

Digitales Brandenburg

hosted by Universitätsbibliothek Potsdam

Fontane-Blätter

Halbjahresschrift

Potsdam, 2009

Literaturgeschichtliches, Interpretation, Kontexte

urn:nbn:de:kobv:517-vlib-10987

Literaturgeschichtliches Interpretation Kontexte

Die Literaturgeschichte ist eine Disziplin, die sich mit der Entwicklung und dem Wandel von literarischen Werken und Stilen über die Jahrhunderte hinweg beschäftigt. Sie untersucht die Zusammenhänge zwischen literarischen Texten und den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Kontexten, in denen sie entstehen. Ein zentraler Aspekt der Literaturgeschichte ist die Analyse der literarischen Form und der Darstellungsweisen, die von den Autoren verwendet werden. Dabei spielen die Genres, die Stilrichtungen und die literarischen Bewegungen eine wichtige Rolle. Die Literaturgeschichte ist auch ein Feld, in dem die Methoden der Hermeneutik und der Textwissenschaft angewendet werden, um die tiefere Bedeutung und die Funktion von literarischen Texten zu entschlüsseln. In der jüngeren Vergangenheit hat sich die Literaturgeschichte zunehmend mit den Methoden der Sozialwissenschaften und der Kulturwissenschaften verknüpft, was zu einer interdisziplinären Herangehensweise an die literarische Forschung geführt hat. Diese Herangehensweise ermöglicht es, die literarischen Werke in einen breiteren kulturellen und gesellschaftlichen Kontext zu stellen und so ein umfassenderes Verständnis ihrer Rolle und ihrer Wirkung zu erlangen. Die Literaturgeschichte ist somit ein dynamisches Feld, das sich ständig weiterentwickelt und neue Erkenntnisse über die literarische Welt liefert.

Männer, Helden und Standbilder – Fontanes »Preußen-Lieder« und die vaterlän- disch-historische Lyrik

MARKUS FAUSER

Auf die Frage, was er denn einmal werden wolle, soll Fontane nach eigenem Bekunden in seinem zehnten Jahr »ganz stramm« geantwortet haben: »Professor der Geschichte«.¹ Von Kindesbeinen an habe er »eine ausgeprägte Vorliebe für die Historie gehabt« und wegen der exorbitanten Kenntnisse in Geschichte bei den Mitschülern schon als Tertianer »solches Renommee« erworben, »dass die Primaner mit mir spazierengingen«, um sich für das Examen vorzubereiten. Wahre Triumphe wollte Fontane jedoch beim Ausmalen von Schlachtschilderungen erzielt haben. Dem eben zitierten frühen Brief an Theodor Storm legte er ein Exemplar seiner *Männer und Helden* von 1850 bei, mit dem Fontane sich für den biographischen Beitrag Storms im *Deutschen Kunstblatt* (1855) nachdrücklich als Autor historischer Gedichte empfahl. Seine Selbstdarstellung, in der Nachschrift zum Brief ironisch als »selbstgefälliges curriculum vitae« bezeichnet, qualifiziert zuletzt die »Herwegh-Zeit« mit einer Antithese ab, die in der Forschung lange Zeit Schule machen konnte: »das Historische schlug ins Politische um.«² Man hat daraus die These abgeleitet, Fontane sei überhaupt »kein politischer Mensch« gewesen und seine Verehrung des Preußentums wohl ein Irrtum.³ Wenn der frühe Fontane in seiner geschichtsseligen Einstellung sogar in Liedern das historische Preußen behandelte, dann konnte das doch nur in einem fortschrittlichen Sinne gemeint sein.⁴

Seit einiger Zeit ist bewiesen, dass Fontane immer aus einer preußischen Perspektive schrieb. Die lebenslange Ausrichtung auf die preußische Geschichte berechtigt zu der einfachen Erkenntnis: »Primär war er Preuße«.⁵ Fontane hat eigentlich nie keine Texte über die preußische Geschichte geschrieben. Liest man alle Texte auf diese Problematik hin (Gedichte, Essays, journalistische Texte, Kriegsbücher, Reisebücher, Romane, Autobiographien), so stellen sie entweder explizit »Wanderungen« in die Geschichte dar

oder verweisen auf einen gemeinsamen Subtext, der als historisch-mythisches Preußentum in allen Genres wiederkehrt. In diesem Sinne bezeichnet sich Fontane in einem Brief an Maximilian Harden als »den Alten-Fritz-, Zieten-, Kaiser-Friedrich-, Bismarck-Sänger«⁶, wobei die Zusammenstellung historischer Gestalten je nach Bedarf variieren konnte, größtenteils aber konstant blieb. Die Tagespolitik behandelt schon der frühe Journalist Fontane als lebendige und gegenwärtige Geschichte und sein Militärjahr 1844–1845 wirkt sich prägend auf die unmittelbar anschließenden historischen Texte aus. Im *Tunnel über der Spree* ist er von Militärs und Historikern umgeben. Seine lange Zeit ausgeblendeten oder umstrittenen Preußen-Artikel für die *Berliner Zeitungs-Halle* im Spätjahr 1848 zielten keineswegs auf die Abschaffung Preußens, sondern auf eine gewandelte Führungsrolle des Staats in einem geeinten Deutschland, die ihm wie selbstverständlich aus historisch erworbener Vorrangstellung hervorzugehen schien. Und Fontanes Eintritt in die zentrale amtliche Presseabteilung unter der reaktionären Regierung Manteuffel im Jahr 1850 bedeutete ebenfalls keine Kehrtwende, sondern lediglich die Fortsetzung eines kritisch bewussten, aber von unverrückbarer Verbundenheit geprägten Preußentums. Solches gab es auch bei den Demokraten und Republikanern dieser Zeit, nur eben nicht in der zeitlichen Parallele wie bei Fontane, der neben der Buchausgabe seiner Preußenlieder revolutionär klingende Aufsätze für die *Dresdner Zeitung* schrieb.⁷

Auffällig ist lediglich der Gesichtspunkt, aus dem Fontane argumentiert und Gedichte verfasst. Zwischen der Entstehung und den Erstpublikationen der Preußenlieder (1846–1847) – Fontane hatte gerade die Militärzeit hinter sich – und der Buchausgabe von 1850 liegt die kurze Phase des radikalen Republikanismus. Selbst in dieser Zeit bleibt er aber Altpreuße. Gerade die »Preußenlieder« – und deshalb dienen sie hier als Beispiel – belegen sein durchgängiges Festhalten an der vaterländisch-militärischen Sicht und erklären zugleich die damals erfolgte Verfestigung der Antithese Altpreußen versus Neupreußen, die im Zeichen der Berufung auf die richtig verstandene Tradition und ihrer Geschichte steht: »Alles ist eine Frage der Gesinnung«.⁸ Diese Antithese, die zuletzt *Der Stechlin* als eine generelle Disposition historischen Fragen gegenüber auf die Differenz Alt–Neu zuspitzen sollte, ist ein zentrales Verfahren der kulturellen Symbolisierung historischen Handelns bei Fontane. Sie ist der Schlüssel für die Generierung des Symbolischen in der Geschichte, insbesondere für den alles andere als privaten Preußen-Mythos, den Fontane so gerne historisch absichert.⁹ Dieses Verfahren der Symbolisierung von Altem, das als ein kulturelles Grundmuster fungiert, begegnet freilich nicht nur bei Fontane. Als ein Element des zeittypischen Narrativs¹⁰ benutzt Fontane die genannte Differenz und gibt ihr eine besondere

Bedeutung in der preußischen Geschichte. Er reduziert und steigert das Symbolisierungsverfahren und gewinnt ihm eine Besonderheit ab, die seine Sicht der Dinge hervor treibt und als individuelle schließlich angreifbar macht. Nimmt man die Preußenlieder aber auch als historische Dichtung ernst, dann ist eine Rekonstruktion der Semantik des Alten unumgänglich.

I. Alte Helden – Die Formbarkeit des Historischen

Der Bezug auf herausragende Gestalten der jüngeren preußischen Geschichte begegnet schon bei der Namensgebung im *Tunnel*. Fontanes enger Freund, Premier-Leutnant Bernhard von Lepel, heißt im geselligen Kreis »Schenkendorf« und Leutnant Fritz von Gaudy tritt im Jahr 1851 als »Zieten« bei.¹¹ Beide Übernamen sind Programm. Mit dem Freiheitssänger Max von Schenkendorf (1783–1817) verbinden sich natürlich die literarische Tradition vaterländischer Lyrik und ein noch unscharf umrissener Mythos deutscher Geschichte, der am Ende jener Epoche entstand, welcher sich die Lieder Fontanes widmen und die mit dem Namen des Generals Hans Joachim von Zieten (1699–1786) genau benannt ist, nämlich die Regierungszeit Friedrichs des Großen (1740–1786).

Schenkendorfs *Sämtliche Gedichte* waren 1837 in Berlin (bei Gustav Eichler) erschienen und sind ein wichtiges Zeugnis für die historischen Mythen des 19. Jahrhunderts. Denn in der Zeit der Befreiungskämpfe gegen Napoleon greift Schenkendorf als einer der ersten tief in die Geschichte zurück und postuliert in mehreren Gedichten die Wiedergeburt der mittelalterlichen Reichsherrlichkeit. Insbesondere *Das Lied vom alten Helden. Am 10. August 1814* ruft den legendären Barbarossa im Kyffhäuser in Erinnerung:

»Es liegt ein Held begraben
Tief in des Berges Nacht,
Wohl viele Jahre haben
Schon über ihn gewacht.«¹²

Der alte Recke und Reichseiniger, schon ganz im Berge versunken, kann aber reanimiert werden und zwar durch »die alten Lieder«, bei deren Klang er langsam erwachen, gegen »die Franken« ins Feld ziehen und ihr Blut »in Bächen« vergießen wird. Solange aber der Kaiser nicht wiederkehrt, blüht die Legende um seine Leistung. Die Gedichte auf den »Alten mit dem Barte«, wie *Der alte Barbarossa* bei Friedrich Rückert (1816/17) heißt, berei-

ten den Boden für die Überblendung der Befreiungslyrik mit dem wiedererweckten mittelalterlichen Mythos wie auch für den Entwurf eines Bildes vom alten Helden, das lange nachwirkt und für weitere (un)historische Koppelungen offen bleibt.

