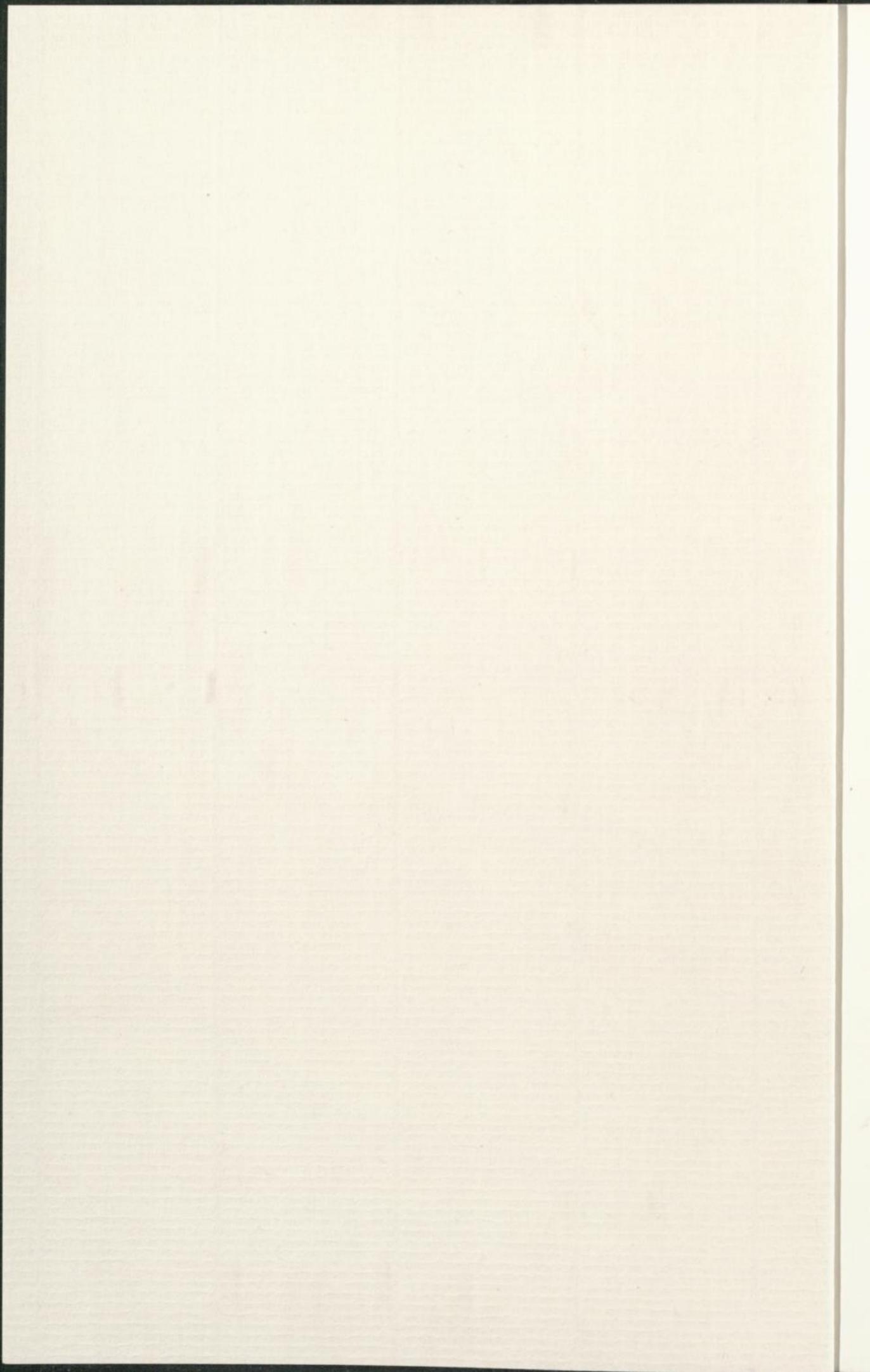


Fontane Blätter 81 2006

In diesem Heft:

Après. Nach vierzig Jahren – THEODOR FONTANE / Eine Postkarte Fontanes an Hans Hoffmann / Fontane-Porträts und Bildnisse (4) – KLAUS-PETER MÖLLER / »Wie Splitter brach das Gebälk entzwei« – ULRICH KITTSTEIN / Memento mori. Ein kryptisches Zitat in Fontanes *Vor dem Sturm* – DIETER STELAND / »Ein ernster Roman soll wie ein Kirchhof enden« – HELMUT PEITSCH / *Fünf Schlösser* und das Kreuz der Ritter des Königlichen Hausordens – WERNER RACKWITZ / Die Verlagseinbände der ersten Buchausgaben Fontanes (Teil 2) – GEORG WOLPERT



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

2. Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte

141 »Wie Spitzer brach das Gebälk mitten aus Thea: Der Gedick im 1874
in der zugehörigen deutschen Balleradenlehre
Ulrich Kretzschmar

142 Memento mori: Ein kryptisches Zitat und seine sprachliche Dimension in
Theodor Fontanes »Vor dem Spiegel«
Dietrich Schmalz

143 »Ein erster Roman soll wie ein Kischbuch sein«: Berlin-Besucher-
boten des 19. Jahrhunderts und Georg Meißners »Kobold«
Hilmar-Peter Wollert

Rezensionen und Anmerkungen

144 Uwe Hobekus »Klein Medien. Die Gedächtnisräume der 19. Jahrhun-
derts in der literarischen Historie« und »Der Theodor Fontane«
Hugo Ahr

Es ist töricht, Autoritäten im Glanze unfehlbarer
Götter zu erblicken.

(Theodor Fontane, aus: *Unsere lyrische
und epische Poesie seit 1848*)

5 Editorial

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

- 8 Theodor Fontane: *Après. Nach vierzig Jahren*. Ein unveröffentlichter Novellenentwurf. Mit einem Geburtstagsgruß für Magdalena Frank
Herausgegeben von CHRISTINE HEHLE
- 12 Eine Postkarte Fontanes an Hans Hoffmann
Mitgeteilt von RAINER HILLENBRAND
- 16 Der lebendig in die Unsterblichkeit eingehende Friedrich Eggers.
Fontane-Porträts und -Bildnisse (4): Das *Rütli*-Bild von Wilhelm von
Merckel und seine Erklärung in einem *Toast auf Anacreon in drei Visionen*
KLAUS-PETER MÖLLER

Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte

- 34 »Wie Splitter brach das Gebälk entzwei«. Das Tay-Unglück von 1879
in der zeitgenössischen deutschen Balladendichtung
ULRICH KITTSTEIN
- 46 Memento mori. Ein kryptisches Zitat und seine epische Integration in
Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*
DIETER STELAND
- 80 »Ein ernster Roman soll wie ein Kirchhof enden«: Berlin-Beschreibungen
des 19. Jahrhunderts und Georg Hermanns *Kubinke*
HELMUT PEITSCH

Rezensionen und Annotationen

- 104 Uwe Hebekus: *Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts
in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane*
HUGO AUST

- 107 Sylvain Guarda: Theodor Fontanes »Neben«-werke. *Grete Minde, Ellernklipp, Unterm Birnbaum, Quitt*: ritualisierter Raubmord im Spiegelkreuz
HUGO AUST
- 111 Theodor Fontane: *Morgenlicht und Lerchenjubil*. Märkische Landschaften. Hrsg. von Gotthard Erler
MANFRED HORLITZ
- 113 Wolfgang Feyerabend: *Spaziergänge durch das literarische Potsdam*

Vermischtes

- 116 *Fünf Schlösser* und das Kreuz der Ritter des Königlichen Hausordens
WERNER RACKWITZ
- 126 »Fire, but don't hurt the flag!« Die Verlageinbände der ersten Buchausgaben Theodor Fontanes (Teil II)
GEORG WOLPERT

Bibliographie

- 148 Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Informationen

- 168 Publikationen des Theodor-Fontane-Archivs
- 170 Ankündigung von Publikationen
- 171 Vertriebshinweise
- 172 Autorenverzeichnis
- 174 Richtlinien zur Manuskriptgestaltung
- 176 Impressum

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser, mit Heft 81 überschreiten die *Fontane Blätter* nunmehr das vierzigste Jahr ihres Erscheinens. Ein rückblickendes »Après. Nach vierzig Jahren« wäre also auch in eigener Sache durchaus naheliegend. Wir möchten das Ihnen als unseren Leserinnen und Lesern überlassen und haben den Novellenentwurf gleichen Titels Magdalena Frank mit einem herzlichen Glückwunsch auf den Geburtstagstisch gelegt.

In der Rubrik *Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes* finden Sie darüber hinaus eine Postkarte Fontanes an Hans Hoffmann, die uns Rainer Hillenbrand präsentiert, und ein weiteres Kapitel der *Fontane-Porträts und -Bildnisse* von Klaus-Peter Möller, das diesmal zu einem Abstecher zum *Rütli*-Bild von Wilhelm von Merckel einlädt.

Das Rubrum *Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte* ist in diesem Heft mit drei Beiträgen gedankenreich bestückt. Ulrich Kittstein führt uns mit detaillierten Vergleichen in die deutsche Balladendichtung um das Tay-Unglück von 1879, dem bekanntlich auch Fontanes berühmte Ballade gewidmet ist. Als er an einem Januartage 1813 Berlin verlässt, begegnet Lewin von Vitzewitz einem jammervollen, zerlumpten Trupp, bei dem es sich um Truppenteile der aus Russland zurückströmenden napoleonischen Armee handelt. In diesem Bild des Elends im Kontrast zur strahlend vorbeiziehenden Division erkennt Dieter Steland ein verschleiertes Zitat des *Triumphs des Todes* von Orcagna im Camposanto von Pisa und führt uns dies in Variationen in Fontanes Roman *Vor dem Sturm* vor. Auch Helmut Peitsch wählt den Kirchhof und die Wege zum Friedhof als signifikante Topographien in Berlin-Romanen des 19. Jahrhunderts.

In der Rubrik *Vermischtes* behandelt Werner Rackwitz die Zusammenhänge um das Erscheinen von *Fünf Schlösser* und die Verleihung des Kreuzes der Ritter des Königlichen Hausordens an Fontane. Sodann drucken wir den zweiten Teil der Abhandlung über die Verlagseinbände der ersten Buchausgaben Fontanes von Georg Wolpert, dessen erster Teil in Heft 80 ein großes Leserecho gefunden hat. Vor allem waren es die illustrierenden Farbabbildungen, die auf positive Resonanz stießen. Wir können auch für den zweiten Teil einiges Farbige begeben, müssen indes hinzufügen, dass dies, wie bereits für Teil 1, wiederum nur möglich geworden ist durch die großzügige Spende eines Lesers aus Hamburg, dem wir an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich danken.

Liebe Leserinnen und Leser, wir können nicht verschweigen, dass die Herstellung dieses Heftes der *Blätter* überschattet wird durch die Sorge um

die Zukunft des Theodor-Fontane-Archivs, die uns in diesen Monaten umtreibt. Die organisatorischen Umstrukturierungen, die vom zuständigen Ministerium geplant werden, lassen uns befürchten, dass wir in Zukunft nicht mehr in der gewohnten und bewährten Weise werden weiterarbeiten können. Wir wünschen uns eine offene Diskussion über diese Frage und werden das uns Mögliche tun, damit es dahin kommt.

DIE HERAUSGEBER

Ihre Leserinnen und Leser, wir können nicht verschweigen, dass die Fortsetzung dieses Heftes der Bände übersehen wird durch die Sorge um

ganz herzlich danken.
Spende eines Lesers zur Förderung, denn wir an dieser Stelle noch einmal
mit für Teil I wiederum nur möglich geworden ist durch die großzügige
Teil einige Farbig beige, müssen indes hinzufügen, dass dieses Teil
dungen, die auf positive Resonanz stießen. Wir danken auch für den
Leserrecht gefunden hat. Vor allem wenn es die Jubiläumsgeschichte
guten Fontanes von Georg Wolpert, dessen erster Teil in 1989 erschienen
zweiten Teil der Abhandlung über die Fortsetzung in den ersten Bänden
der Ritter der Königlich Preussischen Staatsbibliothek ist, dass
hängt am das Erscheinen von Fritz Schöberl und die Fortsetzung des Kreuzes
In der Reihe Hermanns behandelt Werner Karkwitz die Zusammenhänge
Berlin-Romane des 19. Jahrhunderts.
den Kirchen und die Wege zum Friedhof als eigenständige Topographie in
tionen in Fontane Romanen über den Zusammenhang zwischen Kirche und
Jahres von Organs im Campanile von Pisa und führt uns dies in Var-
Division erkennt Dieter Stöckel ein vorchristliches Bild des Übergangs
dell, in diesem Bild der Kirche im Kontext zu stehend vorchristlichen
teile der aus Russland zurückkehrenden napoleonischen Armeen im
Viktor einem jammervollen, kochenden Topf, bei dem es sich um ein
met ist. Als er an einem Januartag (1812) Romanen über den Übergang
Littérature von 1889, das in der Geschichte nach Fontane vertritt. In der
detaillierten Vergleich in die deutsche Halbbücherei um das 19.
Heft mit drei Bänden gehalten werden. Unser Kinobild über uns als

einmal haben wir uns bemüht, es durch einen 20. Band zu ergänzen.
Bild von Wilhelm von Meckel enthält.
aus von Klaus-Peter Möller, das diesmal zu einem Anmerkungsband
brand präsentiert, und ein weiterer Kapitel der Fontane-Kritik und die
hinaus eine Fortsetzung Fontanes zu Hans Hoffmann, die uns einen Einblick
in der Reihe über Fontane und seine Zeitgenossen, die Fontane-Kritik und die
den Geburtstagsfeier zeigt.

gleichen Teils Magdalen Franz mit einem literaturwissenschaftlichen Aufsatz
und Leser überlesen und lassen übersehen das Fortsetzungsheft

Theodor Fontane: *Après. Nach vierzig Jahren.*
Ein unveröffentlichter Novellenentwurf.
Mit einem Geburtstagsgruß für Magdalena
Frank

Herausgegeben von CHRISTINE HEHLE

Après.

Nach vierzig Jahren.
Swinemünder Scenerie.

Nach vierzig Jahren.

Und nun kam die Reihe an P., der mir im Kreise gerade gegenüber saß, und er erzählte.

Adelheid A. war meine Spielgefährtin. Unsrer Häuser waren Nachbarhäuser und von Jugend auf hatten wir .. Wir wuchsen auf wie Geschwister; aber ich war noch nicht zehn Jahr alt, da wollt ich von Brüderchen u. Schwesterchen nichts mehr wissen und ich war nur zufrieden, wenn an den Geburtstagen gesungen wurde. Unser Felix der soll leben Und B.'s Adelheid daneben, Es lebe das ganze P'sche Haus. Unterblieb das, so war ich verstimmt. Ich betrachtete mich als verlobt. Adelheid war so alt wie ich, nur wenig jünger. Nach Hausebringen, Schlittenfahren, Schlittschuh=anschnallen, Im Wald, im Kornfeld (dies ausführen) und Versteckspielen. Eine halbe Stunde lang hielt ich ihre Hand und sprach kein Wort und hatte nur Furcht, daß wir zu früh in unsrem Versteck gefunden würden. Schlachten schlagen. Da Sie ließ es sich gefallen, aber machte keine Avancen. Es war ihr angenehm, so ausgezeichnet zu werden, aber sie ihrerseits that nichts. Nur ein oder zweimal. Und daran richtete ich mich auf.

Nun Trennung. Schule. Dann und wann ein Wiedersehn. Halbwachsen. Aber es war nicht besser geworden. Dann die Gasthofs-Zeit mit beinahe 18. Mitunter sahen wir uns an. Es war als ob die Flamme heraus schlagen müßte. Aber es unterblieb. Und wir gingen ruhig unsres Wegs. Neue Trennung. Weihnachts-Ueberraschung. Dann war es vorbei. Früh verheirathet. Es war ein trauriger Tag.

Aber die Jugend erholt sich. Wieder frisch. Das Leben begann, es ging. Jahr auf Jahr. Und so war ich alt geworden. Es war nach vierzig Jahren, da

empfang ich einen Brief. Nun Wiedersehn. Die Unbefangenheit und die Heiterkeit des Gesprächs. Wär[en > st] [wir > Du] damals so heiter, so schwatzhaft und so nett gewesen, ich weiß nicht, was geschehen wäre. Dann wurde sie einen Augenblick ernst. Ich küßte ihr die Hand u. wir schieden.

Dieser Entwurf zu einer Erzählung, der sich als Dauerleihgabe der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, im Theodor-Fontane-Archiv befindet (St 34, fol. 9^r–11^r), reiht sich offensichtlich unter die Texte ein, die Fontanes späte Wiederbegegnung mit seiner Swinemünder Jugendliebe Minna Krause (Johanna Caroline Wilhelmine Dorothea Krause, 1821–1897) thematisieren.

Minna Krause, die Geliebte früher Fontanescher Gedichte,¹ heiratete 1840 den Geographen Gustav Adolph von Klöden (1814–1885), den Sohn des Begründers der Klödenschon Gewerbeschule in Berlin, die Fontane von 1833 bis 1836 besucht hatte.² Fontane vergegenwärtigt seine Teenager-Verliebtheit lebhaft im Brief an Bernhard von Lepel vom 21. August 1851, der ihm sein Feriendomizil in Heringsdorf geschildert hatte:

»Das Haus, das Du in Heringsdorf bewohnst, kenn' ich ganz genau; in dem großen Vorderzimmer hab' ich als 15jähriger Faulpelz oft bewundernd gestanden, wenn Eduard Devrient und seine Wirthin, die dazumal bildschöne Commerciens-Räthin Krause am Clavier spielten, sangen und deklamirten. Draußen aber, – nach dem Walde zu, war es noch schöner; – da lief ich stundenlang dem schönen Backfisch der schönen Frau nach, und hatte Herzscherzen, wenn ich die Gemüthsruhe der jungen Dreizehnjährigen sah, die saure Kirschen und aus der Speisekammer gestohlene Backpflaumen aß, während ganz andres Verlangen mir die Kehle zuschnürte.«³

Das von Lepel geschilderte Haus am Ostseestrand wurde, nebenbei bemerkt, später zu einem der Modelle für das Dünenschloss der Holks in *Unwiederbringlich*.

Fontane scheint Minna nach ihrer Heirat nur dreimal wieder begegnet zu sein, während sie mit seiner Schwester Jenny, verheiratete Sommerfeldt, offenbar kontinuierlich in Verbindung stand. Am 14. Juni 1879 besuchte das Ehepaar von Klöden Fontane, wie er seiner Frau berichtet: »Martha empfing Kloedens; sie waren sehr nett und liebenswürdig, und darf ich sagen, daß dies über ein Leben weg sich noch einmal die Fingerspitzen reichen, doch einen poetisch wohlthuenden Eindruck auf mich macht. In Leberfarbe und Schrumpligkeit übertreibt es meine alte Liebe freilich; da ist ja eine Backbirne glatt gegen; aber enfin ›wenn s Herz nur schwarz ist‹, und so bin ich über dies *Gegenstück* zum ›egalen Teint‹ auf den die Engländer so viel Gewicht legen, glücklich hinweggekommen. Mete hatte die Schwäche der lie-

benswürdigen Frau gleich weg, und sagte ›stark ausgebildeter Familiensinn‹. Beide lassen sich Dir empfehlen.« (15. Juni 1879)⁴

Am 10. Dezember 1879 fand eine weitere Begegnung im Haus der Sommerfeldts statt, über die Fontane an Karl Zöllner schrieb: »Die Zeit kreißt mit Ereignissen: gestern ein Wiedersehn mit einer alten Liebe (nach 40 Jahren) [...]« (11. Dezember 1879)⁵

Die letzte bekannte Begegnung, fast zehn Jahre später, am 28. August 1889, schildert Fontane seiner Tochter Martha:

»Heute Nachmittag traf ich beide Jennys, Mutter und Tochter [...], und als dritte im Bunde: Minna v. Klöden, Minna Krause, meine alte Liebe vor nun 52 Jahren und noch länger. Denn es ging mir ähnlich wie Lepel, der, auf die Frage wann er zuerst geliebt habe, wehmüthig antwortete: in meinem 4. Jahr. Anno 37 kam Minna Krause mit ihrer noch schönen, höchstens 36 Jahr alten Mutter (denn sie hatte sich mit 15 Jahren verheirathet) aus dem ›Oberon‹ und ich stand im Vorflur des Opernhauses und wartete auf Beide; Minna trug einen schottischen Mantel, eine Boa von Fé und einen eleganten weißen Atlashut, sah auch noch verklärt aus durch ›O, Huon, mein Gatte, [] – nun, kurz heraus, jeder Zoll eine Prinzessin, eine Fee in Fé, vielleicht auch eine Schlange in Boa, was nur den Reiz steigerte, – heute sah ich eine alte Backebeere, mit unglaublich wenig Zähnen und unglaublich viel Runzeln. Ich freute mich aber doch. Dabei nannte sie mich mit der größten Unbefangenheit ›Du‹, was mich gradezu rührte, denn man bleibt ein Schaf.« (28. August 1889)⁶

Diese letzte Begegnung – »nach fünfzig Jahren« – ist berühmt geworden, seit Paul Irving Anderson ihre Initialwirkung für die Entstehung sowohl der *Kinderjahre* als auch von *Effi Briest* plausibel machte und die in *Meine Kinderjahre* nur versteckt präsente Minna als Fontanes »Mädchen von Vineta« identifizierte.⁷ Das Fragment *Après* zeigt, dass offenbar auch schon die erste Wiederbegegnung von 1879 – »nach vierzig Jahren« – Fontane zu einer literarischen Gestaltung angeregt hat, allerdings in viel direkterer und gleichzeitig durch die Verschiebung auf einen fiktiven Erzähler P. innerhalb einer Rahmengeschichte viel distanzierterer Weise. Doch das Versteckspielen und die Furcht, (zu früh) gefunden zu werden, sind auch hier schon ein zentrales Motiv.⁸

Der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sei für die Druckgenehmigung herzlich gedankt.

Anmerkungen

- 1 *Der Bach und der Mond (An Minna)*. In: GBA *Gedichte* Bd. 2. 2. Aufl. 1995, S. 179f.; *Der Kastanienbaum*. Ebd., S. 181f.; *Die Perlenmuschel (Bei Übersendung eines Perlenringes in einer Muschel an Minna)*. Ebd., S. 184–186; alle aus dem Jahr 1837. Vgl. auch u. a. *Träume sind Schäume!* Ebd., S. 192f., aus dem Jahr 1838; und *Im Garten*. In: GBA *Gedichte* Bd. 1. 2. Aufl. 1995, S. 9, aus dem Jahr 1845.
- 2 Vgl. HELMUTH NÜRNBERGER: *Fontanes Welt*. Berlin 1999, S. 100–105.
- 3 HFA IV/1. 1976, Nr. 95, S. 180–184, hier S. 181.
- 4 THEODOR UND EMILIE FONTANE: *Der Ehebriefwechsel*. Hrsg. von GOTTHARD ERLER unter Mitarb. von THERESE ERLER. Berlin 1998. Bd. 3, S. 174–176, hier S. 175f., Nr. 546.
- 5 HFA IV/3. 1980, Nr. 50, S. 54. Vgl. auch Fontane an Elise Weber, 23.12.1879 (ebd., Nr. 51, S. 54f., hier S. 55).
- 6 THEODOR UND MARTHA FONTANE: *Ein Familienbriefnetz*. Hrsg. von REGINA DIETERLE. Berlin, New York 2002. (Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft, Bd. 4), Nr. 211, S. 363–366, hier S. 365f.
- 7 PAUL IRVING ANDERSON: *Meine Kinderjahre: die Brücke zwischen Leben und Kunst. Eine Analyse der Fontaneschen Mehrdeutigkeit als Versteck-Sprachspiel im Sinne Wittgensteins*. In: HUGO AUST (Hrsg.): *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks*. München 1980, S. 143–182.
- 8 Auch die Darstellung der Jugendliebe zwischen Grete und Valtin in der 1879 erschienenen Erzählung *Grete Minde*, insbesondere die Gartenszene im 1. Kapitel, erinnert an die hier skizzierte Beziehung.

Eine Postkarte Fontanes an Hans Hoffmann

Mitgeteilt von RAINER HILLENBRAND

Die Bekanntschaft Fontanes mit dem Schriftsteller Hans Hoffmann (1848–1909) war nicht sehr eng. Am 1. Juni 1882 las ihm seine Frau Hoffmanns Novelle *Peerke von Helgoland* aus der *Deutschen Rundschau* vor; und am 11. April 1884 erhielt er einen Brief der Redaktion der neugegründeten *Deutschen Illustrierten Zeitung*, deren Redakteur Hoffmann war¹ und die später in *Über Land und Meer* aufgegangen ist; vermutlich wurde er um einen Beitrag gebeten. Im Sommer 1888 fragte Fontane ihn »mitten im Walde« nach dem Weg, ohne ihn gleich erkannt zu haben.² Am 15. Juni 1889 ließ er anonym eine kleine, freundliche Anzeige von Hoffmanns Erzählband *Von Frühling zu Frühling* in der *Vossischen Zeitung* erscheinen.³ Besonders beschäftigt scheint ihn das Buch aber nicht zu haben; erst am 8. Juni hatte er es sich von seiner Tochter Martha zurückerbeten mit der Bemerkung: »ich muß drüber schreiben«.⁴

Die nachfolgend mitgeteilte Postkarte setzt eine persönliche Begegnung im Winter 1889/90 voraus. Das wird bestätigt durch ein Schreiben von Fontanes Tochter Martha an ihren Bruder Theodor vom 15. Januar 1890, worin es heißt: »Wir wollen gern Ende Febr. auf lange nach Bozen gehen. Hans Hoffmann ist auf dem Rückwege von Italien lange dort gewesen mit seiner Familie und behauptet, es sei dermaßen billig, daß sie die ganze Reise durch den Aufenthalt dort herausgeschlagen hätten. Papa ist freilich nicht mehr so reiselustig wie früher, aber ich denke, wir kriegen ihn doch fort.«⁵ Das gelang, wie auch die Postkarte zeigt, dann doch nicht wie gewünscht.

Auch später war Fontane über Hoffmann nur oberflächlich orientiert; am 15. Februar 1894 vermutet er fälschlich, Hoffmann lebe jetzt in Wien. Zuletzt spielt er am 24. April 1894 auf dessen Konflikt mit Julius Rodenberg als Herausgeber der *Deutschen Rundschau* an.⁶

Hans Hoffmann wurde am 27. Juli 1848 in Stettin als Sohn des Pfarrers an der Peter-und-Paul-Kirche geboren und besuchte dort auch das Marienstiftgymnasium. Ab 1866 studierte er Philologie in Bonn, Berlin und Halle; am 20. Januar 1871 promovierte er mit einer lateinischen Dissertation über die Entstehung der Nibelungen und über Lachmanns Theorien. Nach der Oberlehrerprüfung begab er sich 1871 auf eine erste Italienreise. Ostern 1872 wurde er Kandidat am Stadtgymnasium in Stettin, ging aber schon im Herbst als Hauslehrer des deutschen Botschaftsarztes nach Rom. 1873 reiste er über Sizilien, Griechenland und Konstantinopel zurück nach Stolp, wo er wieder Kandidat am Gymnasium wurde, Anfang 1875 dann Hilfslehrer in Danzig. Im Sommer 1875 unternahm Hoffmann einen größeren Ausflug nach Norwegen, an den sich der Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit anschloß. Novellistisch fruchtbar wurde im Herbst 1876 auch seine dritte Italienreise, die bis zum Sommer 1877 dauerte. Im Herbst ging er als Hilfslehrer nach Berlin, gab aber bald sein ungeliebtes Lehramt ganz auf und wohnte ab 1879 als freier Schriftsteller zunächst bei seinen Eltern in Stettin. 1881 reiste er erneut nach Griechenland, besuchte Olympia, die Ionischen Inseln und insbesondere Korfu, wohin er mehrere seiner Novellen lokalisierte.⁷ Zurück in Berlin heiratete er 1883 Margarete Wichgraf, die Tochter eines Potsdamer Regierungsrats, von der er vier Kinder hatte. (Fontane läßt sie in der Karte grüßen.) Ab April 1884 war Hoffmann leitender Redakteur der neugegründeten *Deutschen Illustrierten Zeitung*, doch schied er schon am 7. August 1886 im Streit um den Abdruck der *Gänseliesel* von Nataly von Eschstruth, den er nicht verhindern konnte, wieder aus der Redaktion aus. Seit Ende 1886 war er erneut freier Schriftsteller zunächst in Berlin, dann in Freiburg i. Br., 1890/91 in Bozen, danach in Potsdam, seit 1894 in Wernigerode am Harz. Viele dieser Orte fanden in seinem erzählerischen Werk ihren Niederschlag. Nach dem Tod seiner Frau am 29. April 1901 nahm Hoffmann im Herbst 1902 die Stellung als Generalsekretär der *Deutschen Schillerstiftung* in Weimar an. Hier starb er am 11. Juli 1909.

Hans Hoffmann orientierte sich in seiner Erzählkunst an den Meistern des Poetischen Realismus, vor allem an Keller⁸ und Heyse⁹, aber auch an Raabe¹⁰ und der Ebner-Eschenbach¹¹. Mit Raabe war er enger befreundet; von Heyse wurde ihm die Stellung bei der *Schillerstiftung* beschafft. Ästhetisch war er stark von Friedrich Theodor Vischer beeinflusst. Hoffmann versuchte in seinen Romanen und Novellen, später auch in kürzeren Erzählskizzen und Märchen, die Verbindung von Idealismus und Realismus, womit er zunächst durchaus Erfolg hatte, in den Zeiten des herrschenden Naturalismus aber zunehmend unmodern wurde. Er schrieb seine Geschichten in einem eleganten, humorvollen Stil und einer sorgfältig komponierten Form.

Seine Erzählungen, aber auch die wenigen Romane, genossen damals, wie die Briefwechsel zeigen, die Wertschätzung der berühmteren Kollegen; auf Fontane scheinen sie allerdings keinen größeren Eindruck gemacht zu haben. Beim Publikum erfolgreich waren vor allem Hoffmanns Schulgeschichten der Sammlung *Das Gymnasium zu Stolpenburg*.¹² Aus den Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts ist er jedoch, wie so viele deutsche Autoren seiner Generation, ganz herausgefallen.

Die Postkarte Fontanes an Hoffmann befindet sich im Pommerschen Landesmuseum in Greifswald, dem für seine Hilfe und für die Druckerlaubnis gedankt sei. (Antiquaschrift wird im Druck mit Arial wiedergegeben.) Sie hat die Aufschrift: »Königreich Bayern. / POSTKARTE.« Die Adresse lautet (teilweise vorgedruckt): »An / Herrn Dr. Hans Hoffmann / in Vahrn bei / Brixen. / (Südtirol)«. Auf dem Kissinger Absenderstempel ist nur die Jahreszahl »90« lesbar; der Brixener Ankunftsstempel zeigt den »4. 7. 1890«, einen Dienstag. Die Post brauchte dafür damals in der Regel höchstens zwei Tage. Hoffmann hatte Fontane, der sich mit seiner Frau von Mitte Juni bis Mitte Juli 1890 in Bad Kissingen aufhielt, wohl aufgefordert, ihn in Südtirol zu besuchen.

Theodor Fontane an Hans Hoffmann, Bad Kissingen, Anfang Juli 1890

Hochgeehrter Herr. Seien Sie herzlichst bedankt für Ihre Karte sammt all dem Lieben und Guten, was mir Ihre Freundlichkeit in Aussicht stellt. Aber der Reiseplan des zurückliegenden Winters war nur ein letztes Aufflackern und ich wachse mich mit jedem Tage mehr in die »alte Garde« hinein, die nur in dem Dreieck Berlin-Schöneberg-Charlottenburg leben kann. Selbst hier in Kissingen, wo jeder dritte Mensch ein Berliner ist, schweigt die Sehnsucht nach der Potsdamer Straße nicht. Nochmals besten Dank mit der Bitte mich Frau Gemahlin angelegentlichst empfehlen zu wollen, in vorzüglichster etc.

Th. Fontane.

Anmerkungen

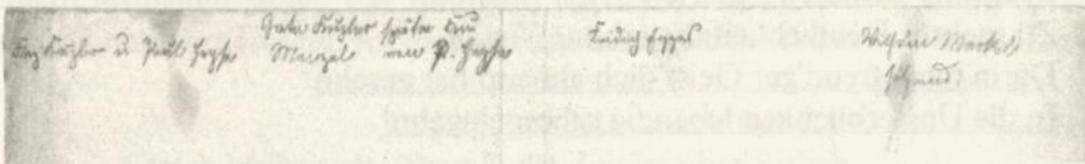
- 1 Vgl. THEODOR FONTANE: *Tagebücher 1866–1882. 1884–1898*. Hrsg. von GOTTHARD ERLER unter Mitarb. von THERESE ERLER. Berlin 1994, S. 177 bzw. S. 211f.
- 2 Vgl. THEODOR FONTANE: *Briefe*. Hrsg. von WALTER KEITEL und HELMUTH NÜRNBERGER. Bd. 3. München 1980, S. 628f.
- 3 Vgl. THEODOR FONTANE: *Literarische Essays und Studien. Zweiter Teil*. Hrsg. von RAINER BACHMANN und PETER BRAMBÖCK. München 1974, S. 270f. (Text), u. S. 919 (Anmerkung).

- 4 THEODOR FONTANE und MARTHA FONTANE: *Ein Familienbriefnetz*. Hrsg. von REGINA DIETERLE. Berlin, New York 2002. (Schriften der Theodor-Fontane-Gesellschaft, Bd. 4), S. 352.
- 5 Ebd., S. 375f.
- 6 Vgl. FONTANE: *Briefe*, (wie Anm. 2), Bd. 4. München 1982, S. 333 bzw. S. 344.
- 7 Vgl. RAINER HILLENBRAND: Realistischer Idealismus. Hans Hoffmanns Gedichte aus Korfu. In: *Studia theodisca* (Im Druck).
- 8 *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hans Hoffmann*. Aus Carl Schüddekopfs Nachlaß zum 10. Oktober 1920 herausgegeben und den Teilnehmern an den bibliophilen Veranstaltungen zu Frankfurt a.M. überreicht von C. H. und G. S.
- 9 Die Edition des kleinen Briefwechsels bereite ich vor.
- 10 HANS-WERNER PETER: *Der unbekannte Briefwechsel Hans Hoffmann/Wilhelm Raabe*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1977, S. 86–102.
- 11 RAINER HILLENBRAND: *Der Briefwechsel zwischen Hans Hoffmann und Marie von Ebner-Eschenbach*. In: *Sprachkunst* 36 (2005), 1. Halbband, S. 25–50.
- 12 Bis 1918 neun Auflagen; Neuausgabe hrsg. von ROSWITHA WISNIEWSKI. Berlin 1995.

Der lebendig in die Unsterblichkeit eingehende Friedrich Eggers. Fontane-Porträts und -Bildnisse (4): Das *Rütli*-Bild von Wilhelm von Merckel und seine Erklärung in einem *Toast auf Anacreon in drei Visionen*

KLAUS-PETER MÖLLER

Ein kleiner Abstecher wird uns auf unserer Bilderwanderung vielleicht gestattet sein, noch dazu zu einem Bild, das wir bereits kennen, und auf dem Fontane vermutlich nicht einmal dargestellt ist. Aber das aufgefundene Material rechtfertigt diese Abschweifung, wie ich hoffe, führt sie uns doch zu eindrucksvollen zeitgenössischen Dokumenten, die Vorstellungen vom Gründungsmythos und vom Selbstverständnis des Rütli¹ in den ersten Jahren seines Bestehens vermitteln. Roland Berbig hat die Zeichnung, um die es hier noch einmal gehen soll, im Eggers-Nachlaß im Stadtarchiv Rostock aufgespürt und im Heft 54 der *Fontane-Blätter* vorgestellt.² Eine literarische Erklärung, die bisher unbeachtet geblieben ist, versetzt uns nun auch in die Lage, die wesentliche inhaltliche Besonderheit dieses Blattes zu verstehen, den merkwürdigen Widerspruch zwischen der zentralen Figur, die in einer leuchtenden Aureole aufgeht, und den anderen Teilnehmern des literarischen Kränzchens, die keine Notiz davon nehmen, daß da jemand in Flammen steht, die ennuyiert dasitzen, sich mit ganz anderen Dingen beschäftigen oder einfach am Geschehen vorbeisehen. Franz Kugler hat sich gemütlich in die Ecke des Sofas geschmiegt, nur der Kopf und ein Bein ragen aus dem flauschigen Fauteuil hervor; über das Getränk, das er bedächtig aus einem großen Glas nippt, ließ sich leider keine Klarheit erlangen. Neben ihm sitzt, in nachdenklich-wählerischer Pose, »adrett und gepflegt«,³ wie Roland Berbig schrieb, Theodor Fontane; allerdings ist diese Identifikation, das sei bereits hier gesagt, wenigstens anzuzweifeln. Im Vordergrund, bequem in den Sessel gefläzt, räkelt sich Menzel, die Fingerspitzen aneinandergelegt, den Blick ins Nichts gerichtet. Am kleinen runden Tischchen steht Lepel und steckt sich am Leuchter eine Zigarre an, was eine für ihn charakteristische Pose zu sein scheint, auch Adolph Menzel hat sie auf einem Skizzen-Blatt festgehalten.⁴ Auf der rechten Seite des Bildes stehend Karl Bormann und



Zeichnung von Wilhelm von Merckel. Original im Archiv der Hansestadt Rostock, Inv. Nr. 1.4.7.42

sitzend Wilhelm von Merckel, beide rauchend, abwartend, freundlich-distanziert. In der Mitte der Darstellung steht Friedrich Eggers, abgesondert von den beiden Gruppen zur Rechten und zur Linken, umloht von einer Licht-Gloriole mit kränzenden Engeln. Eine theatralische Szene ist das, weiß Gott, nur: Was soll das alles? Was ist das für ein Papierhaufen, der wie zur Damnation vor Eggers auf den Boden geschüttet ist, – bei genauerem Hinsehen erkennt man, daß es sich um Bücher handelt, lediglich neben dem Stuhl von Merckel sind drei Bände sorgfältig auf dem Fußboden gestapelt, – was

hat das mit dem *Literatur-Blatt* zu tun, das auf dem runden Tischchen mit der Lampe liegt, wieso hüllt sich Eggers – trotz einer offenbar angenehmen Raumtemperatur – in den Mantel, eine Geste, die seine Isolation noch betont, und, um noch einmal darauf zurückzukommen, wieso nimmt der Kreis so wenig Anteil an der im Strahlenglanz stehenden zentralen Figur, was durch die Zeichnung besonders auffällig herausgestellt wird?

Antwort auf diese Fragen gibt ein literarischer Text, der das Bild erläutert und ergänzt. Schon der Titel, der am Ende des Gedichts wiedergegeben ist, indiziert die Anlaßgebundenheit, die Okkasionalität des dreigliedrigen Textes und verrät zugleich etwas von der humorvollen Übertreibung, die sowohl dem Bild als auch der Erklärung desselben als Stil-Element zueigen ist: *Toast auf Anacreon in drei Visionen, deren zweien dem Anzutoastenden, die dritte dem Antoastenden widerfahren*. Anacreon, das ist der Tunnel-Name, den Friedrich Eggers sich gegeben hat und der auch im *Rütli* benutzt wurde. Als Autor für den Toast zeichnet Wilhelm von Merckel mit seinem Tunnel-Namen *Immermann*. Auch die Urheberschaft des Bildes klärt der *Toast*, an dessen Ende es heißt:

Kein Hogarth⁵ bin ich nicht, die Szen' in würd'gen Bildern,
 Geschweig' ein Lichtenberg, sie schriftlich abzuschildern,
 In Kupfer dennoch stach ich in der Session
 Zu mehrer Deutlichkeit die schöne Vision,
Darin mein freud'ger Geist dich ahnend hat gesehen
In die Unsterblichkeit lebendig schon eingehn!

Wilhelm von Merckel ist also der Schöpfer sowohl des hier vorzustellenden Gedichtes als auch der bildlichen Darstellung. Allerdings handelt es sich bei dem Rostocker Blatt nicht um einen Stich, sondern um eine Federzeichnung. Ob die Szene wirklich in Kupfer gestochen wurde, oder ob es sich um eine der üblichen Absichts-Erklärungen handelt, *Späne* zu publizieren, die später oftmals nicht ausgeführt werden konnten, war nicht in Erfahrung zu bringen, jedenfalls ist bisher kein Abzug bekannt geworden. Wichtiger erscheint die Frage nach der Datierung von Text und Bild, zu dem auch noch eine Legende existiert, die erst später hinzugefügt wurde.

Der *Toast* ist auf den 9. Dezember 1854 datiert. An diesem Tag konnten die Literaten, die sich am 9. Dezember 1852 verschworen hatten, der »hundertköpfigen Hydra« der Literatur durch »Rezensentenmuth« zu begegnen und die Federkiele mutig im »Tintenblut« zu baden, den zweiten Jahrestag der Stiftung des *Rütli* feiern. Wenn das Gedicht eine Rolle bei dieser Gelegenheit gespielt hat, und daran besteht kein Zweifel, muß es zu diesem Da-

tum fertiggestellt gewesen sein. Mit der Nennung der Gelegenheit selbst hebt der *Toast* an: »Zween Jahre sind es itzt ...«. Der Text besteht aus drei Abschnitten, denen die Jahreszahlen 1852, 1853 und 1854 zugewiesen sind. In jedem dieser Abschnitte wird eine Unsterblichkeits-Vision Friedrich Eggers' geschildert. Die erste ist mit der Gründung des *Rütli* am 9. Dezember 1852 verknüpft, die zweite mit dem Projekt, ein *Literatur-Blatt des Deutschen Kunstblattes* zu gründen, die dritte mit dem beleidigten Ausruf Eggers', das *Literatur-Blatt* allein zu schreiben, da er nicht genügend Unterstützung bei den Mitstreitern fände. Und diese Szene ist es, die in der Zeichnung festgehalten wurde. Mit einem jähzornigen Fausthieb hat Eggers das »Bücherpack« vom Tisch gefegt. Hoch aufgerichtet schleudert er den Freunden, die sich zu gemüthlicher Runde versammelt haben, seinen Vorwurf entgegen und versteigt sich schließlich zu dem Ausruf, daß er das Blatt hinfort allein schreiben und den Ruhm auch allein ernten werde. Dieser Vorgang wird durch die Zeichnung mit bildkünstlerischen Mitteln umgesetzt und ironisch kommentiert. Die Freunde, solche Wutausbrüche mit Theaterdonner von ihrem Anacreon gewohnt, lassen sich in ihrer fröhlichen Gemüthlichkeit nicht stören, zumal die Vorwürfe, betrachtet man die Nummern des *Literatur-Blattes*, nicht berechtigt sind.

Für den Text dürfen wir also den 9. Dezember 1854 als Terminus ante quem festhalten. Auch das Bild wird bereits vor dem zweiten Stiftungsfest gezeichnet worden sein. Im dritten Abschnitt heißt es dazu:

[...] der Ort ist nach Belieben

Gleich bleibt sichs überall, die Zeit ist über Sieben

Wenn der Zeichner auch eine konkrete Begebenheit festgehalten haben mag, handelt es sich zugleich um eine gewöhnliche Situation. Die Rütlionen haben sich versammelt, es gibt Kaffee, es wird geraucht, Eggers versucht, Rezensenten für die im *Literatur-Blatt* zu besprechenden Bücher zu gewinnen, stößt aber nur auf geringes Interesse. Da platzt ihm der Kragen.

»So will hinfort mein Blatt ich ganz alleine schreiben,

»Wer keinen Mitruhm mag, tant mieux, der läßt es bleiben;

In dem Augenblick, da er diesen Ausspruch getan, öffnet sich hinter ihm ein lichtüberfluteter, in die Tiefe führender himmlischer Raum mit Gewölk und Säulen oder Pilastern zu beiden Seiten, die Kapitelle mit kränzenden Engeln tragen. Die Engel stehen auf Kugeln mit Jahreszahlen, wodurch offenbar die zukünftigen Jahrgänge des *Literatur-Blatts* angedeutet sind.

Und sieh! Entflohen sind dir kaum die muth'gen Worte,
 Da öffnet hinter dir sich hell des Ruhmes Pforte,
 Aus ihrem Grunde quillt der Zukunft Gloria,
 Jahrgang auf Jahrgang kränzt dich als Viktoria. –

Die Behauptung, daß die Szene ad hoc in Kupfer gestochen wurde, läßt sich also nicht auf das Datum 9. Dezember 1854 beziehen, das Blatt wird bereits vorher angefertigt worden sein. Gezeigt wird nicht die Gründung des *Rütli* oder ein anderes konkret datiertes Treffen, sondern die Runde, wie sie sich an einem gewöhnlichen Abend zusammengefunden hat. Die dreimalige Wiederholung der visionären Situation steigert noch den komischen Effekt.

Läßt sich die Zeichnung vielleicht mit Hilfe der Legende, die auf einem schmalen Streifen Papier von zeitgenössischer Hand beigefügt wurde, noch etwas genauer datieren? Besonders fällt auf, daß die weibliche Person mit dem Kaffee-Brett hier als »Grete Kugler spätere Frau von P. Heyse« bezeichnet ist. Die dargestellte Sitzung fand also vermutlich bei Kugler statt, auch wenn das hohe Fenster nicht so recht zu der Mansardenwohnung im Hitzigschen Hause zu passen scheint, die seine Familie in jenen Jahren bewohnte. Paßt das Mobiliar dazu, der Wandschmuck, besonders das auffällig über den Bildern aufgehängte Schiffsmodell, dessen Masten schräg in den Raum ragen? Womöglich läßt sich anhand des Interieurs der Schauplatz des Geschehens näher bestimmen, vielleicht muß man den Dreimaster aber auch als Reminiszenz an das *Argo*-Projekt lesen, als Symbol, das von erhabener Warte einen Kommentar liefert zum Geschehen, gerichtet besonders an den, der hier in doppelter Weise präsent ist, als Gegenstand der Zeichnung und als ihr Adressat: Vergiß nicht, es sind Argonauten, mit denen Du es zu tun hast, Schatzsucher, Abenteurer der Feder, keine Schlächter, auch wenn es nur darum geht, Tintenblut zu vergießen; nicht Kritisieren oder Rezensieren ist ihres Amtes, sondern selbst mutig hinauszusegeln auf die stürmischen Seen der Literatur und der Kunst, wo die Wogen mitunter hoch gehen und der Steuermann einer ruhigen Hand bedarf und eines guten Kiels.

Wenn auch Zweifel über den Ort verbleiben, für die Datierung und den Quellenwert der Legende kann man der Angabe, daß es sich bei der weiblichen Figur, die ja auf der Zeichnung überhaupt nicht individualisiert ist und die auch in der Erklärung allenfalls als »Jungfer Muse« erscheint, um Grete Kugler, die spätere Frau von Paul Heyse, handelt, wertvolle Hinweise entnehmen, verrät sie doch, daß der Verfasser bzw. die Verfasserin nicht nur intim mit dem Kreis vertraut war, sondern auch die dargestellte Situation genau kannte. Die Hochzeit von Paul Heyse und Margarete Kugler, der Tochter von Franz Kugler, fand am 15. Mai 1854 statt, Fontane lieferte ver-

wegene Verse zum Polterabend. Während die dargestellte Szene selbst bereits vor der Hochzeit stattgefunden haben muß, kann die Beschriftung erst nach diesem Termin vorgenommen worden sein. Wahrscheinlich wurden die Namen der beteiligten Personen sogar erst viel später festgehalten, denn zusammen mit der Zeichnung ist ein weiteres Blatt von derselben Hand überliefert, auf dem einige *Tunnel*-Namen aufgelöst sind. Dieses Blatt kann erst viele Jahre später geschrieben worden sein, denn es enthält auch *Tunnel*-Namen von Freunden, die erst in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre in den *Literarischen Sonntagsverein* aufgenommen wurden – Frauenlob für Heinrich Seidel, der 1868 Mitglied wurde, Robert Kunisch für Försterling, aufgenommen 1867, und Barkhusen für Karl Zöllner, der erst 1865 in den *Tunnel* trat. Die Ähnlichkeit der Schriftzüge legt die Annahme nahe, daß auch die Legende dem Bild erst später hinzugefügt worden ist.

Die Frage nach dem Quellenwert der Beschriftung ist auch für die Identifikation der neben Franz Kugler auf dem Sofa sitzenden Person ausschlaggebend, in der Roland Berbig Fontane erkannte, die laut Legende jedoch Paul Heyse sein soll. Charakterisiert ist die Figur durch eine üppige, schwarz lohende Künstler-Tolle über hoher Stirn, lange, bis zu den Spitzen des Stehkragens herabreichende Koteletten, einen schmalen, an den Mundwinkeln etwas herablaufenden Oberlippenbart, eine leicht vorgeneigte Körperhaltung. Vergleicht man die Porträts, die von Heyse und Fontane aus jener Zeit überliefert sind, läßt sich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Schriftstellern nicht übersehen; der Habitus, die Koteletten und die »Vatermörder«, Heyse trug bereits früh Klapp-Kragen, die den Hals freiließen, erinnern allerdings eher an die Darstellungen von Lafontaine. Genügt das, um der von Roland Berbig getroffenen Zuschreibung zu folgen – gegen die Legende, also der Charakteristik der Zeichnung mehr zu trauen als der womöglich aus größerem zeitlichen Abstand hinzugefügten Beschriftung? Der Zeichner war, wie er selbst kokett im Vergleich mit Hogarth schrieb, kein erstangiger Meister. Die von ihm skizzierten Figuren sind allerdings den porträtierten Personen so ähnlich, daß sie sich durchweg identifizieren lassen. Wie dem auch sei. Die Hauptaussage des Bildes, die Darstellung der besonderen Rolle von Friedrich Eggers für das *Rütli*, ist von der Detailfrage, ob es sich hier um Heyse oder Fontane handelt, nicht betroffen.

Friedrich Eggers, Redakteur des *Deutschen Kunstblatts*,⁶ scharte Anfang der 1850er Jahre in Berlin einen Kreis von jungen Literaten um sich. Die Anregung dazu ging womöglich von Friedrich Zarncke (1825–1891) aus, der in Leipzig das *Literarische Centralblatt für Deutschland* herausgab. Am 28. September 1851 fragte Zarncke brieflich bei Eggers an, ob sich nicht in Berlin »ein tüchtiger Referentenkreis für Poesie (extra Drama) construiren«⁷

ließe. Offenbar ging es darum, einen Stab von Mitarbeitern für das *Centralblatt* zu gewinnen, das 1850 gegründet worden war, zunächst bei *Georg Wigand* erschien und 1852 in den Verlag von *Avenarius und Mendelssohn*⁸ übergang. In den Jahren bis 1880 war diese Zeitschrift eines der wichtigsten Medien der Literaturkritik in Deutschland. Es hatte sich »die Aufgabe gestellt, eine vollständige und schnelle Uebersicht über die gesammte literarische Thätigkeit Deutschlands zu vermitteln.«⁹

Für Friedrich Eggers blieb es jedoch nicht bei der Mitarbeit an dem in Leipzig erscheinenden *Centralblatt*. Er hob im Laufe des Jahres 1853 in Berlin ein eigenes Referateorgan für poetische Werke aus der Taufe, das *Literatur-Blatt zum Deutschen Kunstblatt*. Es erschien ab Januar 1854 als Beilage zum *Deutschen Kunstblatt*. In seiner Vorrede zur 1. Nummer vom 5. Januar 1854 begründet Friedrich Eggers diese Erweiterung damit, daß »ein so lebhafter und inniger Verkehr zwischen den bildenden Künsten und der Dichtkunst« bestehe, sich dadurch »so oft und vielfältig Gelegenheit« böte, »gemeinsame Grundsätze und unterscheidende Eigenthümlichkeiten zu erörtern, daß dies allein ein Literaturblatt beschäftigen könnte. Das soll aber nicht ledigliche Aufgabe des unsrigen sein. Vielmehr soll es dem Leserkreise des Kunstblattes, der zum großen Theil nicht genug Zeit und Muße für den Markt der Dichtkunst übrig hat, diesen nahe rücken und in seinen wichtigsten Erscheinungen vorüber führen.«¹⁰

Die Gründung des *Rütli*, des aus dem *Tunnel über der Spree* rekrutierten Kreises von besonders produktiven Autoren, die sich am 9. Dezember 1852 in der Wohnung von Friedrich Eggers mit dem Rütlichwur verbanden, steht im Zusammenhang mit diesen publizistischen Projekten. Am 20. Juni 1853 schrieb Eggers an Theodor Fontane: »Die darniederliegende wissenschaftliche Kritik bedurfte unbestochener Organe; so entstand das Centralblatt. Dieses bedurfte eines belletristischen Areopags; so entstand der Rütli. Die allgemeine Entwicklung läßt die Dinge werden, nicht wir. Daß *ich* das Zündholz war, das Eure Pulvermine in Brand steckte, ist ohne Belang.«¹¹ Schon bald nach der Gründung des *Rütli* war aber auch von einem geplanten Jahrbuch oder Musenalmanach die Rede, das später unter dem Titel *Argo* erscheinen sollte, zunächst als belletristisches Jahrbuch auf das Jahr 1854, nach einer Unterbrechung mit einem geänderten Konzept als *Album für Kunst und Dichtung*¹². Auch in dem hier vorzustellenden literarischen Text aus dem Jahr 1854, der an die Anfänge des *Rütli* erinnert, spielt die *Argo* eine Rolle.

Der *Toast* zum zweiten Stiftungsfest, der hier erstmals abgedruckt wird, legt auch von dem offenen Ton, der in diesem Kreis geherrscht haben muß, ein schönes Zeugnis ab. Friedrich Eggers, dem eine solche, im großen und ganzen wenig schmeichelhafte Karikatur als Festtags-Gabe gereicht wurde,

mußte über ein hohes Maß an Humor und Selbst-Ironie verfügen, auf die sich die Freunde auch verlassen konnten, und im Kreis selbst muß ein Klima liebevoller Toleranz gegenüber seinen Schwächen geherrscht haben.

Mit dem *Rütli*-Bild und dem *Toast*, der dieses Blatt erklärt, tritt uns Wilhelm von Merckel als talentierter Zeichner und Dichter entgegen. Wilhelm von Merckel war eine der bemerkenswertesten Gestalten der Berliner Literaten-Kreise, die sich im *Tunnel über der Spree* und im *Rütli* sammelten. Klein von Statur, verschaffte er sich Achtung mehr durch Charakter als durch künstlerisches Talent. Im *Tunnel* ist er als scharfer Kritiker und Satiriker hervorgetreten, weshalb ihn Hugo von Blomberg in einem seiner Karikaturen-Zyklen, der nach Art eines ABC-Buchs aufgebaut ist, als scharf zielenden Schützen zusammen mit einem Igel dargestellt hat. Lange Jahre versah Merckel als »Angebetetes Haupt« des höchsten Amt des *Tunnels*. Auf vielen Blättern aus dem *Tunnel*-Umkreis ist er dargestellt, auch einige Porträt-Fotos sind überliefert. Auf dem großen *Tunnel*-Bild hat er seinen Platz unter den Dichtern bekommen, obwohl er auch Sinn für die darstellenden Künste besaß. Was auf dem repräsentativen Gemälde noch vor der Enthüllung beanstandet und kaschiert wurde, die stark verkürzt wiedergegebenen Beine Merckels, die vom Künstler durch ein Tintenfaß übermalt wurden, findet sich allerdings in der ABC-Buch-Karikatur – womöglich noch stärker übertrieben – wieder. Von der lebenslangen Freundschaft zwischen den Familien Fontanes und Merckels zeugt u. a. ein umfangreicher Briefwechsel.¹³

Da der *Toast auf Anacreon* nicht nur das Verständnis der kleinen Zeichnung überhaupt erst ermöglicht, sondern ein Schlüsseltext für die frühen Jahre des *Rütli* ist, soll er hier vollständig abgedruckt werden. Der Text wird nach der Handschrift wiedergegeben, die sich im Theodor-Fontane-Archiv befindet: R 1. (1). Es handelt sich offenbar um einen Entwurf, wie ihn Wilhelm von Merckel niedergeschrieben und womöglich für den mündlichen Vortrag benutzt hat. Charakteristisch sind die zahlreichen Korrekturen, besonders die Streichungen, bei denen der Verfasser mit kreisförmigen Bewegungen ganze Verse, mitunter ganze Abschnitte getilgt hat. Für unsere Zwecke genügt es, eine Lesefassung abzudrucken, die zeichngetreu der Vorlage folgt, die Streichungen und Korrekturen des Verfassers jedoch nicht dokumentiert. Aufgelöst wird »u.« zu »und«. Überschrift, Angabe des Verfassers und Datierung, im Manuskript am Ende des Textes, wurden hier an den Anfang gerückt. Für die Erlaubnis, die Zeichnung noch einmal abzubilden, sowie für Auskünfte ist dem Archiv der Hansestadt Rostock zu danken. Das Blatt trägt dort die Signatur: Inv. Nr. 1.4.7.42.

Die Feder legt da weg, und trüg' er nicht,
Auf demselben trugst du stillhin auf den Ahn.

Toast
 auf
 Anacreon¹⁴
 in
 drei Visionen,
 deren
 Zween dem Anzutoastenden,
 die dritte
 dem Antoastenden
 widerfahren.

———
 Immermann
 9/12 54.

1852. Erste Vision.

Zween Jahre sind es itzt – es war ein Donnerstag¹⁵
 Dezemberabendlich – beim vierten Stundenschlag;
 Noch war nicht überall das Gas entzündt, da trieb sich
 Die Behrenstraß' entlang nach Nummer zwei und siebzig¹⁶
 Manch' eingemummter Mann, und schlich durchs finstre Thor,
 Und stieg mit polterndem Gestolper trepp-empor,
 Auf düstrem Flure tappt' er nach der rechten Pforte,
 Den Stimmen geht er nach, und klopft, und ist am Orte.
 Du, Hartwig,¹⁷ warst der Wirth, so uns als deine Gäste
 Geladen dazumal geheimnißvoll zum Feste;
 Die Fenster sind verhüllt, es brennt verschwörerisch
 Ein Altarkerzenpaar auf dem verhangnen Tisch,
 Viel schwarzer Kaffee dampft bei bräunlichem Gebäcke,
 Noch mehr Zigarrenqualm bricht sich an niedrer Decke,
 Und in Erwartung rings, was daraus werden soll,
 Leicht schertzend sitzt der, und der gedankenvoll.
 Jetzt räumest plötzlich du das Kaffeebrett hinfort,
 Ein schweres Bücherpack legst du auf selben Ort,
 Blickst räthselhaft um dich, schnappst dann das Thürschloß ab,
 Und räusperst dich; da wirds so stille, als das Grab.

Und also hebst du an: »Herr Avenarius
 Und Zarnke bieten Euch durch mich den Brudergruß!
 Die deutsche Poesie schlägt immer mehr ins Arge,
 Noth thäte der Kritik 'ne glüh'nde Feuerzarge.
 Die Cliquen hausen schier, wie Ghibellin' und Welfen,
 Ihr sollt sie allesammt im Mörser stampfen helfen.
 Den Lindwurm »Eitelwahn« gilts aus der Welt zu schaffen,
 Wohlauf! Ihr St. Georgs! Erkiest Euch das Gewaffen,
 Die Tarnkapp' stülpt aufs Haupt, so kann kein Gift Euch schaden,
 Indeß im Tintenblut sich Eure Kiele baden.
 Dort liegt, als Bücherknäul, die hundertköpfge Hyder,
 Mit Rezensentenmuth werft Euch auf deren Glieder,
 Packt, preßt, zwickt, zwackt, stecht, haut, skalpirt und amputirt,
 Bis von dem Ungethüm der letzte Rest krepirt!«

So sprachst du – schön, wie stets! Vom Sitze Jeder sprang,
 Und männiglich die Faust bis in die Wolken schwang;
 Das war ein Heldenschwur, ein ächter Rütli-Eid,
 Auf Leben und auf tod, beinah' auf Ewigkeit!

