. Verkehrte Welt. Die adligen Damen Ziegenhals und von Bomst singen später im zweiten Akt mit Leidenschaft bürgerliche Lieder, als Zeichen für die Auflösung der adligen Tradition zugunsten des erstarkten Bürgertums. Die Tischgesellschaft hat nicht viel verraten von Begehren, Sehnsüchten und Politik, doch jetzt bricht sie aus, die Wut über das Nicht-Handeln und die über das Handeln, die Verzückung über das fast Gesagte und die Enttäuschung über das klar Ausgesprochene. Die Gesellschaft teilt sich in drei Räume, die Zuschauer in Gruppen auf, und jede wird die parallel inszenierte Handlung in einer anderen Reihenfolge sehen. Treibel bleibt im Festsaal und debattiert mit Vogelsang über seinen zukünftigen Wahlkreis, der es Dank der »Hilfe« des Lieutenant a. D. noch lange nicht ist, während Corinna den Leopold mit Kühnheit verzückt und gleichzeitig Helene ihrem Ehegatten Otto eine Szene macht. Und so dreht sich im zweiten Akt in jeweils vier Szenen hintereinander in den Räumen der Konfliktkreisel, die Kernszenen des Romans fassend, teilweise wortgetreu, wie in der Verlobungsszene von Leopold und Corinna und in der Erinnerungsszene zwischen Jenny und Professor Schmidt. Beides im Original am Halensee sich ereignend, bei unserer Gesellschaft zu etwas fortgeschrittener Stunde im zweiten Akt in Musik- und Gartenzimmer parallel positioniert. Die dramaturgischen Fäden sind gesponnen und nun wird der Höhepunkt des Romans, die Geständniszene Leopolds an seine Mutter, in den Festsaal gesetzt, der jetzt ein Salon geworden ist. Alle Zuschauer sind wieder versammelt und erleben gemeinsam eine Kommerzienrätin, die sich gar nicht mehr bürgerlich distinguert benimmt, und das von ihr zitierte Défilée der Abendgesellschaft, von Treibel über Helene und Hildegard bis zum »corpus delicti« Corinna Schmidt. Bei dem tête-à-tête zwischen Corinna und der Kommerzienrätin ist wieder die ganze Abendgesellschaft versammelt, und jetzt haben auch wir sie, die Teilung der Schmidts und der Treibels, die Fontane in seinem Roman schon mit unterschiedlicher Berliner Geografie manifestierte. Doch zum Schluss bleibt, ganz treu dem Roman, alles beim alten, Professor Schmidt und Treibel singen Jennys Lied, alle stimmen ein, der Kreis hat sich geschlossen.

Nur Frau Jenny Treibel betritt noch einmal den Salon, die großartige Schauspielerin Katharina Thalbach, die die Romanfigur von Fontane zum Blühen bringt.



Die an der Aufführung beteiligten Schauspieler des Potsdamer Hans Otto Theaters im Palais Lichtenau, in der Mitte Katharina Thalbach.

Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Verzeichnet werden Bestandsergänzungen bis zum 20. 2. 2005 sowie die Artikel des vorigen Heftes der *Fontane Blätter*.

Bearbeiter: KLAUS-PETER MÖLLER (Handschriften), PETER SCHAEFER (Druckschriften)

Handschriften

FONTANE, THEODOR: Brief, eigh., m. U. an Moritz Lazarus, Berlin, 10.03.1877
4° 1 Bl. (1/2 Bg.) = 1^r Text, 1^v leer (HBV: -) Signatur: C 391
Inhalt: Absage für den Rütli-Abend desselben Tages.

Briefe um Hans Hopfen

Hans Hopfen (1835–1904), Sohn der aus österr. Beamtenadel stammenden Angelotta Mayer (von Lindenthal), wurde erst 1845 von dem jüd. Kaufmann Simon Hopfen als eigener Sohn anerkannt. Er studierte in München Jura und Geschichte und lebte später als freier Schriftsteller in Berlin. 1867 erschien sein damals viel gelesener Roman *Verdorben zu Paris*. In der Handbibliothek Fontanes haben sich Exemplare von *Peregretta* und *Verdorben zu Paris* mit Anstreichungen und Marginalien Fontanes erhalten.

FONTANE, THEODOR: Brief, eigh., m. U. an Hans Hopfen, Berlin, 27.11.1867
4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r–2^r Text (HBV: -) Signatur C 392
Inhalt: Fontane will sich über den ihm zugesandten Roman *Verdorben zu Paris* erst nach der Lektüre äußern und empfiehlt Hopfen Paul Heyses *Terzinen*.

FONTANE, THEODOR: Brief, eigh., m. U. an Hans Hopfen, Berlin, 11.01.1868
2° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r–2^v Text (HBV: -) Signatur C 393
Inhalt: Fontanes Leseindrücke über Hopfens Buch *Verdorben zu Paris*.

OPPENHEIM, HEINRICH BERNHARD: Brief, eigh., m. U. an Hans Hopfen, B[erlin],
25.06.1868
4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r–2^v Text Signatur E 14,1
Inhalt: Oppenheim berichtet dem in der Sommerfrische an der Ostsee weilenden Hopfen Neuigkeiten aus Berlin, u. a. über einen Besuch Turgenjews.

OPPENHEIM, HEINRICH BERNHARD: Brief, eigh., m. U. an Hans Hopfen, B[erlin],
07.08.1868
4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r–2^r Text, 2^v leer Signatur E 14,2
Inhalt: Gratulation zur Geburt des zweiten Kindes.

OPPENHEIM, HEINRICH BERNHARD: Brief, eigh., m. U. an Hans Hopfen, B[erlin],
27.08.1868

- 4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r-2^r Text, 2^v leer
Inhalt: Neuigkeiten aus Berlin. Signatur E 14,3
- TREITSCHKE, HEINRICH VON: Brief, eigh., m. U. an Hans Hopfen, Heidelberg,
19.01.1868
4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r-2^v Text. Signatur: E 15
Inhalt: Lektüreeindrücke von Hopfens Roman *Verdorben zu Paris*.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred Meißner, Berlin, 28.04.1882
4° 2 Bl. (1 Bg.) [Kopfbogen Berliner Courier] = 1^r Text, 1^v-2^v leer Signatur: E 16,1
Inhalt: Hopfen bittet Meißner um literarische Beiträge für den *Berliner Courier*.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred Meißner, Berlin, 07.05.1882
8° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r, 2^r Text, 1^v, 2^v leer. Signatur: E 16,2
Inhalt: Hopfen teilt mit, daß er nicht Redakteur geworden ist, sondern für den *Berliner Courier* als Rezensent für literarische Novitäten arbeitet und erklärt, wie es geschehen konnte, daß eine vertrauliche Mitteilung über den Gesundheitszustand Meißners und über ein literarisches Projekt in die Zeitung gelangen konnte.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred von Meißner, o. O., o. D.
4° 1 Bl. (1/2 Bg.) = 1^r Text, 1^v leer. Signatur: E 16,3
Inhalt: Dankesbrief, der einem Rundschreiben beigelegt wird.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred von Meißner, Berlin, 22.12.1882
12° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r Text, Rest leer. Signatur: E 16,4
Inhalt: Hopfen freut sich über eine Besprechung Meißners in »H. Fr. Pr.« und bedankt sich für ein Buch.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred von Meißner, Berlin, 19.01.1883
12° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r, 2^r Text, 1^v, 2^v leer. Signatur: E 16,5
Inhalt: Hopfen bittet Meißner um ein Album-Blatt, das zu Gunsten der Überschwemmungsoffer publiziert werden soll.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred von Meißner, B[erlin], 23.01.1883
12° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r-2^v Text. Signatur: E 16,6
Inhalt: Meißner bittet um Wiederholung des handschriftlichen Blattes für die Sammlung zu Gunsten der Überschwemmungsoffer auf einem Papier, das nicht gestreift ist und halb so groß wie das zugesandte und freut sich auf eine Kritik Meißners über eines seiner Werke.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred von Meißner, o. O., 14.02.1883
4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r, 2^r Text, 1^v, 2^v leer. Signatur: E 16,7
Inhalt: Karl Frenzel will eine Rezension Meißners über Hopfen in der *National-Zeitung* nicht zulassen. Der Erlös des Bandes für die Überschwemmungsoffer wird 30.000 Mark betragen.
- HOPFEN, HANS: Brief, eigh., m. U. an Alfred von Meißner, B[erlin], 30.07.1883
12° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r-^v Text, 2 leer. Signatur: E 16,8
Inhalt: Verabredung eines Treffens.