Schon in der vaterländischen Lyrik um 1815 ermöglicht dieses Konstrukt nun die Einbindung der Preußen in die neue Symbolfigur. Rückert führt in seinem Zyklus *Geharnischte Sonette* 1814 das Verfahren vor. Dem hoffnungsvollen Appell im *Borussia*-Sonett folgen die Sonette auf den »Alten Fritz«, der ganz wie der alte Barbarossa tief drunten in seinem Berge eingeschlafen ist und im ersten Quartett nur auf den rechten Zeitpunkt für die Wiederkehr wartet:

»Der alte Fritz saß drunten in den Nächten,
Auf einem Thron aus Thatenglanz gewoben,
Und dachte, weil den Busen Seufzer hoben,
An sein einst freies Volk, das ward zu Knechten.«¹³

Beinahe hätte er die alten Erfolge vergessen, aber beim Anblick der Lage im Jahr 1814 lässt er sich rasch sein Schwert »von den Invaliden« wiedergeben. Der alte König und seine alten Helden werden im Zyklus Rückerts mehrfach beschworen. So auch *Des Friedrichs Geist*, der einst die Wunder wirkte. Dieser »Geist« sagt nun:

»Wer weckt mich heut und will mir Rach' erstreiten?
Ich sehe Helden, daß michs will gemahnen,
Als sah' ich meine alten Ziethen reiten.
Auf, meine Preußen, unter ihre Fahnen!
In Wetternacht will ich voran euch schreiten,
Und ihr sollt größer seyn als eure Ahnen.«¹⁴

Offensichtlich können die Plätze im Mythos wechseln. Der mittelalterliche Kaiser und der preußische König sind plötzlich austauschbar. Die politische Theologie eines Friedrich Rückert kann viele Individualinteressen integrieren, denn im Vordergrund steht noch die aus der gemeinsamen Sprache abgeleitete nationale Identität, der Appell an die Kulturnation. In jedem Falle gebiert die Lyrik der Befreiungskriege die Legende vom alten Helden, womit sie einer Vorstellung von Geschichte Vorschub leistet, die das herausragende Heldentum aus der Vergangenheit gerne als »alt« imaginiert: auch auf Preußens »Fahnen« reimen sich jetzt die »Ahnen«.

Solche Koppelungen bevorzugt auch der wichtige Lyriker und Politiker Friedrich August von Stägemann (1763–1840). Als Teilnehmer an den Be-

freiungskriegen fasst er *Historische Erinnerungen in lyrischen Gedichten* (Berlin 1828 bei Georg Reimer) zusammen und eröffnet seine »historische Gemäldegalerie« mit zwei Gedichten auf Friedrich den Großen. Dort liest man in der Ode *Dem Vaterlande* vom teuren Vermächtnis der Ahnherren, das daran gemahnt, die Taten der Väter zu wiederholen und zwar »In Waffen alter Zeit, mit Dörfliugs / Schwerdte, mit Ziethens, dem Schwerdt des Marschalls« und im zweiten Lied unter dem Titel *Eines alten Helden Abschied vom Leben. 1786* den Klagegesang auf Friedrichs Tod. Wieder greift ein Lyriker ins »Rüsthaus der Geschichte!«¹⁵, um die welthistorische Bedeutung des Preußenkönigs hervorzuheben, vor allem aber um den Eindruck des Altehrwürdigen im Bezug auf diesen Teil der jüngeren Geschichte spürbar werden zu lassen. Nach diesen eröffnenden Gedichten folgen ausschließlich zeitgeschichtliche Texte zum Zeitraum von 1806 (Jena) bis 1825, wobei Stägemann einzelne Helden und Taten ausführlich besingt zum Lobe der »Landwehr«¹⁶, von der die Erinnerung an den alten Fritz wach gehalten werden solle.

Die außerordentliche Plastizität des Barbarossa-Mythos und seine Offenheit für unterschiedliche politische Diskurse ermöglichen die Koppelung mit der preußischen Geschichte und Zeitgeschichte. Daraus entsteht ein in der Lyrik leicht wiederholbares Diskurselement, das Historizität verbürgt und wie ein Versatzstück aus dem Narrativ der vaterländischen Mythologie den Wert des längst Untergegangenen hebt. Alles und jedes aus der Geschichte kann das Attribut »alt« verdienen und dadurch seine Bedeutung steigern. Gerade die vaterländische Lyrik, in der die Historizität nicht nur immanent bleibt, sondern den Rang eines Sujets erhält, kennt bei der Ausdehnung des Historischen keine Grenzen. Legenden, Sagen und Mythen aller Art haben darin Platz, sofern sie nur irgendwie Altertümlichkeit verbürgen.¹⁷

Letztes Ziel einer derart ausgedehnten Verehrung scheinbar verbürgter Taten, an deren Realisierung die historische Lyrik mit arbeitet, ist eine *Galerie der vaterländischen Helden aller Zeiten*, wie der bezeichnende Titel einer Sammlung von Biographien aus dem Jahr 1840 lautet. Nach und nach, so erklärt der Herausgeber Ludwig Jeleni (d.i. Kossarski, 1810–1873) im Vorwort, solle das Leben »aller Helden unseres ganzen Welttheils« beschrieben werden.¹⁸ Solche Projekte, in der Mitte des Jahrhunderts keineswegs überraschend, widmen sich der Umsetzung einer bekannten und zentralen Denkfigur des Historismus: der historischen Größe.

Die Umgestaltung des idealistischen Individualitätskonzeptes und seine Besetzung mit Gründungs- und Großmythen, die sich um Figuren wie Barbarossa, die Nibelungen oder Hermann den Cherusker ranken, erzeugen Kollektivsymbole, die sich über das Denkmal, die Literatur oder kunstge-

werbliche Produkte objektivieren.¹⁹ Neben den üblichen Funktionen solcher erfundenen Traditionen, wie Sinnschöpfung, Kompensation von Kontingenzerfahrung, entfalten sie eine hohe integrative Wirkung. Sie eröffnen Rollenangebote für symbolische Identifikation und ermöglichen so die Teilhabe vieler am neu interpretierten historischen Geschehen. Die unauflösbare Verschränkung von Ästhetik und Politik lässt sich als »Charisma-Generator« bezeichnen²⁰, mit dem jenseits von Argument und Beweis die Gefolgschaft mobilisiert wird. Gezielt werden in der ästhetischen Gestaltung numinose Qualitäten angerufen, um dem Gemeinten (Nation, Vaterland) die sakralen Weihen einer nicht mehr kritisierbaren Transzendenz zu verleihen. Im Zusammenspiel mehrerer Großmythen erlangen solche Konstrukte den Rang einer Denkfigur. Sie wecken meistens Konnotationen an Erzählstrukturen, die nur dunkel erinnert werden oder gerade in ihrer Latenz den optimalen Wirkungsraum dort entfalten, wo Argumente stören würden. Obwohl sie wie ein vollgültiger Ersatz von Argumenten wirken, ist ihre tatsächliche Überzeugungskraft nicht einfach benennbar. Demnach sind auch die historische Größe oder der alte Held zunächst nicht mehr als eine Matrix, eine Struktur, die jeweils gefüllt werden muss und die dann erst, in der Applikation, problematisch wird, sobald sie auf veränderte Verhältnisse trifft. Als Denkfigur ähnelt die historische Größe auffällig den Kategorien, die der Historismus in seiner modernisierten Geschichtsauffassung eingeführt hat. Sie ist deshalb von Anfang an vorhanden, schon mit den Gründungsurkunden des Historismus eng verbunden. Auf breiter Linie bahnt sich die Figur erstmals in der Romantik ihren Weg. Die Riesenhaftigkeit der Vergangenheit, der Lobpreis ihrer verschwundenen Größe, erzeugen ein Ungleichgewicht zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Vor den Zeugnissen der Geschichte wirken die Spätlinge der Moderne wie Zwerge.

Als Konzept der Denkform des Historismus kann die historische Größe in unterschiedlichen Zusammenhängen vorkommen. Politiker, Erfinder, Forscher und Entdecker können das Attribut ebenso verdienen wie Kämpfer und Märtyrer. Die zunächst unspezifische individuelle Leistung muss erst in ihrer historischen Bedeutung erscheinen. Dann kann man sie angemessen verorten. Dabei spielt die Auswahl die alles entscheidende Rolle, weil sie erst zusätzliche Koppelungen mit Spezialdiskursen nahe legt. Die alten Helden als solche können dabei noch keine besondere Qualität darstellen, sie bedienen lediglich als große Männer der Geschichte eine Vorstellung vom Heldentum, welche sich mit weiteren Spezifika füllen muss. Das Subjekt namens alter Held ist selber häufig ein Teil des noch ungenauen Nationaldiskurses, der sich dann im Laufe des 19. Jahrhunderts in sehr differenzierte, manchmal auch nicht mehr zu entscheidende regionale Besonderheiten ausfaltet. Bevor diese Prozesse der

Differenzierung am Beispiel Fontanes erläutert werden, ist ein Genre hervorzuheben, das maßgeblich an der Erzeugung der Denkfigur vom alten Helden beteiligt war und darüber hinaus eine für das 19. Jahrhundert typische Wechselseitigkeit von Poesie und Geschichte befördert hat: die Anthologie.

II. Geschichte als Lyrik – Die *Poetische Geschichte der Deutschen*

Die überaus große Formbarkeit des Historischen machen sich insbesondere die Anthologien zu Nutze. Nach 1815 beginnt die Konjunktur der poetischen Verherrlichung alles Deutschen, wobei großzügige Entwürfe der zur deutschen Geschichte ernannten Vergangenheit begegnen. Sprichwörtlich ist der Titel einer frühen Anthologie dieser Art. Der Darmstädter Oberstudienrat Karl Ernst Wagner (1802–1879) publiziert in erster Auflage 1835 bei Leske in Darmstadt seine *Poetische Geschichte der Deutschen* mit dem Untertitel *Vorzüglich für den Unterricht in der deutschen Sprache und Geschichte*. Das Werk kommt 1837 in zweiter und 1841 in vierter Auflage heraus und bietet auf über vierhundert Seiten *Deutsche Geschichten aus dem Munde deutscher Dichter*, wie ein Vorgänger lautete. Beginnend mit *Des Deutschen Vaterland, Sprache und Sitte*, mit Gedichten von Arndt, Schenkendorf, Klopstock und Schiller, folgt als erste Abteilung *Die ältere Zeit* von der Hermannsschlacht bis zu Kaiser Maximilian I. Die zweite Abteilung *Geschichte der neuern Zeit*, die von Luther auf dem Reichstag zu Worms bis zu den Freiheitskriegen reicht (Körner, Arndt, Schenkendorf, Rückert und Stägemann) beschließt dann ein kleiner Anhang *Deutsche Kunst und Wissenschaft*. Durchgehend erläutert Wagner die Texte mit historischen, sprachlichen und kulturgeschichtlichen Anmerkungen, er setzt sogar Motti über die Gedichte und gibt am Seitenrand die Marginalien mit Jahreszahlen zur Entstehung der Texte oder zu den bedichteten Gegebenheiten.

Dieser Typus einer Gedichtsammlung hat bis 1914 Schule gemacht.²¹ Die frühen tragen alle vergleichbare Titel wie Friedrich Erdmann Petri: *Eichenkränze. Dichterische Darstellungen aus deutscher Geschichte* Wiesbaden 1827–1828 oder Johann Christoph Kröger: *Deutschlands Ehren-Tempel. Eine geordnete und mit Anmerkungen begleitete Auswahl der vorzüglichsten älteren und neuen Gedichte, welche das deutsche Land und das deutsche Volk verherrlichen*. Altona 1833–1835. Fontanes Kollege, der Berliner Publizist Hermann Kletke bringt 1846 *Deutsche Geschichte in Liedern, Romanzen, Balladen und Erzählungen deutscher Dichter heraus*.²² Eine der bekanntesten war dann die 1840 von Adolf Müller (Schottmüller) edierte *Klio*. Andere Titel lauten *Deutsche Geschichte in deutschen Gedichten* (August Wilhelm Grube 1850) oder *Weltgeschichte in Gedichten* (Wilhelm Fricke 1867), es existieren aber auch Spezi-

alsammlungen zu einzelnen Kaisern, Königen oder zur Regionalgeschichte bis hin zu Vereinen. Nach allgemeinem Brauch waren sie adressiert an »Schule und Haus« und erlebten fast durchweg mehrere Auflagen. Wagners Hinweis auf den Adressatenkreis ist ernst zu nehmen und die frühen Rezensionen zu den Anthologien bestätigen das regelmäßig. Die Schüler eigneten sich auch im Geschichtsunterricht anhand von Gedichten wesentliche Kenntnisse über historische Ereignisse an oder lernten die »Vaterlandsliebe« bei den Deklamationen patriotischer Lyrik.