Du aber, siegesstolz, trankst deine Tasse aus,
 Und riefst: »Unsterblich ist von heute ab mein Haus,
 Wo Solches ist geschehn! Nicht trüget mich mein Hoffen:
Ich seh' gelegentlich die Stubenwände offen,
Und mit dem Sängerschiff rauscht vom Parnassusdom
Hierdurch der Litt'ratur filtrirter Riesenstrom!«¹⁸

1853. Zwote Vision.

Kaum ward dir selber noch die Prophezeiung klar,
 So stellet sich dein Traum als eine Wahrheit dar.
 Das Schicksal findt alsbald den günstigen Behelf,
 Es übersetzt dich nach Schleuse Nummer Elf.¹⁹
 Da hängt, als wie ein Fels sich vorbeugt in die See,
 Dein Zimmer hintenaus, und drunten fließt die Spree;
 Ihr Murmeln lockt dich oft in Sommermitternacht,
 Wann sich dein müdes Aug' fürs Kunstblatt überwacht;
 Die Feder legst du weg, und luftig angethan,
 Aufathmend trittst du still hinaus auf den Altan,

Wo Tags die rüstge Magd der Herrschaft Wäsche spült,
 Doch itzo deine Wang' ein weicher Westwind kühlt;
 Die Arme leicht verschränkt, lehnst an der Brüstung du,
 Dem Fluthgeriesel hört dein Ohr gelassen zu,
 Und, sanft genießend, fängst du Nichts zu denken an.

Da plötzlich wird es dir, als hörst du 'was nahn!
 Bald leise langsam ziehst, als käm' ein Havelschwan,
 Bald schnalzt es neckisch auf, wie Sprützer vor dem Kahn,
 Dann scheint ein Räderschiff weither die Fluth zu hämmern,
 Im Zwielight siehst du schon die Takelage dämmern;
 Jetzt durch die Nebel bricht der buntbekränzte Rumpf,
 Drauf deine St. Georgs – o köstlicher triumph! –
 Sie, so die falsche Kunst erst in die Pfanne hauten,
 Preisfahrend selber nun als MusenArgonauten.
 Ein LiederMövenschwarm fegt vor dem Bugspriet her,
 Die Schleuse wird ein Golf, der Spreefluß wird zum Meer,
 Zum Nachen dein Altan – einpackst du schnell zuvor
 Ein plattdeutsch Manuskript – am Borde drann empor
 Aufkletternd embarquirst du selbst als troubadour
 Dich auf dem Musterschiff filtrirter Lit'ratur.

Und sieh! Im Windesflug vergnügter Sängerbahrth
 Hat wiederum sich dir Erhabnes offenbart,
 Im Geiste blickst du durch der Zukunft neue Spalten,
 Und eine Rede fühlst du den beruf zu halten.

Und also rufst du aus: »Wohl Großes ist gethan!
 Noch Größeres zu thun, das ist mein kühner Plan!
 Wer Großes will, soll mit den Besten sich verbünden;
 Zum Kunstblatt will ich noch ein Lit'raturblatt gründen,
 Ein Blatt καθ'εξοχην²⁰ in weitester Bedeutung,
 Voll Ernst, Gerechtigkeit und reichster Stoffausbeutung,
 Ein Blatt des Schreckens für die Gleißner all' und Schwindler,
 Von europä'schem Ruf, Verlag von Heinrich Schindler,
 Ein Blatt – was red' ich noch, erprobte Lindwurmstreiter! –
 Wo ich der Redaktör und Ihr die Mitarbeiter!«

Da fährt ein Beifallssturm auf, der die Lüfte füllet,
 Wie wenn vom Kriegsfahrzeug Kanonendonner brüllet,

Daß Haifisch und Delphin, so deiner Rede horchen,
 Entsetzt hinunterfliehn in tiefsten Grundes Forchen.
 Das war ein Heldenschwur, ein zwoter RütliEid
 Zu Wasser und zu Land, beinah' auf Ewigkeit!
Du aber, siegesfroh in schwelgenden Gedanken,
Riefst: Jetzo fodr' ich mein Jahrhundert in die Schranken!

1854. Dritte Vision.

Ade nun, hoher Schwung! Die Träume sind verträumet,
 Der Hoffnung Arsenal ward vollends ausgeräumt,
 Und was die Leyer itzt dir annoch singen muß,
 Verdrießlich hört sich's an. Doch kömmt ein guter Schluß!

Ja! Wer des Glücks sich rühmt, wer weiß, wie lang' es währet,
 Und wer zu Schiffe steigt, wer sagt, wohin es fährt?

Aussegeln thaten flott die Märk'schen Argonauten;
 Wo aber blieb das Schiff, dem trutzig sie vertrauten?
 Was von der Mannschaft sind für Thaten zu vermelden?
 Ach! Einzeln ranzionirt sind heimgekehrt die Helden,
 Still sitzen sie zu Haus, und, statt auf hoher See,
 Samstäglich wiederum bei Kuchen und Kaffee;
 Die Muse, die sich ließ als Göttin engagiren,
 Hat nur noch das Geschäft, herumzupräsentiren.
 O kurzes Abentheu'r! O unverrichte Farth!
 Dabei erzielet nichts, als solch Stilleben, ward!

Ein Solches zeig' ich dir: der Ort ist nach Belieben,
 Gleich bleibt sichs überall, die Zeit ist über Sieben,
 Schon blecht Penultimus,²¹ der Rütli ist komplett,
 Die Jungfer Muse bringt das letzte Kaffeebrett;
 Man schwatzt nach Herzenslust und raucht nach Leibeskräften,
 Nur du, sanft schweigend, harrst geduldig mit – Geschäften;
 Still mahndend raschelt ein Papier aus deinem Frack,
 Schwer lastend füllt den Tisch das Leipz'ger Bücherpack,
 Die Titel rufst du aus, den Hammer hebst du schon,
 Im Kreis 'umschauend nach Gebot, zur Auktion,

Und Niemand bietet heut? – Da murrst ein frevler Mund:

»Wozu da bieten noch! Das ist ja lauter Schund!«

Und eh' du fragest – folgt die Antwort unverholen:

»Für solche Narrethei hätt' ich die Zeit gestohlen!«

Wehmüthig flüsterst du: »Und das thut Ihr jetzt mir an,

»Der Häuser hätt' auf Euch gebaut?« – Umsonst! Nicht Rühr' an!

»Gut, sprichst du: Wer's verschmäht, den Schund zu rezensiren,

»Fürs Lit'raturblatt wird der lieber referiren!«

Im Kreis der Treuen schaust du dich erwartend um,

Sie thun, als sähn sie's nicht, die Guten bleiben stumm.

Langmüthig willst du noch, ob das ihr Ernst, erproben;

Und dies und jenes Buch bezwingst du dich zu loben,

Bei seiner Schwäche hoffst den Einen du zu fassen,

Den Andren willst du, wo er stark seÿ, fühlen lassen,

Beim dritten läutest du am kritischen Gewissen –

Zu spät! Der Klingeldrath inwendig ist zerrissen!

Als wie die schwüle Luft vor schweren Ungewittern

Den Odem an sich hält, die Blätter leise zittern,

Und sich die Creatur im Vorgefühl verkreucht,

Indeß die Wetternacht den Himmel überzeucht,

So schweigst du jetzund tief und Alle schweigen mit,

Die Stutzuhr bleibt stehn, man hört der Fliege Tritt,

Derweilen Du den Kampf der Selbstbezwungung kämpfest

Und, was in deiner Brust aufkocht, niederdämpfest.

Ein jäher Fauststoß nur – der einz'ge Donnerschlag

Entladnen Grimmes! – stülpt [!] vom Tisch das Bücherpack,

Deß' widriges Geschick dein Hoffen so verhöhnet;

Doch, eh' vom schweren Fall die Diele kaum erdröhnet,

In deine Tugend hüllst du die gegebne Blöße,

Und stehst erhaben da in Mehr als Lebensgröße.

»Wohlan!« so rufst du aus, »ich fang' es an zu fassen,

»Nur, wer sich auf sich selbst verläßt, ist nicht verlassen!

»So will hinfort mein Blatt ich ganz alleine schreiben,

»Wer keinen Mitruhm mag, tant mieux, der läßt es bleiben;

»Wie Doppelnummern wogt's in mir; Selbst ist der Mann,

»Der immer, wie Tan-Kong,²² noch, was er wollte, kann!«

Und sieh! Entflohen sind dir kaum die muth'gen Worte,
 So öffnet hinter dir sich hell des Ruhmes Pforte,
 Aus ihrem Grunde quillt der Zukunft Gloria,
 Jahrgang auf Jahrgang kränzt dich als Viktoria. –

Kein Hogarth bin ich nicht, die Szen' in würd'gen Bildern,
 Geschweig' ein Lichtenberg, sie schriftlich abzuschildern.
 In Kupfer dennoch stach ich in der Session
 Zu mehrer Deutlichkeit die schöne Vision,
Darin mein freud'ger Geist dich ahnend hat gesehn
In die Unsterblichkeit lebendig schon eingehn!

Und nichts nun sag' ich mehr, zu lange sprach ich schon,
 Als dieses: Vivat hoch Hartwig Anacreon!

Anmerkungen

Dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam und dem Stadtarchiv Rostock danke ich für die Erlaubnis zum Abdruck von Archivalien, Roland Berbig und Walter Hettche für Hinweise zu Eggers und den anderen Autoren des *Rütli*-Kreises.

- 1 ROLAND BERBIG: *Ascania oder Argo? Zur Geschichte des Rütli 1852–1854 und der Zusammenarbeit von Theodor Fontane und Franz Kugler*. In: *Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam*. Berlin 1987, S. 107–133.; DERS.: *Rütli und Ellora*. In: ROLAND BERBIG: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin u.a.: de Gruyter 2000, S. 426–433; DERS.: *Deutsches Kunstblatt / Literatur-Blatt des Deutschen Kunstblatts*. In: Ebd., S. 145–154; HERMANN FRICKE: *Die »Argonauten« von Berlin. Zur Geschichte eines literarischen Unternehmens*. In: *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*. 13. Folge 1964, S. 27–49.
- 2 ROLAND BERBIG: *Eine unbekannte Zeichnung der literarischen Vereinigung »Rütli«*. In: *Fontane-Blätter* 54, 1992, S. 131–133.
- 3 Ebd., S. 132.
- 4 Abgebildet u.a. in: THEODOR FONTANE. *Von Zwanzig bis Dreißig*, 7. Tausend. Mit 41 Bildern und 1 Faksimile. Berlin: F. Fontane & Co. [1913], nach S. 352, und *Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Ein Freundschafts-Briefwechsel*. Hrsg. von JULIUS PETERSEN. München: Beck 1940, Bd. 2, nach S. 128.
- 5 Hogarth ist auch der Tunnelname für Theodor Hosemann.

- 6 *Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk. Organ der deutschen Kunstvereine*, seit 1850 im Stuttgarter Verlag Ebner u. Seubert. Im November 1853 übernahm Heinrich Schindler in Berlin den Verlag für Ebner & Seubert. Mit dem September-Heft von 1858 wurde das Erscheinen eingestellt (vgl. ALFRED ESTERMANN: *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1850–1880*. München u.a.: Saur 1998, Bd. 3, S. 466f.).
- 7 Zit. nach *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*. Hrsg. von WULF WÜLFING, KARIN BRUNS und ROLF PARR. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 396.
- 8 1850 von Eduard Avenarius (1809–1885) zusammen mit Hermann Mendelssohn in Leipzig gegründeter Verlag.
- 9 FRIEDRICH ZARNCKE, redaktionelle Notiz, in: *Literarisches Centralblatt für Deutschland*. Bd. 1, 1850, Nr. 1, zit. n. ALFRED ESTERMANN: *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1850–1880*. München u.a.: Saur 1998, Bd. 3, S. 454ff.
- 10 [FRIEDRICH EGGERS:] *Vorrede*. In: *Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe. Organ der Kunstvereine von Deutschland*. 5. Jahrgang. Nr. 1, Berlin, 5. Januar 1854, S. 2.
- 11 Zit. nach *Theodor Fontane und Friedrich Eggers. Der Briefwechsel*. Hrsg. von ROLAND BERBIG. Berlin u.a.: de Gruyter 1997, S. 100f.
- 12 2. bis 5. Jg., 1857 bis 1860.
- 13 *Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850–1870*. Hrsg. von GOTTHARD ERLER. Berlin: Aufbau Verlag 1987.
- 14 Tunnelname für Friedrich Eggers.
- 15 Das *Rütli* wurde am 9. Dezember 1852 gegründet.
- 16 Wohnung von Friedrich Eggers, vgl. wie Anm. 11, S. 452, dort ist allerdings die Hausnummer 71 angegeben, wie im Berliner Adreßbuch von 1853 verzeichnet. Im Berliner Adreßbuch von 1852 ist als Wohnung Friedrich Eggers' noch angegeben Friedrichstraße 29.
- 17 Friedrich Eggers, dessen zweiter Vorname Hartwig war.
- 18 In *Des Rytly Ordnungen*. o. O. u. J. [1858] findet sich dazu folgende Erklärung: »Das Symbolum des Rytly ist ein Blatt, durch welches der Strom der Litteratur rauschet.« (S. 7)
- 19 Friedrich Eggers war inzwischen umgezogen und wohnte An der Schleuse 11 (Berliner Adreßbuch 1854, vgl. auch Anm. 11, S. 452). Fontane teilte Theodor Storm in seinem Brief vom 30. August 1853 mit: »Eggers bezieht am 1. eine kleinere Wohnung [...]« (*Theodor Storm – Theodor Fontane. Briefwechsel*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von JACOB STEINER. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1981, S. 49).
- 20 Vorzugsweise, ausschließlich, im eigentlichen Sinne.

- 21 In *Des Rytly Ordnungen*. o. O. u. J. [1855] finden sich dazu folgende Festlegungen: »An jedem Arbeitstage büßt Penultimus moram ultimi durch Zahlung von fünf Silbersechsern zur Rytlystrafkasse. Findet sich nur Ein Mitglied ein, so büßt Ultimus des vorangegangenen Arbeitstages.« (Zit. nach HERMANN FRICKE: *Die Ellora und das Rytly. Zwei Seitentriebe des Tunnel über der Spree*. In: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte* 1956, S. 19–24, hier S. 21). Dieser Passus wurde in *Des Rütli Ordnungen*. o. O. u. J. [1858] noch ausgebaut: »Arbeitstäglich büßet Pön-Ultimus moram Ultimi mit fünf Silbersechsern zur Rytly-Pön-Kassa. [-] Ist Pön-Ultimus unermittelt geblieben, so büßet Hospes, weil Selbiger Selbigen hätte ermitteln müssen. [-] Findet sich nur Ultimus ein, so büßet gleichfalls Hospes, weil Ultimus ihn zum Pön-Ultimo steigert. [-] Bleibet Hospes Unikus, so büßet Pön-Ultimus proximus zwiefach, weil er das vorige Mal mindestens hätte Ultimus seyn müssen. [-] Bleibet Hospes, wiewohl er kochen lassen, dem Rytly unsichtbar, so büßet der, welchen Hospes, als Ultimus sichtbar geworden, zum Pön-Ultimo gesteigert haben würde. [-] Läßet aber Hospes das Rytly muthwilligermaßen unbekochet, so büßet, wer solchen Frevel entschuldiget oder zu entschuldigen versuchet.« (S. 4–5) Das Geld, das auf diese Weise zusammengekommen war, wurde im § Aeta sinnig »Rytly-Pön-Unzen« genannt.
- 22 Unsichere Lesung, offenbar handelt es sich jedoch um einen traditionsreichen Scherz im Freundeskreis mit japanischen Namen und Ritualen. Überliefert ist ein ebenfalls von Merckel stammendes Schauspiel aus dem Jahr 1857 mit dem Titel *Der Heerdbau oder Das Vaterland ist in Gefahr! oder Die Akademie von Japan* um die drei Heiligen und Akademiker Tschì-Song, Jang-Quing und Tong-Kong (Theodor-Fontane-Archiv R 1, 6). Vgl. auch die *Rütli-Ordnung* (wie Anm. 18), Abschnitt »Jota«.

Die in der Einleitung erwähnte Schrift ist eine sehr interessante Arbeit, die sich mit der Geschichte der Naturwissenschaften beschäftigt. Sie enthält eine Reihe von Aufsätzen, die die Entwicklung der Naturwissenschaften von den Anfängen bis zur Gegenwart behandeln. Die Aufsätze sind in drei Hauptabteilungen unterteilt: die Geschichte der Astronomie, die Geschichte der Physik und die Geschichte der Chemie. In jeder Abteilung sind die wichtigsten Entdeckungen und Erfindungen dargestellt, die die Entwicklung der Naturwissenschaften vorantrieben. Die Arbeit ist sehr gründlich und enthält viele Details, die für die Geschichte der Naturwissenschaften von großem Interesse sind. Sie ist eine wertvolle Quelle für die Geschichte der Naturwissenschaften und eine wichtige Lektüre für alle, die sich für die Geschichte der Naturwissenschaften interessieren.

1) Die Geschichte der Astronomie

2) Die Geschichte der Physik

3) Die Geschichte der Chemie

4) Die Geschichte der Biologie

5) Die Geschichte der Geologie

6) Die Geschichte der Meteorologie

7) Die Geschichte der Erdkunde

8) Die Geschichte der Zoologie

9) Die Geschichte der Botanik

10) Die Geschichte der Medizin

11) Die Geschichte der Philosophie

12) Die Geschichte der Ethik

13) Die Geschichte der Politik

14) Die Geschichte der Rechtswissenschaften

15) Die Geschichte der Literatur

16) Die Geschichte der Kunst

17) Die Geschichte der Musik

18) Die Geschichte der Malerei

19) Die Geschichte der Architektur

20) Die Geschichte der Bildhauerei

Literaturgeschichtliches Interpretation Kontexte

»Wie Splitter brach das Gebälk entzwei«. Das Tay-Unglück von 1879 in der zeitgenössischen deutschen Balladendichtung

ULRICH KITTSSTEIN

I.

Der Einsturz der Eisenbahnbrücke über den Firth of Tay am Abend des 28. Dezember 1879, bei dem der Zug von Edinburgh nach Dundee mit sämtlichen Insassen in die Tiefe gerissen wurde, machte auf die Zeitgenossen nicht allein wegen der hohen Zahl der Opfer einen nachhaltigen Eindruck. Die Brückenkonstruktion, erst kurz zuvor für den Verkehr freigegeben, galt als Meisterwerk moderner Technik, und dass sie an jenem Abend dem Sturm nicht standgehalten hatte, musste jeden auf die Errungenschaften dieser Technik gestützten Fortschrittsoptimismus fragwürdig erscheinen lassen. Nicht nur Fachleute fühlten sich zu einer Auseinandersetzung mit der Katastrophe herausgefordert¹, auch mehrere Poeten wandten sich dem Thema zu, und wenn der historische Unglücksfall noch heute mehr ist als eine bloße Fußnote in der Geschichte der Technik, so verdankt er dies in der Tat einer literarischen Gestaltung, nämlich der Ballade *Die Brück' am Tay* von Theodor Fontane. Andere zeitgenössische Gedichte, die aus Anlass der Tay-Katastrophe entstanden, sind dagegen längst in Vergessenheit geraten – nicht zu Unrecht, denn es handelt sich wahrlich nicht um dichterische Meisterwerke. Trotzdem verdienen auch diese Texte einige Aufmerksamkeit, gewähren sie doch Einblicke in die Art und Weise, wie die Mitlebenden ein verstörendes Ereignis zu verarbeiten und die massive Erfahrung lebensweltlicher Kontingenz mit Hilfe literarischer Strategien zu bewältigen suchten. Überdies hat eine vergleichende Betrachtung den Vorzug, dass sie Fontanes besondere Leistung mit größerer Klarheit hervortreten lässt. Die folgenden Ausführungen befassen sich daher zunächst mit zwei einschlägigen Erzählgedichten von Johannes Proelß und August Leverkühn, um so eine Folie für die anschließende Interpretation der *Brück' am Tay* zu schaffen.² Die leitende Frage lautet dabei nicht, wie das Geschehen jenes Winterabends Ende 1879

mit poetischen Mitteln *nachgebildet* wird; vielmehr sollen die eigentümlichen Deutungsmuster herausgearbeitet werden, die es den Autoren ermöglichen, die Katastrophe in einen vertrauten Sinnhorizont einzuordnen und dadurch dem Verständnis zugänglich zu machen.

Der Todesgruß auf der Tay-Brücke von Johannes Proelß ist vielleicht in unmittelbarer Reaktion auf das Unglück verfasst worden: Die Ballade erschien schon im April 1880 in der populären Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*.³ Sie besteht aus 13 vierzeiligen, paargereimten Strophen, deren auftaktige Verse vier Hebungen bei unregelmäßiger Verteilung der Senkungen und durchgängig männlicher Kadenz aufweisen – eine sehr geschlossene Form also, die nicht recht zum geschilderten Geschehen passen will. Vokabular und Bildersprache verbleiben ganz im konventionellen Bereich und gleiten mitunter auch ins Kitschige ab, etwa bei der Schilderung des Liebesglücks eines jungen Paares in der vierten Strophe:

»Es tauchte unter so Raum wie Zeit
Tief in dem Meere von Seligkeit,
Das durch die Herzen wogend rauscht,
Wenn Liebe man um Liebe tauscht.«

Um die aufgewühlte Natur für den Leser erlebbar zu machen, bemüht sich Proelß um sprachliche Intensivierung durch Reihungen und – wenig originelle – Lautmalerei, so in Strophe 8:

»Doch stürmischer als des Zuges Flucht,
Und stürmischer als der Wogen Wucht
Erbraust und drängt und wühlt der Orkan,
Der dröhnend umheult des Zuges Bahn.«

Den meisten Raum widmet das Gedicht jedoch den vom Unglück betroffenen Personen: Im Zugabteil sitzt zum einen das frisch getraute Paar, das ganz in seiner Liebe aufgeht, zum anderen ein »lebensmüde[r] Greis«, der die beiden wehmütig beobachtet und der Vergänglichkeit allen Glücks nachsinnt. Die Figuren bleiben namenlos und gewinnen auch keine schärferen individuellen Konturen. Ihre Eindimensionalität dürfte indes beabsichtigt sein, denn Proelß will offenkundig typisierte Gestalten vorführen, die in exemplarischer Weise gegensätzliche Lebenssituationen – Jugend und Alter, Glück und Unglück, Hoffnung und Resignation, Daseinsfreude und Todessehnsucht – verkörpern und zusammengenommen gewissermaßen das ganze Spektrum menschlicher Existenz repräsentieren. Um so grotesker wirkt vor

diesem Hintergrund die ›tröstliche‹ Einsicht, die in den beiden letzten Strophen, nach der Katastrophe, formuliert wird:

»Die junge Liebe, den müden Greis,
Sie mähte der Sturm auf des Tods Geheiß:
Doch hatte ihnen das Glück verliehn
Ein selig Lächeln als Gruß für ihn.

Von schweren Unglücks langem Bann
Erlöste der Tod den alten Mann ...
Die Liebenden aber hat er zart
Vor aller Trübung des Glücks bewahrt.«

Der unvermutete Tod bei einem Zugunglück, so lehrt das Gedicht, ist im Grunde das Beste, was einem Menschen zustoßen kann – sei er jung oder alt, glücklich oder unglücklich! Der vom Verfasser sicherlich nicht intendierte Zynismus dieser Schlusswendung zeigt nur allzu klar, dass das furchtbare Ereignis hier geradezu gewaltsam in einen beruhigenden, sinnstiftenden Deutungsrahmen gepresst wird. Die Gültigkeit dieses Rahmens soll der kommentierende und reflektierende auktoriale Erzähler verbürgen, der in den zuletzt zitierten Strophen deutlich hervortritt, nachdem er zuvor weitgehend hinter der Schilderung des Geschehens und der Personen verborgen geblieben war. Diese Erzählinstanz lässt sich von dem berichteten Unglücksfall augenscheinlich ebensowenig irritieren, wie die schon erwähnte starre Form des Textes irgendwo aus dem Tritt gerät.

Dem Phänomen der modernen Technik kommt bei Proelß keine tragende Rolle zu: Jede beliebige Naturkatastrophe, die Menschenleben fordert, hätte denselben Zweck erfüllen können wie das Eisenbahnunglück und dem Dichter Gelegenheit geboten, seine in den Schlusstrophen ausgesprochene Weisheit anzubringen. Daher wirken die eingestreuten Beschreibungen der tobenden Elemente und des mit ihnen kämpfenden Zuges – beispielsweise in Strophe 2: »Hin hastet der hochauf ächzende Zug, / Besiegend den Sturm im wuchtigen Flug« – wie Fremdkörper in der Ballade, die das historisch konkrete Geschehnis ja lediglich zum mehr oder weniger zufälligen Anlass für eine generelle Reflexion über das Menschenlos nimmt.

Um einiges plastischer und anschaulicher ist August Leverkühns umfangreiches Erzählgedicht *Die Taybrücke* geraten, das 1885 in der Zeitschrift *Deutsches Dichterheim* publiziert wurde.⁴ Der Verfasser hat die anspruchsvolle Form der Terzine gewählt und sich erkennbar um einen entsprechenden gehobenen Stil bemüht. Dabei gelangt er allerdings nirgends über kon-

ventionelle Muster hinaus; insbesondere die Naturdarstellung bedient sich recht abgegriffener Bilder und Wendungen. Beispielhaft sind die Eingangsverse:

»Decemberstürme, nachtgeborne, sausen
Von Schottlands Hochgebirg zum breiten Tay,
Und Antwort ruft der Strom mit dumpfem Brausen.
Er wälzt, wo mächtig er sich eint der See,
Als ob den Sturm er übertosen müßte,
Hoch Wog' auf Woge, weiß zerpeitscht zu Schnee,
Gegen der Brückenpfeiler Stahlgerüste,
Die schlank und kühn, bezähmten Riesen gleich,
Den Schienenpfad von Küste weit zu Küste
Hintragen ob der Wasser wüstem Reich.«

Immerhin sind diese Schilderungen besser in den übergreifenden Zusammenhang integriert als bei Proelß, denn in Leverkühns Gedicht hat das breit ausgestaltete Geschehen nicht nur die Funktion eines Anknüpfungspunktes für eine abstrakte Lehre. *Die Taybrücke* entwirft mehrere miteinander verknüpfte individuelle Schicksale: Der greise Konstrukteur der Brücke wird in der Sturmnacht von der Angst um die »Schöpfung« seines »jahrelangen Strebens« zum Ufer des Tay getrieben und fleht Gott um Gnade an, zumal auch seine Tochter und sein künftiger Schwiegersohn im Zug sitzen. Ein zweiter Abschnitt der Ballade vergegenwärtigt das Gespräch dieser beiden im Eisenbahnabteil und mündet in die Darstellung der Katastrophe, bevor die Schlusspartie wieder den Brückenbauer in den Blick nimmt:

»Mit irrem Blicke spähte lange noch
Der Alte nach den schimmernden Laternen,
Dann wandt er sich und ging, zuvor jedoch
Reckte die Hand er schweigend zu den Sternen:
Ob wie zum Beten, ob er sie geballt,
Weiß Gott allein. [...]«

Am folgenden Tag findet man »im wilden Wald / Des alten Mannes Leiche«.

Leverkühn verteilt die Geschlechterrollen dem Klischee gemäß: Die junge Frau äußert sich »zagend« über das Toben des Sturms und sorgt sich um Brücke und Zug, während ihr »kühner Freund«, der auch Schüler und Mitarbeiter ihres Vaters und demnach Techniker ist, »gelassen« auf die Zuverlässigkeit der technischen Konstruktionen vertraut und jeden Gedanken an

einen Unfall weit von sich weist. Dem traditionellen Männlichkeitsideal entsprechend präsentiert er sich als durchsetzungsfähig und selbstbewusst: Er hat »des Lebens Kampf« siegreich bestanden und als »köstlichen Gewinn« nun die Geliebte »errungen«; auf dem Weg zur Hochzeit ist ihm die Taybrücke nur »der letzte Steg zum Glücke«. Die weibliche Intuition behält jedoch mit ihren düsteren Vorahnungen recht – ein Umstand, dem wir bei Fontane wieder begegnen werden.

Die Technik-Thematik, der Leverkühn zunächst erheblich größere Bedeutung zuzumessen scheint als Proelß, erweist sich bei näherem Hinsehen auch in dieser Ballade als zweitrangig, da sie im Grunde lediglich das Fundament und den Rahmen für die Gestaltung menschlicher Tragik abgibt. Zwar ist sein »herrlich Werk« der ganze Stolz des Brücken-Ingenieurs, und anfangs fürchtet er auch wirklich nur für dieses »Kleinod [s]eines Lebens«, aber dann tritt doch die Sorge um Tochter und Schwiegersohn in den Vordergrund, deren Rettung ihm mehr am Herzen liegt als das Schicksal der Brücke, wie sein Gebet bezeugt:

»[...] sie behüte
 Und ihn, dem sie ihr junges Herz geweiht.
 Und ob dann auch das Wetter wachsend wüthe,
 Bis dumpf die Fluth mein stolzes Werk verschlingt –
 Nur ewig preisen will ich deine Güte! ...«

In der Rede des Schülers und Bräutigams vollzieht sich eine analoge Bewegung, denn bei allem Stolz auf die auch ihm zuteil gewordene Anerkennung für die technische Meisterleistung stellt er das »Herz« der Geliebten schließlich höher als selbst das »Lob« der Königin. Der eigentliche Gegenstand von Leverkühns Ballade ist daher weder der Kampf zwischen menschengeschaffener Technik und zerstörerischer Naturkraft noch der Berufsstand der Techniker mit seinem eigentümlichen Ethos und Selbstgefühl. Im Mittelpunkt steht statt dessen die Frage, wie sich die Erfahrung einer Katastrophe mit dem Vertrauen auf Gottes Güte vereinbaren lässt. Das schreckliche Erlebnis des Greises, dessen Flehen: »Erbarmen, Herr, Erbarmen!« ungehört verhallt, hat allem Anschein nach seine Abkehr von Gott zur Folge – zwar schwankt die Bedeutung seiner letzten Geste, die schon zitiert wurde, noch zwischen Gebet und Drohung, doch bekundet der zu vermutende Selbstmord des Alten jedenfalls einen entschiedenen Bruch mit allen christlichen Geboten und Tugenden. Den Verständnishorizont, auf den Leverkühn die Tay-Katastrophe bezieht, bildet also das klassische Theodizee-Problem. Die Welt der modernen Technik liefert dem Dichter nur einen geeigneten Vorfall,

der es ihm erlaubt, dieses traditionsreiche Thema noch einmal aufzugreifen und – mit negativem Resultat – in neuem Gewande durchzuspielen.

II.

Fontanes berühmte *Brück' am Tay*, die schon wenige Tage nach dem Unglück niedergeschrieben und am 10. Januar 1880 in *Die Gegenwart* abgedruckt wurde⁵, ist nicht viel länger als die Ballade von Proelß und sogar deutlich kürzer als Leverkühns Gedicht, verfügt aber gleichwohl über ein sehr viel reicheres Instrumentarium an sprachlich-stilistischen und formalen Mitteln. Auf deren detaillierte Untersuchung wird im Folgenden allerdings verzichtet, da das Hauptaugenmerk der Textanalyse wieder der Frage gelten soll, inwiefern das literarische Werk eine Sinnstiftung der Katastrophe zu leisten versucht und auf welche Vorstellungsmuster es zu diesem Zweck zurückgreift. Das Personal der Ballade ordnet sich nach drei ineinander verschachtelten und bei aller Knappheit sehr differenziert gestalteten Gegensatzpaaren. Auf der höchsten Ebene stehen die familiär verbundenen Menschen, die beiden »Brücknersleut« und ihr Sohn Johnie, den gleichfalls in Dreizahl auftretenden nicht-menschlichen Sturmhexen gegenüber. Letztere hat Fontane bekanntlich Shakespeares *Macbeth* entlehnt, dessen Eingangswers (mit Quellenangabe) er seinem Gedicht als eine Art Motto voranstellt. Die Verbindung der Hexen mit dem Wind findet sich ebenso wie ihre Rolle als feindselige Schadensstifter schon bei Shakespeare; sie buchstäblich zu Personifikationen der Stürme zu machen, die »vom Norden«, »vom Süden« und von Osten, nämlich »vom Meer«, in das der Tay mündet, gegen die Brücke anrennen, ist jedoch ein eigenständiger Einfall Fontanes. Dieser Kunstgriff motiviert nicht zuletzt die Ungreifbarkeit der Hexen in der Ballade, wo sie – anders als im Drama – nur als körperlose Stimmen erscheinen. Die ihnen zugeordneten Rahmenverse bestehen ausschließlich aus Dialogfetzen und erlauben keinen Rückschluss auf die sichtbare Gestalt der Sprecherinnen.

Innerhalb der menschlichen Sphäre baut sich ein zweiter Gegensatz zwischen dem skeptischen, besorgten Alter und der selbstgewissen, auf Fortschritt und Technik vertrauenden Jugend auf. Bei der älteren Generation wird wiederum eine geschlechtsspezifische Differenzierung angedeutet: Der »bange Traum« gehört der Frau zu (die übrigens in der Welt der *Menschen* nicht zu Wort kommt!), während der Mann, obwohl er offensichtlich gegen solche Ahnungen kommenden Unheils auch nicht gefeit ist, die Sorgen entschlossen abzuschütteln sucht. Gerade in der zweiten Strophe des Binnenteils begegnet ein ausgeprägter, durch die Bezugnahme auf das Weihnachtsfest noch verstärkter sentimentaler Ton. Anders als bei Proelß zeichnet er nicht

den auktorialen Erzähler selbst aus, sondern wird als Figurenrede kenntlich gemacht und somit zur Charakterisierung des Brückners eingesetzt. Dabei konfrontiert Fontane diesen Ton einerseits mit dem selbstbewussten Gestus des ›Technikers‹ Johnie, andererseits mit dem höhnischen Jubel der Hexen. Die das Figurenensemble strukturierenden Kontraste finden mithin eine kunstvolle Entsprechung auf der Ebene der sprachlichen Ausdrucksformen.

Die Gegenüberstellung von menschlicher Schöpfung und chaotischer Naturgewalt scheint die grundlegende Strategie zu sein, auf die der Dichter seine poetische Interpretation des Unglücksfalles am Tay stützt. Sie spiegelt sich schon im formalen Aufbau, der die ›zerrissenen‹ Verse der Hexengespräche deutlich von der durch feste Strophik und durchgängigen Paarreim wohlgeordneten Binnenpartie absetzt. Die Natur kreist zeitlos in sich selbst, wie die Hinweise auf die periodischen Treffen der Hexen an wechselnden Orten erkennen lassen. Damit ist aber auch angedeutet, dass sich jederzeit weitere Unglücksfälle wie der hier geschilderte ereignen können. Das gilt um so mehr, als die Naturkräfte nach Fontanes Darstellung dem Menschen gegenüber keineswegs gleichgültig sind, sondern sich bewusst feindlich und tückisch verhalten (wie schon die Hexen in *Macbeth*, in denen sich das Böse als eine objektive, den Menschen bedrängende Macht verkörpert). Die Vernichtung von Menschenwerk und Menschenleben, von Brücke und Zug, ist kein unglücklicher Zufall, sondern Ergebnis eines boshaften Kalküls der personifizierten Sturmgewalten. Im Blick auf die Hexen von Schadenfreude zu sprechen, wäre daher zu schwach: Wenn sie am Ende die »Zahl« und die »Qual« der Opfer des von ihnen gezielt herbeigeführten Unheils feiern, zeigt sich purer Sadismus. Ganz dieselbe Mischung aus Aggressivität und spielerischem Vergnügen an der Zerstörung drückt in konzentrierter Form jener Vers aus, der die drei Hexen – verdeckt – in den Binnenteil der Ballade einführt: »wütender wurde der Winde Spiel«. Im Kampf gegen die Tatkraft und die technischen Mittel der Menschen behält diese geradezu teuflische Natur schließlich die Oberhand. Neben dem Gang der geschilderten Handlung selbst demonstriert dies auch die Bildersprache des Gedichts, die den Zug, das Produkt modernster Technik, im Augenblick der Katastrophe in ein meteorologisches Naturphänomen verwandelt: »Und jetzt, als ob Feuer vom Himmel fiel, / Erglüht es in niederschießender Pracht«.

Johnie, der die Sache der Technik vertritt und die profilierteste Gestalt auf der menschlichen Seite des Figurenspektrums darstellt, wird in der Forschungsliteratur stets mit dem Zugführer identifiziert.⁶ Der Text gibt eine solche Gleichsetzung jedoch nicht vor. Johnie pflegt seit langem um Weihnachten und Neujahr seine Eltern zu besuchen, hat den Weg aber früher anders zurücklegen müssen: Als es weder Bahnlinie noch Brücke gab, war er für die

letzte Etappe, die Tay-Überquerung, auf das »elend alte Schifferboot« angewiesen, das bei stürmischem Wetter nicht auslaufen konnte; jetzt ist er auf das neue Verkehrsmittel umgestiegen und fest davon überzeugt, dank des technischen Fortschritts endlich von den Widrigkeiten der Witterung unabhängig zu sein. Bei Johnie handelt es sich daher wohl um einen Passagier des Zuges. Sein »wir« in Vers 31 (»wir zwingen es doch«) und Vers 35 (»Wir kriegen es unter«) ließe sich zwar durchaus auf ihn und den Zug beziehen – hier dürfte die Annahme, der Sprecher stehe selbst auf der Lokomotive, ihren Ursprung haben –, doch Vers 36 (»Und unser Stolz ist unsre Brück'«) gestattet eine solche Deutung nicht mehr und legt auch für die vorangegangenen Zeilen ein anderes Verständnis nahe: Die erste Person Plural bezeichnet jetzt offenbar die modernen Menschen schlechthin, die – als Kollektiv – mit Hilfe der Technik natürliche Hindernisse überwinden und sich ihrer Erfolge freuen. Johnie ist folglich als exemplarische Gestalt zu begreifen, als Wortführer einer Moderne, die vom »Stolz« auf ihr Können und ihre Leistungen erfüllt ist.

Mit dem Wort »Stolz« führt die Ballade aber auch das alte Motiv der Hybris ein, der Selbstüberhebung des Menschen, der die ihm gesetzten Grenzen mutwillig überschreitet – und der ›Fall‹ als Strafe für den Hochmut folgt tatsächlich auf dem Fuße. In ähnlichem Sinne interpretieren die Hexen das Geschehen, indem sie es zugleich verallgemeinern: Die Katastrophe der neuesten Technik bestätigt für sie einmal mehr, dass *jedes* »Gebilde von Menschenhand« zerbrechlicher, wertloser »Tand« ist. Selbst die größten Fortschritte in Wissen und Können ändern nichts an der Eitelkeit des menschlichen Tuns und des selbstgewissen Vertrauens auf seine Ergebnisse. In dieser Bestätigung einer uralten Weisheit auch für das ›technische Zeitalter‹ könnte die Lehre des Gedichts liegen, das dann als Ausdruck einer programmatischen »Abkehr vom technisch-ökonomischen Fortschrittsglauben der Gründerära« verstanden und in die Nähe des gleichzeitig virulenten »Kulturpessimismus« gerückt werden müsste.⁷

Zu ergänzen wäre noch, dass der zentrale Gegensatz von Natur und Technik bei Fontane mit der Polarität der Geschlechter verknüpft und dadurch um eine zusätzliche Bedeutungsdimension erweitert wird. Während mit Johnie ein Mann als Repräsentant und Sprecher des auf die Technik gestützten menschlichen Selbstbewusstseins fungiert, artikulieren sich die Naturgewalten in weiblichen Stimmen. Das Weibliche erscheint damit als das radikal ›Andere‹ einer männlich konnotierten Ordnung, als eine unkontrollierbare Kraft, die, einer gänzlich fremden Sphäre zugehörig, von außen in den menschlichen (bzw. männlichen) ›Kosmos‹ einbricht und ihn zu vernichten droht. *Die Brück' am Tay* inszeniert das Ringen von technischer Schöpfung und Elementarkraft als Geschlechterkampf und überhöht es zugleich zum

archetypischen Konflikt zwischen geformter Kultur und chaotisch-wilder Natur sowie zwischen Ratio und Mythos. Der Rückgriff auf solche traditionsreichen polaren Denkschemata (und auf kollektive – männliche – Ängste?) erlaubt es Fontane, das verstörende Ereignis der Eisenbahnkatastrophe sich und seinen Lesern auf eine gewisse Art verständlich zu machen, und er dürfte auch die tiefe und anhaltende Wirkung der Ballade bis in die Gegenwart hinein begründet haben.

Freilich kann man diese poetische Strategie, ohne die Virtuosität ihrer Umsetzung im Text zu bestreiten, sehr unterschiedlich beurteilen. Beispielsweise erklärt Fritz Martini, Fontane habe den aktuellen Vorfall mit der »Düsternis eines in das Numinos-Magische zurückweisenden schicksalhaften Geschehens« kombiniert, weil der moderne und daher »an sich unpoetische Stoff« einzig auf diesem Wege überhaupt noch balladenhaft zu gestalten war: »Das einzelne technisch-zivilisatorische Ereignis konnte nur balladenfähig werden, wenn es in einen größeren ›poetischen‹ Weltzusammenhang eingefügt wurde, in dem sich das Magisch-Irrationale des Schicksals manifestierte.«⁸ Theo Elm dagegen meldet zunächst Zweifel an, »ob hier wirklich beide, Balladenton und Stoffwelt, zum Einklang kommen, ob die Ballade als traditionelle Gattung der Gegenwart gewachsen ist«, und spricht später dann mit unmissverständlicher Kritik von Fontanes »Rückwärtsorientierung«, die sich in einer mit der Gattung Ballade eng verbundenen anachronistischen Weltansicht manifestiere.⁹ Harro Segeberg schließlich wirft dem Dichter vor, sich auf die faktischen historischen Zusammenhänge – die Tay-Brücke wies erhebliche technische Mängel auf, die wiederum ökonomischen Zwängen geschuldet waren – nicht eingelassen und das »reale technikgeschichtliche Ereignis [...] in seiner tragischen Überhöhung« förmlich zum Verschwinden gebracht zu haben: »die reale und die fiktive Brücke am Tay haben nur wenig miteinander zu tun.«¹⁰ Nun kann in der Tat kaum bestritten werden, dass Fontane keine tiefeschürfende Analyse der Hintergründe und Ursachen des Unglücks in poetischer Gestalt liefert. Es fragt sich aber, ob eine Interpretation, die derartige Erwartungen an den literarischen Text heranträgt, nicht von vornherein dessen Eigenart verfehlt. Die der Ballade *Die Brück' am Tay* eingeschriebene Reflexion gilt, wie jetzt gezeigt werden soll, einem ganz anderen Gegenstand. Ihre Rekonstruktion wird zugleich sichtbar machen, dass die Aufnahme mythischer, archetypischer Denkmodelle bei Fontane nicht das geringste mit einer Flucht in archaische Irrationalität zu tun hat.

Den Zugang zu jener Reflexionsebene eröffnet das Motto des Gedichts, das ausdrücklich die intertextuelle Verbindung zu Shakespeares *Macbeth* herstellt. Angesichts dieses Kunstgriffs sollte es sich für den Interpreten

verboten, ohne weiteres von mythischen, numinosen Mächten zu sprechen, die Fontane heraufbeschwöre: Die drei Hexen werden vielmehr buchstäblich herbeizitiert – es handelt sich zunächst einmal um literarische, nicht um dämonische Gestalten.¹¹ Und ebenso wie der mythische fließt auch der Gender-Aspekt, auf dessen Folie der dargestellte Grundkonflikt als Geschlechterkampf begreifbar wird, lediglich vermittelt, nämlich durch den intertextuellen Bezug in die Ballade ein: Nur wenn der Leser die Shakespeare-Anspielung nachvollzieht, ist er imstande, die Stimmen in den Rahmenversen weiblichen Gestalten zuzuweisen, da der Wortlaut ihrer Reden nichts über das Geschlecht der Sprechenden verrät. So signalisiert Fontane durch das *Macbeth*-Motto, dass die Interpretation der Zugkatastrophe auf der Basis der Gegensätze Mythos/Ratio und Weiblich/Männlich kulturell bzw. literarisch vorgeprägt ist; mit anderen Worten: die Interpretation, die sich bestimmter Deutungskonzepte bedient, wird hier unzweideutig als solche kenntlich gemacht. Wäre es die Absicht des Dichters gewesen, seine Rezipienten durch eine unmittelbare Konfrontation mit den dämonischen Naturgeistern möglichst suggestiv und emotional anzusprechen, müsste man die Einfügung des Mottos, das zwangsläufig Distanz schafft, als schweren Missgriff werten. So aber erscheint die Natur in der Ballade eben nicht als einfach ›gegebene‹, sondern von vornherein als ›gedeutete‹ Größe. Daraus erklärt sich auch der auffallende Umstand, dass Fontane, im Gegensatz vor allem zu August Leverkühn, so gut wie ganz auf eine direkte Beschreibung der äußeren Umstände, der Rahmenbedingungen des Geschehens verzichtet. Wortgewaltige Schilderungen des Unwetters, die einen Poeten doch eigentlich hätten reizen müssen, sucht man in *Die Brück' am Tay* vergebens.

Eine auf anderer Ebene angesiedelte und diesmal explizite perspektivische Deutung des Verhältnisses von Natur und Technik findet sich im Mittelteil des Gedichts in der monologischen Rede des Reisenden Johnie. Zug und Brücke sind für Johnie nicht einfach nur Mittel, die dem Menschen das Leben erleichtern, indem sie es ihm erlauben, sich den störenden Einwirkungen der Natur zu entziehen, sondern auch *Waffen*, mit deren Hilfe die Menschheit den »Kampf« gegen »das Element« aufnehmen und es »unterkriegen« kann. Der »Stolz« des modernen Menschen auf seine Schöpfungen ist daher zugleich das gehobene Selbstgefühl des Siegers über die Natur, und Johnies Lachen (V. 37) – das im Kontext sonst etwas deplaziert wirken würde! – drückt seinen Spott über den (vermeintlich) geschlagenen Kontrahenten aus. Damit tritt nun aber eine auffallende Parallele zwischen Johnies trotzig-aggressiver Haltung und der sadistischen, gegen das technische Menschenwerk und seine Herren gerichteten Zerstörungslust der Hexen zutage, die dem Verständnis der Ballade einen neuen Weg weist: Sie legt es

nahe, das in den Rahmenpartien entworfene Bild feindseliger anthropomorpher Naturgewalten als bloße Projektion einer Einstellung des Menschen zu sehen, der einen Krieg gegen die elementare Welt führt und deren Kräfte konsequenterweise als ebenso kampftschlossenes Gegenüber imaginiert. Dass die Sturmhexen ihr Dasein einer *Deutung* naturhafter Phänomene aus kulturell geprägtem Blickwinkel verdanken, wird durch den markierten *Macbeth*-Bezug immerhin deutlich genug zum Ausdruck gebracht. So ist die in diesen Gestalten verdichtete »dämonische« Naturauffassung durchaus kein archaisches Relikt, das Fontane in die moderne, technisch geprägte Zeit mitschleppt; sie wird vom Text vielmehr durchschaubar gemacht als Produkt einer agonalen Denkweise des modernen Menschen selbst, der in der undomestizierten Natur einen mit allen Mitteln zu bekämpfenden Gegner erblickt. In der Tat verkörpern die Hexen ja nichts anderes als jenes »Element« – den Wind –, das Johnie ausdrücklich als Feind benennt.

In *Die Brück' am Tay* geht es weder um die poetische Darstellung eines realen Unglücksfalles noch um Ursachenforschung im literarischen Gewand. Gegenstand der Ballade ist die kritische Reflexion einer eigentümlichen kulturellen Denkfigur, die das Verhältnis von Natur und Technik auf eine spezifische Art interpretiert. Statt selbst, wie häufig angenommen wurde, eine mythisierende Sicht jener Konstellation zu propagieren, deckt Fontane die Quelle auf, der eine solche Sicht entstammt – sie entpuppt sich als Kehrseite der modernen technischen Rationalität, die in nur scheinbar paradoxer Weise ihren eigenen Widerpart, die mythische Auffassung der Wirklichkeit, neu hervorbringt. Indem es die unterschwellige Verwandtschaft von Mythos und Aufklärung diagnostiziert, nimmt Fontanes Erzählgedicht zumindest in Ansätzen zentrale philosophische und kulturkritische Einsichten des 20. Jahrhunderts vorweg. Und mehr noch als seine kunstvolle sprachliche und formale Machart ist es diese reflektierende Dimension, die seine Überlegenheit über die zuvor erörterten Texte anderer zeitgenössischer Dichter zum Tay-Unglück begründet.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu HARRO SEGEBERG: *Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Tübingen 1987, S. 122–126 (mit zahlreichen Literaturangaben).
- 2 Hinweise auf alle drei Gedichte finden sich im Rahmen zweier umfangreicher motivgeschichtlicher Studien: JOHANNES MAHR: *Eisenbahnen in der deutschen Dichtung. Der Wandel eines literarischen Motivs im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. München 1982, S. 163–169; ALFRED CH. HEINIMANN: *Technische*

- Innovation und literarische Aneignung. Die Eisenbahn in der deutschen und englischen Literatur des 19. Jahrhunderts.* Bern 1992, S. 276–280. Beide Autoren gehen aber nur auf Fontane etwas ausführlicher ein. Da die Texte von Proelß und Leverkühn in ihren Erstveröffentlichungen schwer zugänglich sind, sei auch auf den Wiederabdruck im Anhang von Heinemann verwiesen (S. 489–492).
- 3 *Die Gartenlaube*, Jg. 1880, Nr. 15, S. 250. Sechs Jahre später nahm der Dichter das Werk fast unverändert in seinen Lyrikband *Trotz alledem!* auf (JOHANNES PROELSS: *Trotz alledem! Gedichte.* Frankfurt a.M. 1886, S. 10f.). Zitiert wird im Folgenden nach der früheren Fassung. Proelß (1853–1911) arbeitete als Redakteur und publizierte daneben vor allem Dramen und erzählende Werke; vgl. dazu im einzelnen das *Deutsche Literatur-Lexikon*. Begründet von WILHELM KOSCH. Bd. 12. Bern, Stuttgart³1990, Sp. 332f.
- 4 *Deutsches Dichterheim* 5 (1885), S. 498–500. Ein deutlich früheres Entstehungsdatum ist nicht auszuschließen. Über den 1861 geborenen Leverkühn lässt sich kaum etwas ermitteln; vgl. dazu das *Deutsche Literatur-Lexikon*, Bd. 9. Bern, München³1984, Sp. 1329. So muss auch offen bleiben, ob dem Dichter Fontanes Ballade bekannt war.
- 5 Zitiert wird *Die Brück' am Tay* nach HFA I/6. 1964, S. 285–287. Zur wichtigsten einschlägigen Forschungsliteratur vgl. die folgende Anmerkung.
- 6 Vgl. etwa FRITZ MARTINI: *Theodor Fontane, Die Brück' am Tay*. In: *Wege zum Gedicht. Bd. 2: Interpretation von Balladen.* Hrsg. von RUPERT HIRSCHENAUER und ALBRECHT WEBER. München, Zürich 1963, S. 377–392, hier S. 382; KURT BRÄUTIGAM: *Theodor Fontane, Die Brück am Tay*. In: *Die deutsche Ballade. Wege zu ihrer Deutung auf der Mittelstufe.* Hrsg. von KURT BRÄUTIGAM. Frankfurt a.M. u.a.⁴1969, S. 108–116, hier S. 112 und 114; MAHR, wie Anm. 2, S. 167f.; HEINIMANN, wie Anm. 2, S. 278; GILBERT CARR: *Entgleisung und Dekonstruktion. Theodor Fontanes »Die Brück' am Tay«*. In: *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998.* Hrsg. von JÜRGEN BARKHOFF, GILBERT CARR und ROGER PAULIN. Tübingen 2000, S. 319–333, hier S. 322; THEO ELM: *Alter Balladenton und neue Stoffwelt. Theodor Fontane: Die Brück am Tay*. In: *Interpretationen: Gedichte von Theodor Fontane.* Hrsg. von HELMUT SCHEUER. Stuttgart 2001, S. 152–163, hier S. 156; PHILIPP FRANK: *Theodor Fontane und die Technik.* Würzburg 2005, S. 49.
- 7 ELM, wie Anm. 6, S. 156.
- 8 MARTINI, wie Anm. 6, S. 381f. bzw. S. 392.
- 9 ELM, wie Anm. 6, S. 154–163, hier S. 156 bzw. S. 161.
- 10 SEGEBERG, wie Anm. 1, S. 129.
- 11 MARTINI, wie Anm. 6, S. 383, und ELM, wie Anm. 6, S. 157, weisen zwar auf den Zitatcharakter der numinösen Kräfte in Fontanes Ballade hin, ziehen aus dieser Einsicht aber keine weiteren Konsequenzen für die Interpretation.

Memento mori. Ein kryptisches Zitat und seine epische Integration in Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*

DIETER STELAND

An einem Januartag des Jahres 1813, so wird im Kapitel *Durch zwei Tore* erzählt, hat Lewin von Vitzewitz die Stadt durch das Frankfurter Tor verlassen und sieht unterwegs »einen ungeordneten Trupp Menschen auf sich zukommen«, der »sich plötzlich militärisch zu ordnen« beginnt. Es sind Soldaten, und während sie an Lewin vorüberziehen, offenbart sich ihm »der ganze Jammer ihres Zustands«. »Die Stiefel, soweit sie deren hatten, waren aufgeschnitten, um die geschwollenen Füße minder schmerzvoll hineinzuzwängen«, und ihre »teils froststarrten, teils längst erfrorenen Hände waren in Tuch- und Zeuglappen gewickelt«. Auf diesen Trupp folgen zehn oder zwölf Kürassiere, die zum Zeichen, daß sie ihre Pferde nicht durch eigene Schuld verloren haben, die Sättel über die Schulter gelegt tragen. Den Schluß machen wieder Infanteristen, die ein Korporal in zerschlissener Uniform anführt und auf Lewins stockende Frage, woher sie kommen, die erwartete Antwort gibt: »de la Russie«. Tief bewegt hält Lewin nach wenigen Schritten inne und kehrt in die Stadt zurück, um den Unglücklichen seine Hilfe anzubieten. Die wird in der Tat gebraucht. Die französische Kommandantur verlassend, halten ihm fünf der Kürassiere ratlos ihre Quartierbillets entgegen, und Lewin macht sich mit ihnen auf den Weg zum Bestimmungsort. Da hört man vom Potsdamer Tor her »kriegerische Musik«. Von schaulustigen Volksmassen begleitet, marschiert in langer Kolonne eine französische Division heran; und während Lewin mit seinen Schutzbefohlenen unter einem Torweg steht – die Kürassiere haben sich abgewandt –, zieht die Division »mit allem militärischen Pomp« vorbei.¹

Die Absicht dieses Erzählabschnitts ist offenbar, den Kontrast zwischen den aus Russland zurückkehrenden Resten der Großen Armee und den aus Italien herangeführten frischen Truppen möglichst scharf herauszuarbeiten; und man sollte meinen, daß diese Absicht in dem dazu bestimmten Kapitel

(III, 12) auch erschöpfend verwirklicht worden ist. Zu Beginn des folgenden Kapitels greift der Erzähler das Thema jedoch noch einmal auf und faßt es nunmehr so, daß sich durch Zeitraffung und Allegorisierung ein Vorgang bildhaften Charakters ergibt.

»Solche Gegensätze [...] brachte von da ab jeder Tag: durch die nordöstlichen Tore der Stadt zog das Elend, durch die westlichen der Glanz des Krieges herein. In den Straßen aber begegneten beide einander und sahen sich verwundert, oft beinahe feindselig an. ›So waren wir‹, sagten die finsternen Blicke der einen, aber das entsprechende: ›So werden wir sein‹ erlosch in dem Leichtsinn und der Eitelkeit der anderen.« (S. 438)

Die stummen Worte, die den finsternen Blicken der einen abzulesen sind, und die antithetisch entsprechenden Worte, die sich im Bewußtsein der anderen als rasch unterdrückte Zukunftsahnung melden, haben die evozierende Kraft eines verschleierte Zitats. Die evozierte Quelle ist der *Triumph des Todes* im Camposanto von Pisa.²

I. Die Sprache eines Bildes

In Pisa hat sich Fontane 1875 auf seiner zweiten Italienreise einen Tag lang aufgehalten; und seinem Tagebuch ist zu entnehmen, wie sehr ihn die Fresken im Camposanto beschäftigt haben. Unter dem Datum des 20. August heißt es: »Das Camposanto bietet den Stoff für wochenlanges Studium; einzelne seiner Fresken sind durch innerlichen Gehalt ersten Ranges.«³ Zum *Triumph des Todes* hat er sich notiert:

- »Wunderbare großartige Leistung.
- a) Eine Gruppe Frommer sitzt engel-geschützt unter Friedensbäumen
 - b) eine Gruppe Armer, Elender streckt dem Tode bittend die Hände entgegen
 - c) eine Gruppe Toter liegt Pêle-mêle ausgestreckt da, zur Auswahl für die guten und bösen Engel [...]