Primärliteratur

- FONTANE, THEODOR: Eine Auslese. – Wien: Tosa 2003. 240 S. (Klassiker Edition) [enth. Unterm Birnbaum u. Stine] (2004/131)
- FONTANE, THEODOR: Effi Briest. Roman. – Berlin: Ullstein 2004. 363 S. (ullstein sparsbuch; 84003) (2004/109)
- FONTANE, THEODOR: Eine Sehnsucht im Herzen. Impressionen aus Italien. Hrsg. von GOTTHARD ERLER. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verl. 2002.
- FONTANE, THEODOR: Morgenlicht und Lerchenjubel. Märkische Landschaften. Hrsg. von GOTTHARD ERLER. – Berlin: Aufbau-Verl. 2005. 175 S. Mit 72 Farbfotos. (2005/8)
- FONTANE, THEODOR: Irrungen, Wirrungen. Mit Materialien, ausgew. von MICHAEL BENDEL. – Leipzig [u.a.]: Klett Schulbuchverl. 2004. 192 S. (Editionen für den Literaturunterricht) (2004/37)
- FONTANE, THEODOR: Mein skandinavisches Buch. Reisen durch Dänemark, Jütland u. Schleswig hrsg., eingel. u. mit e. Nachw. vers. von CHRISTIAN ANDREE. – [Kiel]: Verl. Walter G. Mühlau 2004. 16, 138, 40 S. : zahlr. Abb. (Zeit + Geschichte; 2) (2004/125)

Sekundärliteratur

1. Bücher und Aufsätze

- ANDERSON, PAUL IRVING: TeachInnsetten & ReadOutMelusine. CD-unterstützte Fontane-Interpretation. – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 34 (2004) 136, S. 217–139. (ZA 2004+,11)
- ANDERSON, PAUL IRVING: »Wie in einer E.T.A. Hoffmann'schen Erzählung«. Eine Bayreuther Attacke u. Fontanes »Effi Briest«. – In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch Bd. 12 (2004), S. 90–108. (ZA 2004+,15)
- ARNOLD-DE SIMINE, SILKE: »denn das Haus, was wir bewohnen, [...] ist ein Spukhaus«: Fontanes »Effi Briest« u. Fassbinders Verfilmung in d. Tradition des »Female Gothic«. – In: The Germanic Review 79 (2004) 2, S. 83–113. (ZA 2004+,17)
- AUE, WALTER: Fontane in Strodehne. Mit Fotos vom Autor. – Strodehner Presse, Edition Birnbaum 2004. 117 S. Zahlr. Fotos (2004/134)
- BACH, THERESIA: »Sie haben in ein Wespennest gestochen«. Unbek. Dokumente zum Prozeß gegen Gustav Graef. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 8–35. (65/5536=78)
- BLOMQUIST, CLARISSA: Der Fontane-Ton. Typische Merkmale d. Sprache Th. Fontanes. – In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jg. 35 (2004) 1. Halbbd., S. 23–34. (2005/9)

- BLUMENBERG, HANS: Vor allem Fontane. Glossen zu einem Klassiker. – Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2002. 187 S. (insel taschenbuch; 2840) [zuerst 1998 bei Hanser unter dem Titel: Gerade noch Klassiker] (2004/102)
- BOSETZKY, HORST: Mord und Totschlag bei Fontane. – Berlin: Verl. der Criminale 2001. 183 S. [zuerst 1998 bei Jaron] (2004/101)
- BRAND, THOMAS: Theodor Fontane. Effi Briest. 2., erg. Aufl. – Hollfeld: Bange 2003. 138 S. (Königs Erläuterungen und Materialien; 253) (2003/143)
- CRAMER, SABINE: »Grete Minde«: Structures of Societal Disturbance. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 136–160. (2004/118)
- DOEBELING, MARION: On the Theory of the Essay and Fontane's England Essays as Modernist Signature. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 26–37. (2004/118)
- DO, KI-SOOK: Ehe und Ehebruch in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Gutzkow, Stifter, Büchner u. Fontane. Diss. Humboldt-Univ. Berlin. – Berlin: Mensch & Buch 2003. 218 S. (Literaturwissenschaftliche Forschungsberichte) (2004/119)
- DURZAK, MANFRED: Die »Welt ist kein Treibhaus für überzarte Gefühle.« Eros u. Gewalt in Fontanes »Cécile«. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 122–137. (65/5536=78)
- EARLE, BO: Negotiating the »Weites Feld«: Realism and Discursive Performance in Nietzsche and »Effi Briest«. – In: The Germanic Review 77 (2002) 3, S. 233–253. (ZA 2002+,34)
- EHRHARDT, MARIE-LUISE: Fontanes Novelle »Ellernklipp«. Eine Studie zu Landschaft u. Religion in d. Harzresidenz Wernigerode. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 108–121. (65/5536=78)
- FISCHER, HUBERTUS (Hrsg.): Klosterfrauen, Klosterhexen. Th. Fontanes »Sidonie von Borcke« im kulturellen Kontext. Klosterseminar des Fontane-Kreises Hannover d. Theodor Fontane-Gesellschaft e.V. mit dem Konvent des Klosters St. Marienberg vom 14. bis 15. Nov. 2003 in Helmstedt. – Neustadt am Rübenberg: Rübenberger Verl. Tanja Weiß 2005. 180 S. (2005/10) [Beiträge einzeln verzeichnet]
- FISCHER, HUBERTUS: Theodor Fontanes »Sidonie von Borcke«. – In: FISCHER, HUBERTUS (Hrsg.): Klosterfrauen, Klosterhexen. Neustadt am Rübenberge 2005, S. 109–136. (2005/10)
- FRANK, KARL-PHILIPP: Theodor Fontane und die Technik. Dimensionen eines Theemas. – Diss. Univ. Hamburg 2003. V, 260 S. : 30 cm (2004/113 q)
- GÖRNER, RÜDIGER: Mit Fontane in London. – In: ders., Londoner Fragmente. Literarische Streifzüge. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003, S. 127–136. (2004/6)

- GOETSCHEL, WILLI: Causerie: On the Function of Dialogue in »Der Stechlin«. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 116–135. (2004/118)
- GRAVENKAMP, HORST: Theodor Fontane und Friedrich Witte. Zu Wittes ungedrucktem Tagebuch. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 36–51. (65/5536=78)
- HÄDECKE, WOLFGANG: Theodor Fontane. Biographie. – München: Dt. Taschenbuch Verl. 2002. 444 S. (dtv; 30819) [zuerst 1998 bei Hanser] (2004/99)
- HANNEMANN, ERNST: Body and Nobility: The Interrelationship between Social Position and Bodily Condition in »Stine«. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 38–50. (2004/118)
- HELLER, GISELA: »Geliebter Herzensmann ...«. Emilie u. Theodor Fontane. Eine biograph. Erzählung. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl. 2002. 351 S. (Bd. 15613) [zuerst 1998 bei Nicolai] (2004/105)
- HILLESHEIM, JÜRGEN: Karl May, Theodor Fontane und das »Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald«. – In: Gelegentlich: Brecht. Jubiläumsschrift für Jan Knopf zum 15-jährigen Bestehen der Arbeitsstelle Bertolt Brecht. Hrsg. von BIRTE GIESLER u.a. Heidelberg: Winter 2004, S. 7–17. (ZA 2004+,14)
- HOLT, RANDALL: History as Trauma: The Absent Ground of Meaning in »Irrungen, Wirrungen«. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 99–115. (2004/118)
- KIEFER, SASCHA: Der determinierte Beobachter. Fontanes »Cécile« und eine Leerstelle realistischer Programmatik. – In: Literatur für Leser 26 (2003) 3, S. 164–181. (ZA 2003+,24)
- KNAACK, EVELIN: Eine kommunikationstheoretische Analyse von Fontanes »Effi Briest« und »Irrungen, Wirrungen«. – Marburg: Tectum 2000. 83 S. Microfiche. (Edition Wissenschaft, Reihe Germanistik; 61) (2001/75)
- KNICK, BERNHARD: Theodor Fontane als »Hausarzt«. Äußerungen über Medizinisches, Selbst- u. Familienbehandlung. – In: Hessisches Ärzteblatt 3/2005, S. 153–156. (ZA 2005+,2)
- KRAUSE, EDITH H.: Eclectic Affinities: Fontane's Effi and Freud's Dora. – In: Women's Studies 32 (2003), S. 431–454. (ZA 2003+,22)
- KRAUSE, EDITH H.: Effi's Endgame. – In: Oxford German Studies 32 (2003), S. 155–184. (2005/11)
- KRAUSS, EDITH: Kanonenweg, Bismarckpforte und Schneckenberg. Mit Th. Fontane ein Viertelstündchen vor dem Potsdamer Tor. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 27 (2004), S. 69–75. (95/62=27)
- KRAUSS, EDITH: »Meine Gräber«. Biograph. Spurensuche in Berlin-Lichterfelde. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 152–168. (65/5536=78)