Die Anthologisten behandeln Gedichte wie historische Dokumente. Schon die Anordnung der Gedichte zu historischen Zyklen ruft den Eindruck einer lückenlosen Beschreibung der deutschen Geschichte hervor. Wichtiger ist aber die Heteronomie des poetischen Diskurses. Denn die Rahmung der Gedichte mit historisch-wissenschaftlichen Informationen ist offensichtlich notwendig. Deshalb ist die Narrativität der Gedichte nicht das Merkmal ihres epischen Charakters, sondern eine Folge der Heteronomie des Literarischen. Die Gedichte fügen sich in allen Sammlungen problemlos dem chronologischen Prinzip und wirken wie Mosaikarbeiten im fortlaufenden historischen Diskurs. Und umgekehrt verleihen sie dem Historischen den Adel der Poesie. Der erzielte Effekt ist die totale Poetisierbarkeit der Geschichte und genau das behaupten die Titel der Sammlungen. Es gelingt tatsächlich, Texte mit Sujets aus der gesamten Historie zu finden, um das Ganze der Geschichte (wieder) herzustellen. Sie wollen ein Gesamtbild bieten, das jedes einzelne poetische Bild in der einen großen Geschichtserzählung aufgehen lässt. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass die Geschichte selber die größte Dichtung, also immer schon poetisch sei, dann sind die Anthologien die besten Beispiele für die erfolgreiche Verbreitung dieses Geschichtsbildes im mehrfachen Sinne des Wortes.

Der Gedichtband als »ein Beitrag zur Geschichte des Vaterlandes«, wie Stägemann schreibt²³, kann somit nicht nur einen Beitrag zur allgemeinen Mythologie der Deutschen liefern, sondern auch einen engeren Kreis der Ereignisse herausgreifen. Während Stägemann die jüngere Vergangenheit beschäftigt, die sich in seinem Band von 1828 zu einem Kranz von Preußenliedern kristallisiert, während die übergreifenden Anthologien (Kletke) ebenfalls einzelne Preußenlieder aufnehmen, entsteht nun auch der Bedarf für rein territoriale Projekte. In den Jahren 1842 bis 1844, also in der Folge des Friedrich-Jubiläums von 1840, erscheint in zwei Bänden die *Borussia. Eine Sammlung Deutscher Gedichte aus dem Gebiete der Geschichte Preußens. Für Schule und Haus*, herausgegeben von Gymnasialdirektor Johann August Lehmann (1802–1883). Die Zweiteilung des Unternehmens verrät bereits alles über den Anlass. Die Bandgrenze markiert das Jahr 1740.

Der ganze preußische Staat muss es sein, wie das Vorwort verrät, »von den Anfängen bis auf die neueste Zeit«. Und daher gliedert sich der »Stoff« in drei Abschnitte. Die erste Phase bis zur Auflösung des Deutschen Ordens 1525 bildet eine Einheit wie auch die zweite, die bis 1740 reicht. Danach beginnt für Lehmann die Gegenwart, wobei der Zeit seit Friedrich dem Großen der gesamte zweite Band gewidmet ist. Alle Gedichte stammen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, sie sind also durchgängig historische.²⁴ Die Projektion einer »langen« Geschichte bis ins Mittelalter gelingt nur um den Preis der ungenauen Zuordnung von »Provinzen« zu der im Nachhinein als preußisch ausgegebenen Tradition.²⁵ Selbstverständlich hat auch der Schulmann aus Marienwerder den Deutschunterricht im Visier, dem er Lektionen in Vaterlandsliebe verschreibt. Die Anthologie beginnt zur Einstimmung mit drei Preußenliedern. Das erste ist das 1830 entstandene *Preußenlied* von Bernhard(t) Thiersch (»Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein«), das zweite Schenkendorfs *Muttersprache* und das dritte, *Preußen* überschrieben, (»Preußen ist mein Vaterland, Wie ich stolz bekenne«) stammt von Karl Friedrich Strass (unter dem Pseudonym Otto von Deppen).

Lehmanns Sammlung enthält nun auch drei Gedichte, die Fontanes Generale behandeln. Im ersten Band stehen Friedrich von Sallets *Der Dörfflinger* (vor 1835) und Lehmanns *Feldmarschall Dörfflinger*, im zweiten Sallets *Ziethen* (vor 1835), die immer wieder in den genannten Anthologien auftauchen. Auch bei Kletke. Offensichtlich besteht bereits zur Zeit des Thronjubiläums von 1840 ein Kanon der preußischen Militärgeschichte, der, von den Sammlungen bis in die Schulen getragen, für eine breite Kenntnis des Preußenliedes gesorgt hat. Verfolgt man die Genese der Gedichtbücher zur poetischen Geschichte, so bildet sich eine Vorstellung von der Genese des vaterländischen Diskurses in seiner territorialen Variante heraus. In den Bänden, die den Diskurs regionalisieren, finden auch aktuelle Gedichte rasch ihren Platz, wie die drei Preußenlieder als Titelgedichte beweisen. Fontanes Lieder von 1846 und 1847 ordnen sich so gesehen in eine bereits stattliche literarische Reihe ein, die nun in ihren regionalen Ausprägungen möglichst umfassend dargelegt werden muss.

III. Vaterländische Lieder als Teil des territorialen Diskurses – die Lieder im Kontext der Berliner Standbilder und der Denkmalskultur

Geschichte in Gedichten zu schreiben und die poetischen Qualitäten der Historie zu demonstrieren war eine der wichtigen Aufgaben für Historiker des 19. Jahrhunderts. Meistens traten diese Autoren als Historiker und Poeten in Personalunion auf und arbeiteten auf beiden Feldern an ein und derselben Aufgabe: Dem noch jungen Preußen vom mittelalterlichen Brandenburg an eine Geschichte zu geben. Auch in Fontanes literarischen Kreisen finden sich selbstverständlich solche Aktivitäten.²⁶ Wichtiger ist aber die andere Seite der poetisierten Geschichte. Denn die Geschichte Preußens entstand während des Erzählens der preußischen Geschichte. Wie bei keinem anderen Staat ist die Geschichte Preußens die Geschichte seiner Geschichtsschreibung.²⁷ Da liegt auch die Bedeutung der historischen Lyrik. Sie hat Teil an der immer subtiler geratenden Darstellung der preußischen Ziele und Absichten in ihrer retrospektiven Verlängerung, mit der die hegemoniale Stellung Preußens innerhalb des vaterländischen Diskurses auch durch geschichtliche Legitimation vorangetrieben wurde. Preußen war dann einfach ein Synonym für den Begriff Vaterland. Diese Spielart vaterländischer Poesie hatte auch im *Tunnel* Konjunktur und umgab Fontanes frühe literarische Arbeiten.

Fontanes Wirken als vaterländischer Schriftsteller gehört in die Erfolgsgeschichte der seit Ende des 18. Jahrhunderts systematisch betriebenen Selbsthistorisierung des friderizianischen Systems, die sich in zwei größeren Schüben vollzog. Mit dem Ende der Regierungszeit Friedrichs des Großen erreichte seine mythische Verklärung einen ersten Höhepunkt. In völlig veränderter Situation um 1840 konnte man sich wieder verstärkt darauf berufen.²⁸

Die Popularisierungsgeschichte des »alten« Preußen seit etwa 1763 ist bestenfalls in Ansätzen beschrieben.²⁹ Historisierung und Stilisierung begegnen in der Literatur, in der Graphik, im Kunstgewerbe und beim aufkommenden Denkmalsbau. Friedrich Nicolais *Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um ihn waren* (1788–1792) gehören ebenso dazu wie seine Berlockenkalender oder Berlockenbücher.³⁰ Die zahllosen Graphiken und graphischen Blätter schon vor Chodowiecki und Bernhard Rode sind nicht annähernd ausgewertet.³¹ Die Berliner Akademieausstellungen, seit 1797 dem Publikum zugänglich, boten eine eigene Abteilung mit vaterländisch-historischen Darstellungen.³² Diese friderizianische Ikonographie aus dem 18. Jahrhundert verbreitete sich rasch und garantierte durch ihren relativ kleinen kanonischen Themenkreis das Wiedererkennen, so dass

weit ausholende Titel nicht mehr nötig waren. Es genügten kurze, satzenartige Zitate, die schon bei den Berlocken verwendet worden waren. Sie finden sich in Serienillustrationen und in Geschichtsbüchern.³³

Sichtbare Materialisierung des Preußenmythos waren natürlich die Standbilder in Berlin. Alle herausragenden Generale Friedrichs erhielten Denkmäler mit Sockelaufschriften. Schwerin (1769), Winterfeldt (1777), Seydlitz (1781), Keith (1786), Zieten (1794), Leopold I. von Anhalt-Dessau (1800). Hinzu kam noch Friedrich II. Besonders Johann Gottfried Schadow gelingt mit aufwändig gestalteten szenischen Sockelreliefs zu seinem Standbild zu Zieten die Verbindung von individualisierender Darstellung und der Repräsentation eines regionalen Geschichtsbewusstseins. Die klassizistische Gestaltung zeigt Zieten mit übereinander geschlagenen Beinen und in der nachdenklichen Haltung, die durch seine zum Kinn geführte rechte Hand erzielt wird. Schadows *Zieten* löst damit das Problem der Individualisierung kollektiver patriotischer Gesinnung mit der ungewöhnlichen Gestik des Marmorstandbildes, die von der Vorstudie abweicht. In der vorangegangenen Terrakotta-Studie hält Zieten wie alle anderen Generale in der Hand den Säbel. Mit der signifikanten Abweichung vom Typus der konventionellen Feldherrnstatue löst Schadow zum ersten Mal die Heldenfigur von der sinnbildlichen Gestaltung militärischer Tugenden ab und präsentiert mit der Pose des Überlegenden einen scheinbar zeitlosen besonderen Zug des Helden, der diesen ganz als Individuum heraushebt. Der an austauschbaren Statuen demonstrierte Patriotismus bekommt so in der Tat ein unverwechselbares Gesicht. Schadows Neuerungen betrafen auch die Kostüme der Statuen. Sie sollten nicht mehr in griechischen oder römischen Gewändern erscheinen. Zieten und der alte Dessauer erhielten moderne Tracht und sind insgesamt »ganz nach dem Leben« ausgeführt.³⁴ Die klassizistische Basis variiert Schadow durch bewusst eingesetzte naturalistische Elemente, die das Vaterländische im Gegenzug zum Idealen akzentuieren. Porträtstatuen sind dafür besonders geeignet, insofern sie ohnehin die Spannung zwischen idealer Größe und zufälliger, zeitbezogener Beschränkung bewältigen müssen.