Die Hauptgruppe ist aber doch

- d) der ›Jagdzug‹ Reicher und Vornehmer, die inmitten ihres Glanzes, ihres Glückes, ihrer Lust, drei in Särgen aufgedeckter Leichen ansichtig werden. Die Reitergruppe ist wundervoll, besonders der ältere, der das Taschentuch gezogen hat, um dem Modergeruch zu entgehn.«⁴

Nach seiner Rückkehr hat sich Fontane dazu ergänzend notiert: »[...] durch Vasari dem Orcagna zugeschrieben. ›Der Tod, der dem Wohllebenden Entsetzen bereitet, ist dem Elenden und Entsagenden willkommen.‹ Dies ist ungefähr der Inhalt des Bildes. [...] Das Bild zerfällt



Details aus dem Fresko *Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa*. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München – Photothek

in eine Anzahl Gruppen, die aber alle dem vorgenannten Gedanken dienen.«⁵

Fontane hat sich also mit dem *Triumph des Todes* noch einmal eingehend befaßt und dazu ein einschlägiges Buch zur Hand genommen. In seine Deutung des Bildthemas gehen nun auch die »Entsagenden« ein, nämlich die in der oberen Bildzone zu sehenden frommen Einsiedler. Sie kann der Tod nicht schrecken; und einer von ihnen ist zu den drei Särgen herabgestiegen und hat ein Schriftband entrollt, auf dem zu lesen steht, was der grausige Anblick die Lebenden lehren soll.⁶ Das Buch, das Fontane zu Rate zog, war mit einiger Sicherheit die deutsche Bearbeitung der *History of Painting in Italy* von Crowe und Cavalcaselle.⁷ Aber gleichviel, ob es dieses Buch war oder ein anderes, auf dem jüngsten Stand der Forschung war es nicht. Denn in Fachkreisen war seit geraumer Zeit bekannt, daß die Szene mit dem Jagdzug vor den drei Särgen die bildliche Darstellung einer in mehreren Sprachen überlieferten Legende ist. In dieser Legende wird erzählt, daß drei Könige zu Pferd auf drei Tote in ihren Särgen treffen, und daß diese Toten den Lebenden einen Mahnspruch entgegenhalten, der in seiner lateinischen Fassung lautet: »Quod fuimus, estis; quod sumus, eritis«.⁸

In eine bildliche Darstellung konnte die Pointe der Legende naturgemäß nur mithilfe von Worten eingehen. So hatte auch das Pisaner Fresko ursprünglich eine entsprechende Inschrift. Sie war unterhalb der drei Särge zu lesen, in denen die drei Toten in verschiedenen Stadien der Verwesung liegen, und die Sätze waren demjenigen Toten in den Mund gelegt, der schon zum Skelett geworden ist und seinen Totenschädel dem Betrachter zuwendet. Zu Beginn des ersten Teils seiner Rede las man die Worte: »Tu che mi guardi et si fiso mi miri – du, der du mich ansiehst und mich mit starrem Blick betrachtest«, und zu Beginn des zweiten: »Si come hora se' dei ben pensar che io fui – so wie du jetzt bist, das bedenke, war ich einst«. Diese Inschrift wurde jedoch im 16. Jahrhundert durch die Anbringung von Epitaphien unterhalb des Freskos zerstört, und erst die Entdeckung eines Manuskripts erlaubte, den Text dieser und anderer ruinierter Inschriften zu rekonstruieren. Das Manuskript veröffentlichte S. Morpugo 1899.⁹

Als Fontane im August 1875 vor dem Fresko stand, hatte er also aus dem optischen Befund vor Ort den Kernsatz der Legende nicht herauslesen können. Und als er seine Reisenotizen nachträglich ergänzte, hatte ihn das Buch, das er konsultierte, über den Zusammenhang mit der Legende nicht aufgeklärt. So stellt sich die Frage, durch welche Veröffentlichung – oder durch welche kundige Person – er in der folgenden Zeit, vor dem Abschluß des Romans zu Beginn des Jahres 1878, über die Ikonographie der Szene belehrt worden sein könnte. Wie schon angedeutet, lagen damals bereits mehrere Publikationen vor, die im Rahmen von Untersuchungen zum Totentanz – teils aus kunstgeschichtlicher und teils aus literarhistorischer Sicht – auf die thematisch verwandte Legende eingegangen waren und auf die Verwendung des Mahnspruchs für Inschriften auf Friedhofstoren und Beinhäusern aufmerksam gemacht hatten. Allerdings handelte es sich dabei fast ausschließlich um fachwissenschaftliche Publikationen, von denen Fontane ohne besonderen Anstoß schwerlich Notiz genommen haben kann.¹⁰ Indessen kommen drei Kunsthistoriker in Betracht, die Fontane zum vollen Verständnis des Pisaner Freskos verholfen haben könnten, nämlich Eduard Dobbert, Joseph Eduard Wessely und Wilhelm Lübke.

Eduard Dobberts Aufsatz über Orcagna erschien zwar erst 1878 und seine ikonographische Abhandlung über den *Triumph des Todes* erst 1881. Aber Dobbert lebte damals in Berlin. Seit 1873 lehrte er an der Berliner Akademischen Hochschule für die bildenden Künste und an der Bau- und Gewerbe-Akademie als Nachfolger des 1872 verstorbenen Friedrich Eggers. Fontane muß Dobbert also gekannt haben und ihm des öfteren begegnet sein; so ist denkbar, daß der ihm gesprächsweise ein Licht aufsteckte. Allerdings habe ich nirgends einen Hinweis auf persönliche Kontakte finden können.¹¹

Die zweite mögliche Auskunftswahl ist das Buch von J. E. Wessely, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst* – eine Neuerscheinung des Jahres 1876, deren Titel Fontane während der Arbeit an *Vor dem Sturm* neugierig gemacht haben könnte. Wessely gibt eine kurze Beschreibung der Szene im Pisaner Fresko, vermittelt eine Vorstellung vom Inhalt der zugrundeliegenden Legende in ihrer altfranzösischen und lateinischen Fassung und benennt dann mehrere bildliche Darstellungen. Auf eine von ihnen geht er näher ein. Dabei handelt es sich um den im Berliner Kupferstichkabinett bewahrten Holzschnitt, der die drei Skelette vor den drei Reitern aufrecht stehend zeigt. Jede Figur hat ein fliegendes Blatt mit zwei Versen, so daß sich ein Rollengedicht von zwölf Versen ergibt, die Wessely in ihrer Abfolge zitiert. Die den Reitern zugeordneten Verse drücken deren Erstaunen über den seltsamen Anblick aus, und die Verse der Toten enthalten das *memento mori*, das der zweite Tote mit den Worten ausspricht: »Das ir siet daz waren wir / Das wir sint das werdent ir.«¹²

Vieles spricht dafür, daß es Wilhelm Lübke war, der Fontane informiert hat. Lübke war bekanntlich mit Fontane eng befreundet. 1846 war er als Student nach Berlin gekommen und in der Folge Mitglied im *Tunnel*, im *Rütli* und in der *Ellora* geworden. Zwar folgte er 1861 einem Ruf an das Polytechnikum in Zürich, aber die räumliche Trennung tat der Freundschaft, die auch die Ehefrauen einbezog, keinen Abbruch. Das belegen die zahlreichen Erwähnungen der Lübkes im *Ehebriefwechsel* und Fontanes Besprechungen mehrerer Bücher Lübkes. So ist gut vorstellbar, daß es zwischen den beiden Freunden brieflich – oder aus Anlaß einer Zusammenkunft auch mündlich – zu einem Austausch über den *Triumph des Todes* kam, der Fontane belehrte, und zwar unter Hinweis auf eine Publikation, die im Jahr des Umzugs der Lübkes nach Zürich herausgekommen war und vielleicht aus diesem Grund damals nicht den Weg zu Fontane gefunden hatte.

Lübke hatte bei der Behandlung des Pisaner Freskos in seinem *Grundriss der Kunstgeschichte*, den Fontane in seiner Bibliothek besaß, zur Ikonographie der Szene mit den drei Särgen nichts gesagt.¹³ Doch die dort fehlende Auskunft gab er in dem 1861 publizierten großformatigen Band: *Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin*. In seinem einleitenden Kapitel charakterisiert Lübke die Totentänze zunächst als »gemalte oder gemeißelte Predigten über das nie zu erschöpfende Thema von der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen«. (Man beachte den Ausdruck »Predigten«.) Dann fügt er hinzu:

»Indeß hätten diese Darstellungen nicht so allgemein beliebt werden können, wenn in ihnen nicht zugleich etwas Tröstliches, Versöhnendes läge, das besonders für den gemeinen Mann, den Armen und niedrig Geborenen einen geheimnisvollen Reiz haben mußte. Das ist die Vorstellung, daß Nie-

mand so hoch und so reich, so vornehm und angesehen sei, der nicht mit in den Reigen müsse, [...]. Den gewaltigen Gleichmacher in seinem unerbittlichen Walten darzustellen, mußte für die kräftige demokratische Gesinnung, deren Herd die stolz aufblühenden freien Städte bildeten, von besonderer Anziehungskraft sein.«¹⁴

Fontane hat diesen Gedanken (der mir in dieser Deutlichkeit in keiner anderen Publikation der Zeit begegnet ist) in das Kapitel *Marie* aufgenommen (I, 12). Dort ist von dem »Geburts- und Standesunterschied« die Rede, der »von Renate nicht geltend gemacht, von Marie nicht empfunden« wurde.

»Ohne sich Rechenschaft davon zu geben, stellten sich ihr [Marie] die hohen und niederen Gesellschaftsgrade als bloße Rollen dar, die wohl ihrem Namen nach verschieden, ihrem Wesen nach aber gleichwertig waren. Es war im Zusammenhang damit, daß unter allen Bildern, die sich im Vitzewitzschen Hause befanden, eine Nachbildung des ›Lübecker Totentanzes‹, bei allem Erschütternden, doch zugleich den erhebensten Eindruck auf sie gemacht hatte. Die Predigt [!] von einer letzten Gleichheit aller irdischen Dinge sprach das aus, was dunkel in ihr selbst lebte.« (S. 82)

Die Idee des Totentanzes, so fährt Lübke fort, sei vornehmlich in Deutschland und Frankreich gepflegt worden, sehr viel weniger hingegen in Italien.

»Wo hier vereinzelt Werke dieser Art sich finden, da tritt der Tod in gewaltiger Weise als gekrönter Herrscher über alles Leben auf und steigert sich zu so erschütterndem Eindruck wie der Triumph des Todes von Orcagna in der Halle des Campo Santo zu Pisa ihn ausübt. Auch liegt hier nicht sowohl die Idee des Tanzes zu Grunde, als jene andere verwandte Sage von den drei Toten und den drei Lebenden, (›li trois morts et li trois vifs‹), welche vorzüglich in Frankreich ihren Sitz hat, und deren Ursprung älter zu sein scheint als die Entstehung der Todtentänze. Drei Könige begegnen, so lautet die Sage, auf der Jagd plötzlich drei gekrönten Gerippen, welche ihnen den Weg vertreten und ihnen zurufen: Wir waren einst, was ihr jetzt seid, und ihr werdet bald sein was wir sind.«¹⁵

II. Zitierendes und entlehnendes Erzählen

Wie und wann immer Fontane erkannt haben mag, daß der Freskoszene die Legende von den drei Toten und den drei Lebenden zugrunde liegt: im gleichen Augenblick muß er sich darüber klar geworden sein, daß manche seiner Zeitgenossen schon seit längerem Bescheid wußten und daß diesen Lesern ein verschleiertes Zitat des Mahnspruchs sofort die Szene im Pisaner Fresko vor Augen bringen würde.

In der Romanpassage ist der erste Teil des Mahnspruchs, »wir waren einst, was ihr jetzt seid«, offenkundig den »finsternen Blicken« der aus Russland zurückgekehrten Soldaten unterlegt. Dabei bleibt in der Schwebe, an wen die Worte »so waren wir« gerichtet sind. Vielleicht werden sie als Ausdruck grimmiger Trauer ganz nach innen gesprochen; aber ebensogut ist vorstellbar, daß sie »beinahe feindselig« den anderen, Glücklichen, zugesprochen werden, um ihnen drohend vorzuhalten, was sie erwartet; und es mag wohl sein, daß halb das eine und halb das andere zutrifft. Den zweiten Teil des Spruchs hat Fontane ein wenig verändern müssen, um ihn in den Blickwechsel einbringen zu können: das »ihr werdet bald sein was wir sind« war ja, wie das Vorgehende, eine Anrede der in den Särgen Liegenden an die Reiter; daraus ist nun ein »so werden wir sein« geworden«, also eine, wenn auch nur aufdämmernde, Selbstanrede. Diese Variante bleibt jedoch durchaus in der Logik des von dem Mahnspruch Gemeinten, enthält doch die fiktive Anrede der Toten nichts anderes als das, was die Lebenden angesichts der offenen Särge sich selbst sagen müssen. Die Worte der Toten sind also, wie man sich eingestehen muß, fugenlos in den Romantext eingepaßt. Gleichwohl kommt man nicht so leicht über die Überraschung hinweg, die einem das Gewahrwerden der Quelle beschert. Wie von einem Zauberstaub berührt, wird die Szene mit den Blicke tauschenden Soldaten unversehens transparent für die Szene mit der Jagdgesellschaft und den drei Särgen. Zwischen den beiden Welten, in denen diese beiden Szenen spielen, klafft jedoch ein Hiatus.

Zitate flicht Fontane nur selten in die Erzählerrede ein, zumeist sind es die Romanfiguren, die zitieren, und das ist der sprachlichen Form nach auch hier der Fall. Eindeutig sind die Worte »so waren wir« und »so werden wir sein« als innere Rede ausgewiesen. Aber die, die hier reden, zitieren nicht. Denn zum einen kann diesen Kollektivpersonen natürlich die Kenntnis des Freskos nicht unterstellt werden; zum andern aber, was noch mehr ins Gewicht fällt, hat das, was sie sagen, eine ganz andere Bedeutung als das, was die Toten sagen. Unlösbar sind deren Worte mit der Situation verknüpft, die das Bild vor Augen stellt. Nur derjenige kann sie verstehen, der als Betrachter des Bildes begreift, wer da redet und wer angeredet wird. In gleicher Weise situationsgebunden ist aber auch die innere Rede der Soldaten. Was deren »so waren wir« und »so werden wir sein« bedeutet, wird festgelegt durch das »so«, das den Blick auf das jeweilige Gegenüber der Rede begleitet und mit Sinn füllt. Die einen schauen auf den Glanz, die andern auf das Elend ihrer Kameraden. Aber wie von einem magischen Zufall verfügt, sprechen sie inmitten der Welt der Lebenden eben die Worte nach, die in einer anderen Welt, derjenigen des *Triumphs des Todes*, die Worte von Toten sind, die in ihren Särgen liegen.

Fontane hat also, seltsam vermittelt durch eine Figurenrede, ein kryptisches Zitat in die Erzählerrede eingeflochten – wenn es sich denn tatsächlich um ein Zitat handelt. Ein literarisches Zitat, schreibt Herman Meyer, verbinde sich eng mit seiner neuen Umgebung, aber zugleich hebe es sich von ihr ab und lasse so »eine andere Welt in die eigene Welt des Romans hineinleuchten«. Das gelte auch für das kryptische Zitat, »das dem Durchschnittsleser verborgen bleibt und sich nur den Kennern offenbart.« Anders verhalte es sich mit der Entlehnung: »[sie] unterscheidet sich vom Zitat dadurch, daß sie keinen Verweisungscharakter hat; sie intendiert nicht, zu ihrer Herkunft in Beziehung gesetzt zu werden, und sie tut recht daran, weil der Rückgriff auf die Herkunft zwar philologische Klärung, aber keine Bereicherung des Sinnes und keinen ästhetischen Mehrwert bewirkt«. ¹⁶ Die Frage, ob die innere Rede der Soldaten als kryptisches Zitat zu werten ist, wird man mithin nur dadurch entscheiden können, daß man weitere Romanstellen ausfindig macht, die sich auf die Szene mit den drei Särgen im *Triumph des Todes* zurückbeziehen lassen. Wer mit dem Roman vertraut ist und ihn in seinem ganzen Verlauf überblickt, wird die drei markanten Episoden schon vor Augen haben, für die dies unübersehbar zutrifft. Aber bereits im Kapitel *Durch zwei Tore* lassen sich Stellen entdecken, die den Gegensatz zwischen dem Elend und dem Glanz des Krieges in einen umfassenderen Gegensatz hinüberspielen.

III. Sprachliche Bilder vom Elend und Glanz des Lebens

Damit es zu der Begegnung Lewins mit den aus Russland zurückkehrenden Soldaten auf einem passenden Schauplatz kommen kann, muß Lewin einen Grund haben, am frühen Vormittag die Stadt zu verlassen. Dafür sorgt am Tag zuvor eine Romanfigur, die nur hier vorkommt: »der junge Schnatermann« überbringt eine Einladung zum »Dachsgraben« (S. 433). Lewin ist also auf dem Weg zur Jagd. Und was ihn erschüttert innehalten läßt, ist der in ein visionäres Bild verwandelte Eindruck, den die vorbeiziehenden Soldaten auf ihn machen: »ein Leichenzug, der sich selbst zu Grabe trug« (S. 435).

Ist man auf diesen ersten Anklang an die Szene im Fresko aufmerksam geworden, muß man vermuten, daß sich ein antithetisch entsprechender in der Schilderung der in die Stadt einziehenden frischen Truppen auffinden läßt. Das ist in der Tat der Fall. Wir gehen auf den Passus in einer etwas weiter ausgreifenden Darstellung ein, weil er Motive enthält, die uns in der Folge erneut beschäftigen werden, und weil er überdies Anlaß gibt, auf die Unterscheidung zwischen Zitat und Entlehnung näher einzugehen.

Der Gegensatz zwischen den aus Russland kommenden Resten der Grande Armee und dem aus dem Süden einmarschierenden Grenierschen Korps tritt dem Leser mit der Überzeugungskraft des Faktischen entgegen. Von jeder hier mitgeteilten sinnfälligen Einzelheit muß sich der unbefangene Leser sagen: genau so muß es gewesen sein. Es scheint, als habe der Erzähler sich ganz darauf beschränkt, an den Leser eine Abfolge von Szenen weiterzugeben, deren zufälliger Zeuge Lewin gewesen ist und die gleich ihm von ungezählt vielen Bewohnern der Stadt beobachtet worden sind. Doch bei genauerem Hinsehen wird an dem herausgestellten Gegensatz eine auffällige Asymmetrie bemerkbar. Nachdem an vielen Details sichtbar geworden ist, in welchem desolaten Zustand die Übriggebliebenen der Grande Armee aus Russland kommen, konnte man erwarten, daß mit entsprechender Detailgenauigkeit am Erscheinungsbild des Grenierschen Korps dessen unverminderte Kampfkraft augenfällig würde. Doch dessen Bataillone ziehen »im Geschwindschritt« vorüber, und von all dem, was hinter der Regimentsmusik hermarschiert, heißt es nur: »Sappeurs folgten, dann Grenadiere.« Alles Augenmerk gilt der Militärmusik, und auch das ist noch zu viel gesagt, denn wirklich sichtbar wird nicht die »aus vierzig Mann oder mehr bestehende Regimentsmusik«, sondern nur die voranmarschierende Dreiergruppe:

»Vorauf ein Tambourmajor, klein und mager, aber mit einem fuchsfarbenen Schnurrbart, der bis an die roten Epauletten reichte. Fünf Schritte hinter ihm ein riesiger Mohr, nur mit Kopf und Hals über die hochaufgeschnallte Regimentspauke hinwegragend, und neben demselben ein vierzehnjähriger Hornist, ein bildschöner und, wie sich leicht erkennen ließ, von allen Weibern verhätschelter Junge, der lachend und kokett seine weissen Zähne zeigte. Er trug ein kleines, silbernes Clairon in der Rechten und sah nach den Fenstern hinauf, um wahrzunehmen, ob er auch beobachtet werde.« (S. 437)

Diese drei eher extravagant als militärisch anmutenden Individuen sind schwerlich geeignet, die noch unzerstörte Schlagkraft des napoleonischen Heeres zu verkörpern.¹⁷ Was aber verkörpern sie dann? Der Mann an der Tête ist augenscheinlich ein »Teufelskerl« in des Wortes ernsterer Bedeutung. Unweigerlich erinnert er den Leser an den Kerl gleichen Typs, der »anno sechs« dem in die Stadt einrückenden »schlimmen Davoustschen Korps«, der sogenannten »Löffelgarde« vorangegangen war. »Ich sehe noch den ersten«, erzählt Ziebold (im Kapitel III, 4, *Bei Frau Hulen*):

»alles, was dieses Korps bedeutete, das lag in diesem einen vorausmarschierenden Mann. Er war lang und hager, mit blassem Gesicht und pechschwarzem Haar, das ihm tief in die Stirn hing. Seine Beinkleider, von einer Art Leinenzeug, waren schmutzig und zerrissen, und die halbnackten Füße

steckten in Schuhen, eigentlich nur Sohlen, die wie Sandalen festgebunden waren. Ein Pudel, den er an einem Strick führte, ging auf zwei Beinen nebenher und fing die Brotstücke auf, die ihm von ihm zugeworfen wurden. An seinem Pallasch aber, den er statt des gewöhnlichen Infanteriesäbels trug, hing eine Gans, und auf dem kleinen, fuchsig gewordenen Hut, den er schief und pfiffig aufgesetzt hatte, steckte der blecherne Löffel, das Feldzeichen der ganzen Bande.« (S. 345)

Alles an dieser Gestalt, mit ihrem Zug ins Mephistophelische, für den nicht nur der Pudel sorgt, verrät die Herkunft aus einer Fremde außerhalb der zivilisierten Menschheit; und alles an diesem Kerl gibt drohend zu verstehen, daß das Davoustsche Korps mehr eine »Bande« ist als eine Truppe und für die in der bürgerlichen Welt geltenden Normen nur Hohn und Spott übrig hat.

Im Erscheinungsbild des Tambourmajors im Kapitel *Durch zwei Tore* ist das Diabolische zwar weniger stark, aber mit dem »fuchsfarbenen Schnurrbart, der bis an die Epauletten reichte«, doch deutlich genug ausgeprägt.¹⁸ Auch ihm, und erst recht natürlich dem riesigen Mohr, ist die Herkunft aus einer zivilisationsfernen Fremde anzusehen. Der eigentliche Held der Dreiergruppe und ihre Schlüsselfigur ist jedoch zweifellos der bildschöne junge Hornist. Mit seinen vierzehn Jahren (das Alter kennt der Erzähler überraschend genau) ist er halb noch ein Knabe und halb schon ein junger Mann, und auf diesem Zwitterhaften seines Wesen beruht offenbar seine erotische Anziehungskraft. Wenn es heißt, daß er »von allen Weibern verhätschelt« wird, ist auch in den Liebesbekundungen der Frauen etwas Zwitterhaftes auszumachen, bleibt doch in der Schwebe, ob sie sich mit harmloser Zärtlichkeit dem Knaben zuwenden, oder mit nicht so harmloser Sinnlichkeit dem jungen Mann. So verstanden, gibt sich die Dreiergruppe als antithetische Entsprechung zum »Leichenzug, der sich selbst zu Grabe trug« zu erkennen – als Triumph des Lebens im Zeichen des Eros. Pointiert gesagt: ein knabenhafter Dionysos hält Einzug in die Stadt, den Bezirk der Zivilisation, und in seinen beiden Begleitern offenbart sich die Dämonie und wilde Kraft, die das von der Natur Gewollte in sich birgt.

Für die Gestaltung des Kapitels *Durch zwei Tore* hat nun Fontane eine Quelle genutzt, auf die Edgar R. Rosen aufmerksam gemacht hat; und es überrascht zu sehen, daß manche Einzelzüge, die wir soeben für unsere Interpretation in Anspruch genommen haben, dieser Quelle entnommen sind, nämlich dem 1840 erschienenen Buch *1805–1815. Erinnerungen eines Preußen aus der Napoleonischen Zeit*. Von den aus Russland zurückkehrenden Soldaten sagt dieser Bericht eines Zeitzeugen:

»[...] vier Wochen lang sahe man von Morgen bis Abend ihren Zug langsam durch die östlichen Thore herein, die Königstraße entlang wanken; sie

schlichen scheu, mit gesenktem Haupte, einher, meistens ohne Waffen, Mancher am Stabe, die Hände und Füße mit schmutzigen Lappen umwunden. Häufig sah man verstümmelte Finger, die des Frostes Allgewalt verzehrt hatte, und das Ganze glich einem lebendigen Leichenzuge.«¹⁹

Auch für die Darstellung des Gegenstücks, den Einmarsch der frischen Truppen, hat Fontane manche Einzelheit aus dieser Quelle übernommen, und dazu gehört sogar der blutjunge Hornist. Das mag auf den ersten Blick verblüffen; doch dem Bericht zufolge ist der junge Hornist keineswegs dem Grenierschen Korps mit zwei Begleitern voranmarschiert; Fontane hat ihn vielmehr aus einem ganz anderen Passus herbeigeholt, in dem von kaser-nierten Truppen und deren Exerzierübungen die Rede ist. Und schaut man genauer hin, wird evident, daß das Porträt dieses bildhübschen Jungen erst unter den Händen des Romanciers diejenigen Züge gewinnt, die unsere Interpretation bestimmt haben. Die Stelle lautet:

»Die Musik des Regiments Isle de Rhé studirte sich den Berlinern zu Gefallen einige Stücke ein, denen Themata zum Grunde lagen, die in Berlin gesungen wurden, und dies ward vom Publico hoch aufgenommen. Ein kleiner Trompeter, höchstens 14 Jahre alt, ward der allgemeine Liebling, und auch bei dem zweiten Geschlecht günstig angesehen, wie er denn für sein Alter unternehmend genug war.«²⁰

Es versteht sich, daß hier nicht von einem Zitat die Rede sein kann; vielmehr handelt es sich um eine Entlehnung, deren Entdeckung »zwar philologische Klärung, aber keine Bereicherung des Sinnes« bewirkt. Und der Vergleich mit der Quelle lehrt überdies, daß sie für den Romantext nur Anregungen hergab. Etwas anders liegen die Dinge beim Porträt des windigen Kerls, der dem schlimmen Davoustschen Korps voranmarschierte. Auch der entstammt der genannten Quelle – sonderbarerweise hat Rosen das nicht bemerkt – und in diesem Fall hat Fontane den Text der Vorlage (den wir im Anhang abdrucken) fast wortwörtlich übernommen! Indessen, so frappierend dieser Befund auch ist: er macht eine interpretierende Lektüre nicht gegenstandslos. Fremdgut, das *entlehnt* wird, kann zu einem Motiv werden, das seine Bedeutung erst durch seine neue Umgebung erhält; und so geschieht es hier. Nicht anders verhält es sich mit Fremdgut, das *zitiert* wird. Auch ein – offenes oder kryptisches – Zitat offenbart seine Eigenart erst durch sein Mitspielen in der Gesamtkomposition – und auf sie ist nun der Blick zu richten.

IV. Rittmeister von Hirschfeldt am Sarg seines Bruders

An drei deutlich aufeinander bezogenen Stellen führt der Erzähler eine jeweils andere Romanfigur vor einen offenen Sarg; und diese drei Romanpassagen sind so ausgestaltet, daß sie den Leser zu einer in sich gestuften Todesmeditation veranlassen. Die erste der drei Episoden ist als Binnenerzählung in das Kapitel *Kastalia* (III,7) eingefügt. Die Mitglieder der *Kastalia* hatten Rittmeister von Hirschfeldt zu Gast geladen, der zusammen mit seinem Bruder Eugen in Spanien an den Kämpfen gegen die napoleonische Armee teilgenommen hatte. Als letzter Vortragender des Abends liest Hirschfeldt einen Auszug aus seinem Tagebuch vor, in dem er den Hergang des Gefechts bei Plaa und dessen Folgen festgehalten hat. In diesem Gefecht ist Eugen tödlich verwundet worden; er stirbt noch am selben Tag in den Armen seines Bruders. Der General empfiehlt, »den Toten sobald wie möglich in die hochgelegene Klosterkirche von Plaa hinaufzuschaffen«, und Hirschfeldt sorgt dafür, daß dies geschieht.

»Aus alten Dielen, vier Bretter und zwei Brettchen«, wurde schleunigst ein Sarg hergestellt und Eugen in der Uniform seines Regiments in die Totenruhe hineingelegt. So schafften ihn einige meiner Dragoner in die Klosterkirche hinauf und stellten ihn dicht an die Altarstufen.« (S. 392)

Wenige Stunden später wird Hirschfeldt von einem Ordonnanzoffizier aus dem Schlaf gerissen, der den Auftrag hat, ein wichtiges Papier zu holen, das der General vor dem Treffen bei Plaa Eugen gegeben hatte. Hirschfeldt hatte gesehen, wie sein Bruder das Papier in sein Reiterkoller gesteckt hatte; so macht er sich auf einen schweren Gang, auf dem ihn niemand begleiten will, auch nicht der Klosterbruder, dem die nächtliche Kirche »nicht geheuer« ist. Ehe er an sein Ziel kommt, muß er zwei Kreuzgänge passieren, die am Vortag der Schauplatz eines erbitterten Kampfes gewesen waren; »die Leichen waren zwar weggeschafft, aber die Blutlachen geblieben«. Dann heißt es:

»So kam ich bis an den Altar. Da stand der Sarg, vorläufig mit einem Brett nur überdeckt. Ich hob es auf, und meines Bruders gläserne Augen starrten mich an. Ich stellte, da kein anderer Platz war, die Laterne zu seinen Füßen und begann langsam Knopf um Knopf den Uniformrock zu öffnen, der sich fest und beinah eng um seine Brust legte. Ich tat es mit abgewandtem Gesicht; aber wie ich auch vermeiden mochte, nach ihm hinzusehen, ich hatte doch sein Todesantlitz vor mir. Endlich fand ich das Papier und steckte es zu mir. Dann kam das Schwerste: ich mußte die Knöpfe wieder einknüpfen, da ich es nicht über mich gewinnen konnte, ihn in offener Uniform wie einen Beraubten liegenzulassen. Und als auch das geschehen war, trat ich den Rückweg an.« (S. 394)

Bis auf sehr wenige Worte, die Empfindungen ausdrücken, hält sich die Aufzeichnung des Rittmeisters ganz an die zu berichtenden Fakten – und macht gleichwohl die Begegnung mit einem Toten zu einem ins Mark gehenden Erleben. Man versuche nachzuvollziehen, was es heißt, mit abgewandtem Gesicht auf dem Brustkorb eines Toten zu hantieren! Im *Triumph des Todes* hatte das Motiv des Reiters, der »das Taschentuch gezogen hat, um dem Modergeruch zu entgehn« (so Fontanes Notiz), den Geruchssinn ins Spiel gebracht; hier ist es der Tastsinn, mit dem die physische Präsenz einer Leiche »begriffen« wird. Nicht weniger grell ist das Eingangsmotiv der zitierten Passage: »meines Bruders gläserne Augen starrten mich an.« Das ruft in Erinnerung, daß im *Triumph des Todes* im untersten der drei Särge, in Augenhöhe mit dem Betrachter, ein Toter liegt, der, mit Worten von Robert Oertel gesagt, »uns aus leeren Augenhöhlen angrinst«. ²¹

Wie die Herausgeber der kritischen Ausgaben des Romans anmerken, hat Fontane für die Aufzeichnungen über *Das Gefecht bei Plaa*, die Rittmeister von Hirschfeldt vorliest, eine Quelle benutzt, und zwar die *Erinnerungen an Eugen und Moritz von Hirschfeld aus Deutschland und Spanien*. Ich gestehe, daß ich dieses Buch in der Erwartung zur Hand genommen habe, die Szene am Sarg dort *nicht* zu finden. Aber dort steht sie! Fontane hat sie fast Satz für Satz, mit einigen Umstellungen zur Klärung der zeitlichen Abfolge des Vorgangs, und nahezu im selben Wortlaut übernommen. ²² Indessen ist natürlich auch in diesem Fall zu sagen, daß übernommenes Fremdgut sich durch seine neue Umgebung in ein Motiv oder gar in ein Ensemble von Motiven verwandeln und zur Entstehung eines weit gespannten Motivgeflechts beitragen kann.

Zugleich ergibt sich an dieser Stelle eine Vermutung über den Entstehungsprozeß der hier in Rede stehenden Romanpassagen. Es könnte sein, daß Fontane, als er die aus der Quelle übernommene Szene am Sarg niederschrieb, sich wieder an die »Hauptgruppe« im *Triumph des Todes* erinnerte, die ihn in Pisa so stark beeindruckt hatte – fast möchte man sagen: anders kann es gar nicht gewesen sein –, und daß dies ihm die Idee eingab, zwei weitere Szenen hinzuzuerfinden, in denen jemand auf einen Toten in einem offenen Sarg blickt. Während er mit diesem Gedanken umging, könnte er sich nach weiteren Auskünften über den *Triumph des Todes* umgetan haben – in ähnlicher Situation hatte sich einst Goethe an Heinrich Meyer gewandt –, und dabei mag er über die zugrunde liegende Legende und den Mahnspruch unterrichtet worden sein. ²³ Einige Kapitel später ergab sich dann die Gelegenheit, den Spruch als kryptisches Zitat in den Text aufzunehmen. ²⁴

V. Graf Ladalinski am Sarg seines Sohnes

Die zweite Episode wird im Kapitel *Wie bei Plaa* erzählt, dessen Überschrift auf die erste Episode deutlich genug zurückweist. Doch zuvor schon ergeben sich im Gang der Handlung Szenen, auf die der Tod seinen Schatten wirft. Von Lewins Vater und General Bamme geführt, macht sich ein Landsturmtroopp auf den Weg nach Frankfurt, um die dortige französische Garnison zu überfallen. Die Wehrkraft dieses Trupps macht auf Bamme keinen guten Eindruck:

»Eben ritt ich die Kolonne herunter, Gott, wie das alles schleicht, so schwarz und still, als ob dieser Graben der Fluß in der Unterwelt wäre. Wie hieß er doch?« – »Styx.« – Richtig, Styx. Der reine Leichenzug. Und ich wette, den Kerls ist auch so zumute.« (S. 636)

Der Überfall mißlingt, und während des Rückzugsgefechts gerät Lewin in Gefangenschaft. Man muß mit seiner Verurteilung und Erschießung rechnen. So plant man seine Befreiung durch einen nächtlichen Handstreich. Da General Bamme in die Details des Plans nicht eingeweiht ist – er will an diesem Unternehmen nicht teilnehmen, weil er glaubt, das Mißlingen des ersten verschuldet zu haben – beobachtet er zusammen mit seinem Aide de Camp Hirschfeldt verwundert zwei Schlitten, die vor dem Hohen-Vietzer Herrenhaus abfahrbereit gemacht werden.

»Was will nur der schwarze Kasten, Hirschfeldt? Schwarz und schräg und eine Zudecke darüber. Der reine Sarg. Soll mich wundern, wen sie hineinlegen werden. [...] Aber was ist das nur, was dieser Tölpel von Pachaly da herschleppt und in das Schlittenstroh hineinpackt? Sehen sie nur: ›sechs Bretter und zwei Brettchen‹. Und jetzt zwei Grabscheite und eine Strickleine. Was *die* soll, weiß ich allenfalls, aber all das andere! Grabscheite und Bretter, und gerade sechs. Es schmeckt so nach Begräbnis.« (S. 673)

Lewins Befreiung gelingt, doch als man sich mit ihm zur Flucht wendet, fallen Gewehrschüsse und treffen Lewins Hund, »dessen Liebestreue seinen Herrn gedeckt hatte«. Wieder umkehrend, läßt Tubal Ladalinski das treue Tier auf seine Arme und wird von einer zweiten Salve niedergestreckt. »Zehn Hände griffen zu, und über den Schnee hin, ihn tragend und ziehend, erreichten sie das Pachalysche Gefährt und legten den Schwerverwundeten auf die Strohbindel nieder.« (S. 678)

Das Kapitel, in dem von Tubals Sterben erzählt wird, trägt die Überschrift *Salve caput*. Es sind dies die ersten Worte einer Versgruppe, deren Nachdichtung durch Paul Gerhardt mit dem Vers beginnt: »O Haupt voll Blut und Wunden«.²⁵ Das Zitat verbindet den Tod mit der christlichen Heilsbotschaft; und an dieser Stelle, so könnte man meinen, beginnt das Motiv des offenen

Sarges, das im Fresko des Camposanto sein fernes Urbild hat, sich zu einer Todesmeditation im volleren Wortverstand auszuweiten. Doch das ist nicht ganz richtig.

Von Paul Gerhardts Lied war an einer früheren Stelle des Romans schon einmal die Rede gewesen, nämlich in dem Kapitel *Letztwillige Bestimmungen* (IV, 5). Pastor Seidentopf, so erfährt man hier, ist aus Guse zurückgekehrt, wo Tante Amelie bestattet worden ist. Renate bedrängt ihn, zu erzählen: »War es feierlich? War der Sarg offen oder geschlossen? Ach, ich hätte mich totgeängstigt, so stundenlang neben dem offenen Sarg zu stehen.« (S. 524) Der Pastor berichtet: einem Wunsch der Gräfin entsprechend, hat der Literat Faulstich eine für die Trauerfeier bestimmte Kantate gedichtet. »Das wird ein rechter Heidenspuk gewesen sein«, entrüstet sich Tante Schorlemmer, die strenge Herrnhuterin. »Nichts von Grab und Tod und noch weniger von Auferstehung. Bloß Unterwelt und Schatten und ein Dutzend griechischer Götternamen!« (ebd.) Da tut sie Faulstich unrecht, denn: »Es ist nichts Christliches, was er geschrieben hat, aber auch nichts Anstößiges.« (S. 525) Offenkundig ist die Kantate, deren Text der Pastor mitgebracht hat, ganz nach den Wünschen der Gräfin ausgefallen, und da man an einige der Verse an bald zu besprechender Stelle wieder zurückdenken muß, seien die drei Strophen hier zitiert; sie lauten:

Die du Niedres gemieden
In hohem Sinn,
Du bist nun geschieden;
Wohin, wohin?

Wohin? So klingen
Der Fragen viel;
Warum sie lösen, bezwingen?
Du bist am Ziel.

Das Beste hienieden,
Du hast es erreicht:
Du hast den *Frieden*.
Sei dir die Erde leicht. (Ebd.)

Sichtlich spricht aus diesen Versen der Geist der französischen Aufklärung, den die Gräfin, zugleich mit dem Esprit einer Aristokratin des Ancien Régime, am Hof des Prinzen Heinrich verkörpert hatte. Und ein Zeugnis dieses Geistes ist erst recht die Aufzeichnung, die Pastor Seidentopf

unter den Papieren der Gräfin gefunden hatte. Sie trägt die Überschrift: »Bei meinem Ableben einzuhaltende Bestimmungen.« Das Blatt beginnt mit den Worten: »Ich fürchte den Tod. Aber diese Furcht hält mich nicht ab, ihm ins Gesicht zu sehen. Er ist das Unvermeidliche.« Dann heißt es, daß ihr Sarg in der großen Halle aufgestellt werden soll, »da, wo der Faun steht«; daß sie nicht in der Kirche, sondern im Guser Schloßpark begraben werden will; und drittens: »Es soll auf dem Wege vom Schlosse bis in den Park [...] das Lied: ›Was Gott tut, das ist wohlgetan‹, gesungen werden. Aber nicht: ›O Haupt voll Blut und Wunden‹. Dies verbiete ich ausdrücklich.« (S. 527)

Auch für diese »letztwilligen Bestimmungen« hat Fontane aus einer Quelle geschöpft: die Autobiographie des Friedrich August Ludwig von der Marwitz. Günter de Bruyn hat darauf aufmerksam gemacht mit dem Satz: »Das Testament des alten Marwitz wird, teilweise wörtlich, für das der Vitzewitz-Schwester, der Gräfin Pudagla, verwendet, einschließlich des Trauerzuges, der Kirchenlieder, die gesungen werden sollen, und der Predigt, für die, unter dem Vorwand, das Loben des Verstorbenen zu verbieten, die Art des Lobes genau festgelegt wird.«²⁶ Das scheint zu besagen, daß Fontane auch das Verbot der Gräfin, bei ihrem Begräbnis »O Haupt voll Blut und Wunden« zu singen, aus dem Testament des von der Marwitz übernommen habe.²⁷ Wie der Blick auf den Quellentext lehrt, aus dem wir im Anhang zitieren, hat Fontane jedoch nicht nur das Verbot hinzugefügt, sondern die letztwilligen Bestimmungen der Gräfin insgesamt so gestaltet, daß sie geradezu eine energische Replik auf das Testament des glaubensstarken Protestanten darstellen.²⁸ Was zuvor schon über die Geisteshaltung der Gräfin zu erfahren war, findet hier seinen abschließenden Ausdruck. In ihrer Jugend, so war im Kapitel *Tante Amelie* zu lesen, »empfing sie eine französische Erziehung und konnte lange Passagen der ›Henriade‹ auswendig, ehe sie wußte, daß eine *Messiad* überhaupt existiere.« (S. 135) Damit ist angedeutet, daß ihr nicht nur das Epos von Klopstock fremd geblieben ist, sondern auch der Glaube an den gekreuzigten Messias. Und in dem Gespräch, das sich an das Verlesen der letztwilligen Bestimmungen anschließt, urteilt Lewin über seine Tante: »Gewiß, ihre Schwäche war der Glaube, aber ihre Stärke war der Mut«; alles eben Gehörte führe den Beweis, daß sie »sich und ihrem Unglauben treu zu bleiben verstand.« Zustimmend kommentiert Seidentopf: »Ein solches tapferes Bekenntnis des Unglaubens, alles Ausharren bis ins Angesicht des Todes hinein, habe seinen Beifall und sei ihm viel, viel lieber als das Angstchristentum beispielsweise Baron Pehlemanns, der bei jedem Gichtanfall begierig nach der Bibel greife und sie wieder zuklappe, wenn der Anfall vorüber sei.« (S. 528)

Zu einem volleren Verständnis dieser Anhängerin Voltaires gehört freilich hinzu, daß sie sich vor Gespenstern fürchtet und daß ihr diese Furcht zum Verhängnis wird. Es darf dies vor allem deshalb nicht unerwähnt bleiben, weil die näheren Umstände ihres Todes zum Aufbau einer Motivkette beitragen. Wie man im Kapitel *Chez soi* (II, 8) erfährt, tritt die Zofe der Gräfin, nachdem sie ihrer Herrin bei der Abendtoilette geholfen hat, an einen »großen Stehspiegel« heran und läßt, »wie man ein Fensterrouleau herunterläßt, einen grünseidenen Vorhang über den Trumeau herabrollen«. (S. 185) Es geschieht dies jeden Abend, weil Schloß Guse ein »Hausgespenst« hat, und zwar eine »schwarze Frau«, von der man weiß, daß ihr Erscheinen »jedemal Tod oder Unglück« bedeutet.

»Die Gräfin, sonst eine beherzte Natur, lebte in einem steten Bangen vor dieser Erscheinung; was ihr aber das peinlichste war, war der Gedanke, daß sie möglicherweise einmal einem bloßen Irrtum, ihrem eigenen Spiegelbilde zum Opfer fallen könnte. Da sie sich immer schwarz kleidete, so hatte diese Besorgnis eine gewisse Berechtigung.« (S. 185)

Einige Tage nach dem Tod der Gräfin fragt Renate ihren Vater, wie sie gestorben sei.

»Ich werde den Gedanken nicht los, daß es ein Schreck war, der sie tötete.« – »Und du triffst es. Der Tod muß sie plötzlich überrascht haben. Ich sah sie noch in der Stellung, in der sie Eva denselben Morgen gefunden hatte. Sie saß in dem großblümigen Lehnstuhl zu Füßen ihres Bettes, ihre noch offenen Augen auf den Stehspiegel gerichtet. Das Buch, in dem sie gelesen, ein Band Diderot, war ihr entfallen und lag neben dem Stuhl.« – »Und wie war sie gekleidet?« – »Schwarz.« (S. 545)²⁹

Am Abend zuvor hatte die Gräfin ihre Zofe fortgeschickt, weil sie ihre Nachttoilette selbst machen wollte, und die Zofe hatte vergessen, den Vorhang über den Spiegel herabzurollen.

Kehren wir zurück zum Kapitel *Salve caput*. Tubal, der weiß, daß er sterben wird, bittet Renate zu sich, um Abschied von ihr zu nehmen. »Das Scheiden« so gesteht er ihr, »ist doch bitterer als ich dachte, und eines ist, das mich tröstet: es war nichts Rechtes mit mir, und ich hätte dich nicht glücklich gemacht.« Das will Renate nicht gelten lassen; denn um was sterbe er jetzt: »Um Lieb' und Treue willen«. »Erst galt es Lewin, und dann, als er gerettet war, da dauerte dich die arme Kreatur.« Das ist ein Zuspruch, den Tubal bereitwillig aufnimmt. Mitleid und Erbarmen habe er in der Tat immer gehabt: »vielleicht auch, daß meiner ein Erbarmen harrt, um meines Erbarmens willen«. Er entsinne sich eines Liedes, sagt er ihr. »Es war etwas von Tod und Sterben und von Christi Beistand in der Scheidestunde.« Und Renate spricht ihm aus *O Haupt voll Blut und Wunden* die Verse vor:

Wenn ich einmal soll scheiden,
 So scheid nicht von mir,
 Soll ich den Tod erleiden,
 Tritt *du* für mich herfür;
 Wenn mir am allerbängsten
 Wird um das Herze sein,
 Reiß mich aus meinen Ängsten,
 Kraft deiner Angst und Pein. (S. 685)

Tubal sucht in seiner Erinnerung nach einem lateinischen Lied, das er in seiner Kindheit gelernt hat, und im Augenblick des Sterbens fallen ihm die ersten Verse ein.

»Salve caput cruentatum
 Totum spinis coronatum
 Conquassatum, vulneratum
 Facie sputis illita ...

Er hatte sich bei jeder neuen Zeile mehr und mehr erhoben und starrte mit einem Ausdruck, als ob er etwas sähe, auf den Wandpfeiler zu Füßen seines Bettes. Und ein Lächeln, in dem Schmerz und Erlösung miteinander kämpften, verklärte jetzt sein Gesicht.« (S. 686)

Wie Tubals Lächeln bezeugt, das sein Gesicht im Augenblick des Sterbens verklärte, hatte er den Erlöser gesehen, dessen Hervortreten die Verse »Wenn ich einmal soll scheiden ...«, erfleht hatten. Offenbar fordert aber die hier geschilderte Vision den Leser dazu auf, sich an jene andere Vision zu erinnern, die der Gräfin aus einem Spiegel entgegengetreten war, und sich zu fragen, ob nicht beiden Sterbenden im Augenblick ihres Todes eine Hervorbringung ihrer eigenen Vorstellungswelt sich »vorgespiegelt« hatte.³⁰

Zur Verknüpfung beider Szenen trägt überdies der »Wandpfeiler« bei, auf den Tubal starrt, »als ob er etwas sähe«. Das französische Wort »trumeau« bezeichnet zwar zumeist einen Spiegel – wie jenen, über den die Zofe der Gräfin allabendlich ein Tuch herabrollen ließ – in seiner Grundbedeutung jedoch den Wandpfeiler, den ein Spiegel zu schmücken pflegt. Wie eng sich im Sprachgebrauch Fontanes und seiner Zeitgenossen »Wandpfeiler« und »Spiegel« miteinander verbinden, belegt das französische Lehnwort »Spiegelpfeiler« in dem Satz: »Effi stand am anderen Ende des Zimmers, den Rücken gegen den Spiegelpfeiler, als das Kind eintrat.«³¹

Tubal hatte sich ausdrücklich gewünscht, daß er nach seinem Tod »in die Kirche hinaufgeschafft« werde. »Ich will dort vor dem Altar stehen«. (S. 683) Das ist ein ungewöhnlicher Wunsch – »Un woto vörn Altar? Dat's nich Mod' bi uns« (S. 687) – aber er schafft die Voraussetzung für einen Hergang

der Dinge, »wie bei Plaa« – wobei es zu Entsprechungen zwischen den beiden Vorgängen kommt, die deutlich über das hinausgehen, was Lewin, der diese Bemerkung macht (S. 690), aus seiner Beobachterperspektive wahrnehmen kann. Tubals Vater, der inzwischen eingetroffen ist, betritt in Begleitung des Küsters die nachtdunkle Kirche, möchte sich, bevor er an die Bahre herantritt, einen Augenblick auf eine Bank setzen, wird jedoch vom alten Kubalke hastig zurückgerissen, denn auf diese Bank hatte man den bei Kunersdorf tödlich verwundeten Major gelegt: »da hat er sich verblutet«; dann heben die beiden den Deckel des Sarges ab, »der alte Geheimrat mit krampfhaft geschlossenem Auge«.

»Und nun erst sah er auf den Sohn, fest und lange, und fand zu seiner Überraschung, daß sein Herz immer ruhiger schlug. Was war es am Ende? Er war tot. Und er fühlte tief in seiner Seele, daß es nichts Schreckliches sei, nein, nein, Freiheit und Erlösung. Das Leben erschien ihm so arm, der Tod so reich, und nur *ein* Gefühl beherrschte ihn: ›Ach, daß ich an dieses Toten Stelle wäre.« (S. 693)

Im *Triumph des Todes* war den Reitern vor den drei Särgen der Tod als erschreckende Drohung entgegengeschlagen: »quod sumus, eritis«. Den Geheimrat hingegen wandelt beim Blick in den offenen Sarg die Sehnsucht an, »an dieses Toten Stelle« zu liegen. »Freiheit und Erlösung« scheint ihm der Tod zu verheißen; und das gibt deutlich genug zu verstehen, daß für ihn das Wort »Erlösung« keinen christlich religiösen Klang und Inhalt hat. Wie Gräfin Amelie läßt offenbar auch er die Frage nach dem »wohin« als unbeantwortbar auf sich beruhen und denkt wie sie, »das Beste«, mit dem uns das Leben beschenken kann, sei der endgültige »Frieden«.

VI. General Bamme vor dem Sarg Hoppenmariekens

Am gleichen Tag, an dem Tubals Sarg auf einen Schlitten geladen wird und der alte Geheimrat mit seinem toten Sohn zum Stammsitz der Familie aufbricht, wird auch Hoppenmarieken beerdigt, die zwergwüchsige Botenfrau, die in ihrer Hütte inmitten von Kräuterbündeln und zahmen Vögeln wie eine alte Hexe gehaust hatte. Davon erzählt das Kapitel *Zwei Begräbnisse* (IV, 26), in dem die Szene, in der General Bamme die tote Hoppenmarieken in ihrem Sarg betrachtet, das Kernstück bildet.³²

Fontane hat diese Szene an einer sehr weit zurückliegenden Stelle vorbereitet: mit dem langen Porträt, das im Kapitel *Allerlei Freunde* dem Generalmajor von Bamme gewidmet ist (II, 3; S. 150–152). »Bamme und Hoppenmarieken, das hätt' ein Paar gegeben«; mit diesem Scherzwort Berndts von

Vitzewitz endet das Porträt. Und darin findet sich manches, das diesem Bonmot Plausibilität und tiefere Bedeutung gibt. Bamme ist, wie man dort erfährt, »ein kleiner, sehr häßlicher Mann« mit Beinen »wie ein Rokokotisch«, »mehr Kalmück als Husar«. Seine Jugend hatte er »hingewüestet« und ein adliges Fräulein »in Unehre gebracht«. Das Mädchen »wurde irrsinnig«; und eines Tages hatte sie ihren Verführer, der »die rote Uniform des Husarenregiments Zieten« trug, »in die Hölle« fahren sehen. In seinem Alter war sein Geschmack »immer wunderlicher« geworden. »Starb wer Junges im Dorf«, ließ er die Leiche schminken, stellte sich zu Füßen des Sargs und sah »die Leiche eine halbe Stunde lang an«. »Er galt für einen Tückebold«; was jedoch mit ihm versöhnte, war »eine gewisse Schelmerei«. So avancierte er in dem um Gräfin Amelie gescharten Kreis zu einer »Lieblingsfigur«, wurden doch die Unbequemlichkeiten, die sich aus seiner Spottlust ergaben, aufgewogen durch »das frische Leben, das er brachte«. Wann immer jemand beanstandete, »daß er über Sittlichkeit seine eigenen Ansichten hatte«, pflegte die Gräfin die Kritik niederzuschlagen mit der Bemerkung: »L'immoralité ouverte, c'est la seule garantie contre l'hypocrisie« (S. 152).³³

Diese »Lieblingsfigur« ist offenbar eine grenzgängerische Existenz. Einerseits fügt der Husarengeneral sich gut ein in den kleinen Hof auf Schloß Guse, mehr noch: er dominiert ihn; keiner der wohlerzogenen Gesellschaftsmenschen, die sich dort einfinden, kann ihm das Wasser reichen. Andererseits deutet vieles darauf hin, daß er in den Kreis um die Gräfin als ein Mensch eintritt, der im Grunde außerhalb der Sphäre sozialer Gesittung beheimatet ist. Er hat etwas Koboldhaftes, ja Diabolisches, das dem Hexenmäßigen der Hoppenmarieken entspricht. Gerade das aber scheint ihn dazu zu begaben, in den kleinen Hof auf Schloß Guse das »frische Leben« hineinzubringen, das die Gräfin so sehr schätzt.

Fontane hat die Szene am Sarg jedoch nicht nur von langer Hand vorbereitet, sondern auch sozusagen nachbereitet, und dies in der unschwer erkennbaren Absicht, das hingeworfene Scherzwort vom Paar, das Bamme und Hoppenmarieken gut hätten abgeben können, mit sehr ins Weite führenden Bedeutungen aufzuladen. Eine der Stellen legt den Akzent auf die erotische Konnotation des Wortes Paar. Bamme hat es eilig, auf sein Gut zurückzukehren, sonst erzähle sein Pastor noch »von der Kanzel her, daß sich Hoppenmarieken aus Liebe zu mir umgebracht habe« (S. 700–701). An anderer Stelle kommentiert einer der Dorfbewohner Bammes Besuch bei der toten Hoppenmarieken: »Nichts natürlicher als das, es sind Geschwister. [...] Ich meine nicht von dieser Welt. Aber sie haben beide denselben Vater und wurden beide an derselben Stelle geboren. Wo? Das brauche ich Ihnen

nicht zu sagen«. (S. 700) Während diese Bemerkung den diabolischen Zug im Charakter des ungleichen Paares hervorkehrt, hatte ein Erzählerkommentar zuvor die Gestalt Hoppenmariakens mit einer ganz anderen, wenngleich ebenfalls wirklichkeitsentrückten Sphäre in Verbindung gebracht. Als der Trauerzug zum Kirchhof hin aufgebrochen war, hieß es: »Alles war heiter, die Kinder schneeballten sich, und Kniehasen Tauben flogen über dem Zuge hin, als würde Schneewittchen oder irgendeine Märchenprinzessin begraben«. (S. 699)³⁴ – Liebespaar oder Geschwister, Teufelsbrut oder Märchengestalten: offenkundig ist nichts davon ernsthaft beim Wort zu nehmen; aber sicherlich soll der Leser all das mitbedenken, wenn er darüber nachsinnt, was die dergestalt eingerahmte Szene mit Bamme am Sarg Hoppenmariakens besagen will.

»Bamme hatte sich was versprochen, aber er fand doch mehr noch, als er erwartet hatte. Auf zwei Stühle, nach Art eines Reisekoffers, war der offene Sarg gestellt, und auf dem Rande des Sarges saß ein schwarzer Vogel, einem Raben ähnlich, nur viel kleiner. Als der Vogel den Eintretenden gewahr wurde, hüpfte er von dem einen Rande auf den andern hinüber und von diesem auf den Sargdeckel, der mit seinen blitzblauen Beschlägen auf zwei andern Stühlen lag. Es machte dies Platzwechseln durchaus den Eindruck, als ob es aus Respekt gegen Bamme geschähe, der es denn auch so nahm und, an den Vogel herantretend, ihn belobigte. »Bist ein braver Kerl, hast Lebensart«. Gleich darauf indessen entsann er sich seines eigentlichen Zwecks, schob den am Wandpfeiler stehenden Tisch, darin das Gesangbuch und die Karten lagen, beiseite und probte sich einen Platz aus, um die Tote bequem und in guter Beleuchtung betrachten zu können. Diese lag in Staat, und nichts war vergessen, was zu Hoppenmarieken gehörte. Das weiße Haar war unter das schwarze Kopftuch gebunden, die Zipfel standen hoch nach oben, und ihre zwei dicken Wasserstiefel sahen mit halber Sohle aus dem Sarg heraus. In ihrer Rechten hielt sie den Hakenstock, weil er aber zu lang gewesen war, war er in zwei Hälften zerbrochen worden, und das untere Stück lag nun daneben. Ihr Gesichtsausdruck hatte sich ein wenig verändert; das Listige hatte der Tod fortgenommen, aber das Trotzige war geblieben. Bamme war entzückt; er drehte den Hakenstock ein wenig zur Seite und sagte dann vor sich hin: »Zwergenbischof«, eine Bemerkung, zu der er sich, in Ermangelung eines guten Publikums, vorläufig selber gratulierte. Dann sah er in den Alkoven hinein, in dem sich die großen Gundermannsbüschel im Zugwinde hin und her bewegten, und fand auch hier alles »superbe«.

Als er wieder in die Vorderstube trat, war der schwarze Vogel auf den Rand des Sarges zurückgeflogen, und Bamme, neugierig und verwundert,

was das Tier da wolle, trat jetzt heran und sah, daß es von der Toten in aller Wirklichkeit gefüttert wurde. Die Nachbarweiber hatten ihr nämlich Ebereschenbeeren und Weizenkörner in die geöffnete linke Handfläche gelegt. Das war so Forstackerpoesie.

Bamme nickte und wollte wieder auf seinen Beobachtungsposten zurückkehren, mußte sich aber bald überzeugen, daß es mit dem Zauber dieser Stunde zu Ende gehe.« (S. 697f.)

Die ersten Sätze gelten dem Bild, das sich Bamme beim Betreten der Wohnung bietet, und seinem Empfang durch ein Haustier der Verstorbenen. Der Sarg, auf zwei Stühle gestellt »nach Art eines Reisekoffers« mutet an wie ein Stück vertrauten Hausrats – und gemahnt gleichwohl an eine letzte Lebensfrage, an das »Wohin?« in der für Gräfin Amelie gedichteten Kantate. Daß auf dem Rand des Sargs »ein schwarzer Vogel« sitzt, scheint zu besagen, daß ein Unglücksbote und Todesvogel sich bei der Toten niedergelassen hat; aber er ist einem Raben nur ähnlich und auch viel kleiner. So ist das Bedrohliche des Todes zwar präsent, aber gleichsam domestiziert.³⁵ In diese Wohnung des Todes dringt nun Bamme nicht als störender Fremder ein; er wird vielmehr wie ein Gast empfangen, der nicht unerwartet kommt. Er trägt übrigens »seinen roten Husarenrock«, wie in dem Satz erwähnt wird, der auf den zitierten Passus folgt, und dieses Rot paßt vielsagend zu dem Schwarz des Vogels.³⁶ Und obgleich man von dem Husarengeneral schon so manches erfahren hatte, was für die innere Weite seines Charakters sprach, erstaunt denn doch, daß der alte Haudegen mit einem Vogel Zwiesprache hält wie ein anderer Franziskus.

Ehe Bamme in den offenen Sarg schaut, schiebt er »den am Wandpfeiler stehenden Tisch, darin das Gesangbuch und die Karten lagen, beiseite.«³⁷ Damit hat er den Wandpfeiler, den Ort der Spiegel und der Selbsttäuschungen, in seinem Rücken. Beiseite getan ist zugleich das Gesangbuch, in dem unter anderen christlichen Liedern auch *O Haupt voll Blut und Wunden* steht. Und beiseite getan sind die Karten, die sich Hoppenmarieken am Weihnachtsabend gelegt hatte (S. 68). Das hatte sie so lange getan, bis der sie ängstigende »Schippenbube« schließlich ausblieb, der hartnäckig wiedergekehrt war und der, wie der Leser sich jetzt sagen muß, recht behalten hatte, als gäbe es am Ende doch einen magischen Zusammenhang der Karten mit dem Weltlauf im ganzen. – Aber das, was beiseite getan ist, behält gleichwohl eine auf das folgende Bild ausstrahlende Präsenz.

Unter alle dem, was Bamme bei der Betrachtung der Toten mit erkennbarem Wohlgefallen wahrnimmt, sind es zwei Befunde, die sein Herz höher schlagen lassen. Das eine ist der Gesichtsausdruck Hoppenmarieken, der sich ein wenig verändert hat: »das Listige hatte der Tod fortgenommen, aber

das Trotzige war geblieben«. Warum entzückt ihn das? Vermutlich deshalb, weil er dem Antlitz der Toten abliest, daß Hoppenmarieken sich zwar die tauglichste Waffe in ihrem Lebenskampf, ihre Verschlagenheit, vom Tod hat nehmen lassen, nicht jedoch ihren Willen, dem Tod »ins Gesicht zu sehen«, wie auch Gräfin Amelie sich das vorgenommen hatte, und daß es ihr gelungen war, noch im Sterben trotzig auf ihrem Selbstsein zu beharren. Der zweite Befund ist der seltsam bildnishaft Charakter, den die Tote gewonnen hat. Der Sarg umschließt sie wie eine Nische, in der eine Statue steht – »ihre zwei dicken Wasserstiefel sahen mit halber Sohle aus dem Sarge heraus« –, und nachdem Bamme Hoppenmariekens Hakenstock ein wenig zurechtgerückt hat, fällt ihm das passende Wort für diese Statue ein: »Zwergenbischof«.