- KRAUSSER, HELMUT: »Unwiederbringlich« von Fontane: ein langweiliger Roman. (Wiederentdeckte Klassiker; 4) – In: bücher. Das Magazin zum Lesen (Essen) Nr. 4 (2004), S. 50. (ZA 2004)
- KUHN, DIETER: »Es ist weiter nichts da.« Eduard Vehse bei Th. Fontane. – In: Makaroni und Geistesspeise. Hrsg. von NIKOLAUS GATTER unter Mitarb. von CHRISTIAN LIEDTKE. Berlin: Berlin-Verl. Spitz 2002, S. 263–283. (Almanach der Varnhagen-Gesellschaft; 2) (ZA 2002+,33)
- LANG, TILMAN: »Cécile«: Reading a Fatal Interpretation. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 68–98. (2004/118)
- LÖSCHBURG, WINFRIED: Fontanes »Maltage« mit Max Liebermann. – In: Der Bär von Berlin. Jahrb. des Vereins für die Gesch. Berlins. 53 (2004), S. 95–102. (2005/2)
- MÖLLER, KLAUS-PETER: Preußisches Panoptikum mit Pfefferkuchen. Fontane-Porträts u. –Bildnisse (2). – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 52–74. (65/5536=78)
- NEUHAUS, VOLKER: Cécile und ihre europäischen Schwestern. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 138–151. (65/5536=78)
- OSINSKI, JUTTA: Romantikbilder und patriotische Gesinnung in Fontanes »Vor dem Sturm«. – In: Zeitschrift für deutsche Philologie (2004) 123 Sonderheft, S. 142–152. (ZA 2004+,10)
- PATZER, GEORG: Theodor Fontane. Effi Briest. – Stuttgart u.a.: Klett 2002. 58 S. (Klett Lerntraining. Lektüre easy) (2003/148)
- PATZER, GEORG: Theodor Fontane. Unterm Birnbaum. – Stuttgart u.a.: Klett 2002. 59 S. (Klett Lerntraining. Lektüre easy) (2003/147)
- RATTNER, JOSEF; DANZER, GEORG: Effi Briest. – In: DIES., Liebe und Ehe. Zur Psychologie d. Zweierbeziehung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2001, S. 212–220. (ZA 2001+,32)
- RATTNER, JOSEF; DANZER, GEORG: Erziehungsbeispiel II: Theodor Fontane. – In: DIES., Erziehung zur Persönlichkeit. Wachsen, lernen, sich entwickeln. Darmstadt: Primus 2003, S. 112–116. (ZA 2003,23+)
- SAUERBECK, KARL OTTO: Fontane und die Homöopathie. – In: Allgemeine Homöopathische Zeitung 249 (2004), S. 273–279. (ZA 2004+,16)
- SCHMELZER, HANS-JÜRGEN: Theodor Fontane. – Berlin: Jaron 2004. 239 S. (Berliner Köpfe; 5) (2004/110)
- SETTLER, HUMBERT: Corinnas Flirt in »Frau Jenny Treibel«. Fontanes künstlerisch hintergründige Sprachgestaltung. – Scheeßel: Heimatverein »Niedersachsen« 2004. 51 S. (2004/126)
- SHOSTAK, SARA: The Trauma of Separation: Public and Private Realms in »Effi Briest«. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 51–67. (2004/118)

- STEINBACH, GABRIELLE: Theodor Fontane. Effi Briest. – Freising: Stark 2004. 88 S. : ill. (Interpretationshilfe Deutsch) (2004/103)
- STORCH, DIETMAR: »Pommern, von dem man vielleicht falsche Vorstellungen hat.« – Streiflichter aus d. Gesch. des »Landes am Meer«. – In: FISCHER, HUBERTUS (Hrsg.): Klosterfrauen, Klosterhexen. Neustadt am Rübenberge 2005, S. 13–38. (2005/10)
- STUBY, ANNA MARIA: Edward Burne-Jones, Sidonia von Borcke und die Präraffaeliten. – In: FISCHER, HUBERTUS (Hrsg.): Klosterfrauen, Klosterhexen. Neustadt am Rübenberge 2005, S. 137–174. (2005/10)
- TURK, HORST: The Order of Appearance and Validation: On Perennial Classicism in Fontane's »Schach von Wuthenow«. – In: New Approaches to Theodor Fontane. Cultural Codes in Flux. Ed. by MARION DOEBELING. Columbia, SC: Camden House 2000, S. 1–25. (2004/118)
- VITZ-MANETTI, SUSANNE: Jenes alles umschließende Etwas, das Gesinnung heißt. Ein Begriff im Werk Fontanes. – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2004. 256 S. (Maß und Wert. Düsseldorfer Schriften zur deutschen Literatur; 1) (2004/123)
- WATTIG, LEANDER: Effi im Rampenlicht. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 180–184. (65/5536=78)
- WU, XIAOQIAO: »... links muß es ja sein«. Zur Mesalliance in Fontanes Berliner Roman »Irrungen, Wirrungen«. – In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 76–93. (65/5536=78)
- YOS, GABRIELE: Zur Unmittelbarkeit des Erzählens – Ansätze einer Betrachtung der Gespräche bei Fontane. – In: BARZ, IRMHILD (Hrsg.) u.a.: Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geb. Heidelberg: Winter 2003, S. 361–372. (Sprache, Literatur und Geschichte; 25) (ZA 2003+,25)

2. Rezensionen

- Aue, Walter: Fontane in Strodehne. Berlin: Edition Birnbaum 2004. Rez.: – ANON. in Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 27 (2004), S. 67.
- Berlin und die Mark Brandenburg. Ein Fontane-Brevier mit Farbaufnahmen von Rudolf Hacke. 2 Bde. Potsdam: vacat verl. 2004. Rez.: – H.-H. KRÖNERT: Farbfotos auf Fontanes Spur. In: Lausitzer Rundschau v. 19. 2. 2004.
- Beutel, Eckart: Fontane und die Religion. Neuzeitliches Christentum im Beziehungsfeld von Tradition u. Individuation. Gütersloh: Kaiser 2003. (Praktische Theologie und Kultur; 13) Rez.: – H. ZIEBRITZKY: Fontane fragen! In: Frankfurter Allg. Ztg v. 18.2.2004. – H. ESTER in Fontane Blätter 78 (2004), S. 96–100.

- Fontane, Theodor: *Der Stechlin*. 11 CDs; *Stine*. 3 CDs; *Cécile*. 5 CDs; *Schach von Wuthenow*. 4 CDs; *Frau Jenny Treibel*. 6 CDs. Gelesen von Gert Westphal. Deutsche Grammophon 2003, 2004. Rez.:
- T. SPRECKELEN: *Plaudern, Schweigen, Schauen*. Berliner Blickwechsel. In: *Frankfurter Allg.* v. 7. 8. 2004.
- Fontane, Theodor: *Unwiederbringlich*. Gelesen von Gert Westphal. Deutsche Grammophon. Rez.:
- H. PETERS in *Fono Forum* (Euskirchen) Nr. 1 (2004).
- Fontane und die Fremde, Fontane und Europa. Ehlich, Konrad [Hrsg.]. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. Rez.:
- S. NEUHAUS in *Arbitrium* 20 (2002), S. 88-92.
- Fontane für Gestresste. Ausgew. von Otto Drude. Frankfurt a.M.: Insel-Verl. 2004. (insel taschenbuch; 3030) Rez.:
- K.-P. MÖLLER in *Mitt. d. Theodor-Fontane Gesellschaft* 27 (2004), S. 64.
- Fontane, Theodor: *Mein skandinavisches Buch*. Reisen durch Dänemark, Jütland u. Schleswig. Hrsg. von Christian Andree. Kiel: Mühlau 2004. Rez.:
- M. LOWSKY in *Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft* 27 (2004), S. 65.
 - H. NÜRNBERGER in *Flensburger Tageblatt; Holsteinischer Courier* v. 7. 10. 2004.
- Gravenkamp, Horst: »Um zu sterben muß sich Hr. F. erst eine andere Krankheit anschaffen.« Th. Fontane als Patient. Göttingen: Wallstein 2004. Rez.:
- A. KOSENINA: *Zug ist Horror*. In: *Frankfurter Allg. Ztg* v. 26.4.2004.
 - A. KUTSCHELIS in *Fontane Blätter* 78 (2004), S. 103-105.
 - H. NIEMANN: »Der innerliche Mensch ist gelähmt«. In: *Göttinger Tageblatt* v. 27.3.2004.
 - H. NIEMANN: »Ich bin wie nasses Stroh ...«. In: *Ärzte Ztg* v. 29.3.2004.
 - B. PLETT in *Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft* 26 (2004), S. 52-54.
- Hasubek, Peter: »...wer am meisten red't, ist der reinste Mensch«. Das Gespräch in Th. Fontanes Roman »Der Stechlin«. Berlin: Schmidt 1998. Rez.:
- F. SCHÜPPEN in *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 53 (2003) 1, S. 123-125.
- Horlitz, Manfred [Hrsg.]: *Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs*. Eine Dokumentation. Potsdam 1999. Rez.:
- C. WURM in *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands* 50 (2004), S. 405-406.
- Osborne, John: *Theodor Fontane*. Vor den Romanen. Krieg u. Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. Rez.:
- G. OPIE in *The Modern Language Review* 96 (2001) 4, S. 1143-1145.