Einige Standbilder wurden mehrfach umgestellt, insgesamt ergab sich aber ein über die Jahre gewachsenes Ensemble aus sieben Denkmälern. Ihre Standorte rund um den Wilhelmsplatz boten ein beliebtes Postkartenmotiv. Durchweg handelte es sich um patriotische Helden der damals noch jüngsten Geschichte. Ihre Gegenwärtigkeit betont den Appellcharakter des Ensembles, das zunächst noch nicht wie ein Pantheon des Preußentums wirkte.³⁵ Freilich war die Aufstellung auf dem Wilhelmsplatz Programm und der gesamte Zyklus konnte später leicht als Ort preußischen Traditionsbewusstseins gedeutet werden: die Sockelreliefs zum alten Dessauer zeigen an-

tikisierende Personifikationen der Viktoria und der Borussia. Mit den Standbildern war die erste Phase der Mythisierung abgeschlossen. Zugleich war ein zentraler Ort der Erinnerung entstanden, von dem jede weitere Beschäftigung mit dem preußischen Militär ausgehen musste.

So war mit den beiden Zieten-Blättern von Chodowiecki (1786 und 1788) und dem Standbild von Schadow auch der Husarengeneral schon fünfzig Jahre vor Fontanes Lied zu einer Art Volksheld geworden. Ein Bild, das besonders Chodowiecki mit seinen Kalenderfolgen zu inszenieren verstand.³⁶ Als nach 1830 die neue Friedrich-Renaissance einsetzte, griff Adolph Menzel auf diese friderizianische Ikonographie in seinen Illustrationen zur *Geschichte Friedrichs des Großen* von Franz Kugler 1840 zurück und fügte die traditionellen, auf den Anekdoten basierenden Szenen seinen eigenen Entwürfen hinzu.³⁷ Er hatte schon 1833 für die Wochenschrift *Der preußische allgemeine Hausfreund* mehrere Lithographien geliefert, unter anderem *General Ziethen*, *Feldmarschall Jakob Keith* und *General Friedrich Wilhelm von Seydlitz*.³⁸ Die mittlerweile gewachsene Rolle, die den Standbildern auf dem Wilhelmsplatz zukam, belegt einerseits Kossarskis *Totengespräch* von 1840, in dem er die Standbilder über die aktuellen Ereignisse diskutieren lässt³⁹, und andererseits seine Zieten-Biographie von 1840:

»Dieses Denkmal Ziethen's blieb viele Jahre lang der Wallfahrtsort jedes Vaterlandsfreundes; besonders aber der Militaire, und noch heutigen Tages verweilt so Mancher sinnend vor der Bildsäule des unsterblichen Helden.«⁴⁰

Kossarski gibt einen Eindruck von der Bedeutung der Standbilder als Gedenkstätten preußischer Geschichte. Die Standbilder sind um 1840 längst Zeichen für eine neuerliche Mythisierung geworden und die Anekdoten, an die sie erinnern und die immer noch kursieren, haben längst den Stellenwert historischer Fakten angenommen.

Friedrich der Große und seine Generale bildeten ein transzendentes historisches Subjekt, das die Vorstellungswelt auch der preußischen Liberalen besetzt hatte.⁴¹ Ohnehin bildet die Preußentreue ein die politischen Lager übergreifendes Bindeglied, das republikanische Preußen, Junghegelianer, konstitutionelle Liberale, Borussen bis hin zur Militärpartei und der Kamarilla eint. Dabei geht die mythische Realpräsenz so weit, dass man sich selber als (gerade) noch mit Friedrich lebende Generation vorstellt.⁴² Die Allgegenwärtigkeit des »alten« Preußen ragt bis in das politische Tagesgeschehen hinein, wie man an den Zeitungen leicht belegen kann. Die zweite große Welle des Friderizianismus beginnt in den 30er Jahren und erreicht ihren Höhepunkt 1840. Die Zentenarfeier der Thronbesteigung und die fast gleichzeitige Regierungsübernahme Friedrich Wilhelms IV. bescherten eine Flut

von Texten und Bildern. Aus der bereits bekannten Literatur⁴³ seien nur zwei Sammelwerke mit unmittelbarem Bezug zu Fontanes Gedichten herausgegriffen. Beide Werke stammen von Liberalen und dokumentieren die Dominanz dieser Themen. Friedrich Wilhelm Held (1813–1872) veröffentlicht in Erfurt 1841 sechs Bändchen *Preußens Helden. Biographische Monumente für Preußens brave Soldaten*, die Kurzbiographien über den Derfflinger, den Dessauer, Schwerin, Winterfeldt, Keith, Ziethen, Seydlitz bis zu den Freiheitskämpfern Blücher, Scharnhorst, Gneisenau, Bülow, Yorck und Kleist, Schill, Körner, Boyen usw. bringen. Und der bereits zitierte Ludwig Jeleni (Kossarski 1810–1873) publiziert 1840 in der ersten, 1842 bereits in der zweiten Auflage in Berlin die schon erwähnte *Galerie der vaterländischen Helden aller Zeiten* mit Biographien zu denselben Generälen, die Fontane wenig später bearbeitet. Jedem Band ist bei Kossarski ein Frontispiz mit dem Berliner Denkmal beigegeben.

Die biographischen Denkmale sind schematisiert. Streng chronologisch verfolgen sie den Lebenslauf jedes Helden von frühester Jugend an bis zum Ende und schließen mit einem Anhang, der die Denkmäler beschreibt, in denen sie verewigt sind (Gräber, Münzen, Gemälde, Ehrensäulen, Standbilder). Auffällig ist das Bemühen um die Humanisierung der Helden. Sind eingeschobene Kapitel über »Ziethen's Menschlichkeit im Kriege« oder seinen »Charakter als Held und Mensch« noch nahe liegend, so scheint das Bild vom »Hausvater in seinem Familienkreise« eher nicht in eine Heldenbiographie zu gehören. Biographische Denkmale sollen Helden nur als Helden vorstellen und sich auf ihre Haupteigenschaft konzentrieren. Aber immer wieder werden die Lebensgeschichten auch der anderen Gestalten mit solchen Porträts aufgelockert. Sie geraten immer ausführlicher, je länger die Helden tot sind. Die Biographie aus Feldzügen konstruiert das militärische Leben von den ersten Waffentaten bis zu den späten Ehrenbezeugungen durch den König und orientiert jedes einzelne Leben an dieser korporativen militärischen Biographie. Dass die preußischen Helden also alle mehr oder weniger dieselbe korporative Biographie aufweisen, provoziert die Frage nach der jeweiligen Besonderheit. Individuelles findet sich dann eben nicht in den Handlungen, die der Held als Teil des korporativen Akteurs namens Militär vollführte, sondern in den Aussprüchen und Handlungen des so genannten »Menschen«. Das korporative Subjekt zerfällt in zwei Hälften, deren eine den »Helden« bezeichnet, die andere aber den »Menschen«, der den Lesern das an Sentimentalität grenzende Mitgefühl abringt. Die Kurzcharakteristiken erreichen einen relativ hohen Grad an Memorierbarkeit und eignen sich deshalb für die Offiziersausbildung und Traditionsbildung im Heer.⁴⁴ Was der Leser über das Privatleben und die Aussprüche der Helden erfährt,

darf man getrost in den Bereich der Legende verweisen. Dass in der militärischen Belletristik aber ein umfangreicher territorialer Diskurs vorherrscht, ist als Grundlage für die Gedichte Fontanes nicht von der Hand zu weisen.

Die Denkmalskultur ist nur ein Aspekt aus der reichen Wahrnehmungsgeschichte preußischer Tradition. Die illustrierten Ausgaben der Biographien über Friedrich den Großen – am bekanntesten ist die von Franz Kugler und Adolph Menzel – stehen neben zahlreichen Anstrengungen der Popularisierung in der Graphik, in den Zeitschriften und Magazinen, den militärischen Publikationen, Liederbüchern bis hin zu Flugblättern und Einblattgedichten zu diversen Anlässen (Feiern, Gedenktage, Geselligkeiten, Vereine). Sie schaffen einen idealen Resonanzboden für Bilder von der Geschichte, die beliebig funktionalisierbar sind. Und sie bringen eine nachhaltige visuelle Anschauung vom alten Preußen hervor, die in den illustrierten Prachtbiographien lediglich ihre Höhepunkte findet; tatsächlich sind die Bilder vom alten Preußen weit verbreitet.

Der territoriale Vaterlandsdiskurs bezieht sich auf den Kollektivhelden Preußen, dem die korporativen Subjekte untergeordnet dienen. Selbst wenn der einzelne Held angerufen wird, ist der Kollektivheld immer mit gemeint. Das macht die klare Abgrenzung des Genres »Preußenlied« schwierig. Das lägerübergreifende Preußenlob bündelt auch historisch stark abweichende Auffassungen zu einem mythischen Preußen, das sich unterschiedslos anrufen ließ.⁴⁵ Welche Gedichte vaterländischer Art von den Zeitgenossen als Preußenlieder gesehen wurden, lässt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Sie haben eine kleine Tradition seit der Kriegsliteratur für die Truppen und seit Gleim und Stagemann gelten sie als wahrheitsgetreue Chronik der Zeit.⁴⁶ Allein ihren Titeln nach zu urteilen, müsste als frühestes Datum 1830 genannt werden mit dem sehr erfolgreichen *Preußenlied* von Bernhard(t) Thiersch (1794–1855). Sein Gedicht *Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben* löste das ältere von Gleim als so genannte »preußische Nationalhymne« ab.⁴⁷ An den Anlässen der Entstehung dieser Texte ist ein wichtiges Kriterium abzulesen. Sie sind meistens Festtagsgedichte. Im Jahr 1830 feiert man den 60. Geburtstag Friedrich Wilhelms III. und benötigt gleichzeitig antirevolutionäre Propaganda.

Damit beginnt die Phase der explizit so bezeichneten Preußenlieder. Karl Holtei veröffentlicht in Berlin 1831 *Heil dem Könige! Zwölf preußische Lieder*, die als Beilage zum *Königsblatt zu Ehren Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm III.* in einer Pracht-Ausgabe für die Subskribenten ausgeliefert wurden. Holtei ruft »Die Geister Deiner höchsten Ahnen« und bescheinigt dem König Augenhöhe mit dem großen Vorgänger: »Und drüben blickt der alte

Fritz: / Er blickt auf Dich mit Stolz und Lust«⁴⁸. Und Karl Friedrich Straß (1803–1864) gibt 1832 eine Liedersammlung unter dem Titel *Preußen-Lieder heraus*.⁴⁹ Das Genre floriert aber vor allem nach 1840. Es erscheinen: *Lieder für Preußens Helden nebst einem Anhang von Heldengedichten und Immortellen, Preußens Herrscher, gesammelt und herausgegeben von einem Avancirten der Garde*, Potsdam 1843; *Preußenlieder* von Bernhard Brach, Köln 1843; *Preußenlieder* von George Hesekei in drei Heften, Magdeburg 1846–1849; *Lieder vom Alten Fritz* von Julius Minding, Berlin 1846; sodann *Zwei Preussenlieder* von Georg Herwegh, Leipzig 1848; *Preußen-Lieder* bringt Theodor Goltdammer in Berlin 1850 heraus, damit etwas später als Fontane, dessen Sammlung bereits im Dezember 1849 ausgeliefert wurde. Kammergerichtsrat Theodor Goltdammer (1801–1872) trat dann 1858 dem *Tunnel* bei unter dem Namen »Stägemann«.⁵⁰ Diese Buchpublikationen wären leicht zu ergänzen um die Drucke in den Zeitungen und Zeitschriften, die ein noch größeres Publikum erfassten. Schließlich geriet jede Denkmalsenthüllung und jede Kriegervereinsfeier zum Anlass für neuerliche Preußenlieder.⁵¹