Der Tod hat diese Leiche weder grausig entstellt noch friedlich verklärt; er hat vielmehr Hoppenmarieken in eine mythisch überhöhte Gestalt verwandelt. Mit ihrer paradox zusammengesetzten Doppelnatur, als geistlicher Hirte aus dem Reich der Kobolde, verweist diese Rätselgestalt auf eine Sphäre jenseits der Sterblichkeit, die offenbar anders auszudeuten ist als so, wie es durch den christlichen Glauben geschieht. Diese andere Wahrheit enthüllt sich, wenn Bamme nach einem Blick in den Alkoven in die Vorderstube zurückkehrt und sieht, daß der schwarze Vogel »von der Toten in aller Wirklichkeit gefüttert wurde.« Der »Zwergenbischof« ist zu einem Sinnbild des Todes geworden, der Leben spendet.

Bamme ist der privilegierte Betrachter eines Bildes, in das er selbst hineingehört. Anders als der Rittmeister am Sarg seines Bruders, und anders als der alte Geheimrat vor dem Sarg seines Sohnes, kann Bamme auf die Tote ohne Emotionen und frei von Ichbezogenheit blicken. Sein Hinschauen gilt allein dem Versuch, etwas vom Geheimnis des Todes an sich zu enträtseln. Und für einen solchen Versuch scheint niemand besser geschaffen zu sein als er.

Zum einen ist er in gewisser Hinsicht vom gleichen Schlage wie die alte Botenfrau. Während Hoppenmarieken von Lewin einmal scherzhaft ein »Götzenbild« genannt wird, das »plötzlich lebendig geworden sei« (S. 64), sieht nach den Worten des Erzählers auch der Husarengeneral gelegentlich »mehr einem Götzenbilde als einem Menschen ähnlich« (S. 655). Wie Hoppenmarieken ist auch Bamme eine Gestalt, durch die in die Welt bürgerlicher Gesittung das von ihr Ausgegrenzte, das Dämonische des Daseins, Einlaß gewinnt. Zum andern aber verkörpert Bamme zugleich Urbanität. Er ist es, der das treffende Wort »Zwergenbischof« findet und sich als eingefleischter Gesellschaftsmensch zu dieser Bemerkung, »in Ermangelung eines guten Publikums, vorläufig selber gratulierte«. Es ist ein Wort von poetisch aufschließender Kraft, das bildhaft ein Rätsel löst. So ist der Husarengeneral in an-

derer Hinsicht vom gleichen Schläge wie der Erzähler des Romans. Nicht von ungefähr sind »Zwergenbischof« und »Forstackerpoesie« Wortpaarungen, die den Stil Fontanes charakterisieren.

Wie ein musikalisches Thema in Variationen aufgenommen und entfaltet wird, hat die Romanerzählung, vermittelt durch ein kryptisches Zitat, die Szene mit den drei offen Särgen im *Triumph des Todes* als Grundfigur in sich aufgenommen und zu einer mehrfach variierten Todesmeditation fortentwickelt. Dabei ist unverkennbar, daß durch die letzte Variation das Thema seine größte Spannweite erhält. Der Tod, so scheint es, soll als Teil einer umfassenden Ordnung der Dinge erahnbar gemacht werden, zu deren Erfassung fest gefügte Begriffe wenig taugen, am wenigsten die der christlichen Verkündigung, die von einem Heilsplan des göttlichen Schöpfers und Erlösers spricht. Zu vermuten ist eher etwas, von dem der beziehungsreiche Kosmos des Romans ein Analogon entwirft, etwas wie ein kosmischer Heilsplan.

Anmerkungen

- 1 *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13.* Hrsg. von HELMUTH NÜRNBERGER. HFA I/3, dritte durchgesehene u. im Anh. erweiterte Aufl. 1990, S. 434–438.
- 2 Die folgenden Ausführungen schließen an Forschungen an, deren Ergebnisse CHRISTIAN GRAWE im *Fontane-Handbuch* (Stuttgart 2000, S. 480–484) unter dem Stichwort *Kunstcharakter* gekennzeichnet hat.
- 3 HFA III/3, S. 1067. Anders als im Bd. 23, 2 der Nymphenburger Ausgabe sind die drei Komponenten der nachträglich redigierten Aufzeichnungen – Tagebuch, Notizen, Erinnerungen – mit den Buchstaben T, N und E bezeichnet; vgl. die editorischen Erläuterungen von HEIDE STREITER-BUSCHER S. 1509.
- 4 HFA III/3; S. 1065–1066.
- 5 HFA III/3; S. 1065.
- 6 Die Inschrift wird oft zitiert, allerdings mit differierenden Lesarten. In der durchdachten Nachdichtung von ROBERT OERTEL:
 Schaut her und haltet eure Sinne offen,
 Versucht nicht, dem Anblick auszuweichen!
 Was ihr hier seht, läßt euern Stolz erbleichen
 Und euer Hochmut wird zu Tod getroffen!
 Nichts anderes habt auch ihr zuletzt zu hoffen,
 Euch ist bestimmt, einst diesen hier zu gleichen!
 (ROBERT OERTEL, *Der Triumph des Todes in Pisa von Francesco Traini*. Berlin 1948, S. 13.)

- 7 Vgl. J. A. CROWE / G. B. CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*. Deutsche Originalausgabe besorgt von Max Jordan. Bd. 2, Leipzig 1869, S. 20–23. Wortwahl und Gedankenführung sprechen dafür, daß Fontane dies als Vorlage vor Augen hatte: »[Der Maler] zeigt, wie bei Wohlleben und Hingabe an weltliche Freuden dem Sterblichen der Tod Entsetzen bereitet, während der demüthigen Weltflucht des Einsiedlers das Lebensende nicht fürchterlich, sondern vielmehr willkommen naht. Dieser Gedanke wird durch mannigfaltige Episoden erläutert.« (S. 21) Dort ist auch erwähnt, daß die Zuschreibung an Orcagna auf Vasari zurückgeht (S. 20). Ferner wird anhand eines Stilvergleichs, der die spätere Forschung nicht überzeugt hat, die Zuweisung des *Triumphs des Todes* an Pietro und Ambrogio Lorenzetti begründet. Dazu paßt die Ergänzung in Fontanes Reisebericht: »3. Bild: ›Das Leben der Einsiedler‹ von Pietro und Ambrogio Lorenzetti, um 1340 gemalt. Neuere Kunstforscher [im Plural; das Buch hatte zwei Verfasser und einen Bearbeiter] sind der Ansicht, daß leichtmöglicherweise von diesem Brüderpaar auch die beiden, bis dahin dem Orcagna zugeschriebenen Bilder herrühren. Ich halte diese Ansicht für unsinnig.« (HFA III/3, S. 1067)
- 8 Eine umfassende Bestandsaufnahme der literarischen und bildlichen Darstellungen der Legende bietet WILLY ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*. Winterthur 1961.
- 9 S. MORPUGO, *Le Epigrafi volgari in rima del ›Trionfo della Morte‹, del ›Giudizio Universale e Inferno‹ e degli ›Anacoreti nel Camposanto di Pisa*. In: *L'Arte* 2 (1899), S. 51–87. Die von Morpugo publizierten Beischriften zum *Triumph des Todes* und zum *Jüngsten Gericht* findet man abgedruckt im Anhang der Dissertation von FRIEDERIKE WILLE, *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*. München 2002, S. 158–165.
- 10 Bahnbrechend war das Buch von FRANCIS DOUCE, *The Dance of Death*. London 1833; vgl. S. 32–33. Zu nennen sind ferner: H. F. MASSMANN, [Rezension von] *Explication de la Danse des Morts de la Chaise-Dieu ... par Achille Jubinal, Paris 1841*. In: *Serapeum* 8 (1847), S. 129–139; E.-H. LANGLOIS, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts*. 2 Bde, Rouen 1852; Bd. I, S. 107; WILHELM WACKERNAGEL, *Der Todtentanz*. In: *Zeitschrift für deutsches Alterthum* 9 (1853), S. 302–365; REINHOLD KÖHLER, *Der Spruch der Toten an die Lebenden*. In: *Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthums-kunde* 5 (1860), S. 220–226; ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit*. 2., umgearb. Aufl., 1. Bd, Leipzig 1874, S. 244–245.
- 11 Vgl. EDUARD DOBBERT, *Beiträge zur Geschichte der italienischen Kunst gegen Ausgang des Mittelalters*. Sonderdruck aus *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*. Hrsg. von ROBERT DOHME. Leipzig 1878; zu Orcagna

- S. 148–171. EDUARD DOBBERT, *Der »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 4 (1881), S. 1–45. Zur Vita Eduard Dobberts (1839–1899) vgl. den Artikel im *Brockhaus*, Bd 5, 1892, und ergänzend die Vorrede der Herausgeber in: EDUARD DOBBERT, *Reden und Aufsätze kunstgeschichtlichen Inhalts*. Nach seinem Tode herausgegeben. Berlin 1900.
- 12 J. E. WESSELY, *Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst*. Leipzig 1876, S. 21. – Joseph Eduard Wessely (1826–1895) war übrigens in der fraglichen Zeit in Berlin. Nach einem sehr wechselvollen Lebensgang wurde er im Januar 1869 Diätar am Berliner Kupferstichkabinett und im Mai 1877 Direktorialassistent an den Königlichen Museen. Im Frühjahr 1878 übernahm er die Betreuung der Kupferstichsammlung des Herzoglichen Museums in Braunschweig. (*Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd 42, Neudruck der 1. Auflage von 1897, Berlin 1971.)
- 13 WILHELM LÜBKE, *Grundriss der Kunstgeschichte*. 2., durchges. Aufl., Stuttgart 1864 (1. Aufl. 1860). Vgl. Joachim Schobeß, *Die Bibliothek Fontanes*. In: *Marginalien. Blätter der Pirckheimer-Gesellschaft* 14 (1963), S. 2–22, hier S. 17.
- 14 *Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin*. Bild und Text. Hrsg. von WILHELM LÜBKE. Mit 4 Tafeln Abb. Berlin 1861, Sp. 1–2.
- 15 Ebd. Sp. 3.
- 16 HERMAN MEYER, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. 2. durchges. Aufl., Stuttgart 1967, S. 12–13. Darin zu Fontane das Kapitel: *Theodor Fontane »L'Adultera« und »Der Stechlin«*. – Der Zitatverwendung in *Vor dem Sturm* gelten eigene Kapitel in den Arbeiten von LIESELOTTE VOSS, *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*, München 1985, und BETTINA PLETT, *Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes*, Köln 1985 (*Kölner Germanistische Studien*; 23).
- 17 Wenn man wenig später liest, daß die Ansichten darüber weit auseinander gingen, »ob der in seinem schmutzigen, am Wachtfeuer halb verbrannten Mantel heranmarschierende Veteran oder der riesige, goldbetreßte und paukenschlagende Mohr des Grenierschen Korps als das richtigere Bild des Kaiserreiches anzusehen sei« (S. 439), ist der ironische Spott unverkennbar, zu dem der Mohr den willkommenen Anlaß bietet.
- 18 In einer der Entwurfsskizzen zum Romanfragment *Allerlei Glück* hat sich Fontane notiert: »Axel Brah. Schöner Offizier. Premier der Garde. Liebling aller, besonders der Weiber. [...] fährt sich durch den roten Kotelettenbart.« (HFA I/7, S. 292–293.) Das scharfe Charakterporträt, das Innstetten im Gespräch mit Effi am Tage nach der fatalen Schlittenfahrt von Crampas zeichnet, endet mit der Bemerkung: »Mir persönlich, um auch das noch zu sagen, ist Gieshüblers weißes Jabot, trotzdem kein Mensch mehr Jabots trägt, erheblich lie-

- ber als Crampas' rotblonder Sappeurbart. Aber ich bezweifle, daß dies weiblicher Geschmack ist.« (HFA I/4, S. 164.)
- 19 EDGAR R. ROSEN, *Aus der Werkstatt Theodor Fontanes. Zur Quellenlage und Entstehung des Kapitels »Durch zwei Tore« in dem Erstlingsroman »Vor dem Sturm«*. In: *Mitteilungen der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig* 16 (1981), Heft 1, S. 46–50. [George Cavan], *1805–1815. Erinnerungen eines Preußen aus der Napoleonischen Zeit*. Von George. Grimma 1840, S. 120.
- 20 Ebd., S. 108–109.
- 21 OERTEL, wie Anm. 6, S. 13.
- 22 *Erinnerungen an Eugen und Moritz von Hirschfeld aus Deutschland und Spanien*. Zusammengestellt von einem 80jährigen Veteranen des Yorkschen Corps vom Leib-Regimente. Berlin 1863.
- 23 Während der Arbeit am Schlußakt des *Faust II* schreibt Goethe an Heinrich Meyer: »Ich erinnere mich eines Bildes von Orcagna, Dantes Hölle vorstellend, und finde sie nicht in der Etruria pittrice. Wissen Sie mir anzudeuten, wo ich suchen soll?« (5. Sept. 1826) Wie Georg Dehio gezeigt hat, inspirierte sich Goethe an den Abbildungen von drei Wandbildern im Camposanto, wobei »das Hauptbild und der Ausgangspunkt für seine dichterische Phantasie der ›Triumph des Todes‹ war.« GEORG DEHIO, *Altitalienische Gemälde als Quelle zum Faust*. In: *Goethe-Jahrbuch* 7 (1886), S. 251–266, hier S. 253. Der Stecher, Carlo Lasinio, hatte Dehio zufolge »die herbe Größe des Trecentostils [...] in die zopfige Manier seiner Zeit travestirt« (S. 253); aber in diesem Nazarenestil lagen sie nicht nur Goethe vor, sondern auch noch den Zeitgenossen Fontanes. Vgl. *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. Bd 3, S. 726–727; GOETHE, *Sämtliche Werke* Bd 7/2 *Faust. Kommentare* von ALBRECHT SCHÖNE. Frankfurt M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994, S. 764.
- 24 Man beachte, daß wir aus darstellungstechnischen Gründen mit dem ersten Abschnitt des Kapitels III, 13 eingesetzt haben, um die These einzuführen, daß dort ein verschleiertes Zitat zu erkennen sei, und daß wir dann im Romantext rückschreitend auf Bezugsstellen im Kapitel III, 12 (*Durch zwei Tore*) und im Kapitel III, 7 (*Kastalia*) eingegangen sind. Der Lesevorgang aber verläuft genau umgekehrt. Der Leser, der irgendwann einmal mit dem Pisaner Fresko und dessen Ikonographie bekannt geworden ist, hat zunächst die Szene mit Rittmeister von Hirschfeldt am Sarg seines Bruders erlebt, dann hat er den »Leichenzug« der aus Russland heimkehrenden Soldaten und dessen lebensvolles Gegenbild wahrgenommen; und nun erst stößt er auf die Sätze, die an den Mahnspruch so deutlich anklingen und sich ihm unter der Nachwirkung der vorangegangenen Eindrücke als kryptisches Zitat zu verstehen geben.
- 25 Die mit »Salve, caput« beginnenden sechs Verse stammen von einem unbekanntem Verfasser. Sie traten in späterer Zeit an die Stelle der Anfangverse

- des Passionshymnus *Ad Faciem Christi*, den nicht Bernhard von Clairvaux gedichtet hat, wie früher angenommen, sondern der Zisterzienser Arnulph von Löwen. Vgl. G. M. DREVES / C. BLUME, *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*. Erster Teil, Leipzig 1909, S. 323. Ein Lebensbild Paul Gerhards gibt Fontane im zweiten Band der *Wanderungen*, HFA II/2, S. 707–712.
- 26 GÜNTER DE BRUYN, *Mein Liebling Marwitz oder Die meisten Zitate sind falsch*. In: *Theodor Fontane. Text und Kritik, Sonderband*. Hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD. München 1989, S. 11–29, hier S. 22.
- 27 Ein Fehlschluß, dem Sabine Gruber erlegen ist in ihrem im übrigen instruktiven Aufsatz: »Aber nicht: ›O Haupt voll Blut und Wunden‹. Dies verbiete ich ausdrücklich«. *Religiöse Tradition, Geistliches Lied und Gesangbuch in Fontanes ›Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13‹*. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 41 (2002), S. 204–225, hier S. 216.
- 28 *Friedrich August Ludwig von der Marwitz: Ein märkischer Edelmann im Zeitalter der Befreiungskriege*. Hrsg. von FRIEDRICH MEUSEL. Erster Band: *Lebensbeschreibung*. Berlin 1908. Der Herausgeber teilt am Schluß des Bandes Auszüge aus einem Nekrolog mit und dann »einige Stellen aus Marwitz' Testament« (S. 716–720). Fontane muß das Manuskript eingesehen haben, das Meusel veröffentlichte, denn die weitaus meisten Bestimmungen des Testaments, die im Roman ihre Entsprechung haben, finden sich nicht im stark gekürzten Erstdruck: *Aus dem Nachlasse Friedrich August Ludwig's von der Marwitz auf Friedersdorf, Königlich Preußischen General-Lieutnants a. D.* Erster Band: *Lebensbeschreibung*. Berlin 1852; vgl. S. 483–484.
- 29 Welche Schrift Diderots mag die Gräfin gelesen haben? Die Frage läßt der Phantasie des Lesers beträchtlichen Spielraum. Chronologisch gesehen können es die Dialoge des *Rêve de d'Alembert* nicht gewesen sein; aber kundige Zeitgenossen Fontanes wußten, daß Diderot in diesen Dialogen, deren postume Publikation im Jahre 1830 Aufsehen erregte, ein dezidiert atheistisch-materialistisches Weltbild entwirft.
- 30 An Karl Zöllner schreibt Fontane am 13. 7. 1881: der »Fundamentalsatz«, der von Richard Wagner dem *Rheingold* zugrunde gelegt worden sei: »wächst der Mensch, so sinken die Götter«, habe »durch Feuerbach einen viel prägnanteren und viel geistreicheren Ausdruck empfangen: ›Ob Gott die Menschen schuf, ist fraglich, daß die Menschen ihren Gott schaffen, ist gewiß.« (HFA IV/3, S. 144) Zur Behandlung des Themas im weiteren Rahmen vgl. HUGO AUST, *Fontane und die Religion (und die Kirche)*. In: *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 381–394; HELMUTH NÜRNBERGER, *Ein fremder Kontinent. Fontane und der Katholizismus*. In: *Fontane und die Fremde. Fontane und Europa*. Hrsg. von KONRAD EHLICH. Würzburg 2002, S. 70–87.

- 31 HFA I/4, S. 272. Daß Tubal auf den Wandpfeiler zu Füßen seines Bettes blickt, setzt eine ähnliche Raumordnung voraus wie im Schlafzimmer der Gräfen, die im »Lehnstuhl zu Füßen ihres Bettes« auf den verhängnisvollen Spiegel blickte, und wie in Effis Schlafzimmer in Kessin: »grüne Vorhänge schlossen den alkovenartigen Schlafraum, in dem die Betten standen, von dem Rest des Zimmers ab; nur in der Mitte fehlte der Vorhang oder war zurückgeschlagen, was ihr vom Bette aus eine bequeme Orientierung gestattete. Da, zwischen den zwei Fenstern, stand der schmale, bis hoch hinaufreichende Trumeau.« (HFA I/4, S. 52)
- 32 Zu Hoppenmarieken vgl. HUGO AUST, *Theodor Fontane: »Verklärung.« Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke*. Bonn 1974, S. 98–106.
- 33 Das ist kein La Rochefoucauld-Zitat; vielmehr hat sich die Gräfin von der Maxime 218: »L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu« zu einem kühnen Bonmot im Geist und in der Sprache des »dix-huitième« inspirieren lassen. – Übrigens mündet auch an einer späteren Stelle ein Gespräch über Bamme in einer Sentenz, die einen Aphorismus La Rochefoucaulds in Erinnerung bringt. Um Tante Schorlemmer zu beruhigen, die den gealterten Bamme für einen immer noch gefährlichen Schürzenjäger hält, führt Renate das Diktum der Gräfin ins Feld: »Wenn wir die Sünde nicht fliehen, so flieht die Sünde doch schließlich uns« (S. 562). Die Inspirationsquelle war wohl der Aphorismus 192: »Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la créance que c'est nous qui les quittons«. In der verchristlichten Nachbildung ist die Pointe der Maxime verloren gegangen, die in der Aufdeckung eines Selbstbetrugs liegt. Auf La Rochefoucauld ist vermutlich auch der zweite Teil der Grabinschrift, die sich die Gräfin wünscht, zurückzuführen: »L'espérance embellit ma vie et m'accompagne en mourant« (S. 527). Die hier anklingende Maxime 168 lautet: »L'espérance, toute trompeuse qu'elle est, sert au moins à nous mener à la fin de la vie par un chemin agréable.«
- 34 Im Manuskript (aufbewahrt im Berliner Stadtmuseum, Inv. Nr. V – 67/870) ist »oder irgendeine Märchenprinzeß« über der Zeile hinzugefügt (IV, 26; Bl. 13). – Die Textschichten der Handschriften hat Walter Hettche geklärt, ohne jedoch Beispiele für Überarbeitungen anzuführen, die das Motivgefüge betreffen. (*Die Handschriften zu Theodor Fontanes »Vor dem Sturm«*. Erste Ergebnisse ihrer Auswertung. In: *Fontane Blätter* 58 (1994), S. 193–212.) Für freundliche Unterstützung bei der Durchsicht des Manuskripts danke ich Frau Bettina Machner.
- 35 Ursprüngliche Version im Ms: »auf dem Rande des Sarges saß ein Rabe.« (Bl. 8)
- 36 Ursprüngliche Version im Ms: »Die Neugierde der Vögel, die durch die Gitterstäbe hindurch auf den kleinen rothen [über der Zeile: rothangezogenen]

Mann blickten, der fast noch wunderlicher aussah als Hoppenmarieken, hätte sich vielleicht ertragen lassen.« (Bl. 11)

37 Im Ms ist »am Wandpfeiler stehenden« mit Blaustift über der Zeile hinzugefügt (Bl. 9).

ANHANG

Quellentext

I. [George Cavan], 1805 – 1815. *Erinnerungen eines Preußen aus der Napoleonischen Zeit*. Von George. Grimma 1840, S. 18–21.

Am 25. October früh Morgens war ganz Berlin gespannt auf den Einmarsch der französischen Schaaren, im Rondel am hallischen Thore versammelten sich die Neugierigen, und viele Ungeduldige gingen abermals zum Thore hinaus.

Es vergingen einige Stunden, in der Ferne hörte man die Trommeln wirbeln, der Schall kam näher, und der Weg nach Tempelhof blitzte von Tausenden Bayonetten. Der Magistrat in corpore, die Schlüssel der Stadt bereit haltend, war versammelt; jetzt erschütterte Trommelschall und rauschende Musik die Luft, und Aller Augen richteten sich nach dem Thore. Der erste französische Infanterist trat ein, ich habe ihn oft im Leben abgezeichnet, es war ein langer, hagerer Mann, mit blassem Gesicht, das wildes schwarzes Haar bedeckte, der erste Gegenstand unseres Erstaunens, die wir an wohlgepuderte, egale Locken und steife Zöpfe bei Soldaten gewöhnt waren. Noch mehr erstaunten wir ob seines Anzuges; ein fahler kurzer Mantel bedeckte den Leib, den Kopf ein kleiner verwitterter Hut, mehr roth als schwarz, und von unbeschreiblicher Form, dabei so schief und pfißig aufgesetzt, daß dieser Kopf und Hut uns schon eine hohe Merkwürdigkeit dünkte. Die Beinkleider waren von schmutziger Leinwand, stark zerrissen, die Füße nackt, mit zerrissenen Schuhen bekleidet; ein zottiger Pudel, den er am Strick führte, blickte [19] aufmerksam ihm nach dem Munde, mit dem er von einem großen Stücke Brot abbiß, und mitunter dem Pudel etwas zuwarf, man denke sich, ein Soldat mit einem Hunde am Leitseil, und, was noch mehr war, auf dem Bayonette ein halbes Brot aufgespießt, am Pallasch eine Gans hängend, und auf dem Hute statt des Feldzeichens einen blechernen Löffel. Diese originelle Figur kam allein voran, mit einem gewöhnlichen leichten Schritte, blickte aber mit großen schwarzen Augen wie ein König auf die Hunderte, die ihn wieder höchst neugierig anstarrten, fünfzig Schritte hinter ihm fesselten aber neue Figuren die Aufmerksamkeit.

Hohe Männer, durch große Bärenmützen mit rothen Federbüschen noch vergrößert, mit braunem Gesicht, langen schwarzen Bärten, die bis auf den Magen reichten, und grell gegen ein langes, schneeweißes Schurzfell abstachen, blinkende Äxte auf

der Schulter, Gewehre auf den Rücken geschnallt, zogen zum Thore ein; es waren die Sappeurs, und ein Grausen befiel uns, als wir diese Gestalten, von denen wir nie eine Idee gehabt, erblickten, hinter ihnen folgte ein schöner, schlanker Mann, in sauberem Anzuge, mit goldnen Epaulets, den großen Hut mit Goldtressen verziert, er warf einen Stock mit dickem Kopfe in die Luft, und fing ihn wieder, darauf gab das Echo den Schall von unzähligen Trommeln zurück, und das Ohr ward erschüttert von dem gewaltigen Lärm, mit dem die türkische Musik, vermisch mit dem Wirbel der Trommeln, uns betäubte.

Es war der Sieges-Einzug des Davoustschen Corps, und die ersten Eintretenden imponirten gewaltig; als aber die Soldaten folgten, sich ohne Tritt zum Thore eindringend, in unordentlichem Anzuge, die Hüte kreuz und quer aufgesetzt, auf denen ihre Zierde, der Löffel, selten fehlte, verlor sich die hohe Idee, die die Voraufgehenden erregt hatten, und man flüsterte sich fragend in's Ohr, wie es möglich sei, daß diese abgemagerten, kleinen Männer unsere stolzen Krieger [20] sollten überwunden haben.

II. Erinnerungen an Eugen und Moritz von Hirschfeld aus Deutschland und Spanien. Zusammengestellt von einem 80jährigen Veteranen des Yorkschen Corps vom Leib-Regimente. Berlin 1863, S. 91-93.

Ein unheimlicher Gang.

Nach mündlicher Mittheilung von M. v. H.

Eugen war todt. In einem Bauernhause des Dorfes Plaa bei Taragona hatte er als Leiche gelegen, als mich der Oberst zu sich kommen ließ und mir sagte, es sei wohl besser, wenn wir ihn aus dem Hause brächten, noch vor der Nacht, da am andern Morgen es zum Kampfe kommen könne, und man wisse nicht, wie der Ausgang sich gestalten würde, und daher sei es wohl besser, ihn in die Kirche bringen zu lassen.

Aus alten Dielen, vier Brettern und zwei Brettchen, ward daher schleunigst ein Sarg gemacht, Eugen mit der Uniform seines Regiments bekleidet und an den Altarstufen der Klosterkirche hingestellt. – Völlig erschöpft von den Anstrengungen und Aufregungen der vergangenen Tage, wo ich immer abwechselnd bei Eugen gewacht und im Kampf begriffen, in einem Alter von 19 Jahren, wo noch nicht alle Kräfte des Körpers entwickelt sind, hatte ich, da die Nacht anbrach, um nicht in der Todtenstube zu sein, mir in der Küche neben dem Herd eine Spreu machen lassen, worauf ich mich hinwarf. Ich war so recht von Herzen traurig; alle lieben Bilder der vergangenen Tage zogen an mir vorüber; allein in einem fremden Lande, mein Bruder, den ich so liebte, todt, und ich so ganz einsam in so jungen Jahren. –

Im Begriff, etwas einzuschlafen, wurde ich plötzlich durch einen Ordonnanzoffizier geweckt, der, vom General Sarsfield geschickt, ein Papier holen sollte, was derselbe

an Eugen im letzten Treffen gegeben, doch sei es von Wichtigkeit, und er müsse es haben.

Nun erinnerte ich mich auch dunkel, gesehen zu haben, wie der General Eugen vor dem Treffen ein Papier überreicht hatte und derselbe es ins Reiterkoller gesteckt. Ich bat daher den Offizier, mich nach der Kirche zu begleiten, da Eugen noch den nämlichen Rock an habe; doch da die Sache demselben unheimlich schien, so schützte er Geschäfte vor, und als ich mich nach meinem Diener Francesco umsah, war er ebenfalls verschwunden.

[92] Es blieb mir daher nichts Anderes übrig, als allein zu gehen. Ich nahm eine kleine Laterne, die nur ein Glas hatte, und begab mich zum Kloster. Ein dienender Bruder öffnete mir die Thüre, den ich bat, mir die Kirchenthür aufzumachen. »Jetzt in der Nacht«, rief er aus, »bringt mich kein Mensch hinein; da ist es nicht geheuer«. Vergebens suchte ich ihn zu überreden; das Einzige, was er that, war, daß er mir den Schlüssel gab, mit der Weisung, wenn ich zweimal im Schloß gedreht, gegen die Thür mehrmals zu stoßen, weil sie verquollen sei und schwer aufginge. –

Zur Kirche gekommen, steckte ich den Schlüssel hinein, und nachdem ich mehrmals gestoßen, ging die Thüre langsam, dröhnend und mit dumpfem Ton auf. Ich legte meinen Mantel ab, da er mir jetzt nur hinderlich sein konnte, nahm den Degen in die eine, die Laterne in die andere Hand und trat, noch einen Dolch im Gürtel tragend, meinen Weg an. –

Um in die Kirche zu kommen, mußte ich erst durch zwei lange Kreuzgänge hindurch; Tags zuvor hatte dort ein Gefecht stattgefunden und man sich den ganzen Tag herumgeschlagen. Alles trug noch die deutlichsten Spuren des Kampfes; die Leichen waren zwar weggetragen worden, doch der Boden war noch an den meisten Stellen mit Blut bedeckt; die Standbilder, von den Wänden heruntergerissen, lagen halb zertrümmert und verstümmelt am Boden, kurz, Alles zeigte die größte Verwirrung und Trübsal; selbst die Luft war dumpf und modrig vom Blutgeruch. Doch bemerkte ich dies Alles nur beim Hinausgehen, denn jetzt dachte ich nur an den Zweck meines Ganges. Die Kirche, in die ich hineintrat, war hoch gewölbt; eine unheimliche, todesähnliche Stille herrschte in ihr und ließ einen jeden meiner Tritte laut verhallen. Nun näherte ich mich dem Altar. Auf den Stufen desselben stand ein Sarg, bedeckt mit einem Brette: ich hob es zurück und – Eugens offene gläserne Augen starrten mich an. Ich stellte, da kein anderer Platz da war, die Laterne zu seinen Füßen und begann langsam die Uniform aufzuknöpfen, die fest anliegend sich um ihn schmiegte, so viel wie möglich vermeidend, ihn anzusehen; doch ich mochte hinsehen, wo ich wollte, immer begegnete ich den starren, offenen [93] Augen. Endlich das Papier gefunden, knöpfte ich ihm wieder, da ich ihn doch nicht so liegen lassen wollte, die Uniform zu. –

Und nun trat ich den Rückzug an. –

III. *Friedrich August Ludwig von der Marwitz: Ein märkischer Edelmann im Zeitalter der Befreiungskriege*, hrsg. von FRIEDRICH MEUSEL. Erster Band: Lebensbeschreibung, Berlin 1908, S. 717-720.

Von meinem Tode.

Ich habe gelebt und werde sterben in der reinen evangelischen Lehre unseres Heilandes Jesu Christi, meine einzige Hoffnung setzend auf die Gnade Gottes, daß Er werde erwägen nicht mein Verdienst, sondern die redliche Mühe, die ich mir gegeben habe, mein Leben nach seinem Willen und zu seiner Ehre zu führen, und die unverdrossene Arbeit, die ich immer daran gesetzt habe, zu dienen meinem Vaterlande, meinem Könige, meinen Mitbürgern und meinen Angehörigen, so daß ich in der Hoffnung sterbe, meinen Platz hienieden nach meinen besten Kräften ausgefüllt zu haben und enthoben diesen Prüfungen einzugehen in sein ewiges Reich, wo ich wieder vereinigt zu werden hoffe mit allen den Teuren, die mir zum Teil so früh vorangegangen sind. [... 718...]

Meine Beerdigung.

1. Man wird es natürlich finden, daß ich nicht wünsche, zu früh begraben zu werden. Man soll mich also in einem luftigen Zimmer liegen lassen, bis sich deutliche Spuren von Verwesung zeigen. [...]

2. Sterbe ich in Friedersdorf, so soll man mich, in dem erwähnten Anzuge, im offenen Sarge in dem EBzimmer ausstellen. [...]

3. Am Morgen dieses Tages wird in drei Pulsen, jedes Mal eine halbe Stunde lang, mit allen Glocken geläutet. Während des letzten Pulses versammelt sich die Gemeinde vor dem Schlosse.

Wenn der Sarg zugemacht und der Deckel festgeschroben ist (der Degen kömmt oben auf dem Deckel nebst Hut und Schärpe), so wird er von sechs angessenen Wirten herausgetragen. Meine Wirtschafts-Offizianten fassen die vier Zipfel des Leichentuches. Sowie der Sarg vor die Tür hingesezt wird, stimmt die Gemeinde das Lied an:

»So hab' ich nun vollendet

Den schweren Lebenslauf ...«

Mit Beendigung des vierten Verses schweigt der Gesang. Der Sarg wird wieder aufgehoben und gehet der Zug schweigend in folgender Ordnung zur Kirche. [719]

1. Der Küster mit der Schuljugend.

2. Die ganze Gemeinde, exclusive der 20 Wirte.

3. Der Prediger.

4. Der Sarg.

5. Meine Gemahlin, wenn sie anwesend ist, mit meinen beiden Söhnen zu ihren Seiten.

6. Meine Töchter, paarweise, nach dem Alter.

7. Die übrigen 14 Wirte, außer denen die den Sarg tragen.

8. Meine Hausdienerschaft.

Während des Zuges wird mit allen Glocken geläutet, und geht derselbe aus dem Torweg links herum und durch den Turm in die Kirche hinein. [...]

5. Wenn der Sarg in die Kirche tritt, fängt der Gesang mit dem fünften Verse des vorgedachten Liedes wieder an, bis zu Beendigung desselben. Nachher hält der Prediger eine kurze Standrede, und nachdem er den Segen gesprochen, wird der Sarg in das Gewölbe gehoben. [...720]

Wenn die Beisetzung geschehen ist, wird noch das Lied gesungen:

»Einen guten Kampf hab' ich auf der Welt gekämpft ...«

und während geläutet wird, geht die Versammlung auseinander.

7. Am nächstfolgenden Sonntage wird eine Gedächtnispredigt gehalten, über den Text: »Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubet, der wird leben, ob er gleich stürbe. Und wer da lebet und glaubet an mich, der wird nimmermehr sterben.« Ev. Joh. cap. 11 v. 25–26.

In dieser Predigt soll der Prediger sich an den Text halten und mich nicht loben wegen dessen, so ich auf Erden getan, sondern zeigen, wie das irdische Leben nur die Vorbereitung ist zum ewigen und der Tod der Eintritt in dieses Leben durch den Glauben.

Er kann aber sagen: daß ich gestrebt habe mein Leben lang, die mir auferlegten Pflichten und Arbeiten treulich zu erfüllen, dabei mein eigenes irdisches Wohlsein für nichts achtend – (weil das *wahr* ist) und daß dabei mein Hoffen auf Gott gerichtet war, daß er mich nach meinem Tod wird eingehen lassen in das Leben. [...]

8. Wenn die Ausgabe möglich ist, so möchte ich wohl, daß mir ein Wand-Epita-
phium in der Kirche gesetzt würde, wie meinen Vorfahren, [...]. Dabei mein Bild und die meiner beiden Gemahlinnen, die Erste zu meiner Rechten, die zweite zu meiner Linken, und darunter eine Inschrift, kurz und leserlich.

»Ein ernster Roman soll wie ein Kirchhof enden«: Berlin-Beschreibungen des 19. Jahrhunderts und Georg Hermanns *Kubinke*

HELMUT PEITSCH

Als Günter Grass' *Unkenrufe* 1992 von der westdeutschen Kritik überwiegend vernichtend besprochen wurden, zeigten sich US-amerikanische und britische Rezensenten nicht nur verwundert über die »Unbefangenheit«, mit der die Figur des Mr. Chatterjee ein Fremdkörper in der »kunstschönen, alt-deutschen« Welt von Danzig genannt werden konnte¹, sondern auch über eine Humorlosigkeit, der die ironische Schlußpointe des Romans entging. Keine der westdeutschen Besprechungen befaßte sich mit dem Witz, daß die beiden Gründer der deutsch-polnischen Friedhofsgesellschaft – eines Projekts der Versöhnung über den Gräbern – kein Grab auf einem ihrer Friedhöfe finden.

Als komischer Roman brauchte Grass' Text natürlich nicht der Forderung zu entsprechen, die Karl Gutzkow vor 150 Jahren für den ersten Roman aufstellte, als er in der Besprechung eines Romans von Fanny Lewald formulierte: »ein ernster Roman [...] soll] wie ein Kirchhof [enden]«. ² Aber gerade durch den historischen Abstand können die *Unkenrufe* vielleicht auf einige der Probleme aufmerksam machen, die in dem romanpoetologischen Projekt einer Versöhnung über den Gräbern stecken.

Der neuerdings – dank der »connection« Arno Schmidt, Reemtsma und Zweitausendeins – zur Wiederentdeckung empfohlene Karl Gutzkow galt in der Literaturgeschichtsschreibung schon seit den sechziger Jahren als ein Argument gegen die – in der Nachkriegszeit am einflußreichsten von Erich Auerbach und Georg Lukács vorgetragene – Kritik am Sonderweg des deutschen Romans. Gutzkows Konzept eines Romans des Nebeneinander wurde wiederholt als westliches Niveau erreichende deutsche Form des Gesellschaftsromans empfohlen.³ In solchen Ehrenrettungen wurde allerdings von dem nationalen Moment geschwiegen, das für Gutzkows Romanpoetik zentral war. Ein späterer Kommentar zur Vorrede von *Die Ritter vom Geiste*

bestimmt die Funktion des Nebeneinander auf eine Weise, die nicht der Voraussetzung von Gesellschaftskritik entspricht, und bindet sie überdies an einen Adressaten, der gerade nicht als großstädtisch vorgestellt wird: Als Bild vom Nebeneinander der Menschen in der großen Stadt soll der Roman einem Kleinstädter nicht nur »in manche Dissonanz Wohlklang« bringen, sondern »Trost« und »Poesie [als] Religion«⁴ vermitteln; den Adressaten beschreibt Gutzkow in einer Wendung an einen Kollegen, wie »du reden und schreiben sollst, um in einem solchen Kreise überhaupt verstanden zu werden«: »Da sitzen in einer Wirthsstube Menschen meilenweit entfernt von der großen Heerstraße der Ereignisse. Sie lesen, was die große Welt schon vergessen hat, sie zanken über die einzige Zeitung, sie discouriren über Krieg und Frieden, die Heuernte und die Kartoffelkrankheit, über den Kometen, über ein Eisenbahnunglück, vielleicht gar noch über das von Versailles.«⁵ Der Kommentator Gutzkow macht sich mit der Empfehlung einer Klein- und Großstadt nationalisierenden Poesie gewissermaßen die Meinung eines seiner Helden zu eigen, Siegbert Wildungen; in heftiger Diskussion mit einem romantisierenden Reaktionär, der Deutschland als »Familienvolk« vom Westen isoliert sieht⁶, entwirft Siegbert eine liberale Nation, in der Staat, Geld, Moral und Arbeit⁷ zur Einheit gebracht würden, indem »Nationalität« als Religion⁸ wirke; auch der Konservative gesteht zu: »Statt des Royalismus kann höchstens die Nationalität eine bindende politische Volksreligion werden, wie in Amerika, vielleicht sogar [...] in Frankreich.«⁹

Gutzkows Roman wird von den wenigen, ausschließlich US-amerikanischen LiteraturhistorikerInnen, die die Geschichte des Berlin-Romans geschrieben haben, an deren Anfang gestellt; er exponiert erstmals ein Motiv¹⁰, das in den folgenden Jahrzehnten, insbesondere nach der Reichsgründung an strukturellem Gewicht gewinnen wird und das als Realisierung der Metapher verstanden werden kann, die Gutzkow Roman und Kirchhof vergleichen ließ. In Handlung umgesetzt wird der Vergleich als für die Konfliktlösung entscheidender Weg der Helden zum Friedhof. Es wäre zu prüfen, ob der Weg zum Friedhof nicht als ein Chronotopos¹¹ des Berlin-Romans betrachtet werden kann, denn er verküpft nicht nur zeitlich entscheidende Phasen der Handlung, sondern fungiert auch als Vermittlung zwischen städtischen Einzelheiten und dem Ganzen der Stadt¹², zwischen »Wahrnehmungsstrategien« und »Symbolisierungen«¹³, »Blickweisen« und »tradierte[n] Bildern«¹⁴, »Blickinszenierung« und »Bilderrepertoire«¹⁵.

Um meinen Vorschlag zu begründen, Georg Hermanns Roman *Kubinke* weder als trivialen¹⁶, provinziellen¹⁷ Nachfahren Raabes und Fontanes noch als moderne¹⁸ Antizipation¹⁹ postmoderner Identitätsdiffusion²⁰ zu lesen, möchte ich am Verhältnis von Roman, nicht-fiktionaler Stadtbeschreibung

und Autobiographik im 19. Jahrhundert eine Konkurrenz beschreiben, die der Roman als Kirchhof auszuschalten suchte.²¹ Um die These vorwegzunehmen: *Kubinke* endet nicht als Kirchhof, sondern als Leichenzug.

Vom Leichenzug in Beschreibungen der großen Stadt zum Weg zum Friedhof

Gutzkows *Die Ritter vom Geiste* bringen nicht nur zwei Wege zum Friedhof – in Verknüpfung mit zahlreichen später beliebten untergeordneten Motiven: der Drehorgel, den Versen, den Immortellen, der Zeitungsanzeige, der *Maxime*: »Das Leben ist Pflicht«²², sondern verweisen erstens auf die im Chronotopos literarisierte kulturelle Praxis, zweitens auf einen Topos der nicht-fiktionalen Stadtbeschreibung. Ausdrücklich als großstädtische, Berliner Sitte beschreibt der Radikale unter den ›Rittern vom Geiste‹, Leidenfrost, den sonntäglichen Spaziergang zu den Kirchhöfen der Stadt, unter Berufung auf ein Wissen, das man habe, »wenn man im Volke lebt wie ich«: »Gehen Sie Sonntags Nachmittags vor die Thore: Kein Spaziergang ist so besucht, wie es die Kirchhöfe sind.«²³ Der positiv wertenden Anteilnahme der Zuhörer und des Erzählers entspricht, daß der einzige Leichenzug, dem in Gutzkows Großstadt begegnet werden kann, keine unvorbereiteten Zuschauer trifft: »Ein Ministerrath verbot das öffentliche Begräbniß, bis bei Hofe jene religiöse Scheu vor Allem, was Leben und Sterben berührte, entschied [...]. So fand denn jenes Begräbniß unter Vorantragung von Insignien aller Art und mit Begleitung einer Trauermusik unter dem Zustrom von Tausenden statt.«²⁴ Es ist die Einmaligkeit dieser Szene, die Gutzkows Roman seiner eigenen Forderung einer kirchhofähnlichen Versöhnlichkeit der Großstadtdarstellung im Berlin-Roman letztlich entsprechen läßt. Diese Norm zeigt sich ex negativo in den nicht-fiktionalen Berlinbeschreibungen Gutzkows; hier regiert der Topos, den die deutsche Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ausschließlich in Reisebeschreibungen über London und Paris ausbildete: »Der Totenwagen rasselt still und ernst durch das glänzende Gewühl.«²⁵ Und in Gutzkows Memoiren markiert der Leichenwagen exakt die Grenze zwischen dem als Heimat erinnerten Viertel, den Häusern und der Straße der Kindheit, sowie dem fremden Gebiet der großen Stadt; die Fahrzeuge der Anatomie bezeichnen die »äußerste bekannte Grenze [... des] Horizontes«²⁶ seines Berlins, das »nirgends etwas imposant Großstädtisches [... hatte], wie Paris oder London oder auch seine jetzige Außenseite, sondern sich in dieser reichen Mannigfaltigkeit selbst von einem Kinde traulich und gemüthlich übersehen ließ«²⁷.

Von Karl Philipp Moritz und Sophie von La Roche bis Johanna Schopenhauer in London, von Heinrich von Kleist bis Ernst Moritz Arndt in Paris – in Reisebeschreibungen fungierte der Leichenzug als Skandal der Anonymität in der großen Stadt, ein Moment, in dem sich die zumeist ambivalente Haltung der reisenden deutschen Provinzler zur jeweiligen Hauptstadt der Welt ins Negative vereindeutigte. Der Berliner Moritz notierte 1782 vom Strand in London die »schreckliche Gleichgültigkeit der Zuschauer«, die ein »Leichenzug« so wenig »bekümmert«, »als ob ein Heuwagen vorbeiführe«: »der Mensch wird fortgetragen, als ob er gar nicht zu den übrigen gehört hätte [...]. In einer kleinen Stadt oder Dorfe kennt ihn ein jeder, und sein Name wird wenigstens genannt.«²⁸ Und noch in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ist der Topos obligatorisch in Weltstadtbeschreibungen, jetzt von Paris, wie der Heinrich Laubes: Der »Leichenwagen im Menschenstrom«²⁹ provoziert nicht nur den »Gedanke[n], daß die Leute um uns herum [...] sich dafür nicht interessieren«³⁰, sondern auch die Verallgemeinerung: »Die Welt selbst ist eine unbekante Macht, für jeden Tag und für jeden Menschen eine andre.«³¹

Zur selben Zeit wird der Topos des Leichenwagens in der großen Stadt von der sozialen Erzählliteratur aufgegriffen; wenn er in den Reisebeschreibungen die Fremdheit der ausländischen Großstadt als Weltstadt hervorhebt, so benutzt ihn Ernst Dronke in seiner Novelle *Reich und Arm* zur Markierung der inneren Fremde, des sozialen Gegensatzes. Im Kapitel »Das Ende aller Dinge« begegnen sich auf einer Straße in Berlin Mitte ein Leichen- und ein Hochzeitswagen, in jedem – dem anderen nicht bewußt – ein Bruder, der vom anderen klassenmäßig getrennt aufgewachsen ist:

»[...] der Nebel lag noch dicht auf den Berliner Straßen, als eine elegante Equipage die Friedrichstraße hinab nach der Anhaltischen Eisenbahn zu flog. An der Ecke der Kochstraße holten die schnellen Pferde ein anderes Gefährt ein, welches langsamer die Friedrichstraße grade hinausfuhr, und das man des Nebels wegen erst in nächster Nähe als den Leichenwagen erkennen konnte. Der Kutscher überholte denselben und bog dicht vor ihm in die Kochstraße ein; aber in diesem Augenblick kam ein anderer Wagen die Kochstraße herunter der Equipage entgegen und drängte diese gegen den Leichenwagen. Einen Moment lang schwankten beide; dann aber schlug der silberbetreßte Kutscher mit einem zornigen Fluch auf seine Pferde und die Equipage jagte davon. Der Leichenwagen schlug von der Heftigkeit des Stoßes um und wurde durch vorübergehende Arbeiter aufgerichtet.«³²

Dronkes Kontrastierung des Glücks des einen als des Unglücks des anderen beruht auf der Einheit des Stadtlebens als Verkehr und Kommunikation

im Zentrum bei Trennung der – wie es in seiner Stadtbeschreibung von 1846 heißt – »Kasten«³³ in den »verschiedenen Stadtvierteln«³⁴:

»Das Verschwinden des einzelnen in die Gesamtheit ist der vorzüglichste Charakterzug der Stadt [...]. Das öffentliche Gesamtleben ist der Pulsschlag dieser Stadt. Auf den Straßen, in der Öffentlichkeit wogt und rauscht alles durcheinander, Vornehm und Gering, Arm und Reich [...]. Nur in den häuslichen Umfriedungen machen sich die Verschiedenheiten des Kastenwesens noch geltend.«³⁵

In der Novelle macht die Übersicht des allwissenden Erzählers den Adressaten zum Eingeweihten einer Begegnung, deren Bedeutung allen auf der Ebene der Handlung, der Straße, verhüllt ist. In Dronkes Novelle kommt es gerade nicht zu einer Versöhnung über den Gräbern, denn weder der Erzähler noch der negative Held dieses Doppellebenslaufs folgt dem Leichenzug zum Grab. Dieselbe Aussparung des Kirchhofs gilt auch für Dronkes nicht-fiktionale Stadtbeschreibung sowie für die wenig später von Ferdinand Saß veröffentlichte. In ihnen kontrastiert das Zentrum – als moralisch kritizierter Ort des Flanierens und der Dandys³⁶ – mit den Vierteln der Arbeit und des elenden Lebens: »Die Dandys flanieren [...] über die Trottoirs, um die Zeit bis zum Abend totzuschlagen, indem sie der Ansicht sind, daß es für einen Müßiggänger kein angenehmeres Farniente gibt«³⁷.

Der polemische Kontrast findet sich in den fünfziger Jahren, als Gutzkow im Roman den didaktischen Gegensatz durch das epische Nebeneinander ablöst, das im Kirchhof abschließende Einheit erhält, durchaus noch in Berlinbeschreibungen von Autobiographen oder Reisebeschreibern, die sich auf den Weg zum Friedhof machen. Fanny Lewalds Beschreibung einer Wanderung zum Friedrichshain und Friedrich Hebbels Ausflug zu Hegel und Fichte verwickeln den Leser der Reaktionsperiode in aktuelle Polemik, Lewald explizit politisch, Hebbel philosophisch-literarisch. »Die Armen haben sich auf den Barrikaden diesen Kirchhof erobert«³⁸, schließt Lewald:

»Das Leben der arbeitenden Klassen [...] ist nur arm an zerstreuten Ereignissen gegenüber dem der Reichen; darum ist aber auch das Gedächtnis des Volks treuer und zuverlässiger. Die Bewohner der Paläste und Prachtgebäude, welche bald in diesem, bald in jenem lebensvollen Badeorte die Sommermonate verleben, welche im Winter an Hoffeste, Bälle und Karneval zu denken haben, werden leicht des 18. März und der Toten im Friedrichshain vergessen. Das Volk aber, das keine andere [...] Freude hat als den Spaziergang vor die Tore seiner Vaterstadt am Tage der Ruhe [...], das Volk wird immer nach dem Friedrichshaine zurückkehren und weder die Gefallenen noch die Revolution des Jahres achtzehnhundertachtundvierzig

vergessen oder die Ereignisse, durch welche diese Revolution hervorgerufen worden ist.«³⁹

Hebbels komische Beschreibung eines Besuchs des Werderschen Kirchhofs, auf dem, wie auf allen Friedhöfen, »eigentlich alles Tun des lebendigen Menschen humoristisch« werde, weil »Leben und Tod [...] nicht in Einklang zu bringen« seien⁴⁰, verzichtet im Spott auf den literarisch-philosophischen Vormärz nicht auf einen antiabsolutistischen Hieb: »Gerade so, als ob ein Guckkasten vorgezeigt worden wäre! [...] was ruht dort nicht alles aus! Der heitere, lebenslustige Eduard Gans, [...] der, wie mein Begleiter mir erzählte, noch im Tode eine Demonstration gemacht, durch seinen Leichenzug nämlich den eben von Potsdam kommenden König am Weiterfahren gehindert hat«⁴¹. Lewalds und Hebbels Berliner Friedhofsbeschreibungen fehlt, was erst nach der Reichsgründung von Julius Rodenberg, dem schon von den Zeitgenossen als exemplarisch kanonisierten »Berlin-Bummler« – so Ernst von Wildenbruch⁴², programmatisch geleistet wurde: die Kirchhöfe Berlins als sinnliche Anschauung der imaginierten Gemeinschaft der Nation zu erwandern. Wenn bei Lewald die Fronten der Revolutionsereignisse im März 1848 ausdrücklich als Gegenwart pathetisch bestätigt und bei Hebbel gegen die Philosophie und Literatur des Vormärz komisch-satirisch Front gemacht wird, indem er sie für tot erklärt und auf dem Werderschen Friedhof begraben beschreibt, so stiften die Friedhofswanderungen des Berlin-Bummlers Rodenberg Kontinuität durch Harmonisierung. Wildenbruch grenzte in seinem Beitrag zu Rodenbergs Festschrift den Berlin-Bummler – als »ein[en] Stillvergnügte[n]« – nachdrücklich vom Berliner Bummler ab – dem »Lärm-macher« und »Radaubruder«⁴³; als »Medium [...] des alten, einstigen Berlins«⁴⁴ erfülle der Berlin-Bummler mit dem Nachweis, daß »Berlin etwas Intimes besitzt«⁴⁵, eine Verpflichtung: »Berlin als Weltstadt ist noch ein Kind; Kindern muß man vom Vaterhause sprechen, sonst bekommen sie vergeßliche Herzen.«⁴⁶ In Rodenbergs Friedhofswanderungen konzentriert sich das Verfahren, dem er auch in der Beschreibung des repräsentativen Zentrums wie der neu entstehenden Viertel der zur Weltstadt werdenden Hauptstadt Deutschlands folgt: das Neue mit dem Alten auf eine Weise zu verknüpfen, die den einzelnen zum Glied in einer Generationenkette macht. Auf dem Friedhof – zumal dem aus der kirchlichen Obhut entlassenen öffentlichen Friedhof – scheint ihm die Nation als Gemeinschaft der Lebenden und der Toten, als das ewige Leben des Individuums sinnlich erfahrbar zu werden.⁴⁷ »Der Berliner Gemeindefriedhof darf unter den jüngeren Schöpfungen Berlins eine der wohlthätigsten genannt werden und wird eine der folgenreichsten sein; [...] für die gesamte Bürgerschaft ohne Unterschied der Stände und des religiösen Bekenntnisses bestimmt [...], gewährt er schon jetzt einen wohl-

tuenden Anblick«⁴⁸. Rodenbergs »schöner Gräberkult«⁴⁹ beruht auf der Voraussetzung: »Wenn es in Berlin etwas gibt, was die Seele zu beruhigen vermag, [...] so ist es gewiß ein Besuch auf unseren Kirchhöfen.«⁵⁰ Die Beruhigung haftet nicht nur an den poetisierten grünen »Inseln« in der »steinerne[n] Brandung« des Häusermeers⁵¹, sondern prägt die Wahrnehmung aller Einzelheiten des Stadtlebens; in einer autobiographischen Anspielung auf die Kindheit in Hessen erklärt Rodenberg:

»Ich habe mein Los mit der Allgemeinheit geworfen und mir nur das Recht vorbehalten, zuweilen nachdenklich stehenzubleiben – mir ist in dieser gewaltigen Stadt mit ihren Hundert- und abermal Hunderttausenden so wohl wie in der Heimat. Was ich dort, vom Berge herab im Anschauen der Abendlandschaft erfahren, das wiederholt sich hier für mich noch täglich. Daß der einzelne nur im beseligenden Gefühle des Ganzen Erfüllung findet und daß es dort die gebundene Natur, hier die rege Fülle des menschlichen Lebens ist, macht dies Gefühl nur stärker, nicht anders. Es ist kein Traum mehr, es ist die Wirklichkeit ergreifender oder erhebender Schicksale, eine lange Kette von Wandlungen, Untergängen und Neubildungen, und indem ich ihnen [...] folge [...] werde ich ein Teil der Geschichte selber«⁵².

Die zentrale Stellung des Friedhofs in Rodenbergs Berlinbeschreibung unterscheidet diese von konkurrierenden, stärker dem Reiseführer sich annähernden wie Robert Springers *Berlin, die deutsche Kaiserstadt*; der Bummler ist eben nicht der Tourist, dessen Spaziergänge sich auf fünf »Hauptwege«⁵³ durchs Zentrum beschränken, von denen die »glänzendste[n]«, »prachtvollste[n] Perspektive[n]«⁵⁴ und »schönsten Prospective«⁵⁵ erschlossen werden; aber der Bummler ist auch nicht jener Kleinstädter, der in der Großstadt wie in einer Kleinstadt lebt – dem nämlich, so die ausdrücklich markierte Erzählperspektive von Julius Stindes Erfolgsroman *Familie Buchholz*, die Familie die Welt ist:

»[...] jedes Haus dieser großen Stadt [ist] eine Heimat für die, welche darin wohnen, und die Straße, in der das Haus liegt, ist ein Bezirk, in dem es Nachbarn gibt wie in einer kleinen Stadt, in der man sich persönlich nahe steht oder doch wenigstens vom Ansehen kennt. [...] Sie gleichen jenem Garten, den die hohen Mauern der Nachbarhäuser einschließen, dessen grünen Schimmer der Vorübergehende nur gewahrt, wenn das Haustor offen steht.«⁵⁶

Der Rodenbergsche Bummler verbindet Haus und Straße mit dem Ganzen der Stadt durch die Nation – die Familie der Familien.

Die Zyklizität der Lebensalter verknüpft sich bei einem der Nachfolger Rodenbergs, Maximilian Harden, mit der der Jahreszeiten. Hardens Debüt – der *Weltstadtkalender* von 1889 – stellt nicht nur als den wichtigsten Berliner

Brauch den Weg zum Friedhof am 2. November heraus, zu dem die »Immortellen«⁵⁷ gehören, sondern konstruiert in seinen auf Harmonie zielenden Verbindungen von Vergangenheit und Gegenwart eine national bedeutsame Berliner Literatur, deren Gegenstand Berlin ist: »Wem Eltern oder Kinder, Blutsverwandte oder Herzensfreunde auf den fern der Weichbildgrenze verstreuten Friedhöfen ruhen, der bringt ihnen am 2. November den ehrfürchtig liebenden Totengruß. In jeglicher Gestalt tauchen Gruftspenden auf in den Straßen der an Gegensätzen so reichen Weltstadt«⁵⁸. Schon von Rodenberg war auf den Friedhöfen Berlins eine Generationenfolge der repräsentativen Berliner Autoren entdeckt worden, und Wildenbruch folgend hatte Rodenbergs literarhistorischer Biograph, Heinrich Spiero, dies als »besonderes Verdienst« des »Berliner Spaziergänger[s]« gepriesen⁵⁹, aber erst Harden legte die Kette im einzelnen fest. Wenn Heines Bild von der Literaturgeschichte als der »große[n] Morgue, wo jeder seine Todten aufsucht, die er liebt oder womit er verwandt ist«⁶⁰, auf die Rettung der Vergessenen, Totgeschwiegenen oder Verfemten ging – z.B. Georg Forsters, dessen Sterbezimmer er in Paris besuchte⁶¹, so fehlt bei Rodenberg und Harden jeder kritische Abstand zum politischen und literarischen Konsens der Gegenwart. Hardens von April bis November führender *Weltstadtkalender* bringt auf eine mit dem Autoritarismus versöhnende Weise Demokraten, Liberale und Konservative in Übereinstimmung, so daß sich ein Kanon der Berlin-Literatur ergibt. Er gipfelt – konsequentermaßen – in Fontanes *Irrungen, Wirrungen*; als einziger von Fontanes Romanen wird dieser »wundervolle« Roman, »der in die resignierende Weisheit ausklingt: ›Ehe ist Ordnung‹«, explizit als »Berliner Roman«⁶² bezeichnet.