Otto Sander liest Fontane live. 1 CD. Potsdam: Vacat 2004. Rez.:

– T. LEHMKUHL: Aufmerksam justiert. In: Süddt. Ztg v. 13. 9. 2004.

– G. PAUL: »Gott, ist die Jejend 'runtergekommen!« In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 26. 8. 2004.

Sagarra, Eda: Germany in the Nineteenth Century. History and Literature. New York u.a.: Lang 2001; Sagarra, Eda: A Social History of Germany 1648–1918. With a new Introduction by the Author. New Brunswick, London: Transaction 2003. Rez.:

– H. PEITSCH in Fontane Blätter 78 (2004), S. 100–103.

Settler, Humbert: Corinnas Flirt in »Frau Jenny Treibel«. Fontanes künstlerisch hintergründige Sprachgestaltung. Scheeßel: Heimatverein Niedersachsen 2004. Rez.:

– J. KLEINE in Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 27 (2004), S. 64–65.

Wollmann-Fiedler, Christel; Feustel, Jan: Fontanes Lieblingskirchen in der Mark. Berlin Edition 2003. Rez.:

– H. CASPAR: Magische Anziehungskraft. In: Märkische Oderztg v. 13. 2. 2004.

– H. CASPAR: Wie Fontane die Kirchen im Dorf ließ. In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 24. 2. 2004.

3. Zeitungsartikel

betr. Tod von Charlotte Jolles:

CHAMBERS, HELEN: Distinguished British scholar of German literature whose spirit fostered intellectual cooperation between her two countries. – In: The Guardian v. 17. 1. 2004.

DETERING, HEINRICH: Mit frischem Mut über wacklige Brücken. Liebe zu Th. Fontane u. Großbritannien. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 6. 1. 2004.

FISCHER, HUBERTUS: Charlotte Jolles, die Doyenne der Fontane-Forschung, ist tot. – In: Die Welt v. 7. 1. 2004.

betr. Effi-Briest-Aufführung im Stadttheater Konstanz:

BAGER, WOLFGANG: Preußische Götterdämmerung. – In: Südkurier v. 26. 1. 2004.

ELSNER-HELLER, BRIGITTE: Schlachtenbild statt Sittengemälde. – In: Thurgauer Ztg v. 27. 1. 2004.

ELSNER-HELLER, BRIGITTE: Wahlverwandt mit Effi. Reinhard Göbers Fassung von »Effi Briest« ab heute im Stadttheater. – In: Südkurier v. 24. 1. 2004.

GASS, CLAUDIA: Effi im Designer-Look. – In: Schwäbische Ztg v. 17. 2. 2004.

HACKBARTH, HANS-MARTIN: Spannend und bühnenwirksam. – In: Schwarzwälder Bote v. 9. 2. 2004.

KUGLER, BETTINA: Strandgut Leben. – In: St. Galler Tageblatt v. 27. 1. 2004.

betr. Effi-Briest-Aufführung im Landestheater Tübingen:

- BAGER, WOLFGANG: Bilder lügen doch. – In: Südkurier v. 2. 2. 2004.
- BAUM, ANGELA: Gekentert im tobenden Meer der Leidenschaft. – In: Schwarzwälder Bote v. 2. 2. 2004.
- CANTRÉ, MONIQUE: Ein Experiment ist gescheitert. – In: Reutlinger General-Anzeiger v. 2. 2. 2004.
- GASS, CLAUDIA: Ein weites Feld mit Ratten. – In: Schwäbische Ztg v. 17. 2. 2004.
- KOLB, MATTHIAS: Die doppelte Effi. – In: Stuttgarter Ztg v. 4. 2. 2004.
- LINDENBERG, GABRIELE: Sprachlose Effi schlägt Besucher in ihren Bann. – In: Fellbacher Ztg v. 10. 5. 2004.
- LOHR, HORST: Moral ein Fremdwort. – In: Stuttgarter Nachrichten v. 2. 2. 2004.
- MAIER, ELISABETH: Sinnliche Bühnen-Zeichen. – In: Esslinger Ztg v. 19. 2. 2004.
- MÜLLER, CHRISTOPH: Als Hörbuch mit stummen Akteuren. – In: Südwest Presse v. 2. 2. 2004.
- PILZ, SONJA: Isolierte Gestalten auf der Bühne. – In: Offenburger Tageblatt v. 13. 2. 2004.
- VOLKMAN, THOMAS: Visualisiertes Hörstück. – In: Gäubote v. 20. 2. 2004.

betr. Effi-Briest-Aufführung in der Landesbühne Hannover:

- BARTH, SIEGFRIED: »Effi Briest« rennt wie Lola. – In: Neue Presse v. 10. 3. 2004.
- BARTH, SIEGFRIED: Die Maschinerie der Eifersucht. – In: Neue Presse v. 18. 3. 2004.
- DUENSING, MICHAEL: Farbloses Spiel um Schuld, Ehre und Sühne. – In: Die Harke v. 25. 3. 2004.
- HARTAU, SIMONE: Fremd in seiner Zärtlichkeit. – In: Leine-Deister-Ztg v. 20. 3. 2004.
- JG: Spuk der Provinzspießer. Bürgerliche Enge spürbar. – In: Elbe-Jeetzel-Ztg v. 13. 3. 2004.
- WILTS, BETTINA: Kurzes Glück. – In: Hannoversche Allg. Ztg v. 26. 3. 2004.
- ZERULL, LUDWIG: Mädchen auf weitem Feld. – In: Hannoversche Allg. Ztg v. 18. 3. 2004.

betr. Effi-Briest-Aufführung am Bamberger E.T.A.-Hoffmann-Theater:

- BILLERBECK, GERO v.: Szenen einer Preußen-Ehe. – In: Nordbayerischer Kurier v. 11. 5. 2004.
- SCHLEYER, WINFRIED: Gebrochene Persönlichkeit. – In: Fränkischer Tag v. 10. 5. 2004.

betr. Effi-Briest-Aufführung im Stadttheater in Pforzheim:

- HOLBEIN, CHRISTOPH: Vom Mädchenkleid ins Damenkorsett. – In: Schwarzwälder Bote v. 3. 12. 2004.
- ORGELDINGER, SIBYLLE: Lebendigkeit und Erstarrung. – In: Badische Neueste Nachrichten v. 3. 12. 2004.

WEISS, THOMAS: Opfer der Konventionen. – In: Pforzheimer Ztg v. 1. 12. 2004.

betr. Fontane-Preis:

ANON.: Fontane-Preis für Friedrich Delius. – In: Nordkurier; Neue Presse; Der Tagesspiegel v. 19.11.; Stuttgarter Ztg; Westdt. Ztg v. 20. 11.; Frankfurter Allg. v. 22. 11. 2004.

betr. Frau Jenny Treibel-Inszenierung im Palais Lichtenau in Potsdam:

ANON. (CS): Willkommen im Salon der Frau Jenny Treibel. – In: BZ vom 15. 1. 2005.

BECKER, PETER VON: Der Parvenü verlässt uns nie. Katharina Thalbach spielt »Frau Jenny Treibel«: e. virtuose Fontane-Adaption im Potsdamer Palais. – In: Tagesspiegel v. 20. 1. 2005.

BRANDT, JAN: Heimatmuseum. – In: Frankfurter Allg. Sonntagsztg v. 16. 1. 2005.

BÜSTRIN, KLAUS: Ein wunderbares Theaterfest. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 17. 1. 2005.