Die Preußenlieder versinnlichen die abstrakte Idee vom Staat und der Nation und sind das schlechthin geeignete Instrument für die Überblendung von Geschichte und Gegenwart. Die Koppelung weit entfernter Daten, Ereignisse oder Personen mit aktuellen Bezügen lässt sich zu jedem Gedenktag neu besetzen. Anhand der Gedächtnisfunktion kann man zwei Typen von Preußenliedern unterscheiden. Der erste Typ ist auf Fortsetzung angelegt, an Aktualität orientiert und wird ständig erweitert, den neuen Tagesbegebenheiten angepasst. Diesen Typ vertreten Thiersch, Holtei, Strass oder Hesekei mit ihren Gedichten auf bestimmte Personen der Politik oder ihre Amtshandlungen. Auch Herweghs sarkastische Lieder gegen den Untertanengeist gehören in diese Kategorie. Der andere Typ wäre dann das historische Preußenlied, zu dem Brach, Minding und Fontane neigen. Sie wählen den Umweg der politischen Tendenz über die Geschichte, wobei das Ergebnis nicht minder deutlich ausfällt, nur eben schwieriger erkennbar ist wegen der immanenten mythischen Entwürfe. Bei den historischen Preußenliedern ist auch immer das mitzulesen, was bewusst ausgelassen oder aus dem Kanon der Helden ausgeschieden wurde, je nach politischer Aktualisierung der Bezugnahme. Fontane plant eben eine Fortsetzung seiner vaterländischen Lieder mit Gedichten auf Scharnhorst, Gneisenau, Bülow, Stein und Yorck, von denen er nur *Yorck* fertig stellt.⁵² Während der erste Typ also die ständige Fortschreibung provoziert, weil das aktuelle Geschehen besungen, weil die patriotische Gesinnung ständig bekundet werden will, bleibt das historische Preußenlied an einen bestimmten Geschichtsentwurf gebunden, der schon mit seiner Entstehung riskieren muss, in Kürze nicht mehr ganz zu überzeu-

gen. Dieses latent Unzeitgemäße teilt das historische Preußenlied mit der Denkmalskultur. Fontanes *Männer und Helden* von 1850 orientieren sich im Kontext der zeitgenössischen Preußenlieder stärker an der Denkmalskultur, an den Berliner Standbildern und knüpfen nur mit dem Untertitel *Acht Preußen-Lieder* an den bereits mehrfach gebrauchten Genretitel an. Ihr zweiseitiger Titel erinnert auch an Holtei. Als ein perfekter Gegenentwurf zu Herweghs Revolutionslyrik beziehen sie sich auf die Formel *Männer und Helden*, die auch Ludwig Kossarski in der Einleitung zu seiner *Galerie der vaterländischen Helden* bemühte. Man lobt »die Männer« der eigenen Geschichte, die sich zu bedeutsamer Höhe aufschwangen und »die Helden«, die in der Schlacht kämpften, siegten und starben.⁵³ Sichtbares Zeichen für diesen Diskurs über die Männer und Helden Preußens sind die auf den Vignetten abgebildeten, in den Berliner Alltag integrierten Standbilder.

IV. Legitimation durch Formen: Anekdote und Biographie

Sämtliche Anekdoten, die Fontane für seine Gedichte verwendet, finden sich auch in den weit verbreiteten Texten der Friedrich-Hagiographie.⁵⁴ Der literarische Entwurf von historischen Mythen arbeitet mit der Integration mehrerer Diskurse und unterwirft das Vergangene geläufigen Konzepten. Historische Gedichte sind meistens Nachdichtungen, freilich ohne die wissenschaftliche Fachterminologie, die im Gegensatz zum historischen Roman immer vermieden wird. So reproduzieren auch Fontanes Gedichte exakt die Spaltung des korporativen Subjekts in »Held« und »Mensch« sowie die daraus hervorgehende Doppelung von Allgemeinem und Ausnahme, wie sie die Biographien längst eingeführt haben. Diese Struktur, die neben das Individuum immer nur den Kollektivhelden Preußen stellen und das Individuelle bloß im Bezug auf das kollektive Subjekt verstehen kann, setzt die Lyrik formal mit Hilfe der Anekdote um.

Aus dem Heldenleben greifen die Gedichte lediglich wenige markante Episoden heraus, die so gewählt sind, dass sie ein Bild von der Ausnahmeerscheinung des jeweiligen Generals zeichnen können. So erscheint die Gestalt des Generals der Kavallerie Friedrich Wilhelm Seydlitz vorzugsweise im Kontext der Gotha-Anekdote. Bernhard Brach wählt sie als Grundlage seines Gedichts *Das Fest zu Gotha*, bei dem der Preuße 1756 den unbekümmert feiernden Franzosen durch einen überraschenden Angriff das Festmahl zerstört und sie vertreibt:

»Sie setzen zu Tische sich, festlich geschmückt,

Von künftigen Siegen die Sinne berückt,

Helljubilend ertönte Musik und Gesang
Zu der schäumenden Gläser kristallenem Klang.

Da sandte, sie dort zu begrüßen, o Graus!
Der König den tapfern Seidlitz voraus,
Und das köstliche Mahl vor den Lippen zerrann,
Als die furchtbaren Preußenreiter nah'n.«

Wild durcheinander rennend fliehen die Franzosen und überlassen den
Preußen ihr Mahl:

»Die aber setzen sich nun zu Tisch,
Zum dampfenden Wildpret, zum köstlichen Fisch.
Es kreis'te der Becher, es perlte der Wein,
Die Preußen schenken sich tapfer ein.«⁵⁵

Während Brach die Anekdote noch in den gelegentlich schlecht gereimten, daktylischen Vierheber der Kampf- und Soldatenlieder aus den Befreiungskriegen presst – Arndts *Das Lied vom Feldmarschall* stand Pate – , benutzt Julius Minding die erweiterte Chevy-Chase-Strophe in seinem Gedicht *Gotha (19 Sept. 1757)*. Die Ballade berichtet ausführlich vom höfischen Gelage der Franzosen. Ihre galanten Feste bei Trüffel und Pasteten beendet Seydlitz, der den feigen Marschall Soubise verjagt:

»Hurrah! Galopp die Burg hinauf
Hie Seydlitzs Kürassiere,
Wie sprangen da die Damen auf,
Wie schnell die Cavaliere.
Soubise fort am Ersten war;
Dies hat geschrieben ein Husar
Der mit vom Frühstück speiste.«⁵⁶

Auf dieser Grundlage eines bereits bekannten Anekdotenschatzes, in den Biographien freilich in einen komplexeren Zusammenhang eingebettet⁵⁷, entwirft Fontane – anders als die Vorgänger – nicht mehr nur das Bild einer einzigen Schlacht, sondern die Gestalt des Heldenlebens, wie sie aus dem Geist der Anekdote hervorgehen kann. »Das waren Seidlitz Späße«, so beginnen die letzten drei Strophen, und er habe so noch oft gehandelt. Bis zum ruhigen Sterben des Generals dehnt das Lied seine Biographie aus und nutzt das Thema vom verschmitzten Jäger auch für sein Ende: »Doch auf dem La-

ger, balde/ Hat ihn der Tod besiegt,/ Der draußen, auf der Halde,/ Wohl
nimmer ihn gekriegt.«⁵⁸

Fontane schreibt historische Gedichte über vielfach benutzte Anekdoten und reflektiert dieses Verfahren, mit dem schon andere Autoren hervorgetreten waren. Insofern sind seine Lieder nicht einfach naive oder verherrlichende Texte. Sie zitieren vielmehr ein Konzept der historischen Lyrik, das sie zugleich generieren helfen. Damit sind sie Kontrafakturen und man darf unterstellen, dass die Zeitgenossen andere Heldengesänge mit hörten, wenn sie den Liedern im Vortrag folgten. Fontane jongliert gekonnt zwischen der Bipolarität von Mensch und Held und versteht es, noch das Sterben des Helden in ein individuelles Subjektkonzept einzufügen. Letztlich trägt aber die Anekdote dieses Konzept von Subjektivität, nicht die faktische Biographie des Helden.

Denn die Darstellung des Sterbens von Seydlitz ist auch für die Biographen nicht der Verklärung bedürftig. Dass bei ihm der Heldentod fehlt, ist für sie ebenso wenig ein Problem wie für Fontane. Nach Kossarski starb der General in seinem Bett sogar »gefaßt und sanft«⁵⁹. Generell kann man aus den Todesarten keine Folgerungen für ihre Heldentaten ableiten. Und das Sterben außerhalb des Schlachtfeldes behindert nicht die Nachwirkung der Taten, vielmehr kann man es als willkommene Ergänzung des Teilsubjekts »Mensch« werten. Zur Entstehungszeit der Feldherrnlieder bespricht Fontane mit Lepel auch das Gedicht *Ein letzter Wille* über den Tod Friedrich Wilhelms I. Daran kritisiert Lepel nicht etwa die Darstellung der Todesart, sondern berichtet, man habe im *Tunnel* die Verwendung von Briefzitatens des Königs bemängelt.⁶⁰ Seine »Eigenthümlichkeit«⁶¹ musste aus unverwechselbaren Handlungen oder Aussprüchen hervorgehen. Die gelungene Individuation als Kriterium für die Biographie, das Herausstellen von wenigen wesentlichen Zügen, in denen sich die Ausnahmestellung des Helden manifestiert, teilen die historischen Gedichte mit dem Genre der Lebensbeschreibung spätestens seit Varnhagen.⁶² Formal muss die Umsetzung ihrer Gestalt über die Anekdote verlaufen, die das Bindeglied zwischen Prosa und Gedicht abgibt.

Denn die Anekdote markiert die Differenz innerhalb der korporativen Biographie, die ansonsten immer gleichförmig verläuft, und sie erzeugt die Vorstellung von der Menschennatur des Helden, der ansonsten wie ein Heiliger aussehen würde. Die Ausnahmeerscheinung erträgt den Hinweis auf ihre schwachen Punkte. Und kommt dabei noch den Erwartungen des Lesers entgegen. Daher sind alle Helden wie eben Seydlitz »nach einer bestimmten Seite hin (...) sehr angreifbar gewesen.«⁶³ Innerhalb der prinzipiell unabschließbaren Schlachtenreihe, aus der das Leben der Generale bestand,

markieren die Anekdoten »das Beste aller Historie.«⁶⁴ Als Verdichtungsform des zugespitzten Ereignisses formieren sie die Schlacht zum wiederholt erzählbaren Erlebnis, das den »Mann der historischen Anekdote« verlangt.⁶⁵

Gerade indem die Anekdote reduziert und idealisiert, entspricht sie den realistischen Erwartungen. Ihre besondere Wahrnehmungsform des Ereignisses ist, so meint Droysen, am Schnittpunkt von »Tatsache« und »Person« angesiedelt⁶⁶. Dort entfaltet sie besonders ausgeprägte »plastische Vorstellungen«. Droysen vergleicht die historischen Anekdoten daher mit den antiken Statuen. Das Wissen um bezeichnende Anekdoten gestatte uns, ein Gesamtbild zu konstruieren, das dann »plastisch« sein müsse, »weil die urwüchsige Mannigfaltigkeit des wirklichen Seins dieser Persönlichkeit nicht mehr stört.«⁶⁷ Die Plastizität der Poesie gibt natürlich auch Raum für die erfundene Anekdote, die unechte, die nach Fontane gerade so gut sei wie die echte.⁶⁸ Dem ästhetischen Gewinn an Plastizität ist die historische Faktizität nachgeordnet. Das Wie des Realitätsbezuges lässt die Anekdote gerade in der Schwebe zwischen poetischer Referenz und Faktenbezug und garantiert damit raschere und leichtere Zirkulation des so zugespitzten und aktuell brauchbaren historischen Wissens. Heldisches Handeln führt die Anekdote auf eine »Gesinnung« zurück und schlägt damit eine Brücke vom privaten Charakter zur öffentlichen Tugend.