Wege zum Friedhof in Fontanes *Irrungen, Wirrungen* und Raabes *Im alten Eisen*

In beiden Teilen des Romans wird der innere Wendepunkt der Botho von Rienäcker-Handlung durch einen Weg zum Friedhof gebildet;⁶³ vor der Trennung von Lene Nimptsch und vor dem Verbrennen ihrer Briefe steht Rienäcker jeweils vor Gräbern: dem des aristokratischen Duellanten Carl Ludwig von Hinckeldey, in dessen Hintergrund sich »ein Walzwerk oder eine Maschinenwerkstatt« mit »Qualm und Feuersäulen«⁶⁴ erhebt, und dem der Frau Nimptsch »[d]raußen hinterm Rollkrug, auf dem neuen Jakobi-Kirchhof«⁶⁵. In beiden Fällen beglaubigt der Erzähler mit außergewöhnlich starken Worten, daß des Helden innerer Monolog die Bedeutung der Begräbnisstätte richtig erfaßt; so heißt es zur Gleichsetzung dessen, was das

Grabmal Hinckeldeys dem Helden »predigt«, mit dem, was er aus der Mittagsmahlzeit glücklicher Arbeiterfamilien »zu lernen« habe: »Rienäcker, der sich den Sinn für das Natürliche mit nur zu gutem Recht zugeschrieben, war entzückt von dem Bilde, das sich ihm bot«⁶⁶. Dem aristokratischen wie dem proletarischen Zeichen entnimmt der Held mit ausdrücklicher Billigung des Erzählers die Botschaft der »Ordnung«⁶⁷, des »Herkommens«⁶⁸ einerseits, der »Arbeit«⁶⁹ und Familie andererseits: »Und das ist ein schöner Zug im Leben unseres Volkes und nicht einmal prosaisch.«⁷⁰

Die Poetisierung des »Volksthümlichen«⁷¹ als des Natürlichen und Dauernden wird in der Darstellung der Kutschfahrt zum Jakobikirchhof durch Erzählerkommentare ebenso stark betont – ob die Bedeutsamkeit der Gespräche mit Gideon Franke (über »Proppertät«, »Honnettität« und »Reellität«⁷²) sowie mit dem Kutscher unterstrichen wird: »Rienäcker hatte den hübschen und herzerquickenden Zug aller märkischen Edelleute, mit Personen aus dem Volke gern zu plaudern, lieber als mit ›Gebildeten«⁷³, oder sein interessierter Blick auf die »groteske Szenerie [...] einer Welt von Inschriften«⁷⁴ an den Zäunen vor dem Friedhof sowie auf eine Verkehrsstockung in der Vorstadt direkt mit »der ihm eigenen Vorliebe für das Volksthümliche«⁷⁵ erklärt und positiv gewertet wird. Es ist dieser Blick, der »die nicht enden wollenden und untereinander im tiefsten Gegensatze stehenden Anpreisungen«⁷⁶ letztlich einer vereinheitlichenden Bedeutung unterwirft; gegen den Rat der Verkäuferin: »Immortellenkränze sind ganz außer Mode«⁷⁷, besteht Rienäcker auf dem der alten Frau Nimpsch einst versprochenen Kranz; sie hatte damals begründet, weshalb »der immortellige [...] der richtige« ist: »Un ich denke mir immer, je länger der Kranz oben hängt, desto länger denkt der Mensch auch an seinen Todten.«⁷⁸

Am Schluß des Romans benutzt Fontane ein Mittel, um die beiden Handlungsstränge zu verknüpfen, das gewissermaßen eine Kreuzung oder Potenzierung zweier Medien der Imagination nationaler Gemeinschaft darstellt; das Ehepaar Rienäcker kommentiert die Zeitungsnachricht über Lenes Hochzeit. Benedict Anderson hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Durchsetzung der imaginierten Gemeinschaft der Nation mit der sozialen Verallgemeinerung der Roman- und Zeitungslektüre zusammenfällt: »[...] the basic structure of two forms of imagining which first flowered in Europe in the eighteenth century: the novel and the newspaper [...] provided the technical means for ›re-presenting‹ the *kind* of imagined community that is the nation.«⁷⁹ Wenn der Roman den räumlichen Aspekt der Imagination institutionalisiert – daß draußen eine Gemeinschaft existiert, so die Zeitung den zeitlichen – daß sie jetzt, gleichzeitig existiert: »The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a pre-

cise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history.«⁸⁰ Indem die Zeitung im Roman die Handlungsstränge verknüpft, leistet die Schlußzene mehr, als ein weiterer Beleg für die Fremdheit der aristokratischen Eheleute zu sein; sie verallgemeinert den Konflikt, indem die Zeitung Gleichzeitigkeit im Raum der Nation aktualisiert.

Wenige Monate, bevor Fontanes »Berliner Alltagsgeschichte« in der *Vossischen Zeitung*⁸¹ am 24. Juli 1887 zu erscheinen begann, hatte Wilhelm Raabe seine Erzählung *Im alten Eisen* mit einer Reflexion des gleichzeitigen Nebeneinanders eröffnet;⁸² aus einem »altgewohnten Märchentön«, der die Adressaten eines »ziemlich gut[en]« »Ausgangs« versichert, wechselt der Erzähler in zukunftsungewisse Vorausdeutungen: »In der ganzen, großen Stadt Berlin hatte niemand von denen, die helfen konnten, – auch keine Frau – eine Ahnung davon, was sich *nebenan* ereignen sollte, der Zeit nach gerechnet von diesem Sonntagmorgen bis zum Morgen des nächsten Mittwochs. Nebenan, das ist wohl ein etwas enger Begriff für eine so weitläufige Stadt wie die Stadt Berlin; aber alle diejenigen, die nachher in den Zeitungen durch den Doktor Berg von dem Vorgefallenen zu lesen bekamen, hatten doch sämtlich das Gefühl, daß die Geschichte dicht neben ihnen selber an passiert sei. So sagten sie auch alle, indem sie sich des gewohnten fremdländischen Wortes für ihren innerlichsten Schauer ob des unbemerkten Vorbeigleitens des Trauerspiels ruhig bedienten.«⁸³ Zwei Kinder, die zwei Tage mit der Leiche der verhungerten Mutter »Im alten Eisen« verbrachten, dem titelgebenden Elendsquartier, werden von vier Freunden – ehemaligen Schauspielerkollegen – der Mutter gerettet, zwei ungleiche Paare, die auf zwei Wegen zum Friedhof, erst zur Auffindung der Kinder, dann zu deren Adoption motiviert werden. Als »altes Eisen« spielt aber nicht nur das tödliche Quartier, sondern auch der Säbel des Großvaters der Toten eine entscheidende Rolle in der Geschichte; in der Totenwache der Kinder werden Haus und Friedhof eins:

»Wenn sie [die Schwester] wachte, mußte er [der Bruder] freilich sie mit dem linken Arm umfassen und ihren Kopf an seine Brust drücken; aber dann legte er jedesmal die alte Waffe aus dem schleswigholsteinischen Kriege, den seinerzeit viele Leute für etwas sehr Bedenkliches, sehr Aufregendes, sehr Schreckliches hielten, über seine und ihre Knie und hielt auch so die rechte Hand am Griff. Wie verschollen das für uns ist, diese an die alte Klinge sich knüpfenden Historien, die schlimmen Geschichten aus den Jahren achtundvierzig, neunundvierzig und fünfzig, die nachher doch auch zu einem ganz guten Ende gekommen sind! [...] und der Degen von Bau, Fridericia und Idstedt war ein guter Degen, obgleich er einem Besiegten an-

gehört hatte, einem Unterlegenen, nicht bloß in jenen winzigen Schlachten, sondern auch in einem grimmigern Kampfe, dem um des Menschen Dasein auf Erden überhaupt. Und die gute, edle Klinge tat ihre Pflicht auch in der Hand des neuen Erdenkämpfers – durch den Sonntag und den Montag, bei Tage und in der Nacht«⁸⁴.

Des Erzählers enthistorisierende Verallgemeinerung leitet über zu einer Gleichsetzung der Waffe des Großvaters mit dem Geschichtenerzählen der Mutter, deren Erinnerung »die Kinder lebendig erhalten« wird⁸⁵:

»Wir lassen keinen Spott auf die Vererbung menschlicher Würden, Eigenschaften und Eigentümlichkeiten von den Ahnen her, was die Gelehrten Atavismus nennen, kommen und sind herzlich froh und dankbar in betreff dessen, was diesmal von dem Großvater auf den Enkel übergegangen ist mit dem alten Eisen [...]. Welcher Lebende war je unter den Toten des ausgedehntesten Schlachtfeldes so allein und so angewiesen auf den Schwertsegen im Dasein, auf den Zauber im alten Eisen, [...] den Geschichten, welche die Mütter zu erzählen wissen. Die tote Frau hatte es nicht gehaut bei ihrem Leben, wieviel sie gewußt, wieviel sie wiedergegeben hatte von ihren Geschichten, ihren schönen Geschichten. Da jedoch alles so weitergegeben wird, was beklagen die Lebendigen die Toten?«⁸⁶

Die Wege der Freunde zum Friedhof werden deshalb als Übernahme der Pflicht zur Weitergabe erzählt – der Geschichte wie der Kinder: »Wir haben über Knochen, Lumpen und altes Eisen in der Welt noch manches zu reden, wenn die Kinder schlafen werden«⁸⁷, lautet der ominöse letzte Satz von Raabes Berlin-Roman.

Der ›Leichenzug‹ in Georg Hermanns *Kubinke*

Der Schluß von Georg Hermanns *Kubinke* appelliert nicht an eine in die Zukunft weiterzugebende Verbindung der Lebenden mit den Toten, sondern kontrastiert scharf den Selbstmord des Titelhelden (aus »Wut und Scham, [...] Ekel und Angst«) mit der hiervon nicht unterbrochenen »wundervolle[n] Quadrille des Lebens«⁸⁸; mit drei Pünktchen schließt der abschließende Erzählerkommentar, der den Adressaten des Textes in Gegensatz bringt zu den »Tänzerinnen, die von Arm zu Arm fliegen, und ihren Tänzern, die die Gefährtinnen umschließen, um schon zur nächsten Tour eine andere zu erkiesen«⁸⁹. Wenn der Erzähler von den Lebenstänzern im Schlußsatz sagt: »Und keiner dachte daran, denen nachzublicken, die den großen Festsaal des Lebens scheu und müde verließen ...«⁹⁰, dann deutet schon der Plural ›denen‹ an, daß die Leser des Romans auf den vorangegan-

genen 282 Seiten nichts anderes getan haben, als einem dieser ›Scheuen‹ ›nachzublicken‹. Das Schlußbild des Helden als Tänzer, der den Festsaal verläßt, antwortet auf die Aufforderung, die der Kutscher eines Leichenwagens an den »Menschenhaufen« richtet, der sich kurz vor Ladenschluß auf der Hauptstraße des im Aufbau befindlichen Viertels im Westen – Halensee – um ein liegendebliebenes Automobil bildet:

»Ein leerer Leichenwagen schob sich im Zuckeltrab [...] vorüber. ›Na, Kinder‹, rief der fröhliche Leichenkutscher, ›soll ich vielleicht einen mitnehmen?‹ ›Ach wat, Männeken‹, antwortete der freundliche Mann mit der Blechkanne, ›legen *Sie* sich man rin und *ick* wer mer uff'n Bock setzen.‹ ›Na, denn ein andermal‹, rief der fröhliche Leichenkutscher zurück, denn seine Pferde waren schon indessen ein Stückchen weitergetrabt.«⁹¹

In dieser Szene lernt der Held eins der drei Dienstmädchen kennen, deren Namen den drei Teilen des in Frühling, Sommer und Herbst des Jahres 1908 spielenden Romans die Titel geben: Hedwig, Emma und Pauline. Zwei von ihnen setzen gegen Emil Kubinke, den Friseurgehilfen, mehr als zweifelhafte Vaterschaftsklagen durch, denen er sich durch den Selbstmord entzieht. Das Bild der Wahl zwischen den drei Grazien wird zu dem von schicksalbestimmenden Parzen; schon in der Straßenszene mit dem Leichenwagen »verändert« sich die Straße »seltsam« – aus der brodelnden und wogenden »Luft der Abenteuer«⁹², die Kubinkes »Blut singen« »machte«, wird mit geschlossenen Läden und erloschenen Lichtern die Wahrnehmung »rohe[r] Gleichgültigkeit« in den Gesichtern der Kerle mit ihren Mädchen:

»Ach, Emil Kubinke, der sich immer etwas Besseres dünkte, von jeher – und den man ja auch einst zu Besserem bestimmt hatte –, der kleine, zierliche Emil Kubinke, sehnsüchtig und verletztlich, er fühlte plötzlich, daß er trotz seines stolzen flatternden Schals hier wenig Glück haben würde. Er sah in der lustigen Quadrille der Jugend die Paare um sich herumwirbeln, aber jede Tänzerin hatte ihren Tänzer, jeder Kavalier seine Dame, und keine schien auf ihn zu warten – alles ging ohne ihn«⁹³.

Der ironisch-anteilmehmende Ton des Erzählers gegenüber dem Helden bleibt von dieser Einführung genannten 1. Teil bis zum Konklusion heißenden 5. (Schluß-)Teil derselbe; er verhindert, daß sich die Neigung des Helden zu einer schicksalhaften Interpretation seiner Erfahrungen durchsetzt. Wenn Kubinke immer wieder den Blick aus seinem Fenster zum Gitter werden läßt, das ihn in seinem Schicksal gefangenhält⁹⁴, oder zum Netz, in dem sich der Vogel fängt⁹⁵, dann macht die Ironie gegenüber einem einmal als »mein Freund«⁹⁶, einmal als »armer Hund«⁹⁷ bezeichneten Helden erkennbar, wie sehr seine personal erzählte Schicksalsmetaphorik den Umstand verdeckt, daß er vermeidbare Fehler macht. Lange vor dem Selbst-

mord dreht er sich, wie der Erzähler sarkastisch, aber zukunftsungewiß vorausdeutend formuliert, »seinen eigenen Strick«⁹⁸. Der sozialpsychologischen Motivierung dieser Fehler – ein Dünkel, der ihn reich und gebildet sein wollen läßt, veranlaßt die beiden Dienstmädchen zur falschen Annahme, er wäre es, und damit zu ihren Klagen – entspricht eine dem Text eingeschriebene Leserrolle: eine Mischung, so der Erzähler, von »Mitgefühl und Schadenfreude«⁹⁹, oder auch der Wunsch, kein Neuling¹⁰⁰ oder Halbidiot, sondern eingeweiht sein zu wollen¹⁰¹.

Zwei Voraussetzungen für die Distanzierung des Adressaten vom Helden vermittelt die Introduction: einmal die Vielheit Berlins, dann die Relativierung des Stadt-Land-Gegensatzes durch den Umstand, daß der Held Kubinke – ebenso wie die anderen Bewohner von Halensee, die dargestellt werden – kein aus der Provinz in die Hauptstadt ziehender Berlin-Neuling ist, sondern innerhalb Berlins umzieht. Kubinkes Ankunft aus der heimatlichen Kleinstadt in Berlin¹⁰² wird in einem recht knappen Rückgriff ebenso lapidar dargestellt wie die Besuche seiner Freundinnen bei ihren Eltern in der Provinz. Nur bei diesen Fahrten fällt ein panoramatischer Blick auf das Ganze der großen Stadt; die modernen Verkehrsmittel Bus und Eisenbahn vermitteln vor allem auf den Brücken eine Vorstellung vom Nebeneinander der vielen verschiedenen Berlins. An diesen wenigen Stellen ergibt sich auch für die Figuren des Romans eine Übersicht, die die Introduction dem Leser vermittelt, um sie im weiteren nur in der Erzählhaltung zu realisieren.

Der Romananfang ist eine reflektierte Form des sog. Novelleneingangs; auf die Zeitangabe – 1. 4. 1908 – folgt die des Ortes, die die Begründung für die historische Präzision (»da die Menschen nicht zu allen Zeiten gleich sind, sondern in Sitten und Gebräuchen ständig sich verändern«)¹⁰³ noch überbietet, wenn der Autor-Erzähler erklärt,

»[...] daß meine Geschichte in Berlin spielt. Aber Berlin ist groß, und jeder hat eine andere Meinung von Berlin. Der Osten liegt fern vom Westen und der Süden weit vom Norden. Es sind Städte für sich. Jede Straße, jeder Komplex ist eine Insel für sich. Hier ist es die neue Stadt des Reichtums und dort die harte Stadt der Arbeit. Hier ist es das Thule der Gelehrten oder dort die Veste der Macht. Hier ist seine Schönheit gepriesen und dort seine Häßlichkeit verachtet. Hier in diesem Winkel berühren sich alle Gegensätze, reiben sich Anmut und Laster, Reichtum und Elend. Hier jagen die Eisenbahnen schlafscheuchend an rauchgeschwärtzten Hinterhäusern vorüber, und dort gleiten und huschen die hellen Hochbahnzüge wie leuchtende Glashelmen in ihre schwarzen Löcher und steigen mühelos aus ihnen empor. Dort liegen Nebenstraßen, ganze Viertel, lang, einsam, unheimlich und finster; und hier schiebt sich die Menschenwohle im bunten Narrenkleid der

tausend Stände, Tag und Nacht, ohne Unterbrechung, stockend, langsam, schrittweis, ruckweis ... schiebt sich – immer wieder sich bindend und immer wieder sich lösend – über die Plätze hin, die von ganz hoch oben herab, von den mattblauen Monden der Bogenlampen bestrahlt werden.«¹⁰⁴

Georg Hermanns Übersicht ähnelt denen, die zur gleichen Zeit von Eduard Bernstein oder Walter Rathenau formuliert wurden, stärker als den wirkungsgeschichtlich mächtigeren von Georg Simmel einerseits und Friedrich Lienhard andererseits. Hermann vermeidet sowohl die Polarisierung von Stadt und Land als auch die Zentralisierung des Zentrums, die ironischerweise bis heute im Zeichen der Dezentrierung geschieht. Die Vielheit Berlins heißt bei Bernstein: »Stadt des Luxus«, »Stadt der Arbeit« und »Vororte«, die »einer nach dem anderen [...] den dörflichen Charakter vollständig abgestreift [hatten] und [...] entweder Arbeitervorstadt oder Villenquartier oder eine Mischung von beiden geworden« waren¹⁰⁵; Rathenaus Übersicht begründet, daß »[g]enaugenommen [...] die Großstadt Berlin gar nicht vorhanden« sei: »Was uns den Namen gibt, ist die Fabrikstadt, die im Westen niemand kennt [...]. Nach Norden, Süden und Osten streckt die Arbeiterstadt ihre schwarzen Polypenarme; sie umklammert das schwächliche Westviertel mit Eisensehnen«¹⁰⁶. Was Hermanns Übersicht jedoch von Rathenaus und auch Bernsteins schließlich trennt, ist dieselbe Leerstelle, die *Kubinke* von der Tradition Gutzkows, Raabes und Fontanes scheidet. In Hermanns Berlin fehlt die als Gemeinschaft der Lebenden mit den Toten imaginierte Nation, die sich das soziale Nebeneinander unterordnet. Kein Friedhof vermittelt zwischen den Häusern und Straßen und dem Ganzen der Stadt als nationaler Hauptstadt; der Leichenwagen befördert ein Individuum, das sich im Laufe seines Lebens gebunden und gelöst hat, das aber nicht als »verwurzelt« vorgestellt wird in einer bindenden Tradition, sondern als sich zu seinen sozialen Existenzbedingungen verhaltend. Das Gewicht der materiellen Verhältnisse für diese Verhaltensweisen scheidet seine Darstellung großstädtischer Vielheit von jeder Idealisierung einer – und nur einer – urbanen Erfahrungs- oder Wahrnehmungsweise, die meist nur im Stadtzentrum verortet wird¹⁰⁷. Wenn Lienhard die Großstadtkritik Wilhelm Heinrich Riehls und Heinrich von Treitschkes fortschrieb, die den Materialismus der entwurzelten Massen als Gefahr für die Nation angeklagt hatten, als Werkzeug der »roten« und der »goldenen Internationale«¹⁰⁸: »die gesellschaftlichen [...] Aufregungen, die Gefahr der Verflachung und Versinnlichung des großstädtischen Partikularismus«¹⁰⁹, so forderte Simmel, »allein zu verstehen«¹¹⁰, zu welchen »Individualitäten« die »psychologischen Bedingungen« der Großstadt führen: »mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des [...] Lebens«¹¹¹. Der Antisemit Treitschke sah im

Idealismus genannten Nationalgefühl das einzige Mittel, den von der Schnelligkeit der Großstadt geförderten Materialismus zu ›bremsen‹¹¹².

In Hermanns Darstellung der Angestellten und Chefs im »Berlin der reichen Leute, die kein Geld haben«¹¹³, dem Schnittpunkt von Schöneberg, Wilmersdorf und Charlottenburg¹¹⁴ zur Zeit einer Krise der Expansion¹¹⁵, finden sich Porträts von Juden als ›normalen‹, d.h. assimilierten und integrierten deutschen Bürgern. Der mit Modeartikeln (afrikanischen Straußenfedern) und Zigaretten handelnde Großkaufmann Loewenberg ist nicht besser und nicht schlechter als seine nicht-jüdischen Konkurrenten und Kollegen in Halensee. Dennoch ist der Roman schon drei Jahre nach Erscheinen von dem keineswegs ausgeprägt antisemitischen Literaturwissenschaftler Heinrich Spiero in die Rubrik »Jüdische Selbstporträts«¹¹⁶ eingereiht worden, als Spiero – ein enthusiastischer Verehrer Julius Rodenbergs – *Das poetische Berlin* darstellte. Auch der zionistische Kritiker Hans Kohn stellte an Hermanns Roman typisch Jüdisches in einem negativen Sinne fest, das auf fatale Weise den antisemitischen Stereotypen entsprach: die Wurzellosigkeit des Intellektuellen, den fehlenden Sinn für Familie und Religion, kurz einen Individualismus, der das Opfer des einzelnen für die Nation verweigert: »Wir kennen alle diesen Typus des entwurzelten, seiner Familie und seinem Volke fremden jüdischen Literaten, wie er durch unsere Tage geht, die letzte Verkleidung, in der Ahasveros auf seiner endlosen Wanderung vor uns erscheint.«¹¹⁷ Kohn spitzte noch zu: »er ist so entwurzelt, daß ihm die Negation aller Heimat, die Großstadt, zur Heimat wird und die Sehnsucht nicht mehr in ihm rege ist.«¹¹⁸

In einer im holländischen Exil 1939 verfaßten Selbstdarstellung hat Hermann zu erklären versucht, warum er zum »Städte-Schilderer«¹¹⁹ von »internationaler Wirkung«¹²⁰ werden konnte: Als einer der »modernen Großstadtjuden« Berlins¹²¹ habe er an sich und seinesgleichen »in einem höheren Maße allgemeinmenschliche Züge«¹²² beobachten können, die den europäischen Menschen der Zukunft ausmachten; zugleich aber habe ›1914‹ die »seelische Kongruenz« mit der deutschen Gesellschaft als problematische »Konstruktion« erwiesen, an deren Stelle seither eine »Spaltung«¹²³ getreten sei.

Die Spaltung war schon in der Rezeption von *Kubinke* sichtbar geworden. Gegen die nationalliberale Lesart von Theodor Heuß, der folgenreich das Stichwort von der »Heimatliteratur des Großstädtlers«¹²⁴ in Umlauf brachte¹²⁵ (bis zur »urbanen Heimatliteratur«¹²⁶ im neuesten Band der de Boor/Newaldschen Literaturgeschichte), stand nicht so sehr die marxistische Polemik Heinz Sperbers, der die Bürgerlichkeit eines Humors monierte, der sich auf Kosten des Proletariats lustig mache¹²⁷, als vielmehr der antisemitische Haß. Adolf Bartels antizipierte gewissermaßen die Nürn-

berger Gesetze, wenn er den Realitätsgehalt des Romans auf die Schwängerung ›arischer‹ Dienstmädchen reduzierte, um desto flammernder die Verleumdung Kubinkes anzuklagen¹²⁸. Die Parteinahme für den männlichen Helden über den – in dieser Frage als unzureichend empfundenen – Romantext hinaus ist eine irritierende Gemeinsamkeit der linken, liberalen und völkischen Kritik. Statt die Dämonisierung der Frau in Frage zu stellen oder die klassenmäßige Verschiebung des Parvenu-Motivs nach unten, identifizierte man sich mit dem Mann, dem Helden, gegen den Autor. Die Einwände gegen *Kubinke* machen das Lob, das auch von völkischer Seite für *Jettchen Gebert* und *Henriette Jacoby* gekommen war, um so verdächtiger; die damals noch neuromantische Balladendichterin Lulu von Strauß und Torney feierte an *Jettchen Gebert* »das beste Erbe des Judentums, seine[n] tiefe[n] Familiensinn«: »Es sagt uns: sein Verfasser ist auch einer von denen, die ihr eigen Blut lieben nicht nur über sich selbst hinaus in ihren Kindern, sondern auch zurück bis zu Vätern und Elternvätern, einer von uns Menschen von heute, die die Zukunft suchen, aber ihre heimliche Liebe ist die Vergangenheit.«¹²⁹ In derselben Weise spielte Kohn die historischen Romane gegen *Kubinke* aus: »[...] in d[.]en Familienzügen [der Geberts] sind mit [...] meisterhafter Sicherheit die Rassenzüge eingepägt, und so sind es nicht einzelne, einsame Menschen, deren Schicksal uns der Dichter malt, es ist das Leben und die Geschichte eines verbundenen Ganzen, einer Familie, eines Volkes, einer Rasse, das hinter dem Schicksal jedes einzelnen steht und von dem sich sein Lebensbild abhebt, sicher, ruhend und fest, getragen von den Banden des Blutes, vom Boden der Tradition.«¹³⁰

Ein aufschlußreicher Beleg für Hermanns eigene Periodisierung ist der Aufsatz Anselma Heines im *Literarischen Echo* von 1915; die Verfasserin betont den Gegensatz zwischen Hermanns Romanen und dem »erhabenen Erlebnis« des »August 1914«¹³¹, um dann doch die Lektüre zu empfehlen: »Und vielleicht ist es grade diese erholende Traurigkeit, deren [sic] wir jetzt bedürfen«¹³². Gerade der ambivalenten Haltung der Rezensentin ist es aber zuzuschreiben, daß sie den »Kosmopoliten« »in schärfsten Gegensatz zu dem heutigen Tage« setzt, »dessen Signatur die größtmögliche Gleichgültigkeit gegen die Lebensbedingungen des Einzelwesens ist«: »ihm muß eine Zeit unfruchtbar bleiben, deren wundervollstes Erlebnis in der heroischen Unterordnung der Einzelpersönlichkeit unter die Not und den Willen der großen Allgemeinheit besteht«¹³³. Anselma Heine radikalisierte so nur einen Vorbehalt, dessen weniger martialische, nationalliberale Formulierung Heuß im Jahre des Erscheinens von *Kubinke* geliefert hatte:

»Die kritische Vernunft lockert die Überkommenheiten von Religion, Sitte, Staat, Vaterland. So etwas ist unschädlich und oft recht wohlthätig. Doch

[...] ihre Ergebnisse [...] erfassen [...] nicht den, der als robuster Ethiker in den Dingen steht. Da er [Hermann] nur den einzelnen sucht und sieht, verschließt er sich auch den großen ästhetischen Werten der staatlichen und sozialen Organisationen«¹³⁴.

»Wir wissen nicht, wo Georg Hermanns Ruhestätte liegt«, hieß es 1947 im *Aufbau* des Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands; ein Jahr später druckte Alfred Döblin in seiner Zeitschrift *Das Goldene Tor* Christfried Colers Artikel mit bezeichnenden Veränderungen nochmals. Wenn dieser im *Aufbau* anlässlich des 75. Geburtstages des Autors geschlossen hatte: »Wir konnten [...] keinen Kranz auf seinen Hügel legen. Das einzige, was uns zu tun bleibt, ist: ihn nicht vergessen«¹³⁵, so endete der Artikel im *Goldenen Tor* wesentlich resignierter: »Er existierte ganz abseits, bis man ihn [...] verschleppte in eines jener Lager der Schande und Verzweiflung. Das war die unausweichliche Realität der Welt und des Menschen, an der seine Gedanken nichts geändert hatten. [...] die Bücher Hermanns [...] sind für ruhige, nachdenkliche Leser. Aber wann wird es wieder solche Leser geben.«¹³⁶

Anmerkungen

- 1 IRIS RADISCH: *Der Tod und ein Meister aus Danzig. Ein Abschied von Mitteleuropa – Günter Grass' fröhliche Friedhofsparabel »Unkenrufe«*. In: *Die Zeit*, 8.5.1992.
- 2 KARL GUTZKOW: *Berlin. Panorama einer Residenzstadt*. Berlin 1995, S. 178. »Das Auge soll mit Schmerz nach vielen Gräbern sich umsehen und nicht wissen, welches von ihnen allen den Immortellenkranz verdient.«
- 3 PETER HASUBEK: *Der Zeitroman. Ein Romantypus des 19. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 87 (1968), S. 218–245; EDWARD MCINNES: *Zwischen »Wilhelm Meister« und »Die Ritter vom Geiste«: zur Auseinandersetzung zwischen Bildungsroman und Sozialroman im 19. Jahrhundert*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43 (1969), S. 487–514; PETER DEMETZ (Hrsg.): *Karl Gutzkow: Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften*. Frankfurt, Berlin, Wien 1974, S. 25f.
- 4 KARL GUTZKOW: *Schriften*. Bd. 1.2. Hrsg. von ADRIAN HUMMEL. Frankfurt a. M. 1998, S. 1331.
- 5 Ebd., S. 1335f.
- 6 KARL GUTZKOW: *Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern*. Hrsg. von THOMAS NEUMANN. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1998, S. 2648.
- 7 Ebd., S. 2358, 2649.
- 8 Ebd., S. 2650.
- 9 Ebd.

- 10 Worauf weder MARILYN SIBLEY FRIES: *The Changing Consciousness of Reality. The Image of Berlin in Selected German Novels from Raabe to Döblin*. Bonn 1980 noch KATHERINE ROPER: *German Encounters with Modernity. Novels of Imperial Berlin*. New Jersey, London 1991 hinweisen.
- 11 MICHAEL BACHTIN: *Zeit und Raum im Roman*. In: *Kunst und Literatur* 22 (1974), S. 1190f. Bachtin diskutiert am Beispiel Dostojewskis die Schwelle (Krisis, Wendepunkt) der Straße und des Platzes als großstädtischen Hauptort der Handlung im Unterschied zum Inneren der Häuser einerseits und zu Provinzstädtchen andererseits.
- 12 SUSANNE HAUSER: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*. Berlin 1990.
- 13 KLAUS R. SCHERPE: *Bilder und Mythen zur Bewältigung von Großstadtkomplexität in der Literatur der Moderne*. In: *Wirkendes Wort* 41 (1991) H. 1, S. 81f.
- 14 SIGRID WEIGEL: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek 1990, S. 193.
- 15 SIGRID WEIGEL: *Zur Weiblichkeit imaginärer Städte. Eine Forschungsskizze*. In: INGE STEPHAN U.A. (Hrsg.): *»Wen kümmert's, wer spricht«*. Köln, Wien 1991, S. 126f.
- 16 RUSSELL A. BERMAN: *The Rise of the Modern German Novel. Crisis and Charisma*. Cambridge, MA, London 1986, S. 160, spricht von dem sich trivial selbstzerstörenden realistischen Roman als »novel of inevitability and submission«. Die »Ästhetik des Impressionismus« findet GODELA WEISS-SUSSEX: *»Der Fontane des Kurfürstendamms«*. *Georg Hermann und Berlin*. In: JATTIE ENKLAAR, HANS ESTER (Hrsg.): *Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur*. Amsterdam, Atlanta, GA 2000, S. 80 in *Kubinke*, um den Roman ausdrücklich gegen Bermans Trivialitätsvorwurf zu verteidigen, ebd., S. 90. Vgl. das Plädoyer für eine differenzierte Positionierung bei VOLKER GIEL: *Georg Hermann oder Die verlorene Literatur. Jüdisch-deutsche Literaturtradition im Abschied*. In: *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 7 (1997), S. 129, sowie in: KERSTIN SCHOOR (Hrsg.): *... aber ihr Ruf verhallt ins Leere hinein. Der Schriftsteller Georg Hermann (1871 Berlin – 1943 Auschwitz)*. Berlin 1999.
- 17 FRIES, wie Anm. 10, S. 101, rechnet *Kubinke* umstandslos zur »Heimatkunst«.
- 18 MARION WEINDL: *Funktion und Konstitution des Erzählkunstwerks*. Würzburg 1995, S. 358: »Darstellung ohne Darstellungsinhalt«.
- 19 GUNDEL MATTENKLOTT: *Nachwort*. In: *Georg Hermann: Henriette Jacoby. Roman*. Berlin 1998, S. 388: Ineinander von »Genauigkeit und Unbestimmtheit«.
- 20 THOMAS MEDICUS: *Nachwort*. In: *Georg Hermann: Doktor Herzfeld. Roman*. Berlin 1997, S. 588: »Gleichnis bindungsloser Subjektivität«.
- 21 Insofern stimme ich nicht mit der Voraussetzung überein, von der Eckhardt Köhn in seiner bahnbrechenden Untersuchung der »kleinen Prosa« über Berlin

- ausgeht: »Erfahrung der Großstadt« sei nur in der »kleinen Form« darstellbar, weil gerade nicht erzählbar. ECKHARDT KÖHN: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs*. Berlin 1989, S. 8.
- 22 GUTZKOW, wie Anm. 6, S. 2633.
- 23 KARL GUTZKOW: *Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern*. Hrsg. von THOMAS NEUMANN. Bd. 2. Frankfurt 1998, S. 2153.
- 24 GUTZKOW, wie Anm. 6, S. 3051.
- 25 GUTZKOW, wie Anm. 2, S. 67.
- 26 KARL GUTZKOW: *Aus der Knabenzeit*. In: *Karl Gutzkow: Werke*. Hrsg. von PETER MÜLLER. Bd. 3. Leipzig o.J., S. 277.
- 27 Ebd., S. 293.
- 28 CARL PHILIPP MORITZ: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. Hrsg. von OTTO VON LINDE. Berlin 1903, S. 15–17. Vgl. hierzu meinen Aufsatz: *Die Entdeckung der »Hauptstadt der Welt«*. Zur Ausformung eines Bildes von London in deutschen Zeitschriften und Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts. In: HANS-WOLF JÄGER (Hrsg.): *Europäisches Reisen im Zeitalter der Aufklärung*. Heidelberg 1992, S. 131–156.
- 29 HEINRICH LAUBE: *Erinnerungen 1841–1881*. In: HEINRICH LAUBE: *Gesammelte Werke in fünfzig Bänden*. Hrsg. von HEINRICH HUBERT HOUBEN. Bd. 41. Leipzig 1909, S. 89.
- 30 HEINRICH LAUBE: *Reise durch das Biedermeier*. Hrsg. von HEINRICH KÖRBER. Hamburg 1965, S. 319.
- 31 Ebd., S. 315.
- 32 ERNST DRONKE: *Aus dem Volk & Polizeigeschichten. Frühsozialistische Novellen*. Hrsg. von BODO ROLLKA. Köln 1981, S. 85.
- 33 ERNST DRONKE: *Berlin*. Hrsg. von IRINA HUNDT. Berlin 1987, S. 30.
- 34 Ebd., S. 423.
- 35 Ebd., S. 30.
- 36 Ebd., S. 40; FERDINAND SASS: *Berlin in seiner neuesten Zeit und Entwicklung 1846*. Hrsg. von DETLEF HEIKAMP. Berlin 1983, S. 58.
- 37 DRONKE, wie Anm. 33, S. 40.
- 38 FANNY LEWALD: *Erinnerungen aus dem Jahre 1848*. In: GOTTHARD ERLER (Hrsg.): *Spaziergänge und Weltfahrten. Reisebilder von Heine bis Weerth*. München 1977, S. 364.
- 39 Ebd., S. 366.
- 40 FRIEDRICH HEBBEL: *Aus Berlin (1851)*. In: *Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke*. Hrsg. von HANNSLUDWIG GEIGER. Bd. 2. Wiesbaden o.J., S. 960.
- 41 Ebd., S. 961.
- 42 ERNST VON WILDENBRUCH: *Julius Rodenberg als Berlin-Bummler*. In: *Julius Rodenberg. 26. Juni 1831–1901*. Berlin 1901, S. 67.

- 43 Ebd.
- 44 Ebd., S. 77.
- 45 Ebd., S. 71.
- 46 Ebd., S. 82.
- 47 Vgl. hierzu Fichtes Bestimmung der »Vaterlandsliebe« in seiner Achten Rede an die deutsche Nation, in der dem Individuum die »Liebe zu seinem Volke, zuvörderst achtend, vertrauend, desselben sich freuend, mit der Abstammung daraus sich ehrend«, den »Begriff« vermittelt, »in welchem er sein eignes Leben als ein ewiges Leben erfaßt«: JOHANN GOTTLIEB FICHTE: *Werke*. Auswahl in sechs Bänden. Hrsg. von FRITZ MEDICUS. Bd. 5. Leipzig 1910, S. 493f.
- 48 JULIUS RODENBERG: *Bilder aus dem Berliner Leben*. Hrsg. von GISELA LÜTTIG. Berlin 1987, S. 179.
- 49 Ebd., S. 45.
- 50 Ebd., S. 105.
- 51 Ebd., S. 104.
- 52 Ebd., S. 199f.
- 53 ROBERT SPRINGER: *Berlin. Die deutsche Kaiserstadt*. Nachdruck. Berlin 1977, S. 175.
- 54 Ebd., S. 96.
- 55 Ebd., S. 238.
- 56 JULIUS STINDE: *Familie Buchholz. Aus dem Leben der Hauptstadt*. Frankfurt a. M. 1974, S. 9.
- 57 MAXIMILIAN HARDEN: *Kaiserpanorama. Literarische und politische Publizistik*. Hrsg. von RUTH GREUNER. Berlin 1983, S. 49.
- 58 Ebd.
- 59 HEINRICH SPIERO: *Julius Rodenberg. Sein Leben und seine Werke*. Berlin 1921, S. 123.
- 60 HEINRICH HEINE: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hrsg. von MANFRED WINDFUHR. Bd. 8/1: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*. Hamburg 1979, S. 135.
- 61 HEINRICH HEINE: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von KLAUS BRIEGLEB. Bd. 3: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. München, Wien 1976, S. 626; HEINRICH HEINE: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von KLAUS BRIEGLEB. Bd. 7: *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*. München, Wien 1976, S. 122.
- 62 HARDEN, wie Anm. 57, S. 216.
- 63 Vgl. zur Interpretationskontroverse über die »Modernität« der Fahrt zum Neuen Jakobikirchhof: WALTER HETTICHE: *Vom Wanderer zum Flaneur. Formen der Großstadt-Darstellung in Fontanes Prosa*. In: HANNA DELF VON WOLZOGEN (Hrsg.): *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Bd. 3. Würzburg 2000, S. 152; zum Ritt ans Grabmal Hinckeldeys vgl. SUSANNE LEDANFF: *Das Bild*

- der Metropole. Berlin und Paris im Gesellschaftsroman Theodor Fontanes und in der *Éducation sentimentale* Gustave Flauberts. In: Ebd., S. 208; KLAUS R. SCHERPE: *Ort oder Raum? Fontanes literarische Topographie*. In: Ebd., S. 166–168. Allgemein kulturwissenschaftliche Beobachtungen zur Funktion von »Grab und Gruft« in Fontanes Prosa bei SIGRID THIELKING: *Denkmal, Turm, Grab und Gruft. Ort der »Memoria« und des »Kultur-Bildlichen« bei Theodor Fontane*. In: Ebd., S. 16–27.
- 64 THEODOR FONTANE: *Irrungen, Wirrungen*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 10. 1997, S. 108.
- 65 Ebd., S. 155.
- 66 Ebd., S. 108.
- 67 Ebd.
- 68 Ebd.
- 69 Ebd.
- 70 Ebd.
- 71 Ebd., S. 161.
- 72 Ebd., S. 154.
- 73 Ebd., S. 157.
- 74 Ebd., S. 159.
- 75 Ebd., S. 161.
- 76 Ebd., S. 160.
- 77 Ebd., S. 159.
- 78 Ebd., S. 67.
- 79 BENEDICT ANDERSON: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York 1983, S. 30.
- 80 Ebd., S. 31.
- 81 FONTANE, wie Anm. 64, S. 236.
- 82 Einen Vergleich der »Fahrt nach dem Friedhof« in beiden Romanen rückt Charlotte Jolles unter den Aspekt ihrer Nähe zu »naturalistische[r] Thematik«: CHARLOTTE JOLLES: »Im alten Eisen«. *Wirklichkeit im Märchentön*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1981), S. 205; CHARLOTTE JOLLES: *Weltstadt – verlorene Nachbarschaft. Berlin-Bilder Raabes und Fontanes*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1988), S. 52–75.
- 83 WILHELM RAABE: *Im alten Eisen. Eine Erzählung*. In: WILHELM RAABE: *Sämtliche Werke. Dritte Serie*. Bd. 2. Berlin o.J., S. 277f.
- 84 Ebd., S. 331.
- 85 Ebd., S. 333.
- 86 Ebd., S. 332.
- 87 Ebd., S. 419.
- 88 GEORG HERMANN: *Kubinke*. Roman. Frankfurt a. M. 1987, S. 286.

- 89 Ebd., S. 287.
- 90 Ebd.
- 91 Ebd., S. 36f.
- 92 Ebd., S. 35.
- 93 Ebd., S. 41.
- 94 Ebd., S. 23, 148, 244.
- 95 Ebd., S. 28.
- 96 Ebd., S. 100.
- 97 Ebd., S. 179
- 98 Ebd., S. 143.
- 99 Ebd., S. 149.
- 100 Ebd., S. 5.
- 101 Ebd., S. 237.
- 102 Ebd., S. 189.
- 103 Ebd., S. 5.
- 104 Ebd., S. 5f.
- 105 RUTH GLATZER: *Berlin wird Kaiserstadt. Panorama einer Metropole*. Berlin 1993, S. 305f.
- 106 JÜRGEN SCHUTTE, PETER SPRENGEL (Hrsg.): *Die Berliner Moderne 1885–1914*. Stuttgart 1987, S. 100.
- 107 Z. B. ROLAND BARTHES: *Semiology and the Urban*. In: M. GOTTDIENER, ALEXANDROS PH. LAGOPOULOS (Hrsg.): *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*. New York 1986, S. 96: »The city, essentially and semantically, is the place of our meeting with the other, and it is for this reason that the center is the gathering place in every city; the city center is instituted above all by the young people, the adolescent.« Vgl. dagegen RICHARD SENNETT: *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*. New York 1990, S.XII; wie Barthes verabsolutieren SILVIO VIETTA: *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 354–373; HEINZ BRÜGGEMANN: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt a. M. 1989; SABINA BECKER: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930*. St. Ingbert 1993.
- 108 HEINRICH VON TREITSCHKE: *Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert*. Teil 5. Leipzig 1927, S. 503.
- 109 SCHUTTE, SPRENGEL, wie Anm. 106, S. 223.
- 110 Ebd., S. 130.
- 111 Ebd., S. 125.
- 112 TREITSCHKE, wie Anm. 108, S. 498.

- 113 HERMANN, wie Anm. 88, S. 6.
- 114 Vgl. GLATZER, wie Anm. 105, S. 306.
- 115 Vgl. ebd., S. 311; ANNEMARIE LANGE: *Das Wilhelminische Berlin. Zwischen Jahrhundertwende und Novemberrevolution*. Berlin 1967, S. 473.
- 116 HEINRICH SPIERO: *Das poetische Berlin*. Bd. 2: Neu-Berlin. München 1913, S. 163.
- 117 HANS KOHN: *Der Roman des Entwurzelten*. In: GUSTAV KROJANKER (Hrsg.): *Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller*. Berlin 1922, S. 35f.
- 118 Ebd., S. 33.
- 119 MARK GELBER: *Georg Hermann's Late Assessment of German-Jewish and Aryan-German Writers*. In: *Monatshefte* 82 (1990), S. 10.
- 120 Ebd., S. 8.
- 121 Ebd., S. 11.
- 122 Ebd., S. 8.
- 123 Ebd., S. 9.
- 124 THEODOR HEUSS: *Berliner Romane*. In: *Das literarische Echo* 13 (1910/11), Sp. 712.
- 125 Vgl. JULIUS BAB: *Georg Hermann*. In: *Neue Rundschau* 34 (1923), S. 671.
- 126 PETER SPRENGEL: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998, S. 192.
- 127 GEORG FÜLBERTH: *Proletarische Partei und bürgerliche Literatur*. Neuwied, Berlin 1972, S. 129–132.
- 128 ADOLF BARTELS: *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen*. Leipzig 1910, S. 319.
- 129 LULU VON STRAUSS UND TORNEY: *Jettchen Gebert*. In: *Hochland* 5 (1907), S. 102.
- 130 KOHN, wie Anm. 117, S. 39.
- 131 ANSELMA HEINE: *Georg Hermann*. In: *Das literarische Echo* 17 (1914/15), Sp. 331.
- 132 Ebd., Sp. 326.
- 133 Ebd., Sp. 331.
- 134 THEODOR HEUSS: *Sehnsucht*. In: *Das literarische Echo* 12 (1909/10), Sp. 290.
- 135 CHRISTFRIED COLER: »Es kam alles, wie es kommen musste«. *Erinnerungen an Georg Hermann*. In: *Aufbau* 3 (1947), S. 183.
- 136 CHRISTFRIED COLER: *Georg Hermann, Dichter und Mahner*. In: *Das Goldene Tor* 3 (1948), S. 33.

Uwe Hebekus: *Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003. 313 S. (Hermaea. Germanistische Forschungen, Band 99). 52,- €

Uwe Hebekus' Buch *Klios Medien*, eine 1999 von der Konstanzer Universität angenommene Dissertation, handelt davon, wie Vorfälle zu geschichtlichen Ereignissen gemacht werden und welche Formen des Umgangs mit solchen ›Werken‹ es in Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit gibt. Die ausgewählten Vorfälle betreffen kriegerische Ereignisse, besonders die Vorgänge im deutsch-französischen Krieg von 1870/71, zugespitzt auf den Gesichtspunkt einer radikal modernisierten Kriegstechnologie und ihre Wahrnehmbarkeit; die beobachteten Transformationen, die aus vergangenen kriegerischen Aktionen beständige Denkmäler machen, entstammen dem Repertoire der klassischen Rhetorik, zielen auf eine räumlich arrangierte Vergegenständlichung des zeitlich Flüchtigen bzw. sinnlich Unfaßbaren und dienen der Pflege einer Erinnerungskultur, die insbesondere schauend und reisend vollzogen sein will. Als Grundlage für solche Beobachtungen fungieren zunächst kanonische Texte von Autoren des Historismus (Ranke, Droysen), sodann Fontanes autobiographische Schilderungen seiner Kriegserlebnisse (*Kriegsgefangen*, *Aus den Tagen der Okkupation*) und schließlich die beiden späten Romane *Die Poggenpuhls* und *Der Stechlin* (nebst einem vorausgeschickten Abschnitt über *Vor dem Sturm*). Methodologisch gesehen, steht Hebekus' Arbeit im Zeichen einer Initiative, die Gerhart von

Graevenitz u.a. in seinem grundlegenden Aufsatz *Memoria und Realismus* (1993) bekannt gemacht und die seitdem eine Reihe von Folgearbeiten inspiriert hat (z.B. Helmstetters *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*, 1997). Das besondere Verdienst der vorliegenden Studie liegt in der sinnvollen und fruchtbaren Verknüpfung dreier unterschiedlicher ›Gattungen‹ (der wissenschaftlichen, journalistischen und fiktionalen), die nach wie vor eher nebeneinander zu existieren scheinen und doch – wie Hebekus auf Schritt und Tritt beweisen kann – vielfach aufeinander Bezug nehmen. Daß Fontanes Auskunft, er sei erst mit dem Kriegsbuch ein Schriftsteller geworden, einen handfesten, textlich, thematisch und poetologisch nachweisbaren Sinn hat, ergibt sich nach der Lektüre von Hebekus' Buch unabweislich.

Das erste Kapitel wendet sich den typischen Repräsentationsformen der Geschichte im Historismus zu. Es ist dem rhetorischen und metaphorologischen Forschungsansatz verpflichtet (Topik als Kulturmodell, Garten der Geschichte, Lesbarkeit der Welt) und weitet den historiographischen bzw. literaturwissenschaftlichen Blickwinkel kulturwissenschaftlich aus, insofern nicht nur technische Neuerungen als Gegenstand der Wahrnehmung in den Vordergrund rücken, sondern zugleich damit die Form ihrer Wahrnehmung nach dem Muster

moderner Präsentationstechniken beeinflussen (Panorama, Modelle der Kartographierung, Eisenbahnreisen durch Denkmalslandschaften).

Das zweite Kapitel erkennt in Fontanes autobiographisch getöntem Kriegsjournalismus eine ungebrochene Einlösung des frühen Realismus, wie ihn z.B. die *Grenzboten* programmatisch verkündet haben. Angesichts der verstörenden Erfahrungen einer modernen, total und abstrakt wirkenden Kriegstechnologie reagiert der Journalist mit Strategien der textlichen Verarbeitung und »poetisch-realistischen« Sinnbildung, die dem frühen Verklärungs-Realismus verpflichtet sind (Zug zum Wesentlichen, Sinnfindung im eklatant Sinnlosen, Zweckrationalität des Zufälligen, Anschaulichkeit des Eigentlichen im Kontext tatsächlicher Unübersichtlichkeit).

Das dritte Kapitel, das die beiden Romane *Die Poggenpuhls* und *Der Stechlin* in den Vordergrund rückt, arbeitet heraus, wie sich Fontane nicht nur von den Rahmenbedingungen des *Grenzboten*-Realismus löst, sondern überhaupt das Ende der historistischen Geschichtskultur zur dominanten (negativen) Sinnfigur seiner Texte, das heißt wörtlich seiner poetischen Webarbeit ausformt. Hier kehren die Schlüsselkonzepte der offiziellen Geschichtskultur (Übersicht, Verbindung, Erinnerung) in verkehrter, zerrütteter oder abgebauter Form wieder. Statt einheitlicher, konkreter und anschaulicher Organisationsprinzipien legt Hebekus – ganz im Gefolge der Entdeckungen von Graevenitz' – alternative (Re-)Arrangierungsoperationen frei, die das romanti-

sche Konstellationsprinzip der Arabeske wiederaufnehmen und – geradezu gegenläufig – eine anschauliche Form des perzeptiven Entzugs inszenieren.

Hebekus' Auseinandersetzung mit den Romanen gleicht einer Expedition durch vermeintlich bekannte Gefilde (die Fachliteratur wird nur selektiv wahrgenommen); und doch begegnet man einer Fülle von Dingen und Zusammenhängen, die bislang überlesen wurden. Der kulturwissenschaftlich erweiterte Horizont verwandelt die Menge des positivistisch angesammelten Wissens in gedankkulturell sinnfällige Figuren, die den vertrauten Lektüre-Raum neu ausstatten. Immer wieder erschließen sich Zusammenhänge zwischen moderner (Kriegs-)Technologie und beiläufigen Bemerkungen in Erzählerbericht bzw. Figurenrede und machen sichtbar, wie der späte Realismus selbst antirealistische Mittel (eben die Arabeske) einsetzt, um seinen ursprünglichen Anspruch, das Wesen der Zeiterscheinungen durchdringen zu können, in eine der technischen Moderne entsprechende Tat umzusetzen. Die überraschende und vielleicht auch verstörende Ambivalenz im Stechlin-symbolischen »Zusammenhang der Dinge« – für die ältere Forschung ein Idealkonzept europäischer oder gar weltweiter Identität – läßt sich erst dank der von Hebekus vorgeführten Spurensicherung nachvollziehen; jetzt erst wird verständlich, wie Stechlin-Region, Eisenbahn, Telegraphie und Guillotine zusammenhängen und zu einem Textgeflecht beitragen, welche Kommunikationstechnologie damit zur Verhandlung aufgerufen wird und

was das für die offizielle Geschichtskultur bedeutet.

Es gehört wohl zur eigentümlichen ›Dialektik des Ansatzes‹, daß Hebekus bei aller umsichtigen und kenntnisreichen Stiftung historistisch-technologischer Zusammenhänge die Erzählwerke selbst doch nur stellenweise wahrnimmt. Welche Textstelle welche Funktion im Werkganzen sonst noch hat (außer der durch das Analyseinteresse gesetzten), spielt kaum eine Rolle. Figurenrede steht gleichgewichtig neben Erzählerbericht, und ob Gundermann oder Dubslav etwas kommunikationstechnologisch Relevantes äußern, macht in der Analyse keinen Unterschied.

Das zeigt sich etwa an jenem von Hebekus aufgehobenen Faden, der mit Armgards Londoner Erinnerung beginnt und über Dubslavs Anlaß, historische Türen zu sammeln bis zu Gundermanns Hinrichtungsanekdote reicht. Alle drei Stellen haben nach Hebekus etwas mit ›Zeit-Zeichen‹ (S. 265) zu tun, genauer mit ›Zeitlücken‹, die dadurch entstehen, daß ein Vorgang zu schnell erfolgt, um seinen entscheidenden Moment beobachten zu können. Das wird am Beispiel der Guillotine verdeutlicht, auf die Armgards Erinnerung an die Tyborn-Gallows vorbereitet, die sodann in Lorenzens Bericht über einen exzentrischen Sammler genannt wird, der eine horrende Summe für jene Gefängnistür ausgab, durch die ›Ludwig XVI. und dann später Danton und Robespierre zur Guillotine abgeführt worden seien‹ (HFA I/V, 275), und die schließlich Gundermann mit seiner Anekdote erzählerisch ›ansichtig‹ macht.

Das Fallbeil der Guillotine bewegt sich so schnell, daß das menschliche Auge nicht den entscheidenden Schnitt durch den Hals, sondern nur ein Vorher und Nachher der Enthauptung beobachten kann. So entstehen Zeitlücken und Unsichtbarkeiten. Die erforderliche Blickgeschwindigkeit bringt nur ein Photoapparat mit kürzester Verschußzeit zustande (Josef Maria Eders Apparat zur Herstellung von Momentaufnahmen heißt nicht nur Guillotine oder Fallbrett, sondern sieht ihr auch – wie Hebekus zeigt – ähnlich). So inszeniert oder erinnert oder entlarvt die *Stechlin*-Textur die Unsichtbarkeit der seriellen bzw. industriellen Tötung, die in der offiziellen Kriegs-Erinnerungskultur als Momente des technischen Fortschritts ausgewiesen, aber in herkömmlicher Anschaulichkeit repräsentiert werden. Wahrnehmbar, anschaulich, so aber die Auskunft des Romans, seien solche Vorgänge nur für einen technischen Apparat. Deutlich macht diese Argumentation, wie verflochten alles ist, was *Der Stechlin* weitläufig über ›Gott und die Welt‹ zur Sprache bringt. Läßt man sich auf die Einzelheit ein, so nimmt das Plausible der ermittelten Verflechtungen wieder ab. Gewiß dienen Türen dazu, den Blick zu versperren, und doch diene die erwähnte Tür ganz im Gegenteil dazu, den Vorgang auf dem Schafott zur Schau zu stellen. Gewiß liegt in der Beschleunigung aller Vorgänge, auch der lebensentscheidenden, eine Herausforderung der herkömmlichen und historistisch idealisierten sinnlichen Wahrnehmung, doch erschließt sich Gundermanns Erzählung nicht primär unter dem Problemaspekt

der »Wahrnehmbarkeit der Guillotiniierung« (S. 273), sondern der Konvention des Sagbaren. Gundermanns Rede gehört in die Gattung der »alten Geschichten«, und Gundermann als Figur steht in der Tradition der »Esel«. Der alte kommunikationswissenschaftliche Grund-

satz, daß es auch darauf ankommt, wer was sagt, spielt bei Hebekus kaum eine Rolle. Aber der Gewinn dieses Verzichts liegt darin, daß wir selbst die Rede eines Fontaneschen Esels ernst nehmen können und sollen.

□ HUGO AUST

Sylvain Guarda: Theodor Fontanes »Neben«-werke. *Grete Minde, Ellernklipp, Unterm Birnbaum, Quitt*: ritualisierter Raubmord im Spiegelkreuz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. 135 S. 15,95 €

Wie schon der Titel von Sylvain Guardas Buch anzeigt, geht es um Zweierlei: erstens, daß die vier genannten Erzählungen keine bloßen »Nebenwerke« sind, und zweitens, daß ihnen ein ritualisierter Raubmord zugrunde liegt.

Das Vorhaben, mehr Aufmerksamkeit auf die »balladesken« Werke zu lenken, ist löblich und kann als gelungen begrüßt werden. Conrad Wandrey hatte 1919 drei der hervorgehobenen Titel – nicht *Ellernklipp*, dafür aber *Unwiederbringlich* und *Von vor und nach der Reise* – so bezeichnet; und seitdem spukt dieses »Prädikat« durch die Forschungsgeschichte, obwohl gerade *Unwiederbringlich* schon in den frühen sechziger Jahren von Peter Demetz (1964) als »makellosestes« Werk radikal aufgewertet wurde (Demetz hielt freilich diesen Roman für einen unpolitischen, so daß seine längst akzeptierte Einschätzung in der Folge nachgebessert werden mußte). Das alles ist berücksichtigenswerte Vergangenheit; Guarda aber schreibt im neuen Jahrhundert. Und da mutet es schon sonderbar an, wenn er als Beleg für eine »auch heute noch« (S. 13) übliche

Abwertung ein Zitat aus dem Jahr 1972 (E. Marsch) benutzt; das geschieht nicht versehentlich, sondern wiederholt sich (vgl. die Hinweise auf die frühen Arbeiten von Demetz, Nürnberger und Müller-Seidel) und – was noch bedenklicher stimmt – erfolgt ohne Rücksicht auf jüngere Forschungsberichte; das *Fontane-Handbuch* (2000) wird überhaupt nicht genannt. Wichtige Fachliteratur zu den interpretierten Werken (z.B. G. Friedrich über *Ellernklipp*) fehlt. Wer sich den »Boden« so zurechtlegt, diskutiert nicht mit der Forschung (die sich doch »längst« nicht mehr auf die Kategorie des Nebenwerks einläßt), sondern rückt nur seine eigene Interpretation ins günstige Licht. Ob Werke schon dann »gut« und damit »Hauptwerke« sind, wenn sie »gut« oder »neu« interpretiert werden, wird noch nicht einmal als Frage aufgeworfen.

Was nun findet Guarda heraus? Die Anlage des Buches – eine Einführung, ein Schluß und dazwischen vier Kapitel, deren Überschriften nur die Titel der behandelten Werke nennen – läßt eine Reihe von »Interpretationen« erwarten,

die durch das gemeinsame Thema »ritualisierter Raubmord« verknüpft sind. Was Guarda unter »Ritual« versteht, wird nicht ganz klar. Anregend scheint eine Formulierung Robert Spaemanns gewirkt zu haben, die sich in einer Anmerkung findet: »Der Mensch ist ein in Riten sich bewegendes Wesen, und ein Mensch wird nicht geachtet, wenn seine Riten nicht geachtet werden« (S. 106, A 27). Diesen Bescheid wendet Guarda auf den Begriff der »Schicksals-Tragödie« an, wie ihn Fontane in seiner Kritik einer Aufführung des Sophokleischen Oedipus-Dramas (1873) entwickelt hat. Demnach geht es um ein »dramaturgisches Ritual« (S. 14), das sich auch als Fontanes eigene »rituelle Schreibpraxis« zu realisieren scheint. Guarda knüpft an Untersuchungen über die Todesthematik in Fontanes Werk an und unterstellt auch hier ein rituell relevantes Geschehen: »Das Todesritual, mag es auch bei Fontane zuweilen die Form eines Mordes annehmen, wird zum Träger geistiger Zeichen und Sinninhalte, die sich dem Gesetz des Lebens unterordnen« (S. 15). »Ritualisierter Raubmord« meint »Raub- und Mordritual«, und »Ritualisierung« zielt darauf ab, »die Formen der Alltagswelt vor einer Erstarrung zu sinnentleerten Zeremoniellen [sic] zu retten« (S. 14). Andere Formulierungen geben zu verstehen, daß sich Guarda nicht nur gesellschaftskritischen, sondern überzeitlichen Themen zuwenden möchte. Möglicherweise ist das im wesentlichen gemeint.