BÜSTRIN, KLAUS: Wandern beim Diner. Das Palais Lichtenau wird zur Villa d. Familie Treibel. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 11. 1. 2005.

GÖPFERT, PETER HANS: Von Herz zu Herz. – In: Berliner Morgenpost v. 15. 1. 2005.

JÄGER, HEIDI: »Man will ja oft das, was man nicht hat.« Katharina Thalbach über ihre Rolle als Jenny Treibel. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 15. 1. 2005.

OELSCHLÄGER, VOLKER: Theater auf Entdeckungsreise. »Jenny-Treibel«-Premiere mit Katharina Thalbach. – In: Märkische Allg. v. 15. 12. 2004.

SAAB, KARIM: Üppiger geht's nicht. – In: Märkische Allg. v. 15. 1. 2005.

TOMERIUS, LORENZ: Eine Frau greift durch. Das vergnüglichste Theater Berlins findet in Potsdam statt. – In: General-Anzeiger Bonn v. 17. 1. 2005.

TOMERIUS, LORENZ: Der Kakadu schaut dem Liebeshändel zu. Herzensklug u. amüsan. – In: Erlanger Nachrichten; Nürnberger Nachrichten v. 15. 1. 2005.

weiteres:

ANON.: Theodor Fontane als Nordländer. Christian Andree präsentiert eine Fontane-Erstaussgabe. – In: Kieler Nachrichten v. 16. 9. 2004.

ANON. (O.H.): Verschiedene Identitäten. Eine Tagung über den Briefwechsel zwischen Fontane u. Wilhelm Wolfsohn. – In: Märkische Allg. v. 19. 10. 2004.

ANDERSON, PAUL IRVING: Theodor Fontanes »Ellernklipp«. D. Fall d. fehlenden Leiche. Eine detektivische Lösung. – In: Neue Wernigeröder Ztg v. 21. 12. 2004, S. 39–46.

BERGBAUER, MATTHIAS: »Wie still er daliegt, der Stechlin«. Auf Fontanes Spuren: Wanderung durch ein kaum berührtes Naturparadies. – In: Berliner Morgenpost v. 14. 3. 2004.

- ERDMANN, HORST: Ein echter Spurensucher. Edition Rieger geht mit Fontane durch die Grafschaft Ruppín. – In: Märkische Allg. v. 21./22. 8. 2004.
- FAULHABER, ULRIKE: Kür verlockt zum Nachahmen. »Effi Briest«: Aus d. Pflichtlektüre jedes Abiturienten wurde e. aufwändig gestalteter Fotoroman. – In: Pforzheimer Ztg v. 7. 12. 2004.
- FRANKE, LARS: Da haben Sie sich geirrt, Herr Fontane! Kunst in d. Kirche: Prenderer Gotteshaus mit wertvollem Renaissance-Altar. – In: Märkische Oderztg v. 13./14. 3. 2004.
- FREUND, WIELAND: Wer ist Thiodor Fontän? – In: Die Welt v. 14. 2. 2004.
- GEITEL, KLAUS: Klassiker mit Humor: Fontane sei gepriesen. – In: Berliner Morgenpost v. 19. 1. 2005.
- GRUNOW, KAREN: Im Rauschen der Palmenwedel. Lesereihe untersucht Th. Fontane als Botaniker. – In: Märkische Allg. v. 9. 2. 2004.
- HEIN, CAROLA: Hugo Hamilton trifft Fontane. Archivchefin träumt sich in Villa Quandt. – In: Märkische Allg. v. 27./28. 11. 2004.
- HEINRICH, DIETER: Wanderer im Miniaturformat. Die Post ehrte einen ihrer besten Kunden, den märk. Dichter Th. Fontane, mit zahlreichen Briefmarken u. Sonderstempeln. – In: Märkische Oderztg v. 25. 6. 2004.
- JENS, WALTER: Ein Meister des Unterstapelns. Theodor Fontane, Summa Summarum. (Frankfurter Anthologie) – In: Frankfurter Allg. v. 28. 8. 2004.
- KNIEBELER, MARKUS: Was tat Fontane in Strodehne? Der Schriftsteller Walter Aue geht e. ungewöhnlichen Frage nach. – In: Märkische Allg. v. 3./4. 1. 2004.
- MÖSCHL, BERND: Fontane und die Klosterfrau in Dobbertín. – In: Schweriner Volksztg v. 21. 9. 2004.
- MÜLLER, ANDREA: Fontane hat sich geirrt. Wandeln auf den Spuren Paul Gerhardts. – In: Märkische Allg. v. 3./4. 4. 2004.
- MÜLLER-WALDECK, GUNNAR: Fontanes Vater begegnet dem Mörder Mohr. – In: Ostsee-Ztg v. 20./21. 3. 2004.
- NÜRNBERGER, HELMUTH: Irre witzig und recht niedlich. Theodor Fontane, Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. (Frankfurter Anthologie) – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 5. 6. 2004.
- NÜRNBERGER, HELMUTH: »Ein Salat aus Engelsbeinen«. Von Rom bis Dänemark reichen Fontanes unterhaltsame Reisenotizen. – In: Flensburger Tageblatt; Holsteinscher Courier v. 24. 11. 2004.
- REITTER, BARBARA: Geheime Schwester von Ibsens Nora. Folge 9: Th. Fontanes Gesellschaftsroman »Effi Briest«. – In: Neue Osnabrücker Ztg v. 28. 8. 2004.
- SCHNEIDER, ROLF: Frau Jenny Treibel. (Berliner Typologie) – In: Berliner Morgenpost v. 11. 1. 2004.
- SCHNEIDER, ROLF: Schach von Wuthenow. (Berliner Typologie) – In: Berliner Morgenpost v. 19. 12. 2004.

- SCHNEIDER, ROLF: Stine Rehbein. (Berliner Typologie) – In: Berliner Morgenpost v. 16. 1. 2005.
- STEYER, ELFRIEDE: »Jeder hat nun mal seinen Platz«. 20 Jahre Ausst. »Fontane und Hankels Ablage« in Zeuthen. Festveranstaltung mit Vorträgen u. szenischer Leistung. – In: Märkische Allg. v. 23. 6. 2004.
- WEIRAUCH, DIETER: Fontane wieder auf Wanderschaft. Das Archiv für den berühmten Dichter in Potsdam muß dringend in eine andere Unterkunft ziehen. – In: Berliner Morgenpost v. 14. 11. 2004.
- ZALESKY, BODIL: Ack, vad ni saknar Theodor Fontane. Den tyska litteraturens främste realist lät livet äga rum i dialogerna. Han visade även att en sjukling kann skriva sig frisk. – In: Dagens Nyheter v. 23. 10. 2004.

4. Nachträge

- BALZER, BERND: Gesammeltes Schweigen, gerettete Wörter. Bölls Sprachkonzept – eine Alternative zu linguistischen Positionen oder ein Rückfall ins 19. Jahrhundert? – In: »... wortlos der Sprache mächtig«. Schweigen u. Sprechen in Literatur u. sprachlicher Kommunikation. EGGERT, HARTMUT [Hrsg.]. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1999, S. 195–210. (M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung) (ZA 1999+,50)
- CRAIG, GORDON A.: Theodor Fontane. Literature and History in the Bismarck Reich. New York, Oxford: Oxford University Press 1999. XIII, 287 S. [zuerst dt. 1997 bei Beck unter dem Titel »Über Fontane«] (2004/121)
- FONTANE, THEODOR: Effi Briest. Roman. – Berlin, Leipzig: Volk u. Wissen 1946. 246 S. (2004/128)
- FONTANE, THEODOR: Irrungen, Wirrungen. Roman. – Wiesbaden: Vollmer [1968]. 182 S. (2004/129)
- FONTANE, THEODOR: Opere alese [Ausgewählte Werke, rumän.] MARA GIURGIUCA (Übers.). DIETER FUHRMANN (Vorw.). – Bucureşti: Editura pentru literatură universală 1965. 484 S. (Clasicii literaturii universale) (2004/120)
- FONTANE, THEODOR: Schach von Wuthenow. Erzählung aus d. Zeit des Regiments Gensdarmes. – Berlin: Aufbau-Verl. 1956. 197 S. (Deutsche Volksbibliothek) (2005/5)
- FONTANE, THEODOR: Vom heiteren Pessimismus. Selbstbekenntnisse u. Lebensklugheiten. Ausgew. u. geordnet von HUBERT SCHIEL. – Freiburg im Breisgau: Die Ordnung 1948. 63 S. (Bildung zum Menschen; 1) (2004/130)
- FONTANE, THEODOR: Von vor und nach der Reise. Plaudereien u. kl. Geschichten. 3. Aufl. – Berlin: Fontane 1894. 24, 237, 30 S. Gebunden für Ladendorf's Reise-Leihbibliothek Ausg. 1910–11. (96/223)

Informationen

The following information is provided for your reference. It is intended to assist you in understanding the various aspects of the project and the role of the various participants. The information is organized into several sections, each covering a different aspect of the project. The first section, "Project Overview," provides a general overview of the project and its objectives. The second section, "Project Objectives," details the specific goals and outcomes of the project. The third section, "Project Organization," describes the structure of the project and the roles of the various participants. The fourth section, "Project Timeline," provides a detailed schedule of the project activities. The fifth section, "Project Budget," outlines the financial resources required for the project. The sixth section, "Project Risks," identifies the potential risks to the project and the strategies to mitigate them. The seventh section, "Project Communication," describes the communication channels and protocols for the project. The eighth section, "Project Evaluation," provides a framework for assessing the project's progress and outcomes. The ninth section, "Project Conclusion," summarizes the key findings and recommendations of the project. The tenth section, "Project Appendix," contains additional information and documents related to the project.

Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes

Symposium zum 70jährigen Bestehen des Theodor-Fontane-Archivs

veranstaltet vom

Theodor-Fontane-Archiv und der Theodor Fontane Gesellschaft e.V.

21. – 25. September 2005 in Potsdam

Eine Veranstaltung im Rahmen von Kulturland Brandenburg 2005

»Der Himmel auf Erden – 1000 Jahre Christentum in Brandenburg«

Fontanes Werk spiegelt das gesellschaftliche, kirchliche und religiöse Leben in der Mark Brandenburg und im Berlin des 19. Jahrhunderts in allen Facetten wider. Als aufmerksamer Beobachter des politischen, kirchlichen und religiösen Lebens reflektierte er in seinem Werk vielfältige Formen persönlicher Frömmigkeit und gesellschaftlich verfasster Religiosität, aber auch deren politische Wirkungen, wie die neupietistische Restauration Friedrich Wilhelms IV., Bismarcks »Kulturkampf« oder das wilhelminische Bündnis von »Thron und Altar«. Der kulturelle Fundus der christlichen Tradition wird namentlich in den *Wanderungen* und den Romanen in der Mythisierung und »Sakralisierung« von Orten und Figuren wirksam. Biblische Figuren und Geschehnisse werden Figuren und Ereignissen aus Geschichte und Gegenwart unterlegt. Bibelzitate und Anspielungen auf christliche Bräuche und Traditionen, auf christliche Emblemik und Ikonografie sind allgegenwärtig.

Ziel des Symposiums ist es, die Bedeutung religiöser Thematik, (quasi-)religiöser Sprache und religiös geprägter Traditionen für Fontanes Werk herauszuarbeiten und unter der Leitfrage zu analysieren.



Unter den Referenten sind: Bernhard Böschenstein, Genf; Hugo Aust, Köln; Helmuth Nürnberger, Freienwill; Hubertus Fischer, Hannover; Eda Sagarra, Dublin; Hans Ester, Nijmegen; Wulf Wülfing, Bochum; Ursula Röper, Berlin; Ursula Amrein, Genf und Michael Ewert, München.

Das Symposium wird mit einem Festvortrag zu den Facetten der Frömmigkeitskultur in Fontanes Schriftwelt von Prof. Dr. Dr. Hermann Timm, Heidelberg eröffnet.

Mit einer Tagesexkursion in die brandenburgische Klöster- und Kirchengeschichte und einer Lesung mit Musik »Brandenburgische Kirchen- und Ketzerhistorien« mit Jürgen Holtz und dem Persius Ensemble.

Für die Teilnahme am Symposium wird eine Tagungsgebühr erhoben. Ein detailliertes Programm senden wir Ihnen gern zu. Bitte schreiben, mailen Sie uns oder rufen Sie uns an:

Theodor-Fontane-Archiv
PSF 60 1545
14415 Potsdam
Tel.: (0331) 201 396
Fax: (0331) 201 3970
wolzo@rz.uni-potsdam.de

Archiv
THEODOR FONTANE



Theodor Fontane
Gesellschaft e.V.

Wir suchen

Für eine sozialhistorische Studie über Theodor Fontanes Eltern, Groß- und Urgroßeltern, die sich vorrangig auf noch unerschlossenes dokumentarisches Material stützt, werden noch authentische Belege über den Großvater Pierre Barthélemy Fontane (1757–1826) und dessen Nachkommen gesucht, und zwar hauptsächlich:

- **Bestellungs- und Besoldungsunterlagen** für seine Tätigkeit als Sekretär und Schatullverwalter der Kronprinzessin und späteren Königin Luise von Preußen (1793–1803).
- **Trauungsnachweise.** Er heiratete (vermutlich) am 5. März 1808 in 3. Ehe Wilhelmine Charlotte Friederike Werner, Tochter des Geh. Rates Dr. Karl Friedrich Werner, 2. Stadt- und Polizeidirektor in Breslau (Wrocław). Die Trauung erfolgte durch Pastor Brand im Gutshaus (Schloß?) Klein Schmog(e)rau (Smogorzów Mały), Kreis Wohlau (Wolów), das damals zur Kirchengemeinde Beschine (Baszyn) – nach 1933: Hartfelde, Kreis Wohlau – gehörte. Wo befinden sich die Kirchenbücher von Beschine?
- **Belege über Pierre Barthélemys Tätigkeit als Kämmerer** in Schmiedeberg (Kowary) zwischen 1804 und 1806 sowie im **Polizeidienst** von Liegnitz (Legnica) etwa 1806/07.
- **Besoldungsnachweise während seiner Tätigkeit als Kastellan** im Schloß Schönhausen bei Berlin ab Ende 1808.
- **Belege für die Tätigkeit seines ältesten Sohnes Carl Heinrich Wilhelm Fontane als Preußischer Wegebaumeister** ab 1835/36 in Glogau (Glogów) sowie dessen Sterbenachweis (1846 in Glogau) in einem Kirchenbuch der evangelischen Kirche Glogaus, damals Regierungsbezirk Liegnitz.
- **Nachweise von Geburten und Taufen** der in Glogau geborenen Kinder Carl Heinrich Wilhelm Fontane: Carl Wilhelm Theodor (1837?), Ida Maria Pauline (1839?), August Otto Wilhelm (1843?) und des Enkels Paul Otto August (1865?).
- **Trauungsnachweis** aus Glogau der Eheleute Carl Wilhelm Theodor Fontane ∞ Anna Elisabeth Knappe (1864?).

- **Sterbenachweise** aus einer Evangelisch-Reformatiertenkirche in Posen für Carl Wilhelm Theodor Fontane und seiner Ehefrau Anna (s.o.), beide vermutlich † 1919, ferner für deren Kinder: Paul Otto August (1866?), Margarete Ottilie (1888?) u. Elisabeth Wilhelmine (1890?).

Die staatlichen und kirchlichen Archive in der Bundesrepublik Deutschland geben hierüber leider keine Aufschlüsse.

Für sachdienliche Hinweis, gegebenenfalls für die befristete Überlassung von Dokumenten, auch Bildern der genannten Persönlichkeiten, danken die Unterzeichneten schon vorab sehr herzlich.

Bitte wenden Sie sich mit eventuellen Mitteilungen in dieser Angelegenheit an:

Herrn
Dr. Manfred Horlitz
Sauerbruchstraße 4
14482 Potsdam
Telefon: 0331-7480580

Jochen Fontane

Manfred Horlitz

Vertriebshinweise

Die *Fontane Blätter* sind als Einzelheft (€ 13,50 zzgl. Versand) oder im Abonnement (2 Hefte jährlich, € 9,50 zzgl. Versand) zu beziehen.

Ferner sind erhältlich:

das Register für *Fontane Blätter* 1/1965 – 57/1994. 126 S.,
das Inhaltsverzeichnis der Hefte 1/1965 – 78/2005. 31 S. (je € 2,00), sowie eine Angebotsliste älterer, noch lieferbarer Hefte.

Der aktuelle Stand ist zu finden unter www.fontanearchiv.de

Zu beziehen:

Theodor-Fontane-Archiv, Postfach 60 15 45, 14415 Potsdam.

Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs

Theodor-Fontane-Archiv Potsdam 1935–1995. Berichte, Dokumente, Erinnerungen. Hrsg. von Manfred Horlitz. Berlin 1995. 206 S. Mit zahlr. Abb. (vergriffen)

Theodor Fontane aus transatlantischer Sicht. Hrsg. von Manfred Horlitz. Berlin 1996. 94 S. (vergriffen)

Theodor-Fontane-Archiv Potsdam: Die Fontane-Sammlung Christian Andree. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Theodor-Fontane-Archiv. Potsdam 1998. (KulturStiftung der Länder – Patrimonia 142). 84 S. Mit zahlr. Faks. (vergriffen)

Ich bin ganz einfach nur Fontane. FontaneJahrBuch. Museumspädagogischer Dienst. Berlin; Theodor-Fontane-Archiv. Berlin 1998. 118 S. Mit Karte und zahlr. Abb. (€ 1,53)

Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs. Eine Dokumentation im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs hrsg. von Manfred Horlitz. Potsdam 1999. 245 S. (€ 76,00)

Oceane kehrt zurück. Hrsg. vom Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam, und der Stadtbibliothek Wuppertal. Potsdam 2001. 109 S. Mit zahlr. Faks. (€ 17,50)

(Direkt beim Theodor-Fontane-Archiv zu beziehen)

Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Bde I–III. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000. (Gesamtpreis € 102,00)

I. Der Preuße. Die Juden. Das Nationale. 324 S. (Einzelpreis € 44,00)

II. Sprache. Ich. Roman. Frau. 261 S. (Einzelpreis € 40,00)

III. Geschichte. Vergessen. Großstadt. Moderne. 311 S. (Einzelpreis € 44,00)
(Im Buchhandel erhältlich)

»Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg«. Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« im Kontext der europäischen Reiseliteratur. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs in Zusammenarbeit mit der Theodor Fontane Gesellschaft 18.–22. September 2002 in Potsdam. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. 528 S. (Fontaneana; 1) (68 €)

(Im Buchhandel erhältlich)

Aus den Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Reihe hrsg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv:

Theodor Fontane: Königs Wusterhausen. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2000. 64 S. (€ 8,00)

Theodor Fontane: Schloss Oranienburg. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2001. 92 S. (€ 8,00)

Theodor Fontane: Schloss Paretz. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2001. 86 S. (€ 8,00)

Theodor Fontane: Rheinsberg. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2002. 140 S. (€ 8,00)

Theodor Fontane: Caputh. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2003. 63 S. (€ 8,00)

Theodor Fontane: Die Pfaueninsel. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hans-Joachim Giersberg. Potsdam 2004. (€ 8,00)

(Zu beziehen bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.)

Autorenverzeichnis

PETER SCHAEFER, geb. 1956; Studium (Germanistik/Geschichte) in Greifswald und Potsdam. 1981–83 Lehrer für Deutsch und Geschichte. Seit 1984 im Fontanearchiv.

KLAUS-PETER MÖLLER, arbeitet seit 1998 als Archivar im Theodor-Fontane-Archiv; Forschungsinteressen: Literatur der frühen Neuzeit, Lexik der deutschen Sprache, Buchgeschichte, Fontane.

Assoc. Prof. DR. JAMES BADE, geb. 1950; MA Hons. 1971 Victoria University of Wellington, Neuseeland; Promotion 1974 Universität Zürich über Thomas Mann; Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts: Mann, Fontane; Deutsche im Südpazifik: Felix von Luckner. Leiter des Instituts für Europäische Sprachen und Literaturen der Universität Auckland, Neuseeland.

Dr. phil. JOCHEN MEYER, geb. 1961, Kunsthistoriker; Forschungsschwerpunkt: Architektur- und Kunsttheorie des 18.–20. Jahrhunderts, insbesondere Schinkel und seine kunstphilosophischen Anschauungen.

Dr. PETER JAMES BOWMAN, geb. 1971; Studium der Germanistik und Romanistik in Oxford, Promotion 2000 in Cambridge über Fontane. Mehrere Veröffentlichungen zu Fontane. Arbeitsschwerpunkte: Fürst Pückler, Deutsche Englandreisende des 19. Jahrhunderts, Fontane.

Dr. URSZULA BONTER, geb. 1968; Hochschulassistentin am Lehrstuhl für neuere deutsche Literatur 1848–1945 der Universität Wrocław (Polen). Veröffentlichungen: *»Wollen wir uns entkleiden?« Zur Präsenz des Erotischen im deutschen Roman zwischen 1747 und 1748. Hannover 2000; Der Populärroman in der Nachfolge von E. Marlitt: Wilhelmine Heimbürg, Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem, Valeska Gräfin Bethusy-Huc. Würzburg 2005.*

EMILIA FIANDRA, geb. 1958 in Neapel; 1980 Laurea in Fremdsprachen (über Zacharias Werner). Forschungsdoktorat in Germanistik (1987 Dissertation über Stifters *Witiko*). Ordentliche Professorin für »Sprache, Kultur und Institutionen der deutschsprachigen Länder« an der Universität Rom Drei. Forschungsschwerpunkte: Romantik, Erzählkunst und Theater des Realismus, Naturalismus, Europäischer Roman (und Ehebruchsroman) des 19. Jahrhunderts.

Dr. REINHARD WILCZEK, geb. 1960; Promotion 1999 über Nietzsche und Ernst Jünger; Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur (*Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur ab 1989*. Heidelberg 2003), Literatur der klassischen Moderne, Literaturdidaktik.

ANNE-SYLVIE KÖNIG, geb. 1967 in Frankfurt/Main, Studium der Geschichte, Theaterwissenschaften, Anglistik in Frankfurt/Main u. Oxford. Dramatisierung: *Geschichte vom alten Kind* (Jenny Erpenbeck, 2003). Stücke: *Ein Fremder kommt zurück nach Dodge City* (Uraufführung 2004, Kassel); *Mütter und Männer* (mit Amina Gusner, Uraufführung 2004, Kassel); seit der Spielzeit 2004/05 Chefdramaturgin am Hans Otto Theater in Potsdam.

Richtlinien zur Manuskriptgestaltung der *Fontane Blätter*

Einsendeadresse: Theodor-Fontane-Archiv, Postfach 60 15 45, 14415 Potsdam.

Über die Veröffentlichung entscheiden die Herausgeber gemeinsam mit dem Redaktionsbeirat. Wir bitten die Autoren, Fontanes erzählerisches Werk möglichst nicht nach der NFA zu zitieren. Autoren werden gebeten, eine max. vierzeilige Autoreninformation beizufügen.

1. Manuskriptform

Das Manuskript soll auf fortlaufend nummerierten Seiten (30 Zeilen/Seite bzw. 1800 Zeichen/Seite) geschrieben werden. Der Umfang sollte 20 Manuskriptseiten (inklusive Anmerkungen) nicht überschreiten. Rezensionen sollten auf 3 Manuskriptseiten beschränkt bleiben und auf Anmerkungen verzichten. Anmerkungen sollen als Endnoten formatiert werden. Absätze: Einzug der ersten Zeile ohne vorherige Leerzeile. Text: Fließtext (ohne Silbentrennung), linksbündig. Das Manuskript bitte einsenden: als Ausdruck und auf Diskette bzw. als e-mail-Anhang im Textverarbeitungsformat (Word) und unformatiert (bevorzugt Word-RTF).

2. Titel

Der Name des Autors bzw. Herausgebers steht unter dem Titel. Der Titel endet ohne Punkt. Zwischen Titel, Autor und Text steht jeweils eine Leerzeile.

3. Hervorhebungen im Manuskript

Kursiv; falls nicht möglich, mit Wellenlinie unterstreichen.

4. Zitate im Manuskript

Normale Anführungszeichen „...“; Zitat im Zitat in einfachen Anführungen „...“.
Zitate über 4 Zeilen werden wie Absätze behandelt.

Auslassungen: drei Punkte in eckigen Klammern [...].

Einfügungen des Autors bzw. Herausgebers: in [eckigen Klammern].

5. Titel von Werken, Zeitungen u. Zeitschriften, Vereinsnamen

Im Text kursiv; falls nicht möglich, mit Wellenlinie unterstreichen.

6. Endnoten

Fortlaufende Zählung. Im Text hochgestellt ohne Klammer oder Punkt. Eine Endnotenziffer folgt auf das Satzzeichen, wenn sie sich auf den ganzen Satz, sie steht unmittelbar hinter dem Wort, wenn sie sich nur auf das Wort bezieht.

Endnotenziffern erscheinen freistehend ohne Klammer vor dem Text der Endnote.

Namen von Autoren / Herausgebern unterstreichen.