Das Plastische, Greifbare sucht die Anekdote nicht selten im Lokalen auf. Fontane war überzeugt, dass darin das Poetische stecke. Auch deshalb finden sich in den Feldherrnlieder gerne Zitate von markanten, teils fiktiven, teils überlieferten Aussprüchen. Des »Herrn Seidlitz« Drang, nach Gotha zum »Ball« zu reiten, mithin seinen Zug in die Schlacht, darf der Held so kommentieren:

»Sie brechen auf von Halle,
Die Tänzer allbereit,
Bis Gotha hin zu Balle
Ist freilich etwas weit,
Doch Seidlitz, vorwärts trabend,
Spricht: »Kinder, wohlgemuth !
Ich denk, ein lust'ger Abend
Macht Alles wieder gut.«⁶⁹

Und *Der alte Derffling* zitiert den überlieferten Ausspruch von dem ehemaligen Schneider, der Anspielungen auf seinen erlernten Beruf brummend mit einem Schlag auf seinen Degen quittierte: »für Hundsfötter / Sitzt hier mein Ellenmaß«.⁷⁰

So wie die mündliche Überlieferung dem Drang zu vereinfachen folgt, so gibt auch die poetische Mündlichkeitsfiktion plastische Bilder von einer ganzen Schlacht, die zu einem einzigen Ausspruch zusammen schrumpfen. Dieses Verfahren der Intensitätssteigerung durch Kondensieren zu einer lokalen Wendung folgt der Beglaubigungsstrategie des Realismus. An die Stelle der präzisen Benennung von Daten und Orten tritt das gleichfalls authentisch wirkende Zitat eines Ausspruchs. Das Diktum, dem im Gedicht eine weitaus stärkere Wirkung zukommen muss als in der Biographie, ist Teil einer Strategie der Faktualisierung, die sich vom Zitat ausgehend über das gesamte Gedicht ausdehnt.⁷¹ Der Leser hält dann selbst die Szene des Aufbruchs zum Tanz im Seydlitz-Gedicht für glaubwürdig und mag die Metapher vielleicht sogar als angemessenes Bild wahrnehmen. Vom historischen Gedicht scheint der Weg zu den Memorabilien nicht mehr weit zu sein. In jedem Falle kennt das 19. Jahrhundert keinen Unterschied bei den Strategien der Faktualisierung, die den außergewöhnlich problemlosen Gattungswechsel erklären.

V. Militärische Lyrik und der »militärische Geist« bei Fontane

Der lokale Diskurs hat natürlich noch eine andere Seite. Mit dem Major a. D. Johann Ludwig Urbain Blesson (1790–1861) und dem Schauspieler, Schriftsteller und Militärberater Louis (Ludwig) Schneider (1805–1878), Unteroffizier eines Landwehrregiments, kennt Corporal Theodor Fontane schon aus dem *Tunnel* mindestens zwei hochrangige Mentoren der politischen Parteinahme für das Militär.⁷² Sie haben nicht nur alle selbstverständlich gedient, sondern pflegen nach ihrer Militärzeit weiterhin Kontakte, die sich zu einem politisch funktionalisierbaren Netzwerk entwickeln. Diese Kontakte sind schwer nachzuweisen, sie bleiben aber greifbar, wenn man die persönliche Bekanntschaft als Hintergrund von zufällig scheinenden Nennungen begreift.

Der wohl früheste bibliographische Eintrag der *Männer und Helden* findet sich in *Deutschlands Militär-Literatur im letzten Jahrzehnt*, Berlin 1850 von Hauptmann August von Witzleben. Das Werk, nicht das erste seiner Art, enthält eine reiche Sammlung belletristischer Texte, die zur Militärliteratur gerechnet werden. Solche Bibliographien führen literarische Texte, vor allem Biographien und Gedichte, zusammen mit den technischen Schriften aus »Kriegskunst und Kriegswesen«, »Taktik und Strategie« oder »Kriegsgeschichte« auf und behandeln sie gleichwertig mit den strategischen »Karten und Plänen«. In einem *Nachtrag militärischer Werke, die vom 1. Januar bis 1. Juli 1850 erschienen sind* nennt Witzleben den (bereits im Dezember 1849

erschienenen) Band Fontanes. Der Kontext macht deutlich, dass die Gedichte von Anfang an als »Militärische Belletristik« wahrgenommen wurden. Und mehr noch: Das Titelblatt nennt Witzlebens Rang und Dienstort: »Königl. Preuss. Hauptmann im Kaiser Franz Grenadier-Regiment«. Eben dasselbe, in dem auch Fontane mit Lepel gedient hatte.⁷³ Fontanes Feldherrenlieder sind demnach zeitgenössisch nicht anders aufzufassen denn als militärische Lyrik. Und Geschichte bedeutet in diesem Kontext immer zuerst Militär- und Kriegsgeschichte.

Fontane unterscheidet im Rückblick seines *Scherenberg*-Buches zwischen Kriegslyrik, politischer Lyrik und »rein militärischem« Gedicht. An der Art und Weise der Auffassung von Literatur (bezogen auf Scherenbergs *Waterloo*-Epos) ließen sich sogar die verschiedenen politischen Parteien unterscheiden. Seine eigene, die altpreußische, nahm solche Texte eben gerne unter dem militärischen Aspekt auf.⁷⁴ Die rein stofflich orientierte Differenz bezieht sich aber auch auf die politischen Auseinandersetzungen um das Verhältnis der Armee zum unbewaffneten Volk und auf die äußerst scharf geführten Kontroversen um Preußen als Militärstaat und Rechtsstaat. Hinter der Antithese »militärisch« versus »poetisch« steht nicht zuletzt der spannungsreiche politische Diskurs um den »militärischen Geist« im Preußen des Nachmärz.

Prinz Wilhelm von Preußen hatte 1832 die Formel eingeführt. Als Haupt eines konservativen Kreises von Militärs forderte er ein entschiedenes Eintreten gegen liberale Tendenzen und postulierte die Verbreitung eines »kriegerischen Geistes« in Armee und Gesellschaft. Die strikt antidemokratische Ideologie sollte den »militärischen Geist« bis in alle zivilen Lebensbereiche hineinragen und damit jede revolutionäre Regung im Keim ersticken.⁷⁵ Alles was der Ausbreitung militärischer Werte diene, war der Gruppe willkommen und wurde tatkräftig unterstützt. Die Ziele, wie etwa die Wiederherstellung der Militärmonarchie wie sie vor 1806 bestand, müssen hier nicht interessieren. Es genügt der Hinweis auf die Aktivitäten der Clique am Hofe und in der Öffentlichkeit. Sie nutzten alle publizistischen Möglichkeiten zur Verbreitung ihrer Gesinnung und traten besonders als Herausgeber von Zeitungen und Zeitschriften hervor. Weit mehr als eine berufsständische Interessenvertretung, formierten hier Militärbürokraten und Schriftsteller eine Vereinigung, die sich über ihre umfassende Publizistik als politische Partei konstituierte. Jede neu entstehende Militärzeitschrift präsentierte eine große Bandbreite militärischer Themen aus Geschichte und Gegenwart der preußischen Armee, wobei man sich bereits eine Differenzierung nach Themenbereichen erlauben konnte.⁷⁶ Zu ihrem Denkstil gehörte die Bevorzugung der militärischen gegenüber zivil-bürgerlichen Werten und die Umerziehung der

Bevölkerung. Die Armee erschien ihnen als größter und ehrenvollster Verein der Gesellschaft, die man nur nach seinen Prinzipien zu gestalten brauchte.⁷⁷

Nun gehörte Fontane nicht zur Militärpartei und er vertrat auch nicht zur Gänze ihre Ziele. Wohl aber stand er in engem Kontakt zu ihr, veröffentlichte in ihren Organen und schrieb über die Themen, die auch sie erwartete, weil sie ihren Zwecken diene. Spätestens nach 1848 vertrat Fontane Ansichten, die mit Teilen der Partei übereinstimmten und lediglich vom reaktionären Flügel der Offiziersclique abwichen. Was seine Vorliebe für das alte Preußen anging, war er sogar völlig konform mit der Militärpartei. Auch Fontanes historische Lyrik ist Teil einer zeittypischen Vergesellschaftung von Politik und Militär, die zur Bildung von Parteien beiträgt. Die historische Preußenlyrik aus dieser Phase jedenfalls ist nicht zu unterscheiden von den zeitgenössischen Stellungnahmen anderer, politisch klarer positionierten Autoren. Fontanes historische Gedichte in ihrem publizistischen Umfeld gesehen stehen genauso im Dienst der Verbreitung des »militairischen Geistes« wie etwa die Schriften Scherenbergs.⁷⁸ Wenn er in seinem Aufsatz *Preußen – ein Militär – oder Polizeistaat?* von 1849 erklärt, »die Zieten und Seydlitze müssten sich im Grabe umdrehen«, weil der moderne Staat mit ihrer Wahrheit Spott treibe, dann formuliert Fontane ein historisches Argument ganz aus »militärischem Geist« heraus.⁷⁹

Seine *Acht Preußen-Lieder* präsentieren Militärgeschichte und feiern das alte Preußentum nach Maßgabe der einschlägigen Publikationen. *Der alte Derfflinger* steht am Anfang, weil er »Voll Kriegslust« das Schneiderhandwerk mit dem Kriegsdienst eintauschte und »zu hohen Ehren stieg«. Er gilt als erster berühmter preußischer General⁸⁰ und vor allem ist er eine herausragende Figur, weil er, wie Varnhagen schreibt, »von Geburt kein Preuße« war.⁸¹ Er wollte lieber »Kriegsmann sein statt Schneider« und hat als »emporgestiegener Krieger«⁸² in mehrfacher Hinsicht Vorbildfunktion. Unter allen »Helden des Vaterlandes« zeigt der Derfflinger den Zeitgenossen Fontanes wie man ein Preuße wird. Der gesellschaftliche Aufstieg durch vollständige Adaptation des »militairischen Geistes« soll dem Leser der 1840er Jahre an einem historischen Beispiel demonstriert werden; zumal sein Vorbild in eine Zeit passt, in der über die Rekrutierung des Offizierskorps und die Exklusivität der Kadettenanstalten gestritten wird.⁸³ Alle Autoren (Sallet und Lehmann) benutzen die Sage vom Schneider, weil sie die Karrierechancen belegen und zugleich zeigen wollen, dass auch der ein Preuße werden kann, der von Geburt in dieser Hinsicht benachteiligt ist. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, dass dieses Bild der Realität widerspricht. Denn selbstverständlich wurde bei der Rekrutierung der Offiziere weiterhin auf ständische Exklusivität geachtet. Mit dem Derfflinger bekräftigt Fontane die

Versuche, ideologische Bindeglieder zwischen Armee und Bürgertum zu schaffen und das »insulare Bewusstsein« der Militärs propagandistisch zu verschleiern.⁸⁴

Musterhaft verhält sich im Lied auch Keith, dessen mehrfache Frontenwechsel gar nicht in das Bild zu passen scheinen. Als »eigenthümlich sonderbarer Zufall« seines »ganzen Kriegslebens«⁸⁵ wertet sie Kossarski, der aber trotzdem von »Treue« spricht. Bei Fontane klingt das so, als hätte der Rollenspieler Keith nur darauf gewartet, nach erfolgloser Suche in ganz Europa endlich beim richtigen Theater anzuhauern, das er schließlich nur im friderizianischen Preußen finden konnte:

»Es gab nur eine Truppe
 Damals von gutem Ruf,
 Das war die Künstler-Gruppe,
 Die *Friedrich* um sich schuf;
 Es suchte sein Theater,
 Talente weit und breit,
 Und sieh, anwerben that er
 Auch Dich, auf Lebenszeit.«⁸⁶

Keith starb bei Hochkirch und hatte damit wohl seine »Treue« bewiesen und (aus Fontanes preußischer Sicht) den ewigen Frontenwechsel mit dem Ehrentod wettgemacht.