Das Todesritual in *Grete Minde* vollzieht sich nach Guardas Verständnis als eine Reinigung vom Mindeschen

Familienfluch. Grete erscheint »in ihrer Selbstlosigkeit als Märtyrerin der Liebe« (S. 28); wo sie sich weniger »passiv« verhält wie in der Auseinandersetzung mit ihrer Schwägerin (sie schleudert ihr den Gürtel ins Gesicht), handele sie mit »elementarer Wucht«, um »ihre Freiheit geltend« (S. 24) zu machen. Schließlich inszeniere sie einen »reinigenden Feuer-tod« (S. 29). Vorbereitet bzw. angedeutet werde dieses »Erlösungsgeschehen« durch Zenobia, die als »Wiedergängerin« (S. 28) von Gretes Mutter die Ausgestoßene ins Paradies weise. Merken kann man sich, daß auch eine Nebenfigur wie Zenobia eine wichtige Rolle spielt.

Im folgenden Kapitel über *Ellernklipp* will Guarda beweisen, daß Fontanes Werk »vorwiegend auf Zeitlosigkeit, zugleich aber auch auf einen Gnadendurchbruch hinzielt« (S. 31). Die These wird kaum entfaltet und besagt wohl, daß Hilde »in ihrer traumähnlichen Welt das Märchenprinzip der Zeitlosigkeit« (S. 40) verkörpere. Das scheint auch der Kern des gesuchten »Rituals« zu sein, von dem aber sonst keine Rede ist. Statt dessen begegnen weitere Behauptungen: Bocholts Bereitschaft, Hilde als Pflegekind aufzunehmen, sei »als eine geheime Verschwörung oder gar eine verkappte Vergeltungstat« (S. 34) zu verstehen; er wolle sich nämlich mit Hildes Besitz an der Gräfin rächen. Als Hildes zukünftiger Ehemann rücke er sogar (oder im Gegensatz dazu?) in die Nähe des Heiligen Geistes; das erkläre sich durch Hildes Identifikation mit der Immaculata und ihrer Begeisterung für das Krippenkind: »Das Kind verbindet Hilde nicht nur mit

dem die Rolle des Heiligen Geistes erfüllenden Heidereiter, sondern vor allem auch mit dessen erster Frau« (S. 42). Die Szene, in der Hilde schlafend vom Heidereiter beobachtet wird, trage demnach »zu Hildes traumhaftem Beischlaf mit dem Heiligen Geist bei« (S. 43). Nähere Aufschlüsse gibt es nicht, es sei denn, Sätze wie der folgende überzeugen: »der Vater Baltzer Bocholt stirbt an dem Ort, wo der Sohn Martin in den Abgrund hinabgerutscht war, und der zweite Sohn stirbt dem Vater in der gleichen Nacht nach, wodurch Fontane deutlich auf das Mysterium des Heiligen Geistes anspielt« (S. 46).

Unterm Birnbaum erzählt nach Guardas Verständnis die Geschichte eines »proteischen Serienmörders« (S. 50), der aus »morbidem Machtstreben« (S. 57), »geheimgehaltene[n] Umsturzgelüste[n]« und getrieben von einem »innere[n] Dämon« (S. 58) nicht nur Szulski ermordet, sondern auch seine frühere Geliebte Rese umgebracht hat. Diese Mordlust, die sich mit dem Graben unterm Birnbaum und im Keller verknüpft, sei überdies Ausdruck einer »Erdverbundenheit«. Den Mord an Rese glaubt Guarda sowohl durch Hratschecks »Eingeständnis«, daß Rese schon »lange unter der Erde« läge, als auch durch Ursels Gedanken, »die drüben in Neu-Lewin war auch mit einem Male weg« (S. 52), zweifelsfrei bewiesen zu haben. Zu denken gibt weiterhin der Satz: »Abel Hratschecks Mord- und Aufstiegsgier versteht sich vor dem historischen Hintergrund jener ansetzenden sozialen Beweglichkeit, die eine Entfesselung demokratischer Kräfte

nach sich zieht« (S. 58). Abgesehen vom unklaren Status des Genitivs (wer entfesselt was?) bleibt der Zusammenhang zwischen Gelüst, Dämon, Erdverbundenheit und demokratischer Kraft im Dunkeln. Hratscheck wird dann noch als »Revolutionär der Stille« (S. 58) identifiziert; wo er sich dagegen laut äußert, nimmt er die Rolle des ermordeten Szulski an und tritt schließlich mit dem Entschluß, die Leiche aus dem Keller zu entfernen, seinen »Abstieg in die Unterwelt in Form eines Totentanzes« (S. 59) an. Der Kapitelschluß wartet noch mit der Eröffnung auf, daß Hratschecks Verhalten einem »Duell« gleiche und daß dies etwas mit »Ritualität« (S. 63) zu tun habe. So entsteht unter der Hand des Interpreten eine neue, des Interpreten eigene Geschichte. Wenn Hratscheck ein Hotel in der Nähe des Königstädtischen Theaters wählt, so tut er das, »um sich an wohlhabende bürgerliche Familien heranzuschleichen, die auf seine Täuschungsmanöver hereinfallen werden« (S. 55).

Quitt präsentiert auf diese Weise die Geschichte einer »Sehnsucht nach dem Kreuz« (S. 82). Guarda meint, daß sich Lehnert Menz schon immer nach der »Märtyrerkrone« (S. 94) gesehnt habe, daß auch sein Gegenspieler Opitz solche Ambitionen hätte und daß sogar die Figuren im fernen Nordamerika dank der Fontaneschen Korrespondenz- und Spiegelungstechnik an diesem vieldeutigen Kreuz-Bezug teilnahmen. Bemerkenswert, aber längst nicht mehr neu ist Guardas Plädoyer für die Berechtigung des in Amerika spielenden Romanteils. Wieder aber begegnen willkürlich formu-

lierte Behauptungen, die es schwer machen, dem Autor zu folgen: Lehnerts Mutter habe »Mitschuld« (S. 72) am Tod ihres Mannes (nun gut, aber welche?), Lehnerts Ohnmacht bzw. »Scheintod« sei »nur eine vorgespiegelte Seelenläuterung« und müsse »als bewußt eingesetztes Täuschungsmittel zur Verschleierung seiner Machtgelüste« (S. 94f.) gedeutet werden (meinetwegen, aber auf Grund welcher Textstelle »bewußt« und »Machtgelüste«?). Als »Nachweis« dient Guarda ein entdeckter Odyssee-Bezug (prächtig!); nur schließt Guarda (wenn ich nicht zu beckmesserisch argumentieren sollte) vorschnell von Fontanes Wildenbruch-Lektüre auf seine, Fontanes, Homer-Auseinandersetzung (S. 121, A 49 mit Bezug auf Fontanes Brief an Gensichen v. 13.9.1888). Ähnliches gilt von der Belegstelle für die Behauptung, Fontane »schwelge« bei dem Gedanken, der »reine Polykrates« zu sein, ausgerechnet »in der homerischen Welt«, wo die Schillersche doch näher läge (S. 122, A 53 mit Bezug auf den Brief an Josephine von Heyden v. 12.6.1885). Auch die weiteren Belegstellen – die analoge Stelle in Kellers Bildungsroman, Lehnerts Verhalten gegenüber Ruth, des Hundes Unkas Freundlichkeit gegenüber dem Fremden, Lehnerts Déjà-vu-Erlebnis – vermitteln keine höhere Gewißheit, wiewohl der Gedanke an das Homerische Heimkehrer-Motiv nicht abwegig ist. Guarda aber folgert: »Fontane denkt Lehnert im Amerika-Teil die Doppelrolle eines Heimkehrenden im Büßergewand und eines verummten Kronprinzen mit Herrschaftsansprüchen zu« (S. 96). Nicht die »Vor-

eingonnenheit des Dichters für die antike Mythenwelt« (S. 96) zeigt sich hier, sondern die »Eigenart« der »Anverwandlungskunst«, wie sie Guarda pflegt. Das Resultat lautet denn auch »folgerichtig«: »Lehnert geht es dabei um nichts Geringeres als die Krone des alten Patriarchen. Er möchte sich die erblich und rechtmäßig dem Sohn Toby zustehende Führungsrolle zu eigen machen, zu der Wagemut, Märtyrerlust und Geburt ihn ohnehin vorherbestimmen« (S. 96). Zugeben will ich ohne weiteres, daß, wer irgendwie mit dem biblischen Jakob verglichen wird, auch in den Verdacht kommen kann, einen »Betrug« zu inszenieren; diese Logik entspricht dem pffiffigen Gedanken, in Effi keine Tochter des Herrn von Briest zu sehen, weil sie mit Käthchen von Heilbronn verglichen wird. Aber das sind doch nur (köstliche) Ideen, die darauf warten, irgendwie belegt zu werden.

Guarda distanziert sich zu Recht von der gesellschaftskritisch beflügelten Fontane-Forschung der vergangenen Jahrzehnte. In der Tat fällt im neuen Jahrhundert auf, mit welcher Naivität die Forschung aus Ost und West ihren jeweils »demokratischen« Gesichtspunkt zum ästhetischen Kriterium erhoben hat. Was Guarda dieser Literaturwissenschaft entgegenzusetzen hat, ist aber nur ein in sich selbst versponnenes Schreiben über »Zeitlos-Mythische[s]« (S. 99) ohne Rücksicht auf Begriffe und ohne Geduld für Argumentation (was leistet das Meßinstrument »Spiegelkreuz« oder »Kreuzspiegel«, S. 74, als heuristische Metapher?). Guarda scheint beweisen zu

wollen, daß Momente des biblischen Passionsgeschehens, insbesondere Tod und Erlösung sowie ihr ritueller Nachvollzug in Raub und Mord, eine Grundfigur der Fontaneschen Poetik bilden. Das könnte eine interessante Sicht sein, obwohl ich mir noch nicht vorstellen kann, was Passion mit Raub und Mord zu tun hat; die Aufgabe, die sich aus der betont biblischen Sicht ergibt, wurde jedoch nicht bewältigt. Hinzu kommen Schwächen, die in einer geförderten Arbeit (vgl. Vorbemerkung) eigentlich schon verwundern: Da ist die Rede von Bocholts überschrittener Amtsbefugnis, »als er ohne

Rücksicht auf die Naturrechte den armen Wilddieb [...] erlegt« (S. 36); oder von Bocholts Gang zu jenem Ort »an dem er sich gegen den Sohn verging, um sich der poetischen Gerechtigkeit zu stellen« (S. 45); oder: »Bei seiner Frauenjagd ermordet er [Hradscheck] ohne jede Spur von schlechtem Gewissen« (S. 57).

Guardas Buch richtet sich – um des Verfassers eigene Worte über die Spukwirkung zu gebrauchen (vgl. S. 61) – im guten wie im einschränkenden Sinne »mehr an die intuitive Reizbarkeit als an den Verstand des Lesers«.

□ HUGO AUST

Theodor Fontane: *Morgenlicht und Lerchenjubiläum. Märkische Landschaften*. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin: Aufbau-Verlag 2005. 175 S., 72 Abb. 22,90 €

Mit dieser vorzüglich ausgestatteten Bild-Text-Ausgabe wird dem Leser kein »bebildeter Wanderungen-Band« in die Hand gegeben, der ihn mit Fontane-Texten auf der Spurensuche durch die Mark Brandenburg begleitet, wie ihn die 1987 vom gleichen Herausgeber edierte zweibändige Auswahl mit zeitgenössischen Abbildungen anbietet. Der weithin geschätzte Fontane-Herausgeber Gotthard Erler und sein Fotografenteam machen die sprachkünstlerischen Bilder ausgewählter Texte des Dichters in ihrer unvergleichlichen Vielfalt visuell lebendig und somit nacherlebbar. Eindrucksvolle farbige Fotomotive bieten Stimmungsbilder aus verschiedenen Jahreszeiten, die die Texte Fontanes nicht nur ergänzen, sondern in besonderer Weise aufwerten.

Hervorzuheben ist ein fast durchgehender Einklang von Motiv, Farbe und sprachlicher Gestaltung, besonders auch bezogen auf den natürlichen Wechsel von Werden und Vergehen (S. 76, 79, 80/81, 168f.), wobei jedoch die knappen Bildbeschreibungen leider nicht der jeweiligen Seite zugeordnet, sondern (mit Fotonachweisen) einem Anhang beigelegt sind. Daraus ergibt sich zwar der Vorteil, die Illustrationen mit den Sprachbildern Fontanes ungestört auf sich wirken zu lassen. Wer allerdings die Lokalität unmittelbar vor Augen haben möchte, der muß unter »Bildmotiv und Fotonachweis« im Anhang nachschlagen (S. 173).

Vier thematische Bereiche: »Landschaften u. Flußlandschaften, Parks u. Friedhöfe, Gärten – Blumen – Früchte

sowie Bäume und Wälder« (S. 174) markieren deutlich Absicht und Ziel dieses Buches, dem Leser Fontanes märkische Landschaftsdarstellungen durch eine zwar recht begrenzte, aber sehr treffende Auswahl vorzustellen. Nach der Lektüre kann man dem Geleitwort des Herausgebers nur zustimmen, daß »Fontanes märkische Landschaftsbilder« bis in unsere Zeit »nichts von ihrem Zauber eingebüßt« haben und der vom Dichter anvisierte »markante Punkt« (S. 5), der diese Landschaft von anderen in deutschen Provinzen unterscheidet, hier deutlich hervortritt. Damit sind die zwischen Elbe und Oder, Havel und Spree typischen Flußlandschaften benannt, die in diesem Buch vor allem durch eine zwei Seiten umfassende Abbildung beeindruckende Panoramen bieten (S. 10f, 28f, 90f u. a.).

Die relativ sparsame Auswahl aus Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* wird ergänzt durch thematisch entsprechende Textbeispiele aus seiner Naturlyrik, aus einigen Briefen und vornehmlich aus seinem Romanwerk. Die einleitenden Sätze zu *Effi Briest* (S. 92) oder Dörres Gartenwirtschaft in *Irungen, Wirrungen* (S. 114) sowie die bekannte »Schlittenfahrt nach Lehnin« aus *Vor dem Sturm* (S. 137) zeigen den engen Zusammenhang zwischen diesen Natur- und Landschaftsschilderungen und jenen in den Reisefeuilletons, zumal letztere das Romanwerk jahrzehntelang begleiteten. Die Lektüre dieses Buches bietet häufig einen Kunstgenuß, weil es dem Heraus-

geber gelungen ist, die Beziehung zwischen Bildmotiv und literarischem Text einprägsam darzubieten. Der gelegentliche Wechsel von Total- und Nahaufnahme leistet dazu einen wesentlichen Beitrag. Im allgemeinen entspricht die Poesie des Fontane-Textes der des Bildes; nur vereinzelt fallen Text und Illustration auseinander. So entspricht z.B. das Spreewaldmotiv (S. 36) nicht dem Ausschnitt der Schilderung »... an der Wendischen Spree« (S. 37), und eine märkische Baumschönheit (S. 152) bedarf wohl nicht Fontanes Tagebuchnotiz über den »Luther-Baum bei Worms« (S. 152). Etwas beziehungslos erscheint auch das an sich schöne Panorama-Foto »Blick auf Dahmsdorf« (S. 124f). Doch entscheidend ist hier nicht die Frage, ob eine Illustration die beschriebene Örtlichkeit unmittelbar wiedergibt, sondern, daß das Bildmotiv der beschriebenen Landschaft bzw. dem Naturvorgang und der darin zum Ausdruck kommenden Stimmung weitgehend entspricht (vgl. S. 96f od. 115 u. Abb. 116f u.a.).

Resümee: Fontanes Natur- und Landschaftsschilderungen, seine poetischen Reflexionen, hier an drei unterschiedlichen Genres »ins Bild gesetzt«, öffnen nicht nur unsere Sinne für das natürlich bzw. historisch »Aparte«, sondern gewähren auch Einblick in die inneren Beziehungen des Autors zu unterschiedlichsten Landschaftsbildern, wie er sie erlebte und wie sie ihn für sein literarisches Kunstwerk inspirierten.

□ MANFRED HORLITZ

Wolfgang Feyerabend: *Spaziergänge durch das literarische Potsdam*.
Zürich, Hamburg: Arche Verlag 2005. 141 S. 14,80 €

☞ Nach *Spaziergängen durch Fontanes Berlin* lädt Wolfgang Feyerabend nun zu *Spaziergängen durch das literarische Potsdam* ein. Das Buch erschien wie sein Vorgänger im Arche Verlag und ist ihm äußerlich ähnlich, auch in der reichen Ausstattung mit Abbildungen. In fünf Spaziergängen sucht Feyerabend alles auf, was in Potsdam eine literarische Adresse hat. Einige Namen hätten vielleicht noch genannt werden können. Man darf von so einem Buch aber nie alles verlangen. Seinen Ansatz, Persönlichkeiten, Institutionen und Begebenheiten, die in der Literaturgeschichte eine

Rolle gespielt haben, zu lokalisieren, hat Feyerabend verfolgt, ohne sich Blicke auf benachbarte Gebiete zu versagen. Sollte ein Spaziergänger, wenn er das Fontane-Archiv, die Fontane-Büste am Bassinplatz und das Wohnhaus Storms in der Benkertstr. 15 besucht, am Mozarthaus achtlos vorübergehen? Das bringt der Germanist, Buchhändler und Stadtspaziergänger Feyerabend nicht fertig. Wer seiner Einladung folgt, erhält eine vielseitige Einführung in die literarische Landkarte Potsdams.

Weitere Informationen www.berliner-autoren-fuehrungen.de.

Wichtig: Die Darstellung der Landschaft ist nicht nur eine Abbildung der Natur, sondern eine Reflexion der menschlichen Wirklichkeit. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur.

Die rechte Seite der Arbeit ist ein Postamt. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur.

Die rechte Seite der Arbeit ist ein Postamt. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur.

Die rechte Seite der Arbeit ist ein Postamt. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur. Die Landschaftsbilder sind daher immer auch eine Form der Selbstbeziehung des Künstlers. In diesem Sinne ist die Landschaftsbildung ein Prozess der Identifizierung des Künstlers mit der Natur.

Dr. Maxime Horitz

Fünf Schlösser und das Kreuz der Ritter des Königlichen Hausordens

WERNER RACKWITZ

Als Theodor Fontane Ende September 1888 nach Vorabdrucken daraus nunmehr das erste Exemplar seines neuen Buches *Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg* in der Hand hielt und über die Versendung der Rezensionsexemplare nachdachte, hatte Ernst von Wildenbruch sein Schauspiel *Die Quitzows* ebenfalls längst vollendet, ehe es nach fast einjähriger Vorbereitungszeit am 9. November in der Inszenierung des Artistisch-technischen Direktors des Schauspiels Anton Anno nach den üblichen acht Proben tagen seine Uraufführung im Königlichen Opernhaus erlebte. Beide Werke, die nämlich geschichtliches Quellenmaterial dichterisch gestalten, nahmen wohlwollend besprochen und freundlich aufgenommen ihren Weg in die Öffentlichkeit, wobei Fontane, bisher ein scharfer Kritiker Wildenbruchs, den *Quitzows* ausdrücklich seinen literarischen Respekt zollte.¹ Auch mit der Niederschrift dieses Buches und der Theaterkritik hatte Fontanes Beschäftigung mit dem Quitzow-Stoff und seine solcherart erfolgreiche geistige Auseinandersetzung mit den politischen Prätensionen des Adels kein Ende gefunden. Noch in seinem letzten Roman *Der Stechlin* wird dieses ihn in seiner Widersprüchlichkeit beständig bewegende Thema wiederum verhandelt.² Der glückliche Augenblick eines gelungenen Theaterabends hinterließ Jahre später ebenfalls literarische Spuren. Der Besuch einer Vorstellung des Wildenbruchschen Dramas, das eindrucksvolle Spiel des gastierenden Burgschauspielers Friedrich Mitterwurzer als Dietrich von Quitzow und auch die witzige Parodie des Stückes fanden, in ihrem Für und Wider erörtert, Eingang in das Geschehen um die Adelsfamilie Pogge von Poggenpuhl.³ Der anhaltende Erfolg des Originals lag für Fontane in dessen aktuellem Bezug begründet, »das ständige Erinnertwerden an den lebenden großen Typus altmärkischen Adels, an Bismarck«.⁴ In der Burleske, die das Ansehen des Originals nur noch steigerte, amüsierten die Anspielungen auf

den berüchtigten General Georges Boulanger, die Abenteurerin Fürstin Pignatelli, die Parfümeriefabrikantin Anna Csillag, auf Gilka und Löwenbräu oder auf jüngst annektierte Kolonialgebiete das Publikum.

Zu den Bewunderern des Buches wie des Schauspiels zählte auch der damalige Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Gustav von Goßler, der dieses Amt von 1881 bis 1891 bekleidete, ein Neffe jener der Familie Fontane eng verbundenen Henriette von Merckel und durch die Merckels mit Fontane seit vielen Jahren persönlich bekannt.⁵ Er hatte – wie auch der Anfang Juni zurückgetretene Minister des Innern Robert von Puttkamer und dessen Nachfolger Ludwig Herrfurth – eines jener zehn Exemplare erhalten, die der Dichter für *Minister und Generäle* in der zweiten Oktoberhälfte hatte binden lassen.

Bereits am 16. November sandte der Kultusminister an den Polizeipräsidenten von Berlin, Bernhard Freiherr von Richthofen, einen Erlaß um Auskunftserteilung, da es in seiner Absicht läge,

»für den Schriftsteller Th. Fontane, hier, mit Rücksicht auf dessen ausgezeichnete, von patriotischer Gesinnung erfüllte literarische Thätigkeit und insbesondere aus Anlaß des Erscheinens seiner neuesten Arbeit ›Fünf Schlösser‹ an Allerhöchster Stelle eine Ordensauszeichnung zu erwirken und zwar wünsche ich den Genannten Seiner Majestät dem Kaiser und König zur Verleihung des Ordens der Ritter des Hausordens von Hohenzollern vorzuschlagen [...]«.

Obwohl er Fontane persönlich kannte, brauchte von Goßler für diesen Schritt, der guten Ordnung halber und nicht zuletzt auch als Rückversicherung gegenüber Fontane weniger wohl Gesonnenen, ein polizeiliches Leumundszeugnis. Politische Integrität und unbedingte Loyalität zur Krone waren Voraussetzung für die Verleihung eines jeglichen königlichen Ordens.⁶

Aus Überzeugung wie aus politischer Klugheit regte der Minister am gleichen Tage beim Präsidenten des Staatsministeriums Otto von Bismarck an, Ernst von Wildenbruch, ein unebenbürtiger Enkel des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, der damals als Hilfsarbeiter mit dem Charakter eines Legationsrates im Auswärtigen Amt beschäftigt wurde, für sein vaterländisches Schauspiel *Die Quitzows* ebenfalls mit dem Kreuz der Ritter des Hausordens von Hohenzollern auszuzeichnen. Bismarck unterstand nicht nur das Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, sondern er nahm auch die Oberhoheit über die Königliche General-Ordens-Kommission wahr. Die Auszeichnung Wildenbruchs geschah auf Antrag seines Chefs wenige Tage später mit der Anmerkung, daß sie »unabhängig von seiner pflichtgetreuen amtlichen Thätigkeit für hervorragende Leistungen auf

dramatischem Gebiete« erfolge.⁷ Damit war der Weg für eine Ehrung Fontanes außerhalb des sonst üblichen Termins zum Krönungs- und Ordensfest geebnet. Zwar dürfte das Wort Bismarcks, es gäbe eine Menge »catilinari-sche Existenzen« im Lande, im Herbst 1862 während des Verfassungskonflikts in der Budgetkommission des Preußischen Landtags ausgesprochen, für diesen bereits damals in Hinblick auf Fontane keine sonderliche Bedeutung gehabt haben. Jenem dagegen klang es, wie er gegenüber Paul Heyse äußert, noch während der Feier zu seinem 70. Geburtstag in den Ohren. Nun bedarf es an dieser Stelle sicherlich keiner neuerlichen Erörterung des sehr einseitigen ambivalenten Verhältnisses Fontanes zu Bismarck. Nur soviel sei gesagt, daß Vorbehalte von dessen Seite gegenüber dem Dichter ganz offensichtlich nicht bestanden haben. Hierfür spricht, daß er sich mit der geübten Feder seines langjährigen Vertrauten, des vortragenden Rates im Auswärtigen Amt, Lothar Bucher, Ende 1869 für den ihm übersandten ersten Halbband von *Der Deutsche Krieg von 1866* verbindlich bei Fontane bedankte, auch sich ein Jahr später nachdrücklich für die Freilassung des »wohlbekannten Geschichtsschreibers« aus französischer Kriegsgefangenschaft engagierte. In aufgezeichneten Gesprächen Bismarcks freilich, aber auch in seinen veröffentlichten Briefen werden wohl eine Reihe literarischer Zeitgenossen erwähnt; der Name Fontanes fällt dort jedoch nicht.⁸

In dem Bericht des Polizeipräsidenten vom 23. November heißt es unter anderem,

»daß der Schriftsteller Theodor Fontane, am 30. Dezember 1819 in Neu = Ruppin geboren, verheirathet und Familienvater, Potsdamerstraße No. 134^c wohnhaft, in auskömmlichen und geordneten Vermögens = Verhältnissen lebt und als Recensent, Theaterkritiker und Schriftsteller eine jährliche Einnahme hat, welche die betreffende Behörde veranlaßt hat, ihn nach einem Jahreseinkommen von 5400 bis 6000 Mark zu besteuern. Er erfreut sich allgemein eines vorzüglichen Rufes, genießt seines ehrenhaften Charakters und seiner patriotischen Gesinnung wegen große Achtung in den besseren Gesellschaftskreisen und hat sich außerdem sowohl in Schriftstellerkreisen wie bei allen gebildeten Ständen durch seine gediegenen Schriften, Romane, Lyrische Gedichte, vaterländische Gesänge p.p. einen geachteten Namen erworben. Seine sittliche Führung ist eine stets tadellose gewesen, seiner politischen Gesinnung nach gehört er der konservativen Partei an.«⁹

Der von dem vortragenden Rat in der Abteilung für geistliche Angelegenheiten, dem Geheimen Oberregierungsrat Dr. Max Jordan, gleichzeitig Direktor der Nationalgalerie und dadurch mit Fontane bekannt, vorbereitete Entwurf des Immediatschreibens bedient sich des Berichts des Polizeipräsidenten, wählt aber unter der bessernden und ergänzenden Mitwirkung von

Goßlers eine gewandtere, dem Anliegen mehr entsprechende Form, die Fontanes schriftstellerische Verdienste betont:

»Die ausgezeichnete, von patriotischer Gesinnung erfüllte literarische Thätigkeit des Schriftstellers Theodor Fontane hierselbst und insbesondere das Erscheinen seiner neuesten Arbeit ›Fünf Schlösser‹, welche eine Fortsetzung der berühmten ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹ bildet, veranlaßt mich, bei Ew. Kaiserlichen und Königlichen Majestät denselben für einen Allerhöchsten Gnadenerweis ehrfurchtsvoll in Vorschlag zu bringen.

Theodor Fontane, am 30. Dezember 1819 in Neuruppin geboren, verheirathet und Familienvater, lebt hierselbst in auskömmlichen und geordneten Vermögensverhältnissen und wirkt als Schriftsteller, Recensent und Theaterkritiker.

Am Feldzuge 1870/71 nahm er als Kriegsreferent theil und gerieth in Gefangenschaft.

Er erfreut sich allgemein eines vorzüglichen Rufes, genießt seines ehrenhaften Charakters und seiner patriotischen Gesinnung wegen große Achtung in den besten Gesellschaftskreisen und hat sich außerdem sowohl in der Schriftstellerwelt wie bei allen gebildeten Ständen durch seine gediegenen Schriften, nämlich Romane, lyrische Gedichte, vaterländische Gesänge pp., einen geachteten Namen erworben.

Der gesellschaftlichen Stellung des p. Fontane, welchem bereits im Jahre 1867 der Königliche Kronen-Orden vierter Klasse verliehen worden ist, und dem patriotischen Geiste seiner Schriften würde die Verleihung des Kreuzes der Ritter Ew. Majestät Hausordens von Hohenzollern entsprechen. [...]«¹⁰

Dem Gesuch des Ministers gab Wilhelm II. am 10. Dezember 1888 durch »Allerhöchsten Erlaß« statt, so daß von Goßler am 19. Dezember den Dichter über die Verleihung des Ordens benachrichtigen, ihm die Insignien desselben übersenden und ihn zu diesem Zeichen »Allerhöchster Huld und Gnade« beglückwünschen konnte.¹¹

Über das Gewicht und die Bedeutung eines Ordens überhaupt und dieses im besonderen hatte von Goßler offensichtlich eine andere Meinung als Fontane. Wie dieser, ein höchst sensibler Mensch mit empfindlichem Ehrgefühl, darüber dachte, dürfte, zumeist unverblümt ausgesprochen, aus einer Reihe seiner Briefe sowie aus seinem literarischen Werk hinlänglich bekannt sein. Was die IV. Klasse des Kronenordens anlangt, der sich bei ihm 1867 »eingefunden« hatte,¹² so findet sich eine drastische dichterische Reflexion seiner Ansichten darüber in der letzten Strophe seines zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Liedes *Es soll der Dichter mit dem König gehn*.¹³ Auch Anfang der neunziger Jahre klingt in *Frau Jenny Treibel* das Thema in dem Disput der

Majorin von Ziegenhals mit dem Kommerzienrat über den minderen Wert des Kronen-Ordens gegenüber der Bürgerkrone politisch noch gewichtiger nach. In unserem Zusammenhang scheint eine Stelle im fünfunddreißigsten Kapitel von *Effi Briest* zutreffender zu sein, die auf den von Fontane selbst so benannten »Feinfühligkeits-Luxus« seiner Persönlichkeit, die das Unglück habe, eine »hypersensitive Organisation« zu besitzen, anspielt.¹⁴ Geert von Innstetten erinnert sich während der ihm immer freudloser dahinfließenden Tage öfters an jene halbvergessene Ministerialanekdote, die Philipp von Ladenberg, der lange auf den Roten Adlerorden warten mußte, den Orden wütend beiseite werfend sagen ließ: »Da liege, bis du ›schwarz‹ wirst«. Nachdenklich stimmen auch die Zeilen, die Fontane Anfang Juli 1888 an seine langjährige Freundin Mathilde von Rohr, sein wachsendes Alleinsein beschreibend, richtet:

»Denn mit wem soll man noch verkehren? Ich hätte nichts dagegen, wenn mich Bismarck alle 4 Wochen zu Tisch lüde oder wenn Graf Otto Stolberg [Oberst-Kämmerer] oder der Herzog von Ratibor [Präsident des Herrenhauses] oder Fürst Putbus [Oberst-Truchseß] oder meinetwegen auch Probst Brückner oder Prof. Zeller oder Prof. Wilh. Gentz mich in den Kreis ihrer Intimen zögen; aber billiger kann ich es nicht thun.«

Ist es Sarkasmus, womöglich Selbstironie, oder ließ ihn sein Selbstwertgefühl wie jenen Ladenberg erst in entsprechender Höhe einen Orden als angemessen ansehen? Immerhin war Gustav Freytag 1887 neben Johannes Brahms auch mit der Stimme des *Tunnelgefährten* Adolph von Menzel zum stimmberechtigten Mitglied des Ordens *Pour le mérite* für Wissenschaften und Künste gewählt worden.¹⁵

Die am 5. Dezember 1841 als Fürstlich Hohenzollernscher Hausorden gestiftete Auszeichnung wurde am 16. Januar 1851 durch Friedrich Wilhelm IV. zu einem Königlichen Hausorden von Hohenzollern erhoben. In der in Rede stehenden Zeit erfolgte seine Vergabe in zwei Abteilungen und vier Klassen, einerseits »zur Belohnung besonderer Hingebung an Unser Königliches Haus« und andererseits »zur Belohnung besonderer Verdienste um die Pflege gottesfürchtiger und treuer Gesinnung unter der Jugend«. Der Hausorden war den Klassen des Roten Adlerordens gleichgestellt, ja nach einer Kabinettsorder vom 4. Dezember 1871 besaß das Ritterkreuz des Hausordens sogar Vorrang vor der dritten Klasse des Roten Adlerordens. Darüber hinaus konnte er außer der Reihe bereits erworbener Auszeichnungen vergeben werden.¹⁶ Insofern hatte der Minister nicht unangemessen gewählt, um, die Gunst des Augenblicks des Erscheinens eines neuen Buches von Fontane nutzend, seine Hochachtung und das Wohlwollen der Obrigkeit dem Dichter gegenüber öffentlich zum Ausdruck zu bringen. Trotz seiner

geringen Wertschätzung dieser Art Ehrungen bedankte sich Fontane bei seinem dazu artig gratulierenden vertrauten Brieffreund, dem Schmiedeberger Amtsrichter Dr. Georg Friedlaender, schließlich mit den Worten: »Angesichts der Thatsache aber, daß man in Preußen nur dann etwas gilt, wenn man ›staatlich approbiert‹ ist, hat solch Orden einen wirklichen *praktischen* Wert: man wird respektvoller angekuckt und besser behandelt. Und so sei denn Goßler gesegnet, der mich ›eingereicht‹ hat.«¹⁷

Sehr persönlich und beziehungsreich fällt hingegen Fontanes Dankschreiben an den Minister vom 20. Dezember 1888 aus:

»Ew. Excellenz haben mich durch Beantragung einer Ordensauszeichnung für mich bei Seiner Majestät dem Kaiser und König abermals zu tiefstem Danke verpflichtet und meine alte u. freudige Dankesschuld dem Hause Mühler und seinen Anverwandten gegenüber neu anwachsen lassen.

Indem ich dies ausspreche, dabei vor allem jener zwei mir Unvergeßlichen gedenkend, die mir vor jetzt 46 Jahren mein Leben überhaupt ermöglicht und mein Glück geschaffen haben, bitte ich mich unterzeichnen zu dürfen, als Ew. Excellenz

dankbar gehorsamster

Th. Fontane.«¹⁸

Die »freudige Dankesschuld dem Hause Mühler und seinen Anverwandten gegenüber« zielt auf Heinrich von Mühler, ein Bruder Henriette von Merckels, der von 1862 bis 1872 dem Kultusministerium vorstand. Fontane hatte ihn als Cocceji im *Literarischen Sonntags-Verein zu Berlin*, dem *Tunnel über der Spree* ebenso wie den Gatten Henriettes, Traugott Wilhelm von Merckel (Immermann), »der Unvergeßliche, der freundlich väterliche Helfer«, kennengelernt. Die Zeitangabe in seinem Dankesbrief ist freilich ungenau. Bekanntlich wurde Fontane durch Bernhard von Lepel erst am 23. Juli 1843 als Gast in den Verein eingeführt. Seine Aufnahme erfolgte am 29. September 1844 auf Vorschlag Wilhelm von Merckels, der ihm später auch, angeregt durch Lepel, die Anstellung im Literarischen Cabinet des Ministeriums des Innern verschaffte, und in dessen Haus er seit 1850 verkehrte.¹⁹ Die über den Tod von Merckels hinausreichende Dankbarkeit Fontanes ist trotz divergierender Weltsicht beider nur allzu verständlich. Durch ihn hatte er erstmals die Möglichkeit einer festen Anstellung und damit die Voraussetzung für seine Heirat mit Emilie Rouanet-Kummer erhalten, wie auch Henriette von Merckel sich lebenslang als ein guter Geist seiner Familie erwies. Heinrich von Mühler unterstützte wie schon sein Vorgänger August von Bethmann-Hollweg mit Zuwendungen seines Ministeriums über Jahre hinweg die Entstehung der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Er hatte auch daran mitgewirkt, daß Fontane für sein Buch *Der Schleswig-*

Holsteinsche Krieg im Jahre 1864 von Wilhelm I. 1866 die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft bekam. Selbst jenen verspotteten Königlichen Kronen-Orden IV. Klasse, den Fontane zur Feier des Krönungs- und Ordensfestes am 20. Januar 1867 als Schriftsteller und nicht in erster Linie als Kolumnist der *Neuen Preußischen (Kreuz-) Zeitung* erhielt, verdankte er der Initiative des Kultusministers. Die amtliche Kurzbegründung dafür lautete: »Verdienstliche patriotische Thätigkeit des für die Darstellung vaterländischer Gegenstände sehr befähigten Mannes, persönliche Würdigkeit und rühmlich bethätigte konservative Gesinnung.«²⁰ Dem ist mit Blick auf jene Jahre nichts Wesentliches hinzuzufügen.

Anmerkungen

- 1 Theodor Fontane: *Fünf Schlösser. GBA Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. 5. Hrsg. von GOTTHARD ERLER und RUDOLF MINGAU unter Mitarb. von THERESE ERLER. Berlin 1997, S. 510ff. (Anm.); THEODOR FONTANES Vorbesprechung und Besprechung der Aufführung in: VOSSISCHE ZEITUNG, 10. November 1888; auch in HFA III/2. 1969, S. 779–784; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (Sigle GSTA PK), I.HA, Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett jüngere Periode, Schließzeiten, Nr. 21061; ebd. Die bauliche Unterhaltung der Königlichen Theatergebäude zu Berlin, Nr. 21076. Das Königliche Schauspielhaus war vom 1. Mai bis zum 12. Dezember 1888 wegen der Erneuerung des hölzernen Dachstuhls über dem Bühnenhaus sowie der Bühnenmaschinerie geschlossen. Während der Schließzeit spielte das Königliche Schauspiel im Wallner-Theater und im Opernhaus. Die Inszenierung verblieb bis zu ihrer 50. Vorstellung im Opernhaus und wurde erst zum 19. Mai 1889 ins Schauspielhaus übertragen. Für die Möglichkeit, seine Bestände für diese Arbeit nutzen zu können, bin ich dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz zu Dank verpflichtet.
- 2 HFA I/5. 1966, S. 103 und 307.
- 3 HFA I/4. 1963, S. 513–515; ERNST VON ZAHMENBRUCH: *Die Quitzow's, Trauer-Drama mit Gesang und Tanz*. Berlin [1889]. Die Premiere der Burleske des Genre- und Landschaftsmalers, des späteren Schriftstellers Martin Böhm (1845–1912), fand am 21. April 1889 im Eldorado-Theater statt, das bis zum 31. Mai in einem Lokal mit Ausschank in der Dresdener Straße 55 spielte. Mit Beginn der Saison 1889/90 verlegte die Schauspielertruppe ihren Spielort in das frühere Walhalla-Theater am Moritzplatz, in der Oranienstraße 52, das nunmehr zunächst Walhalla Parodie-Theater, dann nur noch Parodie-Theater hieß. Die neue Bühne wurde am 15. September 1889 mit dem bisherigen Erfolgsstück eröffnet. In dem Roman [S. 513] ist von den »parodierten *Quitzows*

am Moritzplatz« die Rede. Die exakte Datierung der Handlung der *Poggenpuhls* müßte also entgegen ERLER in: THEODOR FONTANE: *Romane und Erzählungen*, Bd. 7. Berlin 1969, S. 581, zumindest auf 1889 verlegt werden. Siehe auch Anm. 1. In seinen *Tagebüchern 1866–1882; 1884–1898*, hrsg. von GOTTHARD ERLER unter Mitarb. von THERESE ERLER. GBA. Berlin 1994, S. 247, erwähnt FONTANE »eine witzige Parodie der Quitzows im ›Théâtre américain‹«. In der Dresdener Straße 55 hatte vor dem Eldorado Theater und zeitweise gleichzeitig mit ihm das American Theater, eine Art Variété mit dem Komiker Ernst Bendix (1842–1915) als Hauptattraktion, gespielt. Nach dem Weggang des Eldorado-Theaters betrieb es diese Spielstätte wieder allein und eröffnete die Saison am 7. September 1889. Später ist es dann in der Wallner-Theaterstraße 15 zu finden. Zur Geschichte des Parodie-Theaters siehe: MANFRED BARTHEL: *Das Berliner Parodie-Theater 1889–1910*. Phil. Diss. FU Berlin 1952, masch.; *Vossische Zeitung*, Jahrgänge 1888–1890, Spielpläne der Berliner Theater.

- 4 Fontane an Georg Friedlaender, 20.11.1892. In: HFA IV/4. 1982, S. 234f.
- 5 HFA III/4. 1973, S. 458.
- 6 Am 24. Dezember 1864 gibt der Präsident des Staatsministeriums den Ressortchefs den mündlichen Befehl des Königs weiter, daß »bei allen Vorschlägen zur Verleihung von Orden und bei allen Anträgen auf Beförderung über die politische Haltung des Vorgeschlagenen genaue Auskunft erteilt, in zweifelhaften Fällen auf Listen der letzten Landtagswahlen zurückgegangen und die hieraus zu entnehmende Auskunft bei dem Vorschlage bemerkt werden soll«. In: GSTA PK, I.HA, Rep. 90A, Staatsministerium jüngere Registratur, Nr. 2055.
- 7 GSTA PK, I.HA, Rep. 76, Kultusministerium, V^e, Sect. I, Abt. 11, Nr. 13,2.
- 8 Fontane an Paul Heyse, 18.11.1890. In: HFA IV/4. 1982, S. 69f (Nr. 78); BISMARCK: *Die gesammelten Werke*, Band 7–9, *Gespräche*. Berlin 1924–1926, Band 14,1 u. 2, *Briefe*. Berlin 1933; HEINRICH VON POSCHINGER: *Fürst Bismarck. Neue Tischgespräche und Interviews*. Stuttgart [u.a.] 1895; ADOLPH KOHUT: *Fürst von Bismarck und die Literatur*. Leipzig 1889; ROBERT VON KEUDEL: *Fürst und Fürstin Bismarck. Erinnerungen aus den Jahren 1846 bis 1872*. Berlin, Stuttgart 1902; WALTER MÜLLER-SEIDEL: *Bismarck und Fontane*. In: *Nationalismus in Germanistik und Dichtung. Dokumentation des Germanistentages in München vom 17.–22. Oktober 1966*. Berlin 1967, S. 170–201; HANS SCHUMANN: *Der Schwefelgelbe. Fontane und Bismarck*. Zürich [1998]; GORDON A. CRAIG: *Über Fontane*. München 1997, S. 129–154; DIETMAR STORCH: *Theodor Fontane – Zeuge seines Jahrhunderts*. In: *Fontane-Handbuch*. Hrsg. von CHRISTIAN GRAWE und HELMUTH NÜRNBERGER. Stuttgart 2000, S. 103–189.
- 9 GSTA PK, I.HA, Rep. 76, Kultusministerium, V^e, Sect. I, Abt. 11, Nr. 13,2. Schreiben vom 23.11.1888.

- 10 Ebd., Entwurf vom 6.12.1888; GSTA PK, I.HA, Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 1964, Immediatschreiben vom 6.12.1888.
- 11 GSTA PK, I.HA, Rep. 76, Kultusministerium, V^e, Sekt. 1, Abt. XI, Nr. 13,2.
- 12 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlaß Fontane, Kasten 6, 17c, Fontane an Mathilde von Rohr, 18.1.1867; abgedruckt in: Prop, *Briefe*. III, 1969, S. 66 (Nr. 572).
- 13 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlaß Fontane, Mikrofilm 5, H4. Eigenhändige Urschrift des Refrainliedes. Die Strophe lautet: »Und endlich kommt der größte aller Tage, Bei zwei Behörden schwankt die stille Waage, Ob Titel oder Orden soll geschehn. Hofrat ist schon zu viel für solche Masse, Gebt ihm den Kronenorden 4^{ter} Klasse, – Es soll der Dichter mit dem König gehn.«
- 14 GSTA PK, I.HA, Rep. 77A, Literarisches Büro, Nr. 45, Brief Fontanes an den Geheimen Oberregierungsrat Dr. Ludwig Hahn, Leiter des Literarischen Büros im Ministerium des Innern, vom 3.4.1870, veröffentlicht von GOTTHARD ERLER in FBI 29 (1979), S. 346f.
- 15 HFA IV/3. 1980, Fontane an Mathilde von Rohr, 8.7.1888; GSTA PK, I.HA, Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 2096, Wahl neuer stimmberechtigter Mitglieder des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste.
- 16 Statut in: *Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten*, Nr. 37 vom 23. August 1851; GSTA PK, I.HA, Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 1961; GSTA PK, I.HA, Rep. 168, General-Ordens-Kommission, Abt. A, Sekt. II, Lit. a, Nr. 6; GSTA PK, I.HA, Rep. 90A, Staatsministerium jüngere Registratur, Nr. 2100, Sitzungsprotokoll des Staatsministeriums vom 23.12.1888.
- 17 Fontane an Georg Friedlaender, 7.1.1889. In: HFA IV/3. 1982, S. 672 (Nr. 646).
- 18 GSTA PK, I.HA, Rep. 76, Kultusministerium V^e, Sect. I, Abt. 11, Nr. 13,2. Das Original ist in die Sammlung Darmstaedter eingegangen und in dem Aktenkonvolut durch eine beglaubigte Abschrift ersetzt. Es wird jetzt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Signatur 2m 1850 (5) aufbewahrt. Der Sammler von Autographen Ludwig Darmstaedter (1846–1927), Chemiker und Industrieller, hatte 1911 vom Kultusminister August von Trott zu Solz die Genehmigung erhalten, Originale aus den Akten der Universität, der Technischen Hochschule und des Kultusministeriums zu entnehmen, um sie seiner am 5. Dezember 1907 der Königlichen Bibliothek gestifteten Sammlung einzugliedern. Die Genehmigung wurde 1924 zurückgenommen.
- 19 HFA III/4. 1982, S. 1165 (Anm.); Fontane an Bernhard von Lepel, 8.4.1850. In: HFA IV/1. 1976, S. 112f. (Nr. 51); CHARLOTTE JOLLES: *Fontane und die*

- Politik. Berlin 1983, S. 79; *Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel 1850–1870*. Hrsg. von GOTTHARD ERLER. Berlin 1987, S. VII.
- 20 GSTA PK, I.HA, Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett jüngere Periode, Nr. 2594, die Verleihung von Orden und Ehrenzeichen aus Veranlassung der Krönungs- und Ordensfeste, 1867; GSTA PK, I.HA, Rep. 151, Finanzministerium, HB, Nr. 702: Die gemeinschaftlichen Ordensvorschläge der Minister des Innern und der Finanzen für das Ordensfest 1867 nennen Fontane nicht; *Königlich Preussischer Staats-Anzeiger*. Berlin 1867, No. 17, S. 257.

»Fire, but don't hurt the flag!« Die Verlagseinbände der ersten Buchausgaben Theodor Fontanes (Teil II)

GEORG WOLPERT

»[...] »Nun schieße, wer mag;

Fire, but don't hurt the flag!«

Da senken die Gewehre sich still,
Keiner, der es wagen will.

Wann kommt auch für uns der goldne Tag:
Fire, but don't hurt the flag!«¹

In den ersten Monaten des Jahres 1890 wird über dem Werk Theodor Fontanes abermals eine neue Flagge aufgezogen. Nach langem Zögern, gescheiterten Verhandlungen mit anderen Verlegern und nach wie vor widerwillig² sagt Fontane am 28. Januar dem Sohn Friedrich brieflich sein jüngstes Werk zu: »Du erhältst *Stine*«,³ am 19. und 20. Februar wird der entsprechende Verlagsvertrag⁴ unterzeichnet. Mit siebzig Jahren und seinem achtundzwanzigsten Buch ist Fontane im *Familienverlag* angekommen. Eine demütigende Erfahrung.⁵ Ferner denn je mag dem Autor damit jener »goldne Tag« erschienen sein, von welchem an er seine Bücher, gehüllt in die Flagge eines renommierten Verlagseinbandes, vor verständnislosen oder böseartig mißdeutenden Angriffen besser geschützt wissen würde.

Welche Flagge, welchen Einband hat nun Friedrich Fontane dem Erstling des Vaters in seinem jungen Verlag zugedacht? Ein bestimmtes Einbandbild muß er vor Augen gehabt haben. Insofern liegen von *Stine* Verlagseinbände vor, die auf den ersten Blick oder für einen oberflächlichen Betrachter gleich aussehen mögen, die jedoch in Details und der Farbgebung deutlich differieren. Das ist an sich nichts besonderes in jener Zeit, man denke an die drei unterschiedlichen Verlagseinbände von *Der Krieg gegen Frankreich*; eigenartig – und für Fontanes erste Buchausgaben auch einzigartig⁶ – ist allerdings die Tatsache, daß zwei konkurrierende Buchbindereien (nämlich Gustav Fritzsche und Hübel & Denck) denselben Einbandentwurf für den Verlags-

einband desselben Buches verwendet haben:

Stine. – Berlin: F. Fontane 1890. 8° 2 Bl., 175 S.

EXEMPLAR I: 18,8 x 12,4 x 1,3 cm.

Schwärzlichgrautürkisfarbener Kaliko. Feine Leinenstruktur. Japanismus.

Der Vorderdeckel ist in ganz feiner Prägung schwarz und im Titelschild dunkelgrautürkis bedruckt. In einem von einem schwarzgeprägten Spitzenrahmen (Mäusezähne) umgebenen Rechteck – mit unregelmäßigem floral und ornamental verzierten Innenrahmen – liegt das Titelschild mit Rollwerk, darunter ein flatterndes Band, ein Schmetterling und ein Blumenstrauß aus drei Stengeln. Der Hinterdeckel ist ausschließlich blindgeprägt mit linearem Innen- (dieser doppelt) und Außenrahmen (dieser dreifach), in den vier Ecken zwischen den Rahmen Blattwerk und unten der Hinweis auf die Buchbinderei. Der Rücken mit goldgeprägtem Titel (in Fraktur), schwarzgeprägt die geraden Linien der Bünde, die Blumenstempel, die dem des Vorderdeckels entsprechenden Spitzenrahmen in Kopf- und Schwanzfeld.

Buchbinderei: Gustav Fritzsche Kgl. Hofbuchbinder Leipzig. (Abb. 1)

EXEMPLAR II: 19,0 x 12,5 x 1,2 cm.

Schwärzlichgrauolivfarbener Kaliko.⁷ Glatte Leinenstruktur. Japanismus.

Der Vorderdeckel ist markant schwarz geprägt, das Titelschild sowie Teile des Rahmens und der Dekoration sind grau grün. In einem von einem feinen schwarzgeprägten Spitzenrahmen – Palmetten wechseln sich mit Wiegenfüßen ab – umgebenen Rechteck (dessen unregelmäßiger Innenrahmen ist floral und ornamental verziert) liegt das Titelschild mit Rollwerk, darunter ein flatterndes Band, ein Schmetterling und ein Blumenstrauß aus drei Stengeln.

Abgesehen von der Farbgebung gibt es nur drei feine Unterschiede im Vergleich mit dem Vorderdeckel des Fritzsche-Einbandes: der Spitzenrahmen außen, die Form der Buchstaben von *Stine* im Titel und die diesen flankierenden beiden floralen Stempel. Hinterdeckel und Rücken sind dagegen gänzlich anders. Der Hinterdeckel ist ausschließlich blindgeprägt mit linearem Innen- (dieser einfach und von feinen Punkten begleitet) und Außenrahmen (dieser dreifach), in den vier Ecken zwischen den Rahmen Blattwerk mit Krause auf abgesetzter kleiner Raute, unten zwischen den Rahmen die Signatur der Buchbinderei. Der Rücken trägt den Titel (in Antiqua) zwischen zwei aus je sieben Punkten gebildeten Rosetten – diese wie der Titel goldgeprägt – zwischen schwarzgeprägten floralen Ornamenten und je einer sich spiegelnden Staffelung von Linien, Bändern, Bordüren und den dem Vorderdeckel entsprechenden Spitzenrahmen in Kopf- und Schwanzfeld.

Buchbinderei: Hübel & Denck Leipzig (Signatur auf dem Hinterdeckel).

Daß dieser Einbandgestaltung noch eine wichtige Rolle bei der künftigen Präsentation seines erzählerischen Werkes vorbehalten ist, kann Theodor Fontane bei seiner Bad Kissinger Schaufensterbegegnung⁸ noch nicht wissen und läßt sich, als Wilhelm Hertz sich bereit erklärt, die beiden nächsten

Romane zu verlegen, *Quitt* (1891) und *Unwiederbringlich* (1892), bereitwillig in die alte Flagge hüllen:

Quitt. Roman. – Berlin: Hertz 1891. 8° 1 Bl., 328 S.

18,8 x 13,6 x 2,2 cm.

Schwärzlichgrauer Kaliko. Leinenstruktur. Historismus, floral.

Der Vorderdeckel hat drei markante Gliederungsmerkmale: einen etwa 1,5 cm breiten, in sich vielfach gegliederten Außenrahmen, die Tafel mit der Abbildung einer phantastisch-fremdartigen Pflanze mit sich lappenden Blättern, Akanthus und Lilie, Samenständen und reichem Rankenwerk und – von dieser Pflanze getragen – die Titeltartusche. Diese – flächig goldgeprägt mit feinem Rankenwerk und dem schwarzgeprägten Titel – ist oval, unten mit einer lilienförmigen Aus- zwischen zwei halbovalen kleinen Einbuchtungen, oben mit zwei steifen Flügeln (oder sind es Hörner?) versehen. Das Blatt- und Rankenwerk der Tafel ist schwärzlichockerbraun mit feinen hellgelbgrauen Rändern, mattgolden die kugligen Samenstände. Der Rahmen setzt sich zusammen aus einem dreifachen Innenrahmen (der mittlere schwarz mit heller Punktlinie), dem doppelten Außenrahmen (dessen innerer unten die Signatur trägt) und einem eingeschriebenen Band aus an Kronen (mit zentralgesetzter Lilie) erinnernden floralen Stempeln im Wechsel mit kleinen Lilienstempeln.

Der Hinterdeckel ist ausschließlich schwarzgeprägt, ein dreifacher Außen- und einfacher Innenrahmen geben der zentral gesetzten Titelvignette Halt.

Der Rücken ist durch die vier schwarzgeprägten breiten Linien der Bünde (mit eingeschriebener Punktlinie und begleitenden feinen goldenen Linien) geteilt in Kopf- und Schwanzfeld mit einer die Motivik des Rahmens aufnehmenden feinen Goldprägung und vier Felder; diese sind goldgeprägt, das zweite trägt den Titel, das erste, dritte und vierte tragen barock umrahmte (auch hier wird die Motivik des Rahmens wiederholt) und mit je einer stilisierten Fibel gefüllte Ovale (Spiegel?).

Buchbinderei: keine Angabe.

Signatur: H. Horn – Leipzig. (Abb. 2)

Unwiederbringlich. Roman. – Berlin: Hertz 1892. 8° 2 Bl., 343 S.

18,9 x 13,3 x 2,2 cm.

Schwärzlichpreußischblauer Kaliko. Feine Leinenstruktur. Historismus (floral).

Einbandgestaltung entspr. *Quitt* (Erste Ausgabe) mit veränderten Farben: Das Blatt- und Rankenwerk des Vorderdeckels steht nun gelbgrau (mit hellgelbgrauen Rändern) auf schwärzlichpreußischblauem Grund.

Buchbinderei: keine Angabe.