Beim Zitieren eines Titels gilt folgende Form:

1 Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel*. Ort Jahr, S. (Reihentitel)

Bei Zeitschriftenaufsätzen bzw. nicht selbständig erschienenen Schriften:

1 Autor (Vorname Nachname): *Titel. Untertitel*. In: *Zeitschriftentitel* Jg. und/oder Bd. (Erscheinungsjahr) H. oder Nr., S. (evtl. Reihentitel)

Wiederholte Zitate in direkter Folge: Ebd., S. X; ansonsten: Name, wie Anm. X. Verweise: vgl.

7. Siglen und Abkürzungen

AFA (Aufbau Fontane-Ausgabe) Hrsg. von PETER GOLDAMMER, GOTTHARD

ERLER u. a. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1969–1993. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S.)

z. B.: THEODOR FONTANE: *Wie sich meine Frau einen Beamten denkt*. In: AFA *Autobiographische Schriften* III/1. 1982, S. 438.

GBA (Große Brandenburger Ausgabe) Hrsg. von GOTTHARD ERLER. Berlin:

Aufbau-Verlag 1994ff. (Bd. evtl. Aufl. Jahr, S.)

z. B.: Theodor Fontane: *Die Juden in unserer Gesellschaft*. In: GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 7. *Das Ländchen Friesack und die Bredows*. 1994, S. 299.

HBV (Hanser Briefeverzeichnis) *Die Briefe Theodor Fontanes*. Verzeichnis u. Regi-

ster. Hrsg. von CHARLOTTE JOLLES u. WALTER MÜLLER-SEIDEL. München: Carl Hanser Verlag 1987.

HFA (Hanser Fontane-Ausgabe) *Werke, Schriften und Briefe* [zuerst unter dem Titel

Sämtliche Werke]. Hrsg. von WALTER KEITEL u. HELMUTH NÜRNBERGER.

München: Carl Hanser Verlag 1962–1997. (Abteilung/Bd. evtl. Aufl. Jahr, S.)

z. B.: THEODOR FONTANE: *Geschwisterliebe*. In: HFA I/7. 2. Aufl. 1984, S. 123–153.

NFA (Nymphenburger Fontane-Ausgabe) *Sämtliche Werke*. Hrsg. von EDGAR

GROSS, KURT SCHREINERT u. a. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1959–1975. (Bd. Jahr, S.)

z. B.: THEODOR FONTANE: *Geschwisterliebe*. In: NFA XXIV. 1975, S. 9–39.

Prop (Propyläen Briefausgabe) *Briefe*. I–IV. Hrsg. von KURT SCHREINERT. Zu Ende

geführt u. mit einem Nachw. vers. von CHARLOTTE JOLLES. Berlin: Propyläen Verlag 1968–1971.

Hrsg. Herausgeber(in)

hrsg. herausgegeben

FBI Fontane Blätter

TFA Theodor-Fontane-Archiv Potsdam

8. Abbildungen

Abbildungsvorlagen: Schwarzweißzeichnungen bzw. Hochglanzfotos, rückseitig analog zu den Abbildungsnummern im Manuskript numeriert. Bildlegenden mit Quellenachweis auf gesondertem Blatt beifügen. Die Reproduktionserlaubnis ist vom Autor einzuholen.

DIE REDAKTION

Impressum

Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam und der Theodor Fontane Gesellschaft e.V. herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer

Redaktion: Peter Schaefer, Potsdam; Gabriele Radecke, München

Redaktionsbeirat: Hugo Aust, Köln; Roland Berbig, Berlin; Gotthard Erler, Berlin; Charlotte Jolles †, London; Michael Masanetz, Leipzig; Helmuth Nürnberger, Freienwill; Helmut Peitsch, Potsdam; Eda Sagarra, Dublin; Peter Wruck, Berlin

Anschriften:

Theodor-Fontane-Archiv
Am Bassin 4, 14467 Potsdam
Postfach 60 15 45, 14415 Potsdam
Telefon: 0331/20 13 96
Fax: 0331/2 01 39 70
e-mail: wolzo@rz.uni-potsdam.de
www.fontanearchiv.de

Theodor Fontane Gesellschaft e.V.
Am Alten Gymnasium 1
16816 Neuruppin
Telefon/Fax: 03391/65 27 72

Koordination: Bernd Thiemann

Alle, die über Fontane arbeiten, bitten wir, ein Exemplar ihrer Veröffentlichungen, Diplomarbeiten und Dissertationen im Interesse der Forschung an das Theodor-Fontane-Archiv einzusenden.

Für die uns im letzten Halbjahr zugesandten Materialien danken wir im Namen aller Benutzer des Archivs.

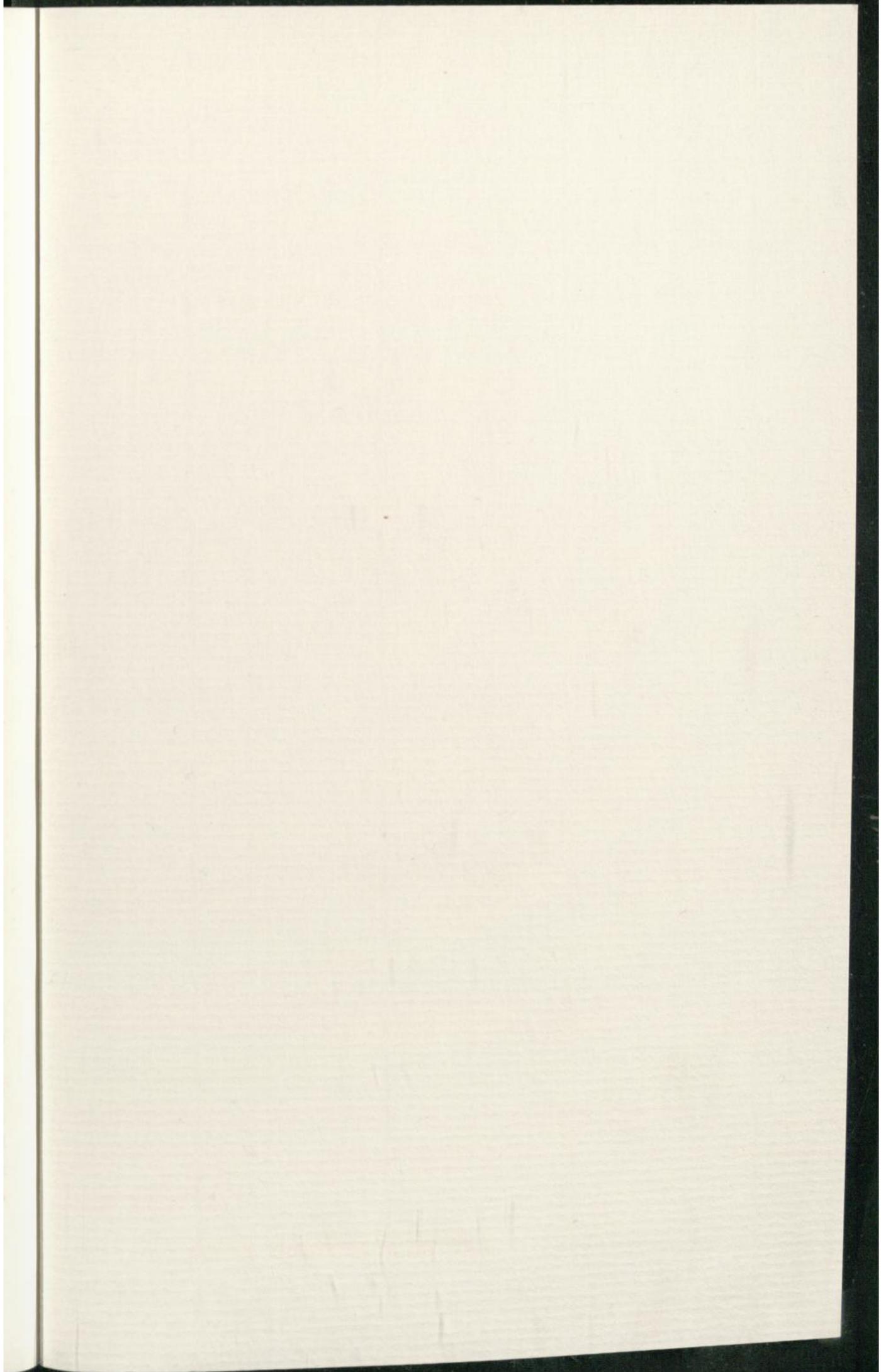
Die Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion und der Herausgeber wieder. Alle Rechte vorbehalten, auch das der fotografischen und elektronischen Wiedergabe.

Umschlagentwurf, Typographie, Satz:

Therese Schneider, Berlin

Druck und Verlag:

Königsdruck, Berlin



ISSN 0015-6175