Der primitiv anmutende Reim »Theater« – »that er« führt zu einem wichtigeren Thema. Denn zur Verbreitung des »militairischen Geistes« gehört ganz wesentlich auch die Strategie der »Volkstümlichkeit«. Dieses Merkmal der Gedichte wurde in der Forschung bisher falsch bewertet, so als wäre mit der Popularität ein kritischer Akzent in den Umgang Fontanes mit Helden hineingekommen. Vielmehr gehört die »Volkstümlichkeit« zur Strategie der Militärpartei, mit der die Verankerung der Armee in der Gesellschaft verstärkt werden sollte.⁸⁷ Der bereits zitierte August von Witzleben begründet seinen »Leitfaden zur Ausbildung der einjährigen Freiwilligen«, sein *Handbuch für Offiziere* mit dem Erfolgsmodell, das auf andere deutsche Staaten ausstrahle, die gleichfalls »Preußisches Reglement bei sich einzuführen« gedächten.⁸⁸ Fontane redet selber davon in seinem »Fehrbellin«-Aufsatz anlässlich des Gedenktages zur Schlacht, der als Volksfest begangen wurde: »Das Soldatische hat sich zum poetischen Inhalt unseres Volkslebens ausgebildet.«⁸⁹ Für die gesuchte Volkstümlichkeit gab es keine Exklusivrechte, selbst die Reaktion nahm sie in Anspruch.⁹⁰ Und schon im Editorial zu seiner Zeitschrift *Der Soldaten-Freund* von 1833 hatte Louis Schneider den

populären Stil als Programm ausgegeben: »dass man etwas lernt, ohne zu merken, dass man uns etwas lehren will –«. ⁹¹ Popularität und Humanisierung sind offensichtlich Kriterien für viele Genres, darunter auch die Graphik und Illustrationskunst, die historische Helden am liebsten in ihrer Fürsorglichkeit darstellt. ⁹² Und zwei längere Briefe Lepels an Fontane bieten dazu reichlich Material. Die Helden müssten als Menschen gezeigt werden, denn, so Lepel:

»Daß aber die pure Heldenthat u der Heldentod uns, die wir dergleichen von Kindesbein an so oft mitgemacht haben, oder – ich wollte sagen, gehört haben – nun nicht mehr rührt, wenn dabei nicht von Menschen weiter die Rede ist: das hast Du mir ja früher selbst gesagt, wenn ich Dir Züge der Bravour aus Schill's Leben erzählte.« ⁹³

Die briefliche Debatte mit Lepel über die Feldherrenlieder unterscheidet sich nicht von den Auffassungen der Militärpartei. Das »Heldentum« muss nicht nur »echt sein« ⁹⁴, sondern es muss auch zum Modell für den strategisch-publizistischen Umgang mit Geschichte taugen.

Wie im Falle des Grafen von Schwerin. Sein Heldentod in der Schlacht bei Prag, schon im 18. Jahrhundert vielfach besungen, findet in der vor 1832 entstandenen Kontrafaktur von Willibald Alexis auf eine Ode von J. B. Krause ⁹⁵ seine mustergültige Darstellung. »Preuß und Protestant« war er nicht nur bei Alexis, sondern auch in den Biographien von Töllner, Varnhagen oder Kossarski, der lapidar feststellt: »Schwerin's Tod war eben so ausgezeichnet wie sein Leben, Beide sind als Muster bekannt.« ⁹⁶ Nicht anders bei Fontane, wo Schwerin wie Christus persönlich »Mir nach!« ruft und mit wehender Fahne (»die alte Fahne«) in der Hand in den Tod zieht.

Alle historischen militärischen Taten sind nur insofern interessant als sie Beispiele abgeben für den »Geist« der preußischen Armee: »Treue, Tapferkeit und Gehorsam sind die Träger dieses Geistes«, so Witzleben, der auch gleich noch den historischen Auftrag beschreibt, mit dem diese »drei Kardinaltugenden« verbunden seien:

»Es sind diese drei Elemente, die Treue, die Tapferkeit und der Gehorsam, das Erbe der preußischen Armee aus vorangegangenen Jahrhunderten, und unsere heilige Pflicht ist es, dieses Erbe den künftigen Geschlechtern ungeschwächt zu überliefern.« ⁹⁷

Hier wird sehr deutlich der Diskurs benannt, zu dem auch Fontanes Gedichte gehören. Der Erbe-Auftrag verleiht den Texten einen klaren Rahmen, den sie auch dann nicht sprengen, wenn sie in kleinen Details von dem typischen Heldendiskurs abweichen sollten. Nirgendwo offiziell formuliert, verweist der Erbe-Auftrag doch auf dieselbe Erinnerungspolitik, der auch Fontanes Gedichte verpflichtet waren. Den Texten selber ist sie freilich nicht zu

entnehmen. Man muss schon das Umfeld ausleuchten, um den »Geist« zu begreifen, aus dem heraus hier gesprochen wird.

Und so endet der Band mit dem Gedicht *An den Grafen Schwerin*, der seit 1849 im Abgeordnetenhaus saß. Bereits die erste Strophe macht den Erbe – Kontext klar:

»Dein Ahnherr – mit dem Schwerte,
Du selber – mit dem Wort!
Es erbt das Ehrenwerthe
Auf Sohn und Enkel fort.
Was einst in letzter Stunde
Der greise Marschall sprach,
Auf's Neu aus Deinem Munde
Erklang es uns: ›mir nach!«⁹⁸

Exemplarisch für die bei Witzleben formulierte Trias der militärischen Tugenden steht im Gedicht an den Märzminister Schwerin-Putzar das in seiner Person genealogisch verankerte Erbe-Denken, in dem auch das literarische Telos des Bandes zu sehen ist. Die Lieder als vielfach verortete Kontrafakturen können vor dem Hintergrund eines zitierbaren und aktivierbaren Erbes an Heldentaten aber auch zu einem ganz auf den momentanen Bedarf zugeschnittenen Heroentum führen. Schwerin-Putzar steht seinen Mann nicht mehr im Feld, sondern als Parlamentarier – was eine ganz ungewohnte Art von Preußentum verlangt. Die neue Definition des jetzt nötigen Preußentums und die neue Semantik seiner Tugenden setzen sich daher vom martialischen Heldenkonzept ab, das noch in den vielfach aufgelegten Gedichten Theodor Körners verbreitet war. *Männer und Helden*, merkwürdig eindeutig klingend, ist in Wahrheit ein Kontrafakturtitel mit der Stoßrichtung gegen Körners Gedicht *Männer und Buben* aus der berühmten Sammlung *Leyer und Schwert* (1814). Körner hatte im Überschwang der Befreiungskriege die Antithese von Kämpfenden und Daheimgebliebenen aufgemacht, die er als »Buben« denunzierte. Strophe für Strophe schwingen seine Helden den »Flamberg« und ziehen zuletzt freudig in den »sel'gen Soldatentod«, während die sogenannten »Buben« zuhause »in seidene Decken« gehüllt vor Angst winseln.⁹⁹ Mit dem abschließenden Gedicht auf den Märzminister Schwerin-Putzar zeigt Fontane ein zeitgemäß aktualisiertes Konzept von Heldentum.

In der Kontrafaktur erzeugt Fontane einen Effekt, der für seinen Umgang mit dem Historismus bezeichnend ist. Zwar präsentiert er eine Galerie von Einzelfällen, die gewissermaßen alle unmittelbar zu Gott sind, aber man hat zu beachten, dass sich Fontanes reflektierter Historismus für eine ideologi-

sche und literarische Modernisierung Preußens einsetzt. Die historischen Heldenballaden beschrieben den Gang der Geschichte stets als einen notwendigen und versäumten dabei, Alternativen darzustellen. Bei Fontane hat die Kontrafaktur jedoch den Zweck, mit Hilfe der Individualisierung von Geschichte nunmehr die individuelle Handlung als selbstbewusste, nonkonformistische Tat zu profilieren. Solche Taten insinuiert er dem Grafen Schwerin-Putzar: »Du bist von jenen *Alten* / Im Geiste noch gezeugt« und: «Du sprichst noch wie der *Ziethen*«¹⁰⁰. Das Gedicht hält dem jetzt lebenden Schwerin gerade nicht seinen großen Verwandten aus dem 18. Jahrhundert als Vorbild vor Augen, sondern legt ihm Taten frei nach Zieten nahe, weil dem der Ruf des freigeistigen Kritikers anhaftet, der auch vor dem König niemals wankt.

VI. Zur Symbolisierung des Alten bei Fontane

Was die Analyse bisher zeigte: die Formbarkeit des Historischen, die poetische Geschichte, die Materialität des Preußenmythos, die Plastizität der Poesie durch Anekdoten sowie die damit verbundene Strategie der Faktualisierung, zuletzt die Fortschreibung des Heldenkonzepts im Kontext des Diskurses vom »militairischen Geist« – alle diese Kriterien bündelt Fontane im historischen Preußenlied in der durchgängigen Symbolisierung des Alten. Das Alte wie auch die Differenz zwischen Alt und Jung oder Alt und Neu als eine das Biologische überschreitende Größe kulturellen Handelns sind in vielen Texten Fontanes häufig benannt. Die große Bedeutung dieser Symbolisierung ist ein wesentlicher Bestandteil der Narrationen vom Heldentum und sie erfordert deshalb eine Ausweitung auf die kulturellen Praktiken und Strategien ihrer Verwendungsweisen. Gerade auch historische Gedichte sind aufschlussreich, wenn man die Prozesse der Generierung des Symbolischen verstehen will. Denn in den Symbolisierungsverfahren stellen sich die Bedeutungen stiftenden Prozesse von sozialen Ordnungen selber dar.