Signatur: H. Horn – Leipzig.⁹

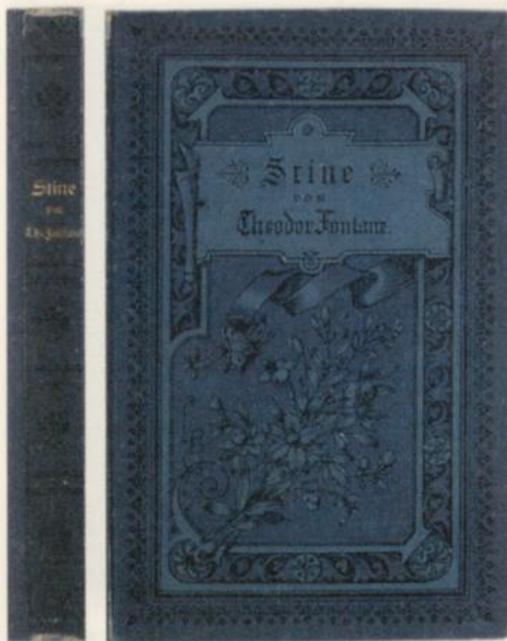


Abb. 1

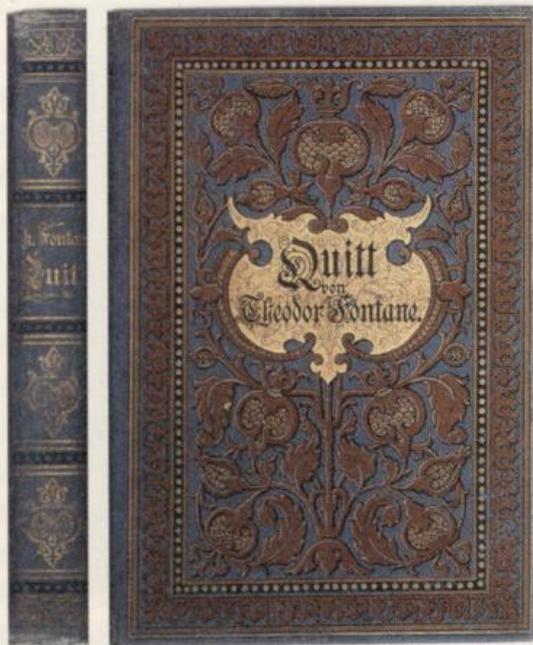


Abb. 2

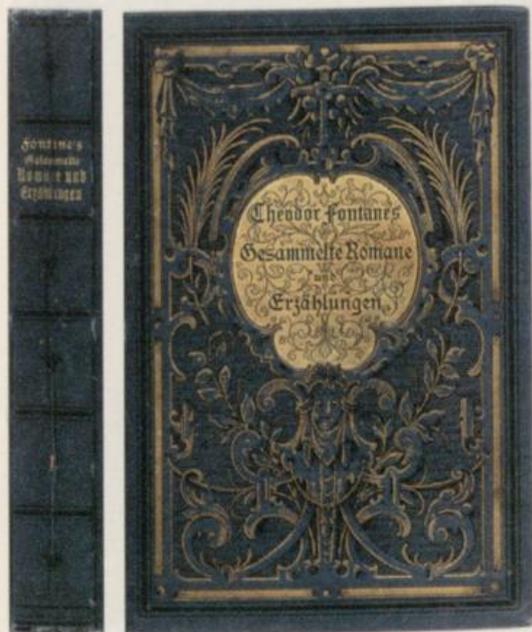


Abb. 3

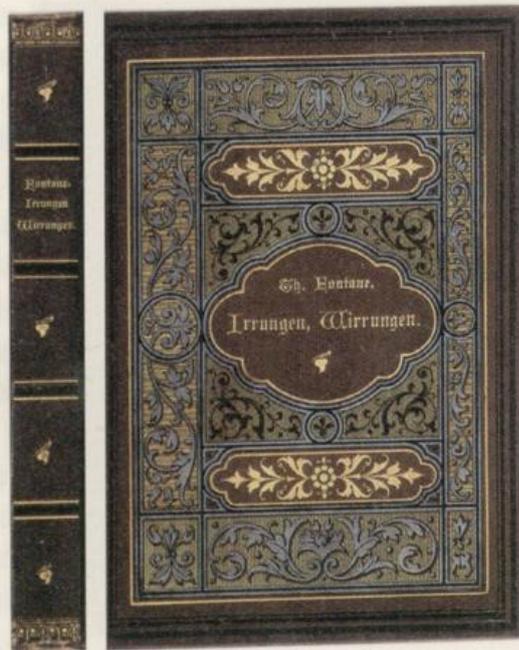


Abb. 4

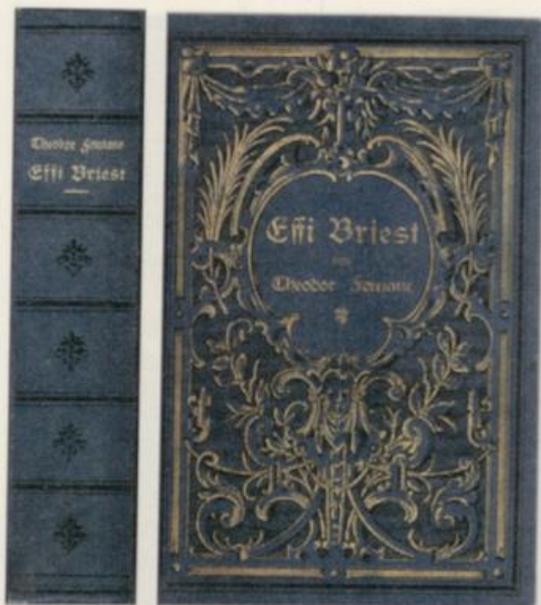


Abb. 5



Abb. 6

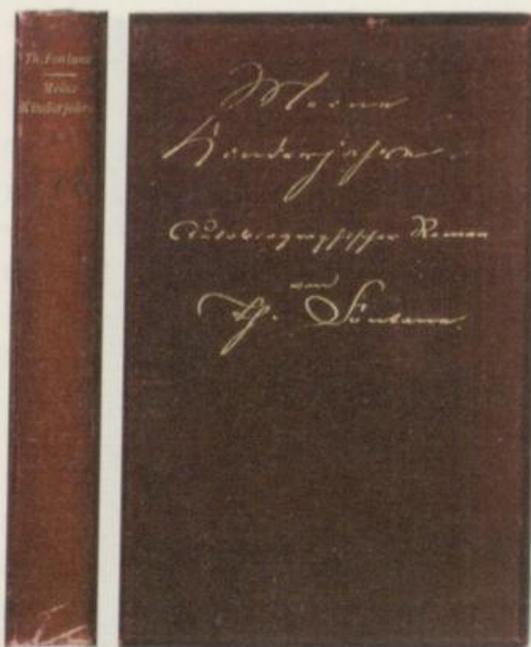


Abb. 7

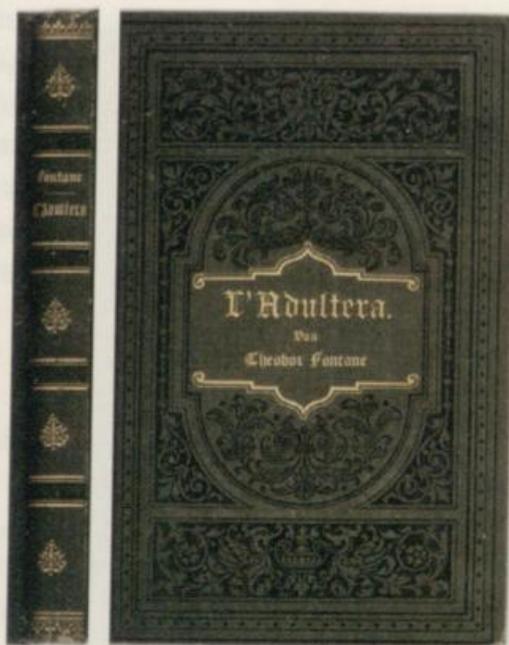


Abb. 8

Doch die Kommanditgesellschaft¹⁰ F. Fontane & Co., erweist sich wider Erwarten als erfolgreich: Friedrich Fontane gelingt es recht schnell, ein eigenes, vom Werk des Vaters unabhängiges Verlagsprofil zu entwickeln. Unter anderem verknüpft sich sein Name mit bedeutenden Literatur- bzw. Kunstzeitschriften wie *Deutsche Dichtung*, *Pan* oder *Litterarisches Echo*. Das Verlagsprogramm umfaßt in der Hauptsache Romane und Erzählungen wichtiger zeitgenössischer Autorinnen und Autoren (u.a. Helene Böhlau, Georg Hermann, Arno Holz, Johannes Schlaf, Clara Viebig; auch Guy de Maupassant und Leo Tolstoi). Nach der Titelaufgabe von *Irrungen, Wirrungen* und der Erstausgabe von *Stine* übernimmt Friedrich Fontane im Juni 1891 von Emil Dominik auch die Gesamtausgabe der erzählerischen Werke seines Vaters in zwölf Bänden¹¹ und mit ihr, »mühselig und auf Umwegen,«¹² die Buchrechte an fünf bereits publizierten Fontane-Romanen, die er relativ erfolgreich neu auflegt: Neben *Irrungen, Wirrungen*¹³ sind das *L'Adultera*¹⁴, *Graf Petöfy*¹⁵, *Schach von Wuthenow*¹⁶ und *Cécile*¹⁷. Außer den beiden von Hertz publizierten Romanen *Quitt* (1891) und *Unwiederbringlich* (1892) wird das gesamte erzählerische Spätwerk Theodor Fontanes, unter anderem *Frau Jenny Treibel* (1893), *Effi Briest* (1896) und *Der Stechlin* (1899), im Verlag des Sohnes erscheinen.

Nach dem Tod des Vaters und einer Reihe von Nachlaß- und Sammelveröffentlichungen erwirbt der Verlag von S. Fischer die Rechte zunächst einzelner Romane Fontanes, ab 1918 die des gesamten Werks, soweit es im Besitz des Sohnes war. 1928 schließlich wird der Verlag F. Fontane & Co. aus dem Firmenregister gelöscht. Friedrich Fontane stirbt 1941.¹⁸

Friedrich Fontane arbeitet – zumindest gilt das für die Publikation der Werke seines Vaters – wohl von Anfang an nicht mit Berliner Buchbindereien, sondern fast ausschließlich¹⁹ mit der Firma Gustav Fritzsche in Leipzig zusammen. Diese hatte sich seit ihrer Gründung 1863 aufgrund der fortschreitenden Auflösung alter Gewerbebeschränkungen und der Mechanisierung der Buchproduktion²⁰ innerhalb von zwanzig Jahren aus kleinsten Anfängen zu einer Großbuchbinderei entwickelt, deren Aufträge und Wirkungsbereich weit über Leipzig hinausgingen. Der in Heft 80 vorgestellte Einband der *Gedichte* Fontanes (2. Aufl.) belegt, wie genau Fritzsche sich als Industrieller in den Trends seiner Zeit auskennt und den Geschmack des Lesepublikums im deutschen Kaiserreich einzuschätzen weiß. Architekten (wie Theyer), Direktoren von Kunstgewerbemuseen in Wien, Dresden und Leipzig sowie der bekannteste deutsche Buchbinder im Ausland, Joseph Zaehnsdorf, fertigen im Auftrag Fritzsches Entwürfe im historisierenden Stil der Neorenaissance. Auszeichnungen auf Industrie- und Gewerbeaus-

stellungen in Dresden, Philadelphia, München, Amsterdam und Wien bestätigen, daß sich die Großbuchbinderei Gustav Fritzsche – trotz immer wieder geäußelter Vorbehalte aus künstlerischer Sicht – aufgrund ihrer billigen und schnellen Einbandproduktion weltweit zu den besten Firmen ihrer Zeit zählen durfte.²¹



Signatur der Buchbinderei Fritzsche

Neben Wilhelm Hertz und Friedrich Fontane hat nachweislich auch ein dritter Verleger Theodor Fontanes, nämlich Emil Dominik, mit Gustav Fritzsche zusammengearbeitet. Wie bereits erwähnt, ist zudem der Einband des 1887 von Dominik publizierten Romanes *Cécile* der erste bislang bekannte Fontane-Verlagseinband mit der konkreten Signatur einer Buchbinderei, eben der Gustav Fritzsches. Drei Jahre nach *Cécile* läßt Emil Dominik auch die erste Gesamtausgabe der erzählerischen Werke Fontanes bei Fritzsche binden, und als Friedrich Fontane diese »Dominik-Ausgabe« übernimmt, erwirbt er mit den Verlagsrechten, Beständen, Rohbogen, Matern auch ganz ausdrücklich die vorhandenen Einbanddecken; die von ihm verlegten abschließenden Bände X-XII werden ebenfalls in der bereits vorgegebenen Einbandgestaltung ausgeliefert:

Theodor Fontanes Gesammelte Romane und Novellen (12 Bände) – Bd. I–VII Deutsches Verlagshaus [o. J.]; Bd. VIII–IX Emil Dominik [o. J.]; Bd. X–XII F. Fontane 1891. 8° (insgesamt 245⁸, 246⁴, 247¹ Druckbogen)

18,9 x 13,0 x 2,1 / 2,1 / 2,0 / 2,0 / 1,9 / 1,9 / 1,9 / 1,7 / 1,6 / 1,7 / 1,8 / 1,8 cm.

Schwärzlichgrünrautürkisfarbener Kaliko. Glatte weiche Leinenstruktur. Neorenaissance.

Auf dem Vorderdeckel erscheint gefaßt durch einen dreifachen schwarzgeprägten Außenrahmen eine goldgeprägte fast an ein Theater erinnernde Kulisse mit gerafften Vorhängen, Ranken- und Rollwerk. Eine sphinxartige Statuette trägt die von zwei Palmzweigen flankierte und von einem Kreuz gekrönte an einen Barockspiegel erinnernde Kartusche. Die leeren Flächen dazwischen sind schwarz schraffiert. Die Titeltartusche ist goldgeprägt mit einem eingeschriebenem Rankenwerk in matterem Gold, der Titel in schwarzer Reliefprägung.

Der Hinterdeckel ist blindgeprägt; ein mehrfach geprägter doppelter (der Abstand beträgt ungefähr 1,5 cm) Außenrahmen umgibt die zentrale, ebenfalls blindgeprägte Vig-

nette – eine kleine von Blattwerk gerahmte barocke Kartusche – mit der Signatur der Buchbinderei.

Die geraden schwarzgeprägten Mehrfachlinien der Bünde teilen den Rücken in sechs Felder für den goldgeprägten Titel im zweiten, die ebenfalls goldgeprägte Bandnummerierung im fünften Feld und vier schwarzgeprägte Blütenstempel.

Buchbinderei: Gust. Fritzsche Kgl. Hofbuchbinder Leipzig. (Abb. 3)

So stehen neben den Einbänden der Titelaufgabe von *Irrungen, Wirrungen* (Abb. 4) und der Erstausgabe von *Stine* nun mit der Übernahme der *Gesammelte[n] Romane und Novellen* dem jungen Verleger Friedrich Fontane schon in der Phase, als er überhaupt anfängt, das Werk seines Vaters zu publizieren, drei unterschiedliche Einbandentwürfe zur Verfügung.

Einer bleibt singulär; der zweite wird sich vom Anfang der Verlagsbeziehung bis zum Tod des Autors und darüber hinaus zu dem Fontane-Verlags-einband für Folgeauflagen, Neuauflagen und Erstveröffentlichungen im Verlag F. Fontane & Co. entwickeln; der dritte Entwurf wird erst fünf Jahre später wieder ins Spiel kommen, dann aber seine eigentliche Rolle spielen, allerdings in der Gestaltung bescheidener und vielsagender zugleich.

Zunächst jedoch wird der Einbandgestaltung von *Stine*, der Bad Kissinger Schaufensterbegegnung und ersten Buchveröffentlichung des Vaters im Verlag des Sohnes, der Vorzug gegeben werden. Dem von Gustav Fritzsche für dieses Buch gefertigten Verlagseinband entsprechen die Einbände von *Frau Jenny Treibel* (1893), *Von vor und nach der Reise* (1894), *Meine Kinderjahre* (1894) und *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898). Die Folgeauflagen der genannten Werke und die Neuauflagen von zunächst in anderen Verlagen publizierten Titeln, nämlich *Graf Petöfy*, *L'Adultera*, *Irrungen, Wirrungen*, *Schach von Wuthenow*, *Cécile* und *Kriegsgefangen*²² übernehmen ebenfalls diese Einbandgestaltung. Kleinere Abweichungen vom »Urbild« gibt es allenfalls in der Farbgebung²³ und der Gestaltung der Blindprägung auf dem Rückdeckel. Mehrere dieser Einbände tragen die Signatur der Buchbinderei Fritzsche.

Interessanterweise läßt sich dieser Typus – allerdings weitaus stärker variiert²⁴ und immer ohne Signatur – auch bei von Hertz verlegten Titeln finden, so bei *Vor dem Sturm* (ab zweiter Auflage), *Grete Minde* und *Unwiederbringlich* (jeweils dritte Auflage).

Mit der Veröffentlichung von *Effi Briest* im Oktober 1895 aber, dem Buch, mit dem Theodor Fontane nun endgültig »aus der deutschen in die Weltliteratur ragt« (Thomas Mann),²⁵ greift der Verleger Friedrich Fontane auf den Einband der *Gesammelte[n] Romane und Novellen* zurück, modifiziert die Gestaltung der Vorderdecke allerdings in kennzeichnender Weise. Die flächig goldgeprägte Titeltartusche wird leer, wird Spiegel, was angesichts

der fast an ein Theater erinnernden Inszenierung und der schwarzen Schraffierung der Restfläche noch beeindruckender wird. Nur der Titel. Und ein ganz feiner Blütenstempel.

An dieser Stelle mag die vorsichtige Frage gestattet sein, ob in diesem speziellen Fall nicht vielleicht doch auch der Autor ein Wort mitgeredet haben könnte? Ein Autor immerhin, der allerfeinste und diffizilste Hinweise in besonderer Weise liebte und so beispielsweise gleich im ersten Kapitel dieses Romans eine Sonnenuhr so beschreibt, daß ein aufmerksamer Leser bemerken kann: diese Sonnenuhr steht ja selbst an einem hellen Sommernmittag vollständig – also wohl immer – im Schatten. Am Ende des Romans wird sie dann ganz verschwunden sein. Eine einfache Platte hat sie ersetzt, »darauf stand nichts als ›Effi Briest‹ und darunter ein Kreuz.«

Effi Briest. – Berlin W: F. Fontane & Co. 1896. 8°. 2 Bl., 520 S.

18,8 x 13,0 x 3,5 cm.

Schwärzlichgrautürkisfarbener Kaliko. Leinenstruktur. Neorenaissance.

Auf dem Vorderdeckel erscheint gefaßt durch einen dreifachen schwarzgeprägten Außenrahmen eine goldgeprägte fast an ein Theater erinnernde Kulisse mit gerafften Vorhängen, Ranken- und Rollwerk. Eine sphinxartige Statuette trägt die von zwei Palmzweigen flankierte und von einem Kreuz gekrönte an einen Barockspiegel erinnernde Kartusche mit dem Titel und einem feinen Blütenstempel. Die leeren Flächen dazwischen sind mit Ausnahme der Kartusche – was deren Spiegelcharakter betont – schwarz schraffiert. Der Hinterdeckel ist mit Ausnahme des blindgeprägten Mehrfachrahmens leer. Die geraden schwarzgeprägten Mehrfachlinien der Bünde teilen den Rücken in sechs Felder für den goldgeprägten Titel und fünf schwarzgeprägte Blütenstempel.

Buchbinderei: keine Angabe. [Gustav Fritzsche, Leipzig (?)]²⁶ (Abb. 5)

Auch die beiden letzten Romane, *Die Poggenpuhls* (1896) und *Der Stechlin* (1899), werden in diesem Einbandtypus ausgeliefert.²⁷

Leider findet sich in den erhaltenen Briefen an den Sohn und Verleger – anders als in den Briefen an Hertz²⁸ – keine einzige Äußerung Fontanes zu den Verlagseinbänden seiner Bücher. Das läßt nicht unbedingt auf mangelndes Interesse schließen; vermutlich konnten diese Fragen beim Gespräch im Familienkreis erörtert werden.

Denn *ein* Beleg zumindest liegt uns vor, welcher auf seine Weise dafür spricht, daß Theodor Fontane zumindest in einzelnen Fällen tatsächlich auch aktiv an der äußeren Gestaltung seiner Bücher beteiligt war.²⁹ Es handelt sich um den *zweiten* Verlagseinband zu *Meine Kinderjahre*, einem Buch, das man sicherlich zu denen zählen darf, die dem Autor persönlich am wichtigsten

waren³⁰ und das normalerweise in einer Einbandgestaltung ausgeliefert wurde, welche der von *Stine* entspricht. Nun aber wird schon im äußeren Erscheinungsbild des Buches der Autor selbst sichtbar:

Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman (Zweite Auflage). – Berlin W: F. Fontane & Co. 1894. 8°. VIII, 321 S., 3 Bl.

19,0 x 13,0 x 2,1 cm.

Schwärzlichbraunpurpurfarbener Kaliko. Leinenstruktur.

Auf dem Vorderdeckel steht der Titel (Meine | Kinderjahre | Autobiographischer Roman | von | Th. Fontane.) in einem goldgeprägten Faksimile der Handschrift des Autors. Der Hinterdeckel ist leer. Die Kanten der Deckel sind abgeschrägt. Der Rücken enthält nur den goldgeprägten Titel (Th. Fontane | [Linie] | Meine | Kinderjahre).

Buchbinderei: keine Angabe. (Abb. 7)

Daß – wie bereits angesprochen – der vergleichenden Forschung nur relativ wenige Exemplare der frühen Buchausgaben Fontanes im originalen Verlagseinband zur Verfügung stehen, ist besonders bedauerlich im Hinblick auf die Ausnahmen, auf die eher zaghaft zu nennenden Versuche, das Besondere im Schaffen Fontanes bereits im Einband zum Ausdruck zu bringen. Theodor Fontane war sich, wie Briefe und insbesondere Reaktionen auf zeitgenössische Rezensionen vielfach belegen, der Besonderheit des speziell fontaneschen Realismus – »sehr diffizil, sehr intrikat«³¹ – in dessen Vielstimmigkeit, Transparenz, Differenziertheit und raffinierter Symbolik – in seinen »tausend Finessen«³² eben – immer bewußt. Doch ist es offenbar nur sehr bedingt gelungen, diese Exklusivität auch im Einband seiner Bücher zu spiegeln.

Immerhin liegen schon aus einer relativ frühen Phase der Zusammenarbeit mit dem Verlag des Sohnes einzelne Werke Fontanes – und zwar immer nur Teile einer Auflage³³ – in Einbänden vor, welche deutlich einen neuen Stil zeigen:

Von vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten. Zweite Auflage. – Berlin W: F. Fontane & Co. 1894. 8° 2 Bl., 237 S., 1 Bl.

18,9 x 13,2 x 1,8 cm.

Dunkelbraunockerfarbener Kaliko. Genarbte Lederstruktur. Jugendstil.

Auf dem Vorderdeckel und Rücken bildet eine dunkel- und schwärzlichbraungeprägte Lineatur, welche gleichzeitig an exotische Gewächse und eine fremdartige Architektur erinnert, die Rahmenkombinationen für die goldgeprägten Titel. Der Hinterdeckel ist mit einer zentral gesetzten kleinen runden hellbraungeprägten Vignette mit einer

Schnecke und dem Monogramm »FV« versehen.

Buchbinderei: keine Angabe.³⁴

Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman. Dritte Auflage. – Berlin W: F. Fontane & Co. 1894. 8°. VI S., 1 Bl., 321 S., 3 Bl.

19,0 x 13,0 x 2,4 cm.

Grüngrauer Kaliko. Leinenstruktur. Jugendstil.

Der Vorderdeckel ist gefaßt durch einen von »müden Linien« in schwärzlichgrautürkisfarbener Prägung gebildeten Rahmen, welcher – vereinzelt besetzt mit dunkelbraunorangem Blattwerk – in seiner oberen Hälfte einen stilisierten Sonnenuntergang in Gold und Dunkelbraunorange zwischen zwei symmetrisch angeordneten Bäumen in der Farbe des Rahmens einschließt, in der unteren Hälfte den von zwei Blütenstempeln begleiteten goldgeprägten Titel: Th. Fontane | Meine Kinderjahre. Außerhalb des Rahmens am unteren Rand steht die Signatur. Der Rücken zeigt den goldgeprägten Titel zwischen einer kleinen Jugendstilranke im Kopffeld und einem stark stilisierten quadratisch beschnittenen Bäumchen. Der Hinterdeckel ist leer mit Ausnahme einer schwärzlichgrautürkisgeprägten Vignette, einem Bücher schleppenden Athleten in antiker Bekleidung, welcher als Wappenträger fungiert, auf dem Wappen das Monogramm »FV«.

Buchbinderei: keine Angabe.

Signatur (auf dem Vorderdeckel): »C S H«.³⁵

Bekanntlich wechselte Friedrich Fontane mehrfach seine Verlagssignete. Zunächst taucht nur das Monogramm »FF« auf den Titelblättern auf, dann ein kreisrundes Signet mit eingeschriebenem dreiblättrigem Zweig (auf den Blättern »FF & Co«), mit diesem fast zeitgleich eine von Martini 1891 gezeichnete Szene mit Engel und Teufel, und 1896 schließlich wird Otto Seeck Motive aus den beiden vorhergehenden Signeten aufnehmen und einen gänzlich neuen – künstlerisch besser gelungenen – Entwurf jener Szene mit Engel und Teufel vorlegen.³⁶ Dieses Signet wird übrigens nicht nur auf den Titelblättern der Bücher des Vaters Verwendung finden, sondern auch in Blindprägung auf den Einbänden auftauchen.³⁷



Insofern mag man zunächst geneigt sein, das Signet mit dem Monogramm »FV« auf dem Einband des Buches als weiteres Verlagssignet anzunehmen, welches demjenigen zuzuordnen ist, der sich auf dem Titelblatt als der Verleger dieses Buches vorstellt und dessen Initialen zufälligerweise genau diese Verknüpfung erlauben: F[ontane] V[erlag]. Doch der Augenschein täuscht, wir haben in den beiden vorliegenden Signeten mit dem Monogramm »FV« nicht etwa einen Hinweis auf den Verlag F. Fontane vor uns, sondern Firmenzeichen der Kommissionsbuchhandlung F. Volckmar in Leipzig, welcher sich auch das Monogramm »C S H« – C. Schmidt-Helmbrecht hat Einbandentwürfe für F. Volckmar entworfen – zuordnen läßt.³⁸

Damit haben wir nun einen neuen Faden des »Literarischen Lebens«,³⁹ jenes umfassenden Netzwerkes, in welches Fontane als Autor eingeknüpft war, aufgenommen. Denn in den vielfältigen Beziehungen, in denen sich der industriell hergestellte Verlagseinband des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, spielt neben dem Kommissionsbuchhandel auch die spezielle buchhändlerische Vertriebsform des Barsortiments⁴⁰ eine wichtige Rolle. Zu dessen wichtigsten Vertretern gehört Friedrich Volckmar. Geboren 1799 in Soest gründet er 1829 durch Übernahme der Sortimentsabteilung der Hartmannschen Buchhandlung in Leipzig seine eigene Firma, pflegt kurzzeitig auch das Verlags-, bald aber ausschließlich das Kommissionsgeschäft. 1859 werden der Sohn Otto Volckmar und Schwiegersohn Karl Voerster (Teilhaber seit 1854) Besitzer der Buchhandlung. Bereits zwei Jahre später übernimmt die Firma F. Volckmar von Louis Zander das Barsortiment. Dieser hatte 1852 in Leipzig mit einem »möglichst vollständigen Lager elegant und solid gebundener Exemplare von gangbarsten Büchern unserer Literatur« das erste Barsortiment überhaupt gegründet. »Für die Solidität und Eleganz der Einbände bürgte ich,« – so Zander in einer Anzeige von 1853 – »indem ich das Verlangte, wenn es den Erwartungen nicht entsprechen sollte, wieder zurücknehme.«⁴¹ Neu ist, daß auch gebundene Bücher am Lager gehalten werden, nicht mehr nur broschierte, wie bis dahin üblich. Das Bereithalten bereits gebundener Exemplare wirkt beispielhaft auf andere Leipziger Kommissionäre. Zunehmend werden große Teile von Verlagsauflagen meist in der Form von Rohbogen oder Broschuren und gegen Barzahlung mit hohem Rabatt aufgekauft, mit eigenen Einbänden versehen und stehen nun als Lagerartikel dem gesamten Sortimentsbuchhandel zur Verfügung. Im Jahr der Übernahme, 1862, enthält der Katalog des Barsortiments F. Volckmar auf 21 Seiten 110 Verfassernamen, im Jahr 1894 dann – also zum Zeitpunkt der Publikation von *Meine Kinderjahre* und *Von vor und nach der Reise* – auf 430 Seiten 12000 Titel.

Der Umsatz wächst auch nach dem Tod des Firmengründers 1876 kontinuierlich; 1839 hatte das Kommissionsgeschäft 52 Kommittenten, 1870 dann 234 und 1895 schon 625; weitere Übernahmen finden statt; 1884 wird der Enkel Alfred Voerster Teilhaber, 1893 der Prokurist Johannes Ziegler. 1918 fusioniert F. Volckmar mit der Verlags-, Kommissions- und Sortimentsbuchhandlung K. F. Koehler zum damals größten deutschen Buchhandelsunternehmen, der Koehler & Volckmar AG.

Die Tradition von Koehlers Verlagsgesellschaft reicht sogar zurück in das Jahr 1789, in welchem Karl Franz Koehler (geb. 1764, gest. 1833) in seiner Heimatstadt Leipzig den K. F. Koehler Verlag gründet. Der Sohn Franz und der Enkel Karl Franz bauen das Kommissionsgeschäft aus und verbinden es 1888 mit einem Barsortiment, über welches auch viele Titel Fontanes in verlagseigenen Einbänden ausgeliefert werden. Koehler hat wie Volckmar schon früh mit eigenen Einbandentwürfen experimentiert; insofern haben beide einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Durchsetzung eines neuen Stilempfindens in der breiten Öffentlichkeit geleistet. Besonders aufschlußreich sind die Einbände der Übergangsphase, der Bruch mit dem Alten ist noch nicht Programm, der neue Stil noch nicht etabliert, doch das Unbehagen am bloßen Dekor führt schon hin zu einer neuen Einfachheit:

Effi Briest. – Berlin W: F. Fontane & Co., 3. Aufl. 1896.

19,2 x 13,4 x 3,5 cm.

Schwarzgraublauer Kaliko. Leinenstruktur. Zweites Biedermeier.

Der Vorderdeckel trägt in der unteren linken Ecke zwei schwarz, rot und gelbgrau geprägte Zweige mit Kirsch- und glockenförmigen Malven(?)-Blüten; darüber steht schräggestellt der goldgeprägte Titel. Der Hinterdeckel ist leer. Der Rücken enthält – ebenfalls schräggestellt – den goldgeprägten Titel und einen kleinen rautenförmigen Lilienstempel.

Buchbinderei: keine Angabe.

Aufkleber auf der Innenseite des Hinterdeckels: K. F. K. – B. S. [= Karl Franz Koehler – Bar-Sortiment (?)]⁴² (Abb. 6)

Obwohl nun mehrere Titel Fontanes schon zu Lebzeiten des Autors in den Verlagseinbänden der großen Barsortimente angeboten werden, überliefern leider weder die Briefe noch die Tagebücher, ob Theodor Fontane diese Versuche, den Leser mit »anderen« Einbänden auf seine Texte einzustimmen, überhaupt wahrgenommen, geschweige denn, wie er sie beurteilt hat.

Es liegt in der Natur der Sache, daß diese erste Beschäftigung mit den Verlagseinbänden Theodor Fontanes zunächst mehr Fragen aufwirft, als sie Antworten geben kann. So ließ sich beispielsweise vorerst nicht ermitteln,

wie groß die Anzahl der im Verlagseinband, wie groß die Anzahl der broschiert ausgelieferten Exemplare pro Auflage war.⁴³ Von manchen Titeln existieren Einbandvarianten. Ist dies eher die Regel oder die Ausnahme? Wer hatte die Rechte an den Einbandentwürfen? Der Buchkünstler, die Buchbinderei, der Verlag? Für die von den beiden Hauptverlagen publizierten Titel Theodor Fontanes ist für den behandelten Zeitraum 1860-1900 – mit einer einzigen Ausnahme⁴⁴ – bislang nur die Signatur einer Buchbinderei bekannt, nämlich die von »Gustav Fritzsche, Kgl. Hofbuchbinder in Leipzig«; ab 1894 in neuer Bezeichnung: »Leipziger Buchbinderei A. G. vorm. Gustav Fritzsche«. Hier wurden – das läßt sich durch Vergleiche mit den signierten Einbänden erschließen – mit Sicherheit auch die meisten der *nicht* signierten Verlagseinbände des späten Fontane hergestellt. War Fritzsche, wenn man von den Einzelfällen absieht,⁴⁵ eventuell sogar die einzige Leipziger Großbuchbinderei, mit welcher die Berliner Verlage Fontanes zusammengearbeitet haben? Wie läßt sich der Sachverhalt erklären, daß zwei Großbuchbindereien, Hübel & Denck und Gustav Fritzsche, Verlagseinbände für die Erstausgabe von *Stine* liefern, für die Gestaltung der Vorderdecke denselben Entwurf, eventuell sogar dieselbe Platte verwenden, welche aber dann in der Folgezeit sowohl für weitere Auflagen von *Stine* als auch für andere Titel Fontanes nur noch von Fritzsche wiederverwendet wird?

Der Name der Gravieranstalt Horn findet sich auf Einbänden der Romane *Quitt* und *Unwiederbringlich*, der *Gedichte* und *Wanderungen*. Hat Horn möglicherweise für weitere Fontane-Einbände die Vorlagen geliefert?

Bestimmte Einbandentwürfe wurden für neue Titel wiederverwendet. War dies eine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übliche Praxis? Nach welchen Kriterien ordneten Verlage die einzelnen Werke dann einem bestimmten Einbandtypus zu? Diese Frage stellt sich insbesondere für die Zuordnung der einzelnen Titel Fontanes zum *Effi Briest*- oder *Stine*-Einbandtypus durch den Verlag F. Fontane & Co. Wie sind die beiden Jugendstil-Einbände aus dem Jahre 1894 zu bewerten? Sind sie speziell für das Werk Theodor Fontanes geschaffen worden oder wurden auch andere Autoren in diesen Einbänden angeboten? Könnte ein Buchkünstler – wie beispielsweise der im Auftrag von F. Volckmar tätige C. Schmidt-Helmbrecht – für seine Gestaltung eines Sonnenuntergangs auf dem Bucheinband eventuell sogar unmittelbar inhaltlich von Theodor Fontane angeregt worden sein?

Für die Zuordnung der Verlagseinbände ergibt sich eine weitere wichtige Frage aus der Tatsache, daß die Verlagsbuchhandlungen beim Vertrieb ihrer Produkte sehr eng mit den Kommissionsbuchhandlungen und Barsortimentern zusammenarbeiten. So enthält beispielsweise die Verlagsanzeige von Wilhelm Hertz zu Fontanes *Vor dem Sturm* im Börsenblatt⁴⁶ folgenden

Hinweis: »In zwei Bände gebundene Exemplare liefert Herr F. Volckmar in Leipzig. Auch ich halte in zwei Bände gebundene Exemplare vorrätig und berechne für jeden Einband 1 M. netto. Die à cond.=Sendungen werde ich nach Maßgabe der festen und Baarbestellungen einrichten und kann solche nicht unbedingt zusichern. *Directe Sendungen kann ich nicht bewirken.*« Nun enthält der Verlagseinband zu *Vor dem Sturm* keinerlei Signatur oder einen anderen direkten Hinweis auf Buchbinderei oder Verlag. Liegt uns also in dem in Heft 80 vorgestellten Einband zu *Vor dem Sturm* nun ein Verlagseinband von W. Hertz oder ein Verlagseinband von F. Volckmar vor? Oder möglicherweise sogar – um die Gestehungskosten zu minimieren – ein in gemeinsamer Absprache in Auftrag gegebener? Doch was bedeutet dann in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß Fontanes erster Gesellschaftsroman *L'Adultera*, publiziert von Schottlaender in Breslau 1882, in einem fast identischen Verlagseinband ausgeliefert wurde?

L'Adultera. Novelle. – Breslau: Schottlaender 1882. 8°. 2 Bl., 223 S.

Verlagseinband. 18,9 x 12,9 x 1,7 cm.

Schwärzlicholivfarbener Kaliko. Feine Leinenstruktur. Neorenaissance.

Die Einbandgestaltung entspricht weitgehend der von *Vor dem Sturm*; die Schwarzprägung ist allerdings flacher gehalten, der Außenrahmen des Vorderdeckels vereinfacht, ebenfalls das nun ausschließlich von zwei Zierdoppellinien oben und unten eingefasste Titelschild. Der Rücken hat kleinere – seiner Schmalheit angepaßte – florale Stempel, leicht veränderte Bänder und Bordüren, entspricht aber ebenfalls im Aufbau.

Buchbinderei: keine Angabe. (Abb. 8)

Einmal mehr wird deutlich, daß bestimmte Fragen erst auf Grund einer breiteren Materialbasis beantwortet oder zumindest konkreter formuliert werden können. Zumindest wäre zu klären, ob weitere Exemplare von *L'Adultera* in diesem oder anderen Verlagseinbänden existieren und ob sich eventuell Hinweise finden lassen, die eine Zuordnung zu einem bestimmten Verlag ermöglichen können.

Auch die in ihrem Bezug bislang nicht eindeutig zu klärende Bemerkung Theodor Fontanes in seinem Brief vom 2. Januar an den Verleger Salo Schottlaender könnten wir vielleicht besser begreifen, wenn uns mehrere Verlagseinbände von *L'Adultera* zu einem gesicherten Vergleich zur Verfügung ständen. Fontane – er erklärt Verzögerungen bei der Korrektur – schreibt: »Darf ich bei dieser Gelegenheit gleich bemerken, daß ich erwartet hatte, ›Melanie‹ würde mehr Van der Straaten- als rubehnhaft gekleidet erscheinen, – ihr Gewand ist *sehr* einfach.«⁴⁷ Spielt Fontane mit dem »Gewand« Melanies auf den Satz – er sitzt über den Korrekturbögen – oder auf

den Einband des Buches an? Schottlaender könnte sich zu diesem Zeitpunkt – das Buch wird schon zwei Monate später im Handel sein – mit dem Autor durchaus auch über die äußere Ausstattung des Buches verständigt haben. In diesem Falle müßte die Frage, ob wir mit dem oben beschriebenen Verlags- einband von *L'Adultera* überhaupt ein – in Fontanes Sinn – Van der Straa- tensches oder ein Rubehnsches Gewand vor uns haben, zunächst offen blei- ben, zumindest so lange, bis wir auf Grund entsprechender Vergleichsmög- lichkeiten wissen, welcher Firma – dem Verlag Schottlaender oder dem Bar- sortiment F. Volckmar – der jeweilige Verlagseinband zuzuordnen ist.

Läßt sich in Erfahrung bringen, wie konkret überhaupt im Einzelfall die Gestaltungswünsche der Verleger – vielleicht auch der Autoren – waren? Und wie initiativ? Oder nahmen sie nur die Vorlagen und Vorschläge der Buchbindereien auf? Welche Rolle spielten in diesem Zusammenhang die neuen technischen Möglichkeiten der Großbuchbindereien? Welche die Ver- wendung des Kaliko? Welche die Geschwindigkeit bei der industriellen Produktion des Einbands, hält man die *longue durée* von Fontanes Schreib- prozeß dagegen? Können also die Gewänder, welche die Verlage oder Buch- bindereien den Werken Fontanes zgedacht haben, überhaupt etwas von der Eigenart dieses Autors in der Literatur seiner Zeit verraten? Lassen sie – oder wenigstens manche von ihnen – etwas erahnen von der Leichtigkeit und Transparenz seiner Prosa? Seinem virtuosen Spiel mit Leerräumen?

Oder sollten sie im Gegenteil vielleicht sogar mehr dazu beitragen, dem Lesepublikum Fontanes Werk als einen etablierten und möglichst *nicht* aus dem Rahmen fallenden Bestandteil der zeitgenössischen Belletristik zu prä- sentieren? Dokumentieren sie insofern auch die Bereitschaft der Verlage, den Geschmack des zeitgenössischen Publikums zu bedienen? Auch der Autor Fontane weiß, daß sich das Buch als eine Ware auf einem Markt behaupten muß, wo die künstlerische Qualität des Textes nur bedingt, die Aufmachung desto mehr zählt. Kommt also möglicherweise, wenn Fontane den »schö- nen« Einband rühmt, mehr die pragmatische Seite des Autors zum Vor- schein als seine ästhetische? Durfte er als Autor die Tatsache, daß der Verle- ger seine – Fontanes – Einbände zunehmend »prächtiger« gestalten ließ, nicht auch als Ausdruck einer wachsenden Wertschätzung deuten?

Einzelne Exemplare der späten Werke von *Vor und nach der Reise*, *Die Poggenpuhls* und *Der Stechlin* wurden neben dem türkisfarbenen Normalein- band auch in einem besonders aufwendig gestalteten karminroten Einband ausgeliefert:

Die Poggenpuhls. – Berlin W: F. Fontane & Co. 1897. 8° 2 Bl., 176 S.

Verlagseinband. 18,7 x 12,7 x 1,5 cm.

Karminroter Kaliko. Twillstruktur. Neorenaissance (mit barocken Anklängen). Der Vorderdeckel à la fanfare im spielerischen Einbezug von à la pointille mit dem goldgeprägten Titel in einer von einem schwarzgeprägten, vielfach geometrisch und mauresk (mit Voluten und zwiebelartigen Dreipässen) verschlungenen Band gebildeten barocken Kartusche; zwischen dem Bandwerk in überaus reicher Goldprägung Blütenstempel, Laubstab, Akanthus, Rankenwerk, Knospen, Rauten – die Flächen und Linien vielfach in Punkte aufgelöst. Der Hinterdeckel leer mit blindgeprägtem Mehrfachrahmen. Der Rücken von goldgeprägten Fileten im Kopf- und Schwanzfeld sowie schwarzgeprägten Bündeln (feine Rautenlinien) in fünf Felder geteilt, diese, goldgeprägt, enthalten den Titel und vier von weiteren Querlinien gefaßte quadratische Stempel aus einer zentralen strahlenförmigen Blüte in einem zarten Rankenwerk. Buchbinderei: keine Angabe.

Auch hier gibt der Einband selbst keinerlei Hinweise auf seine Herkunft, auf Buchbinderei oder Verlag. Rein theoretisch könnte es sich durchaus um den Verlagseinband eines Barsortimentes handeln. Eine Verlagsanzeige von F. Fontane & Co. im *Pan Prospect-Buch der drei Jahre 1895 * 1896 * 1897* gibt hier den Hinweis, daß hier tatsächlich ein Einband aus dem Verlag Friedrich Fontanes vorliegt: »Einzelausgaben von Werken Theodor Fontanes: Die Poggenpuhls. 4. Aufl. Geh. Mk. 2, geb. Mk. 3 Prachtausgabe Mk. 5.«⁴⁸

Wurde auch *Effi Briest* in diesem karminroten Prachteinband angeboten? Und wenn nein, warum nicht?

Waren – wenn man alles in allem bedenkt – die Verlagseinbände für den Künstler Fontane vielleicht sogar willkommene Masken, hinter deren prunkendem Dekor sich »das wahre Gesicht« seiner Kunst zunächst verbergen durfte, um sich nicht vorschnell erkennen geben zu müssen, so daß es wirklich dem Text – der Seele des Buches – überlassen bleiben durfte, für sich selbst sprechen?

»Ich weiß nicht,« schreibt Fontane am 3. Februar 1898, also in seinem letzten Lebensjahr, an den Freund Georg Friedlaender, »ob es Ihnen ebenso geht, aber für mich haben Bücher Physiognomien wie die Menschen und während mir die eine Physiognomie gefällt, ärgert mich die andere.«⁴⁹

Insofern dürfen wir auf weitere Entdeckungen hoffen. Weitere und interdisziplinär erweiterte Untersuchungen – sowohl der Verlagseinbände Fontanes als auch der anderer Schriftsteller seiner Zeit – sind wünschenswert. Denn die Physiognomien der Verlagseinbände des 19. Jahrhunderts sind in den kulturgeschichtlichen und biographischen Fragen, die sie dem heutigen Rezipienten stellen, weit mehr als bloße Masken, ganz im Gegenteil: In dem Wechselgespräch, zu dem sie herausfordern, können sie auch zu Spiegeln werden – und zu lebendigen Gesichtern, die reden und fragen.

Anmerkungen

- 1 GBA, *Gedichte*, Bd. 1, 2. durchges. u. erw. Aufl. Berlin 1995, S. 61.
- 2 Vgl. dazu die Schlußpassage des ersten Teils dieses Aufsatzes: GEORG WOLPERT: »Fire, but don't hurt the flag!« *Die Verlagsinbände der ersten Buchausgaben Theodor Fontanes (Teil I)*. In: FBI 80/2005 (S. 125–155) und die Einleitung von Gabriele Radecke zu den von ihr herausgegebenen Briefen Fontanes an den Sohn Friedrich: GABRIELE RADECKE (Hrsg.): »... möge die Firma grünen und blühen«. *Theodor Fontane: Briefe an den Sohn Friedrich*. In: FBI 64/1997 (S. 10–63), S. 12.
- 3 Brief vom 28. Januar 1890 an den Sohn Friedrich (HFA IV/4, S. 19).
- 4 KLAUS-PETER MÖLLER: *Die Verlagsverträge im Theodor-Fontane-Archiv*. (1. Teil). In: FBI 68/1999 (S. 29–72), S. 54f.
- 5 Im Tagebuch übergeht Fontane deshalb – ganz gegen seine sonstige Gewohnheit – die Veröffentlichung dieses neuen Werkes mit absolutem Stillschweigen; erst ganz am Ende des 1890er Jahreseintrags und bereits nach der Erwähnung: »Ende November erscheint mein Roman ›Quitt‹ bei Wilhelm Hertz« notiert der Autor lapidar: »auch ›Stine‹ und ›Graf Petöfy‹ gehen leidlich.« (GBA, *Tagebücher*, Bd. 2. Berlin 1994, S. 250–252).
- 6 Herrn Walter Hettche verdanke ich den Hinweis auf einen ähnlichen Sachverhalt bei einem Heyse-Titel, dem 1879 bei Wilhelm Hertz (Berlin) erschienenen *Salamander. Ein Tagebuch in Terzinen*. Die zwei bislang bekannten Einbandvarianten, in welchen dieses Buch vom Verlag ausgeliefert wurde, weichen zwar in der Farbgebung voneinander ab, sind im Entwurf aber identisch; die grüne Variante trägt das Firmenschild »J. F. Bösenberg | Buchbinderei | Leipzig.« – die elfenbeinfarbene dagegen »G. Fritzsche | Buchbinderei | Leipzig.«
- 7 Von dieser Einbandgestaltung gibt es auch eine dunkelviolettultramarinfarbene Variante.
- 8 WOLPERT (wie Anm. 2), S. 149.
- 9 Von *Quitt* und *Unwiederbringlich* liegen in derselben Einbandgestaltung auch schwärzlichgrünolivfarbene Exemplare vor.
- 10 Geldgeber ist zunächst Louis Levy-Fengler; ab 1891 Egon Fleischel und ab 1893 Theodor Cohn.
- 11 Von diesen publiziert Friedrich Fontane die Bände X–XII.
- 12 ROLAND BERBIG: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften. Verlage und Vereine*. Berlin / New York 2000, S. 377.
- 13 *Irrungen, Wirungen*. Titelaufgabe [1890]; 2. Aufl. 1891; 3. Aufl. 1893; 4. Aufl. 1896; 5. Aufl. 1898; 6. Aufl. 1899.
- 14 *L'Adultera*. Titelaufgabe 1890; 2. Aufl. 1891; 3. Aufl. 1899.
- 15 *Graf Petöfy*. Titelaufgabe 1890; 4. Aufl., 1903.

- 16 *Schach von Wuthenow*. Titelaufgabe (wahrscheinlich 1892); 3. Aufl. 1894; 4. Aufl. 1901.
- 17 *Cécile*. Titelaufgabe 1892; 3. Aufl. 1900.
- 18 Zu dem problematischen Bild, »das von Friedrich Fontane in seiner zweiten Lebenshälfte zu zeichnen ist« (vor allem zu seinem Antisemitismus) vgl. ROLAND BERBIG (wie Anm. 12), S. 381.
- 19 Nur für *Stine* (1890) ist bislang ein durch eine andere Leipziger Großbuchbinderei, nämlich Hübel & Denck, hergestellter Verlagseinband Theodor Fontanes im Verlag F. Fontane & Co. nachweisbar.
- 20 Die Fertigung von Buchblock und Einbanddecke, bei der handwerklichen Buchbinderei noch in einer Hand vereint, tritt nun auseinander und zerfällt in Einzelschritte, die aufgrund immer neuer Erfindungen (Falzmaschine, Drahtheftmaschine, Beschneidemaschine, Fadenheftmaschine, Kniehebelpresse) immer weiter differenziert und den maschinellen Produktionsabläufen – ab 1866 wird auch die Dampfkraft in Buchbindereien genutzt – immer perfekter angepaßt werden.
- 21 Diese Daten verdanke ich Frau Helma Schaefer, Leipzig.
- 22 *Kriegsgefangen*. 2. Aufl. 1892; 3. Aufl. 1895; 4. Aufl. 1898; 5. Aufl. 1900. – Zu den Auflagen der anderen hier aufgeführten Titel vgl. Anm. 13–17.
- 23 In feinen Nuancen von schwärzlichpreußischblau bis schwärzlichgrautürkis.
- 24 Unter anderem sind Darstellung und Titelschild seitenverkehrt und (wie auch das Spitzenmuster des äußeren Rahmens) in Details modifiziert.
- 25 THOMAS MANN: *Anzeige eines Fontane-Buches, 1919*. In: THOMAS MANN: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Erster Band, Frankfurt 1968 (S. 102–110) – »Es ist eine Glanzleistung, [...] ein Buch, dem zwei nachfolgende Generationen nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen haben und mit dem Fontane [...] aus der deutschen in die Weltliteratur ragt, [...] ein Kronjuwel erzählender europäischer Prosa. [...] Eine Romanbibliothek der rigorosesten Auswahl, und beschränkte man sie auf ein Dutzend Bände, auf zehn, auf sechs, – sie dürfte ›Effi Briest‹ nicht vermissen lassen. Heißt es nicht, kein Gebilde aus Menschenhand sei vollkommen? Und doch, so sehr man gestimmt sein mag, der Menschheit Bescheidung anzuraten, – der Satz ist falsch, es gibt das Vollkommene, als Künstler bringt der Mensch es träumerisch zuweilen hervor.« (S. 104–105)
- 26 Signaturen von »Gust. Fritzsche Kgl. Hofbuchbinder Leipzig« finden sich schon auf Einbänden der *Gesammelten Romane und Novellen*; später dann (»Leipziger Buchbinderei-A. G. vorm: Gustav Fritzsche«) auf den entsprechend gestalteten Einbänden von *Der Stechlin* (6. Aufl., 1899); *Die Poggenpuhls* (6. Aufl., 1902).
- 27 Verzichtet wird nun allerdings – ebenso wie bei *Effi Briest* – auf die in Gold ausgelegte Kartusche mit dem Titel in schwarzer Reliefprägung; die Kartusche

- ist nun in der Grundfarbe des Einbands belassen, der Titel dafür goldgeprägt. Dagegen übernimmt der von Friedrich Fontane nach dem Tod des Vaters publizierte Band *Aus England und Schottland* (1900), welcher eine Neuauflage der beiden frühen Reisebücher Fontanes *Ein Sommer in London* (Katz 1854) und *Jenseit des Tweed* (Springer 1860) enthält, unverändert die Einbandgestaltung der *Gesammelte[n] Romane und Novellen*, also auch die in Gold ausgelegte Titeltartusche.
- 28 Bemerkungen Fontanes zu den Bucheinbänden finden sich in Briefen an Hertz u. a. vom 25. September 1872, 27. Mai 1880, 20. September 1880, 2. November 1880, 15. November 1880, 21. November 1881, 14. Januar 1882, 25. Oktober 1891.
- 29 Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist mir bislang nur ein einziger Verlageinband bekannt, dessen Gestaltung (eine Möwe über dem Meer) auf eine Anregung des Autors zurückgeht. Es handelt sich um den Einband zu Theodor Storms zweiter Auflage seiner *Gedichte*, Berlin: Schindler 1856; vgl. KARL ERNST LAAGE (Hrsg.): *Theodor Storms Welt in Bildern. Eine Bildbiographie*, Heide in Holstein 1987, S. 98.
- 30 Das belegen verschiedene schriftliche Zeugnisse Fontanes zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Kinderjahre*, u. a. der Brief vom 1. November 1892 an Friedlaender, das Tagebuch unter 1892 (»und darf sagen, mich an diesem Buch wieder gesund geschrieben zu haben.«), der Brief vom 9. Juli 1893 an die Tochter Mete und der Brief vom 24. Juli 1893 an Julius Rodenberg. Rodenberg hatte zu dem beabsichtigten Vorabdruck von *Meine Kinderjahre* in seiner »Deutsche[n] Rundschau« so ausgedehnte Eingriffe in den Text vorgeschlagen, daß Fontane das Manuskript schließlich ganz zurückzog und sich zu einer Buchveröffentlichung ohne Vorabdruck – welcher schon allein aus finanziellen Gründen eigentlich für den Autor sehr wichtig war – entschied. Nur zwei Einzelkapitel der *Kinderjahre* wurden vor der Buchausgabe, allerdings in anderen Zeitschriften, veröffentlicht. Vgl. HFA III/4, S. 1068.
- 31 Brief vom 19. Juli 1882 an seine Frau. (HFA IV/3, S. 197).
- 32 Brief vom 14. Juli 1887 an Emil Dominik. (HFA IV/3, S. 551).
- 33 Auch hier konnten bislang keine konkreten Zahlen ermittelt werden. Vgl. GEORG WOLPERT (wie Anm. 2), S. 151, Anm. 17.
- 34 Abbildung in FBI 77/2004, S. 157 (allerdings ist es hier der Einband eines Exemplars der Erstausgabe).
- 35 Ebenso Ellernklipp (2. Aufl. 1899); *Irrungen, Wirrungen* (7. Aufl. 1901); *Unwiederbringlich* (4. Aufl. 1902) und *Stine* (5. Aufl. 1905).
- 36 MAX OSTROP: *Das künstlerische Verlagszeichen der Gegenwart*. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, Neue Folge, Jg. 11, Leipzig 1920 (S. 147–159), S. 149.

- 37 Erstmals – soweit mir bekannt – auf dem Einband der 7. Aufl. von *Frau Jenny Treibel*, 1903; wahrscheinlich aber schon früher.
- 38 Bedauerlicherweise ist das Archiv von F. Volckmar, welcher große Teile von Verlagsauflagen aufkaufte und mit eigenen Einbänden versehen ließ, im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Das Dezemberheft 1899 *Dekorative Kunst* klärt jedoch über diese Praxis auf und nennt auch die Fontane-Einbände, die von C. Schmidt-Helmbrecht (C S H) entworfen wurden. Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Mühlinghaus, Frankfurt, welcher an einer grundlegenden Monographie über den Verlagseinband des 19. und 20. Jahrhunderts arbeitet.
- 39 ROLAND BERBIG (wie Anm. 12, Seite V) hat den Begriff »Literarisches Leben« neu zu fassen versucht und legt eine überzeugende umfassende Definition vor: Unter dem »literarischen Leben« versteht Berbig jenes Netzwerk, welches Anteil hat an der Entstehung und Verbreitung von Literatur: »Verlage, Buchhandel, Literaturkritik, Publikationsorgane aller Art, literarische Gruppen und Vereine, kulturelle und literaturpolitische Institutionen.«
- 40 Zur Unterscheidung:
- (1) *Verlagsbuchhandel*, beschäftigt sich mit dem Ankauf und mit der Vervielfältigung literarischer und künstlerischer Erzeugnisse;
 - (2) *Kommissionsbuchhandel*, betreibt die Vermittlung des geschäftlichen Verkehrs zwischen den Buchhändlern (für den deutschen Buchhandel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es sieben Hauptkommissionsplätze: Leipzig, Stuttgart, Berlin, Wien, Budapest, Prag, Zürich. Die unumgängliche Zentrale aber, in welcher jeder Buchhändler – Verleger, Sortimentler oder Antiquar – seinen Vertreter, einen sog. Kommissionär bestellt hatte, war Leipzig).
 - (3) *Sortimentsbuchhandel*, besorgt den Vertrieb literarischer Erzeugnisse an das Publikum.
- 41 VERA DOHLE-SCHÄFER: »Möglichst vollständiges Lager elegant und solid gebundener Exemplare der gangbarsten Bücher unserer Literatur.« *Ausgewählte Quellen zur Frühgeschichte der Barsortimente*. In: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte*. 2. 1992. S. 32 (zitiert nach HELMA SCHAEFER: *Leipziger Verlagseinbände des 19. Jahrhunderts als Gegenstand einbandkundlicher Forschung*. In: *Das Gewand des Buches. Historische Einbände aus den Beständen der Universitätsbibliothek Leipzig und des Deutschen Buch- und Schriftmuseums der Deutschen Bücherei Leipzig*. Hrsg. von ROLAND JÄGER, 2., überarb. Aufl., Leipzig 2003, S. 153).
- 42 Auch *Schach von Wuthenow* (1883) und *Frau Jenny Treibel* (3. Aufl., 1893) – mit weiteren Titeln Fontanes ist zu rechnen – wurden in dieser Einbandgestaltung ausgeliefert; von dieser Sonderform Fontanescher Verlagseinbände – hergestellt im Auftrag der Firma K. F. Koehler – liegen außerdem als typische Jugendstileinbände vor (und zwar in immer neuen Entwürfen): *Die Poggenpuhls*

(5. Aufl. 1900), *Frau Jenny Treibel* (6. Aufl. 1901), *Der Stechlin* (8. Aufl. 1901 u. 9. Aufl. 1902), *Causerien über Theater* (2. Aufl. 1905).

- 43 Ob Rückschlüsse aus der Korrespondenz zwischen den Verlagen Fontane und Cotta (Deutsches Literaturarchiv Marbach / Cotta-Archiv / Mappe 4; Fasc. 47; 16. Mai 1925 – es geht um die Wanderungsbände einer größer konzipierten Fontane-Ausgabe: Eine Auflage soll 1000 gebundene und 200 geheftete Exemplare umfassen) auf Bindequoten des 19. Jahrhunderts zulässig sind, ist zu bezweifeln.
- 44 *Stine* (Erste Ausgabe 1890). Wie oben beschrieben, liegen sowohl Verlagseinbände mit der Signatur Hübel & Denck als auch mit der von Gustav Fritzsche vor.
- 45 Neben dem erwähnten Hübel & Denck-Einband von *Stine* kann bislang nur ein weiterer Verlagseinband der frühen Buchausgaben Fontanes, nämlich der von *Der Krieg gegen Frankreich 1870/71* mit der Signatur von »F. A. Barthel – Leipzig« einer anderen Buchbinderei zugeordnet werden. Fritzsche ist, wenigstens in dieser Beziehung »die absolute Nummer I«.
- 46 Börsenblatt Nr. 254, 1. November 1878, S. 4356 – nach ROLAND BERBIG (wie Anm. 12), S. 355 (Abb.).
- 47 *Katalog der Fontane-Sammlung Christian Andree*. Patrimonia 142a. Hrsg. von der KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER. Berlin 1999, S. 60.
- 48 Im *Pan Prospectbuch Anzeigen Anhang*, Seite 16.
- 49 THEODOR FONTANE: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hrsg. von KURT SCHREINERT. Heidelberg 1954, S. 319.

33. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
34. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
35. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
36. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
37. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
38. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
39. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
40. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
41. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)
42. *Die Kunst der Buchgestaltung* (1901) von Hermann Göttinger. Leipzig: Verlag der Buchhändler-Zentral-Verlagsanstalt, 1901. 120 S. (Zur Zeit der Weimarer Republik war Göttinger ein führender Autor für die Buchgestaltung, sein Werk wurde in der 2. Auflage 1927 neu aufgelegt und 1951 in der 3. Auflage überarbeitet.)

Bibliographie

Primärliteratur

Archiv-Literatur

Handwritten text, likely a list of references or notes, starting with a date or identifier.

Handwritten text, possibly a title or a specific entry in the bibliography.

Handwritten text, continuing the list of references or notes.

Handwritten text, possibly a title or a specific entry in the bibliography.

Handwritten text, continuing the list of references or notes.

Handwritten text, possibly a title or a specific entry in the bibliography.

Handwritten text, continuing the list of references or notes.

Handwritten text, possibly a title or a specific entry in the bibliography.

Handwritten text, continuing the list of references or notes.

Handwritten text, possibly a title or a specific entry in the bibliography.

Handwritten text, continuing the list of references or notes.

Erwerbungen des Theodor-Fontane-Archivs

Verzeichnet werden Bestandsergänzungen bis zum 15. 3. 2006 sowie die Artikel des vorigen Heftes der *Fontane Blätter*.

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

Handschriften

FONTANE, THEODOR: eigh. Brief m. U. an Adolph von Menzel, Karlsbad, 11.09.1894
4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r, 2^v Text, 1^v-2^r leer (HBV 94/124) Signatur C 394

FONTANE, THEODOR: eigh. Brief m. U. an eine unbekannte Empfängerin, Berlin, 28.02.1873

quer4° 1 Bl. (1/2 Bg.) = r Text, v leer (HBV -) Signatur: H 73

Walter Pabst, Kapitän auf der Hanseatic, soll dieses Blatt von einem Passagier geschenkt bekommen haben, gab es an sein Patenkind weiter, dessen Ehe-Mann es nun dem Theodor-Fontane-Archiv überließ. Das Blatt enthält ein unbekanntes vierzehnzeiliges Brief-Gedicht, das ohne Überschrift einsetzt: »Trommeln wirbelt, Trompeter blast ...«. Der Text verrät ein enges, vertrauliches Verhältnis Fontanes zur Empfängerin. Offenbar hatte diese Fontane mit Versen auf einer Postkarte an ein Versäumnis erinnert, dessen er sich nun auf diese Weise entledigte.

FONTANE, THEODOR: eigh. Postkarte m. U. an Anna Sandbank, Berlin, 05.03.1898
1 Postkt. m. Briefmarke (ungestempelt) (HBV -) Signatur: C 395

Die vom A. Hildebrandt Kunstverlag vertriebene Karte aus der Serie Künstler Karten Nr. 2 enthält eines der Porträts von Hanns Fechner. Die Karte stammt aus der Autogramm-Sammlung von Anna Sandbank, Frau von Otto Sandbank, deren Spezialität Porträt-Postkarten war (vgl. Kat. Bassenge 86, Herbst 2005).

FONTANE, THEODOR: eigh. Brief m. U. an einen unbekanntem Empfänger, Berlin, 08.03.1898

4° 2 Bl. (1 Bg.) = 1^r, 2^v Text, 1^v-2^r leer (HBV 98/43) Signatur: D 44

Der Brief ist offenbar an einen Redakteur gerichtet, der Fontane um einen Beitrag gebeten hatte, den dieser aber nicht liefern kann.