Das heroische Narrativ konstruiert historische Figuren mit hohem und höchstem Symbolwert. Die Auszeichnung als »alter Held« fügt dem Kanon an Kriterien noch einen genealogischen Aspekt hinzu, der ganz wesentlich zur Reintegration der vom Alltag weit abgehobenen Heldengestalt beiträgt und sicherstellt, dass die wechselseitige Annäherung der längst vergangenen Tat an die aktuellen Erfordernisse gelingt. Wird die eine Seite (Geschichte) gleichsam still gestellt, so als würden die historischen Heldentaten für alle Zeiten dasselbe bedeuten, so kann leicht eine Schiefelage beim Vergleichen der Gegenwart mit der Vergangenheit entstehen. Der Kontext, in dem der tote Held die positive Konnotation als »alt« erhält, ist ebenso bedeutsam wie die Frage nach der jeweiligen Qualität dieser Zuschreibung.

Der alte Derffling (1606–1695), *Der alte Dessauer* (1676–1747) und *Der alte Ziethen* (1699–1786), mit denen die Sammlung in chronologischer Folge beginnt, sind auch deshalb alt, weil solche Helden nicht mehr existieren oder nicht mehr in die Zeit passen würden. Gleichwohl repräsentieren sie ein Preußentum der Gründerphase und der Blütezeit des Staates aus drei Generationen, das in je spezifischer Weise für Fontane nicht veralten kann. Als idealtypische Gestalten sind sie zwar immer schon der Zeitlichkeit enthoben, ihrem Handeln wird aber unterstellt, dass es auch in der je aktuellen Gegenwart noch erfolgreich wäre. Die markante Differenz »Alt« versus »Neu« begegnet in den Preußenliedern schon bei Gleim. Er schreibt anlässlich der Thronfolge von Friedrich Wilhelm III sein Gedicht *Der alte Preuße 1797*. Aus dem Blickwinkel des »alten Grenadiers« empfehlen »wir alte Preußen« den »jungen Preußen« die Pflicht nicht zu vernachlässigen.¹⁰¹ Gleims Grenadier spricht die Soldatensprache, die auch bei Fontane die erste Ebene der Semantik des Alten darstellt.

In der Soldatensprache sind die Generale schon deshalb die »Alten«, weil sie von ihren jüngeren Verwandten unterschieden werden müssen. Die genannten Familien stellen Dynastien von Militärs und sind noch in der Armee aktiv. Varnhagen schrieb: »Im Munde der Soldaten hieß er nur der alte Dessauer oder der alte Fürst zum Unterschied von seinen Söhnen.«¹⁰² Schon die Titel der ersten drei Gedichte zitieren also soldatischen Sprachgebrauch und vermitteln diesen Habitus an ein breiteres Publikum. Ob im *Soldaten-Freund*, im *Morgenblatt*, in der *Militairischen Gedichtsammlung* unter dem Titel *Leyer und Schwert* oder im *Kinderfreund* – Fontanes Publikationsorte deuten auf den jederzeit möglichen Übergang zwischen den Sphären.¹⁰³ Im Gedicht *Der alte Dessauer* tritt ein Rollen-Ich als Sänger auf, der gewissermaßen als Sprachrohr des Soldaten seinem Publikum wie ein alter Grenadier Kriegsanekdoten erzählt. Und beachtet man die frühe Aufführungspraxis in den Salons und Vereinen, dann ist schnell deutlich, dass man unter den Zuhörern auch auf Verwandtschaft aus den Generalsfamilien treffen konnte.¹⁰⁴ Wenn Fontane als durchgängige Versform die neue Nibelungenstrophe verwendet, die er nur im *Schill*-Gedicht absichtlich nicht teilt, dann hat der Rückgriff auf die von Uhland (wieder) eingeführte heroische Form wahrscheinlich auch den sehr direkten Zweck der diskreten Rücksicht auf die Familien. Das Gedicht wird zur Geste innerhalb des Handlungskontextes, der sehr konkrete Bedeutungen von Geschichte wachruft. Huldigungen an soldatisches Erbe, berufsständische Familientraditionen, die Popularisierungsstrategie des »militärischen Geistes« und die historische Konstruktion des Heldenbildes gehen hier eine unauflösbare Verbindung ein.

Zentral bleibt jedoch die Antithese Altpreußen versus Neupreußen. Hier stellt sich die Frage nach der Funktion des Preußenmythos in aller Schärfe. Die Alte-Fritz-Zeit ist zum unhistorischen und jeder Zeitlichkeit enthobenen Bezugspunkt geworden, der je nach Bedarf angerufen werden kann, ohne dass schon konkret gesagt wäre, was eigentlich jeweils genau gemeint ist. Die Antithese ist ein Schlagwort im politischen Kampf und sie ist nicht ausschließlich zeitlich kodiert. »Alt« kann sich auch auf die Manteuffel-Ära beziehen, wenn Fontane im Rückblick diese relativ kurze Phase seiner Mitarbeit im Regime kennzeichnet.¹⁰⁵ Das Schlagwort beruht vielmehr auf einem Geschichtsentwurf, an den auch die Militärpartei glaubt. Wenn nämlich die Armee als »Volks-Institut« und »Schule der Nation« fungieren und über die Erziehung des Soldaten »die Nation mit ausgebildet«¹⁰⁶, wenn also der Literatur darin eine ganz besondere erzieherische Aufgabe zuteil werden soll, dann sind größere, mentalitätsgeschichtlich bedeutsame Prozesse gemeint, zu denen auch die so genannte militärische Lyrik gehört. Ohne hier genaueren Modifikationen dieses Diskurses vorzugreifen, darf man doch vermuten, dass genau dort die Basis für die historischen Projektionen Fontanes zu suchen ist. Denn auch die Militärpartei träumt von der Restitution des alten Preußen und stellt sich die Aufgabe, dieses Bild in die Öffentlichkeit zu tragen.¹⁰⁷

Fontanes Geschichtsentwurf kennt mehrere »neue« Preußen, die Probleme bereiten. Seine Geschichte beginnt in Fehrbellin 1675, führt über die Blütezeit 1701–1786 (Fridericus-Rex-Leute), die Phase des Verfalls und der Wiedergeburt in der Reformära 1813–1815 unter gleichzeitigen Vorbehalten gegenüber den Freiheitskriegern (wegen ihres Bruchs mit dem friderizianischen System), bis zur neuerlichen Verfallszeit nach 1840, in der die Chance des Wandels verpasst worden sei. Sowohl das neue Preußen 1813–1815 als auch das von 1840–1848 (Polizeistaat) weichen vom »alten« Rechts- und Militärstaat ab. Die Feldherrnlieder sind Gedichte über den Gründungsmythos, der gerade in der aktuellen politischen Lage verstärkt erinnert werden muss.¹⁰⁸ Höchste symbolische Kraft kommt in diesem Zusammenhang der Literatur über den Freiheitshelden Major Schill zu, einer Literatur, die wahrhaft eine kleine Bibliothek füllt.¹⁰⁹ Manche Autoren wie Stägemann dichten ganze Zyklen auf ihren Schill, im *Tunnel* schrieb Hesekeel eine Biographie *Major Schill* (1847) und Fontane, der bei Oberst Hirschfeld diente, welcher selber einen Verwandten im Freikorps Schill hatte, Fontane plante einen Roman über Schill, der dann in *Vor dem Sturm* den historischen Subtext bildet. Sein Gedicht präsentiert den Kämpfer in merkwürdigem Licht. Er scheint nur von Interesse im Hinblick auf seine Funktionalisierung für die Gegenwart. Er sei nämlich, obwohl »doch ein ganzer Mann«, eine »Frühgeburt«

gewesen.¹¹⁰ Schill ist für Fontane in den Jahren 1847–1850 nicht umstandslos als alter Held zu gebrauchen und passt nicht so recht in die Galerie. Lediglich im größeren Zusammenhang der historischen Gesamtkonstruktion, wie sie die Sammlung vorgibt, kann er seinen Platz beanspruchen. Schills Kopf, der in Spiritus konserviert die Zeiten überdauert, fügt sich in das mythische Konzept vom alten Helden, wie es die drei ersten Lieder bieten, am Ende nur in der wiederum in drei Gedichten beschriebenen historischen Abfolge. Dem Thema der drei »alten« Helden korrespondieren die drei Schlussgedichte *Schwerin*, *Schill* und *An den Grafen Schwerin*. Der letztere als einzig noch Lebender soll sich an der mythischen Ahnenreihe orientieren, bei den Alten lernen. Wenn die »alten Preußenherzen«¹¹¹ immer wieder beschworen werden, dann nur, um auch einen aktiven Politiker auf den Preußenmythos zu verpflichten.

Zuletzt impliziert die Symbolisierung des Alten bei Fontane einen häufig missverstandenen Begriff von Freiheit. Die beiden Schlussverse »Treulos sind alle Knechte, / Der Freie nur ist treu.« klingen demokratisch. Sie bekommen aber einen anderen Beiklang, wenn man sie mit dem Diskurs der Militärpartei vergleicht. Unter Freiheit konnte man offensichtlich auch die Freiheit des Entschlusses zur Preisgabe der individuellen Freiheit verstehen. Die »persönliche Freiheit« des Soldaten bestand darin als Freiwilliger der Armee beizutreten¹¹² und Carl von Decker definiert seine darauf aufbauende Maxime so:

»Die ganze Stellung des preußischen Soldaten, oder wie ich es nenne, seine Persönlichkeit, basirt auf gesetzliche, geistige und moralische Freiheit«¹¹³ (sic).

Ein »Ehrgefühl«, das Decker auch ein »edles Selbstgefühl« nennt. Das alles bedeutet ihm »Freiheit«, also gerade nicht Selbstdenkertum und Subjektivismus, vor allem aber nicht demokratische Gesinnung. Die Verse aus Fontanes Sammlung passen exakt zu diesem Diskurs über preußische Freiheit um 1850, für den eine Publikation in Fontanes Verlag einen weiteren Beleg liefert. Ludwig Frege druckt ein Lied *Dem Preußenvolke (Zum 15ten August 1848)*, das auf die Melodie des Preußenliedes von Thiersch zu singen war. Mitten in den Revolutionswirren, am Geburtstag Napoleons und am Tage, an dem die Konservativen erstmals zur Sammlung für das so genannte »Junker-Parlament« aufriefen, singt man den Vers: »Denn nur wer treu, der ist auch wahrhaft frei«¹¹⁴. Die scheinbar typisch populären Formeln Fontanes sind Gemeingut des konservativen Diskurses und im vorliegenden Falle eine Kontrafaktur auf das *Preußenlied* von Thiersch.¹¹⁵ In keinem Falle ist mit Freiheit anderes gemeint als selbstbewusstes Preußentum.

VII. Schluss

Der korporative Geschichtsentwurf bei Fontane folgt, wenn man die Kategorien Nietzsches bemühen wollte, dem monumentalischen und kritischen Umgang mit der Historie, weil ihm ein starkes Moment der selbst erschaffenen Identität innewohnt. Das gesamte Symbolisierungsverfahren, da sich in der Antithese von »Alt« und »Neu« fassen lässt, bleibt, früh ausgebildet, nachvollziehbar bis in die späten Romane hinein. Noch das im *Stechlin* nachzulesende Gespräch zwischen Pastor Lorenzen und Melusine über das »Heldische«, über das »Alte« und »das Neue«, über die »alten Familien« und die »revolutionären Diskurse« im neunundzwanzigsten Kapitel oder das