Korrespondenz zwischen Gerhard Friedrich und Gerd Wolandt aus dem Jahr 1993 über das Buch »Fontanes preußische Welt«, Entwurf einer Rezension Wolandts über das Buch (verschiedene Fassungen), Sonderdrucke und Kopien der Aufsätze G. Friedrichs. Die Benutzung ist eingeschränkt.

1 Mappe

Signatur: Slg. Wolandt - Friedrich

Primärliteratur

- FONTANE, THEODOR: *L'aria di Berlino* [Von Zwanzig bis Dreißig, ital.]. Trad. di [Übers.] CARMEN PUTTI. – Treviso: Santi Quaranta 2004. 352 S. (Il Rosone; 51) (2005/99)
- FONTANE, THEODOR: *Der deutsche Krieg von 1866*. Mit Ill. von LUDWIG BURGER. Bd. 1: *Der Feldzug in Böhmen und Mähren*. 2. Aufl. Bd. 2: *Der Feldzug in West- und Mitteldeutschland*. Reprint d. Ausg. von 1871. 2. Aufl. – Bad Langensalza: Rockstuhl 2004. (2005/46=1+2²)
- FONTANE, THEODOR: *Effi Briest*. Roman. – Leipzig: Reclam 2003. 300 S. (Reclam Bibliothek; 20063) (2005/41)
- FONTANE, THEODOR: *Effi Briest*. Roman. – Köln: Anaconda 2005. 271 S. (2005/43)
- FONTANE, THEODOR: *Effi Briest*. Roman. Hrsg. von JOHANNES DIEKHANS. Erarb. u. mit Anm. u. Mat. versehen von STEFAN VOLK. – Braunschweig: Schöningh 2005. 428 S. (2005/83)
- FONTANE, THEODOR: *Effi Briest*. Roman. Mit e. Kommentar von DIETER WÖHRLE. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. 413 S. (Suhrkamp BasisBibliothek; 47) (2005/40)
- FONTANE, THEODOR: *Effi Briest*. Roman. Limit. Sonderausg. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verl. 2005. 456 S. (2005/24)
- FONTANE, THEODOR: *Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«*. Roman. Hrsg. von TOBIAS WITT. – Berlin: Aufbau-Verl. 2005. 371 S. Mit 2 Faks. u. e. Kt. (Grosse Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von GOTTHARD ERLER. Das erzählerische Werk. Editorische Betreuung Christine Hehle; 14) (94/130=R14)
- FONTANE, THEODOR: *Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«*. – Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 2003. 230 S. im Schubert (insel taschenbuch; 2952) (2005/45)
- FONTANE, THEODOR: *Der Krieg gegen Frankreich 1870–1871*. Gesamtausg. in drei Bdn. Reprint d. Ausg. von 1873–1876. – Bad Langensalza: Rockstuhl 2004. (2005/47=1–3)
- FONTANE, THEODOR: *Die Poggenpuhls*. Roman. – Husum: Hamburger Lesehefte Verl. o.J. [2003]. 104 S. (Hamburger Lesehefte; 212) (2005/38)
- FONTANE, THEODOR: *Romanzi* [Romane, ital.]. A cura e con saggio introduttivo di GIULIANO BAIONI. Trad. di SILVIA BORTOLI. Vol. primo 1880–1891. Vol. secondo 1892–1898. – Milano: Mondadori 2003. CXXIII, 1467 S.; CXXIII, 1431 S. (I Meridiani) (2005/116=1+2)
- FONTANE, THEODOR: *Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864*. Reprint d. Ausg. von 1866. – Bad Langensalza: Rockstuhl 2005. VII, 374 S. (2005/96)
- FONTANE, THEODOR: *Viaggio attraverso la Scozia* [Jenseit des Tweed, ital.]. Trad. di [Übers.] CARMEN PUTTI. – Treviso: Santi Quaranta 2002. 239 S. (Il Rosone; 43) (2005/98)

- FONTANE, THEODOR: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 8 Bde in Kassette.
Hrsg. von GOTTHARD ERLER u. RUDOLF MINGAU. Bd. 5: Hrsg. von GOTTHARD
ERLER u. RUDOLF MINGAU unter Mitarb. von THERESE ERLER. Bde 6 u. 7: Hrsg.
von GOTTHARD ERLER unter Mitarb. von THERESE ERLER. Bd. 8: Bearb. von RITA
REUTER. 1. Aufl. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verl. 2005.
1. Die Grafschaft Ruppín. Mit e. Frontispiz u. 8 Abb. 775 S.
 2. Das Oderland. Barnim-Lebus. Mit 8 Abb. 687 S.
 3. Havelland. Die Gegend um Spandau, Potsdam, Brandenburg. Mit 9 Abb. 670 S.
 4. Spreeland. Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow. Mit 15 Abb. 671 S.
 5. Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg. Mit 8 Abb. 639 S.
 6. Dörfer und Flecken im Lande Ruppín. Unbekannte u. vergessene Geschichten
aus d. Mark Brandenburg. I. Mit 8 Abb. 748 S.
 7. Das Ländchen Friesack und die Bredows. Unbekannte u. vergessene Geschich-
ten aus d. Mark Brandenburg. II. 498 S.
 8. Personenregister. Geographisches Register. 448 S.
(2005/21=1–8)

Sekundärliteratur

1. Bücher und Aufsätze

- ANDERSON, PAUL IRVING: Fontane Forensic: Solving the »Ellernklipp« Mystery. – In:
Seminar 41 (2005) 2, S. 93–111. (ZA 2005+,3)
- ANDERSON, PAUL IRVING: Der versteckte Fontane und wie man ihn findet. Stuttgart:
Hirzel 2006. 284 S.
- ASCHENBRENNER, DIETER: Fontane und seine literarische Konkurrenz im Kaiser-
reich. – In: Jahrb. für brandenburgische Landesgeschichte 55 (2005), S. 132–147.
- AUE, WALTER: Fontane in Italien. Mit Fotos vom Autor. – Berlin: Stroehner Presse
2005. 118 S.
- BADE, JAMES N.: Thomas Mann, Yourcenar und Fontane. Ein unveröff. Brief Th.
Manns an Käthe Rosenberg v. 15. Dez. 1953. – In: Fontane Blätter 79 (2005),
S. 43–56. (65/5536=79)
- BAHL, PETER: Die Fontane-Plakette. Ein Beitr. aus dem Grenzgebiet von Landesge-
schichte u. Medaillenkunde. – In: Jahrb. für brandenburgische Landesgeschichte
55 (2005), S. 164–205.
- BARTHEN, JOSEPH: Un écrivain prussien, prisonnier à la citadelle de Besancon. – In:
Lettres comtoises (Paris) 10 (2005), S. 159–174.
- BECKER, SABINA: »Wiederhergestellte« Weiblichkeit, alternative Männlichkeit.
Th. Fontanes Roman »L'Adultera«. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA
(Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th.

- Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 127–158. (2005/44)
- BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. – Tübingen: Narr Francke Attempto 2005. 280 S. [Beiträge einzeln verz.] (2005/44)
- BENGEL, MICHAEL: Theodor Fontane. Irrungen, Wirrungen. – Stuttgart: Klett Lernen und Wissen 2006. 144 S. (Lektürehilfen)
- BERGER, NORBERT: Fontane »Effi Briest«. Sekundarstufe II. – Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverl. 2005. 133 S. Mit CD-ROM. (Stundenblätter Deutsch mit CD-ROM) (2005/36)
- BLOMQUIST, CLARISSA: Der Fontane-Ton. Typische Merkmale d. Sprache Th. Fontanes. – In: Sprachkunst (Wien) Jg. 35 (2004) 1. Halbbd., S. 23–34. (2005/9)
- BÖSCHENSTEIN, RENATE: Verborgene Facetten. Studien zu Fontane. Hrsg. von HANNA DELF VON WOLZOGEN u. HUBERTUS FISCHER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. XIV, 569 S. (Fontaneana; 3) (enth. u.a.: Fontanes Melusine-Motiv. [zuerst 1962]; Zur Funktion des Klischees in Fontanes Sprache (am Beispiel von »Effi Briest«). [zuerst 1980]; Fontanes »Finessen«. Zu einem Methodenproblem der Analyse »realistischer« Texte. [zuerst 1985]; Mythologie zur Bürgerzeit. Raabe – Wagner – Fontane. [zuerst 1986]; Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in d. erzählenden Lit. des 19. Jahrhunderts. [zuerst 1986]; Die Ehre als Instrument des Masochismus in d. dt. Lit. des 18. u. 19. Jahrhunderts. [zuerst 1988]; Das Rätsel der Corinna: Beobachtungen zur Physiognomie einer »realistischen« Figur aus komparatistischer Perspektive. [zuerst 1994]; Storch, Sperling, Kakadu: eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven. [zuerst 1995]; »Und die Mutter kaum in Salz«. Muttergestalten in Fontanes »Vor dem Sturm« u. »Effi Briest«. [zuerst 1996]; Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane. [zuerst 1996]; Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namengebung. [zuerst 1996]; Fonty, die Matroschka und das unterdrückte Ich. [zuerst Fontane Blätter 1996]; Ich-Konzeptionen im Horizont von Sinnsuche. Zu Fontanes späten Prosafragmenten. [zuerst 2000]; Melusine in der Neuzeit. [zuerst 2001]; Fontane's Writing and the Problem of »Reality« in Philosophy and Literature. [zuerst 2001]; Prägnante Mikrostrukturen in Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«. [zuerst 2003]; Projekt: Studienbuch Fontane. Mit Ausführungen zu »Geschwisterliebe«, »Allerlei Glück«, »Cécile«, »Graf Petöfy«.)
- BOUCLEY, SÈVERINE: »Unterm Birnbaum«, ein Nebenwerk Theodor Fontanes? Überlegungen zur traditionellen Einschätzung d. Novelle durch die Forschung. – Staatsexamensarb. an d. Johannes-Gutenberg-Univ. Mainz 2005. 121 S. : Abb. 30 cm. (2005/59 q)

- BOWMAN, JAMES: Fontanes »Unwiederbringlich« aus Bachtinscher Sicht. – In: Fontane Blätter 79 (2005), S. 73–98. (65/5536=79)
- BUFFAGNI, CLAUDIA: Theodor Fontane: viaggi non straordinari di un romanziere tedesco. – Pisan di Prato: Campanotto 2004. 246 S. : Abb. (Le Carte Tedesce. Collana di Germanistica; 20) (2005/85)
- BUNKE, SIMON: Figuren des Diskurses. Studien zum diskursiven Ort des unteren Figurenpersonals bei Fontane u. Flaubert. – Frankfurt a.M.: Lang 2005. 203 S. (Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 37) (2005/66)
- CHAMBERS, HELEN: Representations of colonial violence in the poetry of Theodor Fontane. – In: Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society. HELEN CHAMBERS (Hrsg.) Oxford (u.a.): Lang 2006, S. 143–163.
- DETERING, HEINRICH: Storm und Fontane als Lyriker. – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 106–124. (65/5536=80)
- DIETERLE, REGINA: Martha Fontane. Fragmente eines weibl. Dramas aus dem Jahr 1893. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 253–274. (2005/44)
- DÖRR, VOLKER C.: »Denn Ordnung ist viel und mitunter alles«. Sprache u. Geschlecht in »Irrungen, Wirrungen«. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 179–206. (2005/44)
- ERDMANN, HORST: Wie immer ... Dein Th.F. Fontane-Studien. – Neuruppin: Edition Rieger 2005. 174 S. (enth. als Erstdruck: »Meine liebe Lise«. Theodor u. Elise Fontane – eine »Geschwisterliebe«? sowie weitere von 1992–2004 erschienene Aufsätze: Fontane-Stätten in Neuruppin; »Madame Fontane« – »jederzeit gütig und hilfebereit«; Der »Mann der langen Briefe«; Friedrich Fontane, der jüngste Sohn des Dichters; Weniger Bekanntes von Fontanes Mutter, Schwestern und Ehefrau; Fontane und die Revolution 1848; »Als ich zwei dicke Bände herausgab«; Zu den »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«; Theodor Fontane: »Ich darf – vielleicht leider – von mir sagen: ›Ich fange erst an««; Fontanes »Autobiographischer Roman« »Meine Kinderjahre«.) (2005/77)
- FEYERABEND, WOLFGANG: Spaziergänge durch Fontanes Berlin. – Zürich, Hamburg: Arche 2002. 187 S. (2002/35)
- FIANDRA, EMILIA: Fontane in Italien. Aus Anlass d. neuen italienischen Theodor-Fontane-Ausgabe: »Romanzi«. Hrsg. u. mit e. Nachw. von GIULIANO BAIONI. Übersetzt von SILVIA BORTOLI. 2 Bde. Milano: Arnoldo Mondadori Editore 2003. 1467 S.; 1417 S. (I Meridiani). – In: Fontane Blätter 79 (2005), S. 124–137. (65/5536=79)

- FISCHER, HANS-PETER: »Durchs Camera Obscura-Glas«. Einblicke in Theodor Fontanes Irrungen, Wirrungen. Aufsätze Miniaturen Großer schuldidaktischer Anhang. – Magdeburg: docupoint 2005. 338 S. (2006/2)
- FISCHER, HUBERTUS: »Kaiser« oder »König«? Zwei Fassungen eines Fontane-Gedichts. – In: Euphorion 98 (2004) 4, S. 465–472. (ZA 2004+,19)
- FRANK, PHILIPP: Theodor Fontane und die Technik. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. 367 S. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; 526) (2005/100)
- FRANKE, DIETER: Von »Infamie« und »Unterm Birnbaum« zu »Strafkolonie«. Schiller – Fontane – Kafka im Kontext. – Essen: Die blaue Eule 2005. 94 S. (2005/37)
- FÜHMANN, FRANZ: Das Ruppiner Tagebuch. Auf den Spuren Th. Fontanes. – Rostock: Hinstorff 2005. 542 S. (2005/42)
- GÄDTKE, ERNST-CHRISTIAN: »In der Invalidenstraße sah es aus wie gewöhnlich ...«. Invalidenstraße 98e – ein literar. Ort, gefunden oder erfunden? – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 61–63. (95/62=28)
- GNAM, ANDREA: Das Feuer der Unbedingtheit. Unbeirrbar Frauen, zögernde Männer. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 63–78. (2005/44)
- GRAVENKAMP, HORST: »Hamilton did exist«. Lebensspuren eines anderen Wanderers durch die Mark Brandenburg. – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 156–165. (65/5536=80)
- GRIMBERG, MICHEL; MÖLLER, KLAUS-PETER: »Un trop vaste champ à discussion«. Die erste französ. Übersetzung von Fontanes »Effi Briest«. – In: Aus dem Antiquariat 6 (2005), S. 443–451.
- GROBNER, CORNELIA: Das verfilmte Buch – ein zu weites Feld? Filmische Adaptationen Theodor Fontanes »Effi Briest«. – Dipl.arb. Univ. Salzburg 2005. 219 S. 30 cm
- GUARDA, SYLVAIN: Fontanes »Frau Jenny Treibel«: Ein stummer Sirenengesang als Raubspiel. – In: German Studies Review Bd. 27 (2004) 3, S. 527–541. (ZA 2004+,18)
- JANSSEN-ZIMMERMANN, ANTJE: Das Defizit als Chance? Fontanes »fehlende« Mütter. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 79–94. (2005/44)
- KIEFER, SASCHA: »Die Trippelli, Anfang der Dreißig, stark männlich«. Fontanes Künstlerfiguren an den Grenzen d. Geschlechternorm. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 95–125. (2005/44)

- KLEINE, JOACHIM: Vom genauen Lesen [betr. Frau Jenny Treibel]. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 79–81. (95/62=28)
- KÖHN, LOTHAR: »Verweile doch«. Fontanes »Der Stechlin« als Entgegnung auf Goethes »Faust«. – In: Text & Kontext 21 (1999) 2, S. 275–309. (ZA 1999+,51)
- KÖNIG, ANNE-SYLVIE: Frau Jenny Treibel betritt die Bühne. Th. Fontanes Roman, dramatisiert für das Palais Lichtenau, Potsdam. – In: Fontane Blätter 79 (2005), S. 148–150. (65/5536=79)
- KOLDRACK, KLAUS: Therese Triepcke, verw. Müller, geb. Rouanet. – In: Kreiskalender Oder-Spree 2004, S. 70–74. (95/13=2004)
- KRAMER, ANKE: »Ganz wie ein Meerweib«. Tradition u. Transgression in Fontanes »Unwiederbringlich«. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 207–226. (2005/44)
- KUHNAU, PETRA: Symbolik der Hysterie. Zur Darstellung nervöser Männer u. Frauen bei Fontane. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 17–61. (2005/44)
- LOWSKY, MARTIN: »Der Reiz liegt [...] im Detail«. Blicke in den Katalog d. Fontane-Sammlung Christian Andree. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 29 (2005), S. 80–82. (95/62=29)
- MEYER, JOCHEN: Der Bedeutendste unter den Bedeutenden. Anmerkungen zu Th. Fontanes Schinkel-Bild. – In: Fontane Blätter 79 (2005), S. 58–72. (65/5536=79)
- MÖLLER, KLAUS-PETER: »Genuine Windsor-Soap«. Fontane-Porträts u. -bildnisse vorgestellt (3): Das große »Tunnel«-Bild u. Hugo v. Blombergs Rede bei dessen Enthüllung. – In: Fontane Blätter 79 (2005), S. 15–42. (65/5536=79)
- MÖLLER, KLAUS-PETER: »Jenseits des Tweed«. Ein unbek. Brief von Th. Fontane an Eduard Vieweg. – In: Zwischen Zettelkasten und Internet. KNIGGE, MEINHARD [Hrsg.]. Eutin: Lumpeter & Lasel 2005, S. 203–209. (2005/78)
- MÖLLER, KLAUS-PETER: Die Ruhe vor dem Sturm. Ein unbek. Brief Fontanes an seine Frau u. die Wirren d. Überlieferung. – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 20–32. (65/5536=80)
- MÖLLER, KLAUS-PETER: So muß Theater sein. Zum Premierenabend von »Frau Jenny Treibel« am 14. Jan. 2005 in Potsdam. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 24–28. (95/62=28)
- MOERS, HELMUT: Theodor Fontane. Irrungen, Wirrungen. – Freising: Stark 2006. 86 S. (Interpretationshilfe Deutsch)
- MOMBER, ECKHARDT: »Alles geht nämlich unterirdisch vor sich ...«. Fontanes »Effi Briest«. – In: Das verschlafene Jahrhundert? Zur dt. Lit. Zwischen Klassik u. Moderne. KNOBLOCH, HANS-JÖRG [Hrsg.]. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 115–124. (2005/34)

- MÜLLER, HANS-OTTO: Ärzte in Theodor Fontanes Romanen. 1. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 81–87. (95/62=28)
- MUHS, RUDOLF: »In aufrichtiger Dankbarkeit« für die »Unterwegs-Gespräche«. Ein Brief Fontanes an Heinrich Wagener (1881). – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 38–44. (65/5536=80)
- NEUMANN, BERND: Über die Geburt der Melusine aus den Wassern der Weichsel: zu Th. Fontanes Polen-Bild. – In: Literatur Grenzen Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft. Hrsg. von BERND NEUMANN u.a. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 283–292. (2005/35)
- NÜRNBERGER, HELMUTH: »Ich bin ein Nordlandsmensch.« Das Bekenntnis eines unsicheren Kantonisten. Aus dem Festvortrag Prof. Dr. H. Nürnbergers anlässl. d. 14. Jahrestagung u. seiner Ernennung zum Ehrenpräsidenten 2004 in Glücksburg. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 2–12. (95/62=28)
- OSBORNE, JOHN: »Graf Petöfy«: Eine Separatvorstellung. – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 70–90. (65/5536=80)
- PACHOLSKI, JAN: Das ganze Schlachtfeld – ein zauberhaftes Schauspiel. Th. Fontane als Kriegsberichterstatte. – Wrocław, Görlitz: Neisse-Verl. 2005. 331 S. : Abb. (2005/95)
- PACHOLSKI, JAN: Von den Düppeler Schanzen bis nach Königgrätz – auf den Spuren einer Entwicklung in Fontanes Kriegsberichterstattung. – In: Germanistische Studien 2 (2004), S. 2–12.
- PFOTENHAUER, HELMUT: Zeichenversessener Realismus. Fontanes »Stechlin«. – In: Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 187–206. (2005/33)
- PLATRITIS, CHRISTOS: Die Darstellung der Frau in der Literatur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Eine Untersuchung des Frauenbildes im Werk von Th. Fontane, H. Hesse u. N. Kazantzakis. – Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2005. XVII, 130 S. (Schriften zur Europa- u. Deutschlandforschung; 12) (2005/67)
- PLETT, BETTINA: Rahmen ohne Spiegel. Das Problem des Betrachters bei einem »Mangel an Sehenswürdigkeiten« in Fontanes »Cécile«. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 159–178. (2005/44)
- RASCH, WOLFGANG: Zeitungstiger, Bücherfresser. Die Bibliothek Th. Fontanes als Fragment u. Aufgabe betrachtet. – In: Imprimatur. Ein Jahrb. für Bücherfreunde. Neue Folge 19 (2005), S. 103–133. (2005/20)
- RIEDEL, LISA: Aus Ruppins vergangenen Tagen. Regionalgeschichtl. Beitr. aus vier Jahrzehnten. – Neuruppin: Edition Rieger 2005. 143 S. [enth. 4 zwischen 1965 u. 1999 ersch. Aufs.] (2005/84)

- SAGARRA, EDA: Theodor Fontane and the Petticoat Regiment. – In: German life and letters 58 (2005) 2, S. 113–128.
- SCHAEFER, PETER: Fontane in Lieferungen. Eine Neuerwerbung. – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 166. (65/5536=80)
- SCHAEFER, PETER: Der Gründungsaufwurf der »Freien litterarischen Gesellschaft« und ein Fontane-Brief. – In: Fontane Blätter 79 (2005), S. 8–14. (65/5536=79)
- SCHMIDT, SABINE: »fast männlich«. Zu Genderdiskussion u. Rollentausch in Th. Fontanes »Mathilde Möhring«. – In: BECKER, SABINA; KIEFER, SASCHA (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005, S. 227–252. (2005/44)
- SCHÖNFELDT, SYBIL GRÄFIN: Gastlichkeit in üppigen und sparsamen Zeiten. Wanderungen durch Th. Fontanes EBLandschaften. – Zürich: Arche 2005. 213 S. : Abb. [überarb. u. veränd. Neuausg. des 1997 erschienenen Bandes »Bei Fontane zu Tisch«] (97/1042.)
- SCHÜPPEN, FRANZ: »Amerika« im Königlichen Schauspielhaus Berlin: Rudolf Genées Charakterbild »Stephy Girard« nach Charles Sealsfields »Morton« u. Th. Fontanes Kritik in der »Vossischen Zeitung« zum 12. Okt. 1878. – In: Yearbook of German American Studies 39 (2004), S. 105–121.
- SOLHEIM, BIRGER: Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in »Der Stechlin« u. »Doktor Faustus«. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. 293 S. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 532) (2005/32)
- STORCH, DIETMAR: »Immer berlinische Geschichten – will auch andres mal berichten ...«. Th. Fontane, Österreich u. Ungarn. – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 46–69. (65/5536=80)
- STREITER-BUSCHER, HEIDE: »Der gute Freund ... war ich selbst«. Th. Fontanes Selbstrezension des ersten Halbbandes seines »Der Krieg gegen Frankreich 1870 bis 1871. – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 33–37. (65/5536=80)
- WERNER, MONIKA: Psychologische und anthropologische Aspekte dreier Frauengestalten im Werk Theodor Fontanes (Effi Briest, Jenny Treibel und Mathilde Möhring). – Diss. Univ. Klagenfurt 2004. 201 S. (2005/22 q)
- WILCZEK, REINHARD: Die Sehnsüchte der Luise Briest und des Barons Innstetten. Über Wunschprojektionen u. ihre Folgen. – In: SUSANNE KNOCH (Hrsg.): Lust am Kanon. Denkbilder in Literatur u. Unterricht. Frankfurt a.M.: Lang 2003, S. 169–182. (2005/75)
- WILCZEK, REINHARD: Von Schoßhunden und anderen possierlichen Artgenossen. Zur Tiersemantik in Fontanes »Frau Jenny Treibel«. – In: Fontane Blätter 79 (2005), S. 138–147. (65/5536=79)

WOLPERT, GEORG: »Fire, but don't hurt the flag!« Die Verlagseinbände der ersten Buchausgaben Th. Fontanes (Teil I). – In: Fontane Blätter 80 (2005), S. 125–155. (65/5536=80)

WU, XIAOQIAO: Mesallianzen bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler. Eine Untersuchung zu Fontanes »Irrungen, Wirrungen« u. »Stine« sowie Schnitzlers »Liebeleie« u. »Der Weg ins Freie«. – Trier: WVT Wissenschaftlicher Verl. Trier 2005. 313 S. (Schriftenreihe Literaturwissenschaft; 68)

2. Rezensionen

Becker, Sabina; Kiefer, Sascha (Hrsg.): »Weiber weiblich, Männer männlich«? Zum Geschlechterdiskurs in Th. Fontanes Romanen. Tübingen: Narr Francke Attempto 2005. Rez.:

– Pt in Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 29 (2005), S. 76–77.

Böschenstein, Renate: Verborgene Facetten. Studien zu Fontane. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen u. Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (Fontaneana; 3) Rez.:

– E. HOHENSTEIN: Die Sehnsucht der Melusine. In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 6. 1. 2006.

Erdmann, Horst: Wie immer ... Dein Th.F. Fontane-Studien. Neuruppin: Edition Rieger 2005. Rez.:

– J.K. in Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 29 (2005), S. 74–75.

Fontane für Gestresste. Ausgew. von Otto Drude. Frankfurt a.M.: Insel-Verl. 2004. (insel taschenbuch; 3030) Rez.:

– M. HORLITZ in Fontane Blätter 80 (2005), S. 103–104.

Fontane, Theodor: Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«. Hrsg. von Tobias Witt. Berlin: Aufbau-Verl. 2005. (Grosse Brandenburger Ausgabe; 14) Rez.:

– T. SPRECKELSEN: Ach, Jennylein. Th. Fontane hält Händchen. In: Frankfurter Allg. Ztg v. 19. 10. 2005.

Fontane, Theodor: Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. Ill. von Nanny Hogrogian. Atlantis Verl. 2005. Rez.:

– TL: Eine Geschichte zum Verlieben. In: Kölnische Rundschau v. 23. 7. 2005.

Fontane, Theodor: Meine liebe Mete. Ein Briefgespräch zwischen Eltern u. Tochter. Berlin: Aufbau-Taschenbuchverl. 2001. Rez.:

– C. v. ZGLINICKI: Drei Fontanes. In: Das Blättchen. Zweiwochenschrift für Politik, Kunst u. Wirtschaft 4 (2001) 9, S. 18–20.

Fontane, Theodor: Morgenlicht und Lerchenjubil. Märkische Landschaften. Hrsg. von Gotthard Erler. Berlin: Aufbau-Verl. 2005. Mit 72 Farbfotos. Rez.:

– K. WILKE: Es jubelt keine Lerche mehr. In: Lausitzer Rundschau v. 12. 3. 2005.

– MBO: Fontanes Mark. In: Mitteldeutsche Ztg v. 22. 3. 2005.

- K. BÜSTRIN: »Auf die Socken machen.« In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 30. 3. 2005.
- FQU: Poesie der Wasserwege. In: Thüringische Landesztg v. 2. 4. 2005.
- R. SCHNEIDER: Mal wieder unterwegs mit Theodor Fontane. In: Berliner Morgenpost v. 15. 7. 2005.
- »Geschichte und Geschichten aus Mark Brandenburg«. Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« im Kontext d. europ. Reiseliteratur. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. Rez.:
- H. PEITSCH in Fontane Blätter 80 (2005), S. 92–96.
- Schönfeldt, Sybil Gräfin: Gastlichkeit in üppigen und sparsamen Zeiten. Wanderungen durch Th. Fontanes EBLandschaften. Zürich: Arche 2005. Rez.:
- ANON: Kochbuch des Monats. In: Focus v. 30. 1. 2006.
- Seiler, Bernd W.; Milde, Jan-Torsten: Fontanes »Effi Briest«. Ein Kommentar mit Bildern, Texten, Tönen. CD-ROM. Bamberg: Buchner 2004. Rez.:
- Pt in Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 67.
- Solheim, Birger: Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in »Der Stechlin« u. »Doktor Faustus«. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 532) Rez.:
- Pt in Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 68.
- Theodor Fontane – Dichter der deutschen Einheit. Hrsg. von Bernd Heidenreich, Frank-Lothar Kroll. Berlin: BWV Berliner Wissenschaftsverlag 2003. Rez.:
- P. WRUCK in Fontane Blätter 80 (2005), S. 99–100.
- Theodor Fontane and the European Context. Literature, Culture and Society in Prussia and Europe. Hrsg. von Patricia Howe und Helen Chambers. Amsterdam, Atlanta/CA: Rodopi 2001. (Internationale Forschungen zur allg. u. vergl. Lit.wissenschaft; 53) Rez.:
- E. SAGARRA in Fontane Blätter 80 (2005), S. 96–99.
- Wollmann-Fiedler, Christel; Feustel, Jan: Fontanes Lieblingskirchen in der Mark. Berlin Edition 2003. Rez.:
- Pt in Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 28 (2005), S. 73–74.

3. Zeitungsartikel

betr. »Effi Briest« in Karlsruhe:

- HÜBL, MICHAEL: Moralische Vielschichtigkeit. Dramatisierung von »Effi Briest« am Sandkorn Karlsruhe. – In: Badische Neueste Nachrichten v. 31. 1. 2005.
- KEHLE, MATTHIAS: Das Wichtigste für Schüler in knapp zwei Stunden. Bühnenfassung geglückt. – In: Badisches Tagblatt v. 1. 2. 2005.

betr. »Effi Briest« in Magdeburg:

BORNHOLDT, LIANE: »Ich finde Theodor Fontanes Effi Briest sehr modern.« Matthias Brenner inszeniert Stück nach einem weltbekannten Roman. – In: Magdeburger Volksstimme v. 7. 4. 2005.

BORNHOLDT, LIANE: Die Tragödie einer jungen Frau als modernes, heutiges Theater. – In: Magdeburger Volksstimme v. 19. 4. 2005.

betr. »Effi Briest« in Hamburg:

KEMPER, HELLA: Fragen stellen, ohne zu psychologisieren. Die 29jährige Jorinde Dröse inszeniert »Effi Briest« – und damit zum ersten Mal auf d. großen Bühne des Thalia Theaters. – In: Welt am Sonntag v. 8. 5. 2005.

DPA: Gefühle sind aktuell wie heute. Umjubelte Inszenierung am Thalia-Theater. – In: Bergedorfer Ztg; Landesztg für die Lüneburger Heide v. 23. 5. 2005.

KARLSRUHEN, TORGE: Mit Tabus gebrochen. – In: Segeberger Ztg v. 28. 5. 2005.

LÖHE, FABIAN: Im Dreieck hüpfen. – In: Frankfurter Rundschau v. 24. 5. 2005.

OEHMSEN, SUSANNE: Zerbrecen an Äußerlichkeiten. Eine Bühnenversion am Hamburger Thalia-Theater zeigt jetzt, dass der Stoff durchaus aktuelle Aspekte hat. – In: Flensburger Tageblatt; Holsteinischer Courier; Husumer Nachrichten; Pinneberger Tageblatt v. 24. 5. 2005.

ROSSE-WILDE, CAROLA: Notwendigkeit der idealen Entfaltung. Jorinde Dröses zeitlose »Effi Briest« in Hamburg. – In: Badisches Tagblatt v. 24. 5. 2005.

WORAT, JÖRG: Ewiger Streit zwischen Lust und Korsett. Fontane erfrischend aufgeführt. – In: Cellesche Ztg v. 4. 6. 2005.

betr. Enthüllung einer Plakette an einem Haus in London:

ANON.: Von Thane. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 10. 6. 2005.

EBERT, JENS: Fenster in eine andere Zeit. London ehrt einen märkischen Dichter: Erinnerung an den Auslandskorrespondenten Theodor Fontane. – In: Berliner Ztg v. 9. 6. 2005.

KIELINGER, THOMAS: London ehrt seinen Kritiker Theodor Fontane. – In: Die Welt v. 9. 6. 2005.

betr. »Effi Briest« in Anklam:

BENEDICT, DANIEL: Effi für die hippe Jugend. – In: Neue Osnabrücker Ztg v. 9. 6. 2005.

KRÜGER, MARTINA: Neue Sicht auf »Effi Briest«. Swentja Krumscheidt inszeniert Fontanes Klassiker am Theater Anklam. – In: Nordkurier; Usedom Kurier v. 24. 2. 2005.

PÄTZOLD, DIETRICH: »Effi Briest« in Anklam überraschend gegenwärtig. – In: Ostsee-Ztg v. 28. 2. 2005.

SCHULZ, SUSANNE: In Effis Welt sind alle allein. Überzeichnetes Ehe-Drama. – In: Nordkurier; Usedom Kurier v. 28. 2. 2005.

betr. »Effi Briest« in Frankfurt am Main:

ANON. (josch): Fontane-Roman als Bühnenspiel. – In: Offenbach-Post v. 14. 9. 2005.

HLADEK, MARCUS: Preußens Gloria – ganz ohne Jauchzen. – In: Frankfurter Neue Presse v. 15. 9. 2005.

TUSCHICK, JAMAL: Im Kirschkernelweitspuckwettbewerb. Das Frankfurter Theater Katakomben bringt Fontanes »Effie [!] Briest« auf die Bühne u. zeigt sie als Opfer d. Verhältnisse. – In: Frankfurter Rundschau v. 22. 9. 2005.

RICHTER, JÜRGEN: Jugendlicher Leichtsinn. Die Frankfurter Katakomben inszeniert Fontanes »Effi Briest«, – In: Rhein-Main-Ztg v. 26. 10. 2005.

betr. Symposium »Fontane und die Religion«:

BENT, MARIKA: Wie hältst du's mit der Religion? Fontane u. die Glaubensfrage. – In: Märkische Allg. v. 20. 9. 2005.

ANON.: Fontane und das Göttliche. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 22. 9. 2005.

PAUL, GEROLD: »Konfessorisches war nie seine force.« Fontane-Archiv feiert 70-jähriges Bestehen mit einem Symposium auf Hermannswerder. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 24. 9. 2005.

PAUL, GEROLD: Fontane-Kenner trafen sich auf Hermannswerder. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 26. 9. 2005.

betr. »Effi Briest« in Heidelberg:

ANON. (ew): Auf der Suche nach dem Glück. – In: Mannheimer Morgen v. 10. 11. 2005.

ANON.: Mit 17 träumt Effi Briest von Glück ... – In: Rhein-Neckar-Ztg v. 10. 11. 2005.

HUBER, ALFRED: Die Stunden, da wir voreinander schwiegen. – In: Mannheimer Morgen v. 14. 11. 2005.

OESTERREICH, VOLKER: Das ist ein weites Feld – aus Sand. Spannendes Konzept. – In: Rhein-Neckar-Ztg v. 14. 11. 2005.

BENZ, STEFAN: Mit Fontane durch die Wüste. Choreografiertes Körpertheater zur szenischen Lesung. – In: Darmstädter Echo v. 19. 11. 2005.

FREDERIKSEN, JENS: Fontane in Zeiten des Hörbuchs. – In: Allg. Ztg Mainz v. 19. 11. 2005.

betr. »Effi Briest« in Baden-Baden:

ANON. (dü): Fontane-Roman »Effi Briest« als Erzähltheater. Regisseurin Katja Fillmann setzt eigens für das Baden-Badener Theater erstellte Fassung im Haus am Goetheplatz in Szene. – In: Badisches Tagblatt v. 3. 12. 2005.

- ANON.: Theater präsentiert Bühnenfassung von »Effi Briest«. – In: Badisches Tagblatt v. 8. 12. 2005.
- KÄTSCH-HATTENDORF, ANNETTE: Leben im Geschenkkarton. Theater zeigt kurzweilige Bühnenfassung. – In: Badische Neueste Nachrichten v. 12. 12. 2005.
- LENHARDT, CHRISTIANE: Enthüllung mit fallenden Vorhängen. Das »Video-Doku-Drama« zum Fall »Effi Briest«. – In: Badisches Tagblatt v. 12. 12. 2005.
- betr. geplanten Umzug und Verwirrungen um die Zukunft des Fontane-Archivs:*
- BERG, GUIDO: Fontane-Archiv will in die Villa Quandt. Leiterin von Wolzogen: Wäre »hervorragende Unterbringung«. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 11. 3. 2005.
- HEIN, CAROLA: Reemtsma-Stiftung will helfen. Fontane-Archiv wird 70, lädt zum Symposium u. sucht eine neue Bleibe. – In: Märkische Allg. v. 20. 9. 2005.
- ANON. (gb): Frühjahr 2006 eventuell Baustart für Villa Quandt. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 22. 11. 2005.
- ANON. (dwh): Fontane-Archiv zieht in die Villa Quandt. – In: Berliner Morgenpost; Die Welt v. 17. 2. 2006.
- HOHENSTEIN, ERHART: Villa Quandt gerettet. Großspende d. Reemtsma-Stiftung ermöglicht baldige Sanierung für das Fontane-Archiv. – In: Der Tagesspiegel v. 17. 2. 2006.
- ANON. (dwh): Ministerium: Fontane-Archiv bleibt selbständig. – In: Berliner Morgenpost v. 18. 2. 2006.
- MAHA: Identitätsstifter. Fontane-Archiv bleibt, Verwaltung wird überprüft. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 22. 2. 2006.
- ANON. (F.P.): Potsdams Leuchtturm. Irritationen um das Fontane-Archiv. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 23. 2. 2006.
- KÜHL, JÖRG: Quandt-Villa wird Fontane-Archiv. Restaurierung d. leer stehenden Immobilie am Griebnitzsee bis Ende kommenden Jahres für 3,2 Millionen Euro. – In: Märkische Oderztg v. 23. 2. 2006.
- ANON. (ekö): Sanierung in Angriff genommen. Nach Abschluß der Baumaßnahmen im Jahr 2007 werden das Theodor-Fontane-Archiv u. das Brandenburgische Literaturbüro die Villa Quandt nutzen. – In: Der Potsdamer v. 1. 3. 2006.
- ANON.: Fontane-Archiv. Brandenburg will Förderung verstärken. – In: Frankfurter Rundschau v. 2. 3. 2006.
- ACKERMANN, TIM: Fontane-Archiv bleibt erhalten. Ministerin sichert Unterstützung zu. – In: Märkische Allg. v. 2. 3. 2006.
- ANON. (SZ): Das Land Brandenburg will das Theodor-Fontane-Archiv in Potsdam künftig stärker finanziell unterstützen ... – In: Süddt. Ztg v. 2. 3. 2006.
- ANON. (PNN/epd): Mehr Geld für Fontane-Archiv. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 2. 3. 2006.

- WEIRAUCH, DIETER: Kulturministerin sagt mehr Geld für Fontaneforschung zu. – In: Berliner Morgenpost v. 2. 3. 2006.
- ANON.: Schweigen um Fontane. Archiv setzt Pressekonferenz ab. – In: Märkische Allg. v. 9. 3. 2006.
- KIXMÜLLER, JAN: Abgesagt. Gespräch über die Zukunft des Fontane-Archivs fiel aus. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 9. 3. 2006.
- PERGANDE, FRANK: Zoff beim Fontane-Archiv. Die Ministerin ärgert sich. – In: Frankfurter Allg. Ztg v. 10. 3. 2006.
- ANON.: Schließung ist kein Thema. – In: Der Potsdamer v. 15. 3. 2006.
- Weiteres:*
- ANON.: Auf den Spuren Fontanes. Der Ingenieur Lothar Weigert hat alle Stationen von Fontanes »Wanderungen« fotografiert. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 6. 5. 2005.
- ANON. (t): »Effi Briest« in der Stadthalle. – In: Reutlinger General-Anzeiger v. 22. 2. 2005.
- ANON.: Fontane übersetzt Hamlet: Uraufführung in Klingenberg. – In: Odenwälder Journal v. 16. 2. 2006.
- ANON. (thv): Fontanes Domizil in Caputh. Heimatverein plant Schau über den Dichter. – In: Märkische Allg. v. 5. 4. 2005.
- ANON. (rbr): Fontanes Sehnen nach einer Zeit der Güte. Platz eins unserer Gedichtewahl: »Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland«. (Wählen Sie Ihr Lieblingsgedicht) – In: Saarbrücker Ztg v. 15. 12. 2005.
- ANON.: Ein perfektes Verbrechen. Theater im Palais. Zum 15. Theatergeburtstag: Fontanes »Unterm Birnbaum«. – In: Berliner Ztg v. 24. 2. 2006.
- ANON. (jps): Schinkel und Fontane: Endlich Gleichstand. Neuruppin wertet bisher undotierten Preis für Architektur u. Denkmalschutz auf. – In: Märkische Allg. v. 22. 9. 2005.
- ANON.: Thalbach spielt Treibel. Hans Otto Theater präsentiert Fontane-Stück in Brandenburg. – In: Märkische Allg., Brandenburger Stadtkurier v. 11. 4. 2005.
- ANON. (LIP): Theodor Fontanes Huldigung an eine späte Liebe. In Bad Kissingen schrieb d. Erzähler des 19. Jahrhunderts eine anrührende Liebesgeschichte. – In: Main Post v. 9. 11. 2005.
- ANON. (MAZ): Verborgene Facetten. Eine Publikation u. zwei Büsten zum 70. Gründungstag des Fontane-Archivs. – In: Märkische Allg. v. 16. 12. 2005.
- ANON.: Was ist eigentlich »Effie [!] Briest«? (Meisterwerke zum Mitreden) – In: Frau im Spiegel v. 23. 3. 2005.
- ANON.: Zettelwirtschaft. Das Fontane-Archiv hat Probleme mit d. digitalen Vernetzung. – In: Märkische Allg. v. 19. 3. 2005.
- BERGER, PETER: »Idyll mit Masern und Mathilde«. Meilensteine d. Hörspielge-

- schichte mit Molière u. Fontane. – In: Neues Deutschland v. 22. 1. 2005. [betr. Mathilde Möhring]
- BERGMANN, JOHANNA: Beim Dinner mit Fräulein Irmchen. »Kochen mit Fontane« im Walhalla. – In: Märkische Allg. v. 26. 10. 2005.
- BUDER, RUTH: Erinnerung an Mutter Triebcke. Stadtführerin schlüpft in die Rolle von Fontanes Schwiegermutter. – In: Märkische Oderztg v. 19. 7. 2005.
- CASPAR, HELMUT: Enthüllung mit Musik und lobenden Reden. In seiner Heimatstadt Neuruppin erhielt Th. Fontane, d. Wanderer durch die Mark Brandenburg, ein ganz besonderes Denkmal [1907]. (Deutsche Monumente) – In: Harburger Anzeigen und Nachrichten; Usedom Kurier v. 18. 6. 2005.
- CZYZ, NORBERT: Krimi-Posse mit steifen Puppen. Niederdeutsche Bühnenfassung von Fontanes »Unterm Birnbaum«. – In: Nordwest Ztg; Wilhelmshavener Ztg v. 7. 3. 2005.
- DRABEK, JOSEF: Fontane bei Bossdorf. Der Caputher Heimatverein hat erkundet, wo d. märk. Wanderer am Schwielowsee Station machte. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 3. 5. 2005.
- DRAEGER, VOLKMAR: Wo sich Fontane einst sein Rührei munden ließ. Das Alte Eierhäuschen im Plänterwald schlummert potenten Investoren entgegen. – In: Neues Deutschland v. 30. 5. 2005.
- FRANKE, LARS: Linde für den Dichter, Roulade für den Gast. Gaststätte u. Pension »Fontanehaus« in Neuglobsow. – In: Oranienburger Generalanzeiger v. 12. 3. 2005.
- GAHRE, JÜRGEN: Liebe auf den zweiten Blick. Literarische Reisen werden immer beliebter. Und wenn d. Dichter, auf dessen Spuren man wandeln möchte, selbst ein passionierter Wanderer ist wie Th. Fontane, kann das noch mehr Spaß machen. – In: General-Anzeiger Bonn v. 3./4. 9. 2005.
- JÄGER, HEIDI: Fontane mischt sich unter die Könige. Thomas Seyfarth schenkte Fontane-Archiv zwei Büsten. Duplikate bestellbar. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 23. 12. 2005.
- KNIEBELER, MARKUS: Kollektive Schwindelei. 30 Künstler haben Fontane allerhand angehängt: Ausstellung in Strodehne. – In: Märkische Allg. v. 31. 8. 2005.
- KNIEBELER, MARKUS: Mit Fontane in Italien. Walter Aue stellt sein neues Buch vor. – In: Märkische Allg. v. 2. 12. 2005.
- KNÖFERL, HOLGER U.A.: »Effi Briest« ist Spitzenreiter. Erste Deutsch-Abiturprüfung nach d. neuen Rechtschreibung: Interpretation bei Prüflingen d. große Renner. – In: Pforzheimer Ztg v. 6. 4. 2005.
- LAMPE, ROLAND: Fontane in Oranienburg. 1861 war d. Dichter in d. Stadt. 1.2. – In: Oranienburger Generalanzeiger v. 13. u. 14. 7. 2005.
- LAUFENBERG, UWE ERIC: Ein Porträtist der Bürgerschicht. Der märk. Schriftsteller u. Journalist Th. Fontane hat einer längst versunkenen Welt ein Denkmal gesetzt. (Brandenburgs Beste) – In: Märkische Allg. v. 5. 7. 2005.

- MEISTER, DIETER: Der märkische Wanderer verschnupft im Berchtesgadener Regen. (Das historische Gästebuch) – In: Berchtesgadener Anzeiger v. 5./6. 2. 2005.
- MÜLLER-WALDECK, GUNNAR: Fontane beschrieb Vorpommerns Küste. – In: Ostsee-Ztg v. 27. 8. 2005.
- NÜRNBERGER, HELMUTH: Theodor Fontane. Irrungen, Wirrungen. (Wiedergelesen; 12) – In: Flensburger Tageblatt; Holsteinischer Courier; Husumer Nachrichten v. 9. 4. 2005.
- ORAWETZ, HANS-JOACHIM: Arme Effi oder: »Ein zu weites Feld«. Landestheater Burghofbühne bringt Fontane-Roman auf die Arolser Bühne. – In: Waldeckische Landesztg v. 8. 3. 2005.
- SATTLER, JULIANE: Das Ende ist auch ein Anfang. Regina Wenig inszeniert Th. Fontanes Roman am Deutschen Theater Göttingen. – In: Hessische/Niedersächsische Allg. v. 30. 1. 2006.
- SCHNEIDER, ROLF: Baron Botho von Rienäcker. (Berliner Typologie) – In: Berliner Morgenpost v. 30. 1. 2005.
- SCHOLZE, SEBASTIAN: Pulver hat er nie gerochen. Th. Fontane blieb als Kriegsberichterstatter erfolglos. – In: Märkische Allg. v. 21. 2. 2006.
- STITZ, MICHAEL: Sissi, Fontane und die fröhliche Wissenschaft. Zum 75. Geb. des Germanisten Helmuth Nürnberger. – In: Flensburger Tageblatt; Holsteinischer Courier; Husumer Nachrichten v. 19. 1. 2005.
- VÖGELE, WOLFGANG: Beobachten statt Bekennen. In seinen Romanen schuf Th. Fontane ein Panorama preußischen Christentums. – In: Die Kirche v. 22. 1. 2006.
- WOLF, MATTHIAS: Heimkehr zu sich selbst. Franz Fühmann auf den Spuren Th. Fontanes. (Dichters Ort; 42) – In: Nordkurier v. 21. 10. 2005.

4. Nachträge

- FONTANE, THEODOR: L'Adultera. Die Poggenpuhls. Zwei Romane. Mit e. Nachw. von CHRISTFRIED COLER. – Frankfurt/M. u.a.: Ullstein 1970. 190 S. (Ullstein Buch; 2774) (2005/79)
- FONTANE, THEODOR: Infanzia sul Baltico [Meine Kinderjahre, ital.]. A cura di [Hrsg.] HANS KITZMÜLLER. Trad. di [Übersetzung] CARMEN PUTTI. – Treviso: Santi Quaranta 2000. 203 S. (Il Rosone; 36) (2005/97)
- FONTANE, THEODOR: Mittag. Midi. Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. Le sire de Ribbeck à Ribbeck sur Havel. – In: Anthologie de la Poésie allemande, des origines a nos jours. Textes, traductions, notices par RENÉ LASNE et GEORG RABUSE. Édition bilingue [zweisprachige Ausg.]. Paris: Stock 1943, S. 40–41. (2005/17)
- FONTANE, THEODOR: Il pungiglione (Der Stechlin) [ital.]. Trad. di AMELIA VALTOLINA. – Edizioni Frassinelli 1997. 476 S. (I Classici Classici; 51) (2005/115)

- FONTANE, THEODOR: Unterm Birnbaum. Eine Novelle. – Leipzig: Insel [1929]. 99 S. (Insel-Bücherei; 206) (2005/12)
- GRAWE, CHRISTIAN: »Der Zauber steckt immer im Detail«. Studien zu Th. Fontane u. seinem Werk 1976–2002. – Dunedin: Univ. of Otago 2002. 431 S. (Otago German Studies; 16) (enth.: Warum Fontane kein Barbarossa-Epos schrieb und andere Vermutungen über den mittleren Fontane. [zuerst Fontane-Blätter 1994]; »Die Prinzessin im Märchen erlösen«: »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«. [zuerst 1999]; »Von Krieg und Kriegsgeschrei«: Fontanes Kriegsdarstellungen im Kontext. [zuerst 1987]; »Einen frischen Trunk Schiller zu tun«: Fontanes Schillerkritiken 1870–1889. [zuerst Fontane-Blätter 1996/97]; »Italian Hours«: Th. Fontane u. Henry James in Italien in den 1870er Jahren. [zuerst 2002]; Preußen 1803–1813 im »vaterländischen Roman«: W. Alexis, G. Hesekei, Th. Fontane. [zuerst 1989]; »Une saison en enfer«: Die erste Saison d. Freien Bühne u. Fontanes Kritiken. [zuerst 1999]; »Die wahre hohe Schule der Zweideutigkeit«: Frivolität in Fontanes Romanen. [zuerst Fontane Blätter 1998]; »Mit 78 ist man ein unsicherer Passagier«: Fontanes letztes Jahr an d. Schwelle zum 20. Jahrhundert. [zuerst 1999]; »Vor dem Sturm«: »Der schönste deutsche historische Roman«. [zuerst 1998]; »Schach von Wuthenow«: Wuthenow oder Venedig. Schachs Reisefantasie im Fontaneschen Kontext. [zuerst 1980]; »Cécile«: Fürstenmätresse in bürgerlicher Zeit. [zuerst 1982]; »Irrungen, Wirrungen«: Käthe von Sellenthins »Irrungen, Wirrungen«. [zuerst Fontane-Blätter 1982]; »Quitt«: Lehnert Menz' Tod u. Auferstehung. [zuerst 1990]; »Frau Jenny Treibel«: »Lieutenant Vogelsang a.D.« u. »Mr. Nelson aus Liverpool«: Treibels politische u. Corinnas private Verirrungen. [zuerst Fontane Blätter 1984]; »Meine Kinderjahre«: Dichtung u. Wahrheit. [zuerst 1986]; »Effi Briest«: Crampas u. sein Lieblingsdichter Heine. [zuerst 1982]; »Effi Briest«: »Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft«: Effi von Innstetten, geborene v. Briest. [zuerst 1990]; »Der Stechlin«: Fontanes neues Sprachbewusstsein. [zuerst 1974]) (2002/50)
- HETTICHE, WALTER: Raffiniert und ledern. Zwei Briefe Fontanes über norwegische Erzähler. – In: Börsenblatt für den Dt. Buchhandel Nr. 35 v. 30. April 1998, S. A273–A274. [enth. Erstdr. zweier Briefe Fontanes an Unbekannt v. 9. Sept. u. 31. Okt. 1882] (ZA 1998+,49)
- JOLLES, CHARLOTTE: Fontane und die Politik. Ein Beitrag zur Wesensbestimmung Theodor Fontanes. Teildr. Diss. Friedrich-Wilhelms-Univ. zu Berlin. – Bernburg: Kunze 1936. VI, 58 S. [eins d. seltenen Expl. d. Teildrucks]
- NÜRNBERGER, HELMUTH: Fünf Monarchen suchen einen Autor. – In: Theodor Fontane und Thomas Mann. Klostermann 1998, S. 49–76. [zuerst 1998 unter dem Titel: »Hohenzollernwetter« oder Fünf Monarchen suchen einen Autor. Überlegungen zu Fontanes polit. u. literar. Biographie.] (2005/61)

- NUNHOFER, ULRIKE: Zur Literarisierung des Arztbildes. Die Arztfiguren in Th. Fontanes Roman »Effi Briest« u. Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. – Diss. Friedrich-Alexander-Univ. Erlangen-Nürnberg 1995. 128 S. (2005/16 q)
- SOMMER, FEDOR: Schlesische Miniaturen. – Gütersloh: Bertelsmann o.J. 187 S. [In d. Erzählung »Ein Altmodischer« wird Fontane als Sommerfrischler, der einem Chor lauscht, erwähnt.] (2005/15)

Informationen

Die Theodor Fontane-Archiv (1992) enthält die handschriftliche Nachlassenschaft des Schriftstellers, darunter Briefe, Manuskripte, Drucke und andere Dokumente. Die Archivbestände sind in drei Hauptbereiche unterteilt:

- I. Die Familie Fontane:** Umfasst die Familiengeschichte, die Beziehungen zu Verwandten und Freunden, sowie die Entwicklung der Familie Fontane in der Provinz Pommern.
- II. Die literarische Tätigkeit:** Enthält die handschriftlichen Entwürfe, Manuskripte und Drucke der Werke Fontanes, darunter Romane, Novellen, Erzählungen und Theaterstücke.
- III. Die gesellschaftliche und politische Tätigkeit:** Umfasst die Briefe, Reden und Dokumente, die Fontanes Engagement in der preussischen Verwaltung und im literarischen Leben zeigen.

Die Archivbestände sind in drei Hauptbereiche unterteilt:

- I. Die Familie Fontane:** Umfasst die Familiengeschichte, die Beziehungen zu Verwandten und Freunden, sowie die Entwicklung der Familie Fontane in der Provinz Pommern.
- II. Die literarische Tätigkeit:** Enthält die handschriftlichen Entwürfe, Manuskripte und Drucke der Werke Fontanes, darunter Romane, Novellen, Erzählungen und Theaterstücke.
- III. Die gesellschaftliche und politische Tätigkeit:** Umfasst die Briefe, Reden und Dokumente, die Fontanes Engagement in der preussischen Verwaltung und im literarischen Leben zeigen.

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)

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.)

Kulturelle Gedächtnisorte von nationaler Bedeutung. Hrsg.: Kulturelle Gedächtnisorte (KGO) 2005. (22 S.) (€ 0,50)

Renate Böschenstein. Verborgene Facetten. Studien zu Fontane. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. 580 S. (Fontaneana Bd. 3) € 49,80 / Sfr 87,20
(Im Buchhandel erhältlich)

Ankündigung von Publikationen

Theodor Fontane und Wilhelm Wolfsohn. Eine interkulturelle Beziehung in Briefen, Dokumenten und Reflexionen

hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Itta Shedletzky
bearbeitet von Hanna Delf von Wolzogen, Christine Hehle und Ingolf Schwan

erscheint im Sommer 2006 in der *Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts* im Verlag Mohr Siebeck, Tübingen

Der Briefwechsel mit dem aus einer jüdischen Familie in Odessa stammenden Publizisten, Schriftsteller und Übersetzer Wilhelm Wolfsohn (1820–1865) ist das früheste zusammenhängende Briefkonvolut Fontanes. Er stellt eine wichtige Quelle für die Bewertung von Fontanes politischem, beruflichem und literarischem Orientierungsprozess dar.

Im Jahr 2002 konnte das Theodor-Fontane-Archiv 43 Briefe Fontanes an Wilhelm Wolfsohn aus den Jahren 1841/42–1861 vom Leo Baeck Institute Jerusalem erwerben. Die Briefe Wolfsohns an Fontane befinden sich seit 1956 im Fontane-Archiv. Damit ist es möglich, erstmals eine ungekürzte Ausgabe des Briefwechsels auf der Grundlage der handschriftlichen Quellen zu erarbeiten.

Die Briefedition wird ergänzt durch eine Sammlung von Aufsätzen aus verschiedenen Fachdisziplinen zu Hintergrund, Kontext und interkulturellen Aspekten dieser Beziehung: Zur Situation der Juden in Russland nach 1800, Wilhelm Wolfsohn – ein Grenzgänger und Vermittler, Horizonte und Grenzen. Werk und Briefe. Ein Bild- und Materialenteil sowie eine Bibliografie bieten Einblick in Leben und Werk Wilhelm Wolfsohns.

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.

Autorenverzeichnis

DR. CHRISTINE HEHLE, geb. 1969; Promotion 2000 in München in Germanistischer Mediävistik. Seit 1995 wissenschaftliche Mitarbeiterin des Theodor-Fontane-Archivs. Editorische Betreuung der Großen Brandenburger Fontane-Ausgabe, Abt. Das erzählerische Werk. Publikationen zu Spätantike und Frühmittelalter und zur Literatur des 19. Jahrhunderts.

DR. RAINER HILLENBRAND, geb. 1962; Dozent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur in Pécs (Ungarn). Forschungsschwerpunkte: Barock, Goethezeit und weniger bekannte Autoren des 19. Jahrhunderts mit Benutzung und Edition ungedruckter Quellen.

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

DR. ULRICH KITTEIN, geb. 1973; Privatdozent im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Mannheim; Forschungsschwerpunkte: Lyrik und Erzählprosa der Klassik und Romantik, der Biedermeierzeit und des Realismus; Liebeslyrik; historisches Erzählen; Literatur und Technik.

PROF. DR. DIETER STELAND, geb. 1933; studierte Romanistik, Germanistik und Kunstgeschichte. Dissertation über die Prosa Mallarmés, Habilitationsschrift Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Mme de Lafayette bis Marivaux. Aufsätze zur französischen u. italienischen Literatur seit der Renaissance, mit den Schwerpunkten Mallarmé, Moralistik, innerliterarische Rezeption.

PROF. DR. HELMUT PEITSCH, geb. 1948; Promotion 1976 über Georg Forster; Habilitation über westdeutsche Autobiographik der Nachkriegszeit; Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte, Stadt in der Literatur, ›Vergangenheitsbewältigung‹ im Ost-West-Vergleich.

PROF. DR. WERNER RACKWITZ, geb. 1929; Studium der Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; Dr. phil. 1963, Dr. sc. phil. 1976. Studien zur Musik- u. Theatergeschichte des 18. u. 19. Jahrhunderts, insbesondere zu Leben u. Werk Georg Friedrich Händels sowie zur Wirkungs- u. Rezeptionsgeschichte seiner Musik.

GEORG WOLPERT, geb. 1953; Studium der Theologie in Heidelberg, Würzburg, Bonn u. London; Arbeitsschwerpunkte: *waka*- u. *haikai*-Dichtung; Literatur des 19. Jahrhunderts (Raabe, Fontane); Druck- u. Einbandforschung.

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

HFA (Hanser Fontane-Ausgabe) *Werke, Schriften und Briefe* [zuerst unter dem Titel *Sämtliche Werke*]. Hrsg. von WALTER KEITEL u. HELMUTH NÜRNBERGER. München: 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

FBl 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

1848

ell-

1849

1850

lin;

en-

1851

1852

1853

1854

en,

or-

1855

ber

en

1856

1857

1858

1859

1860

1861

1862

ISSN 0015-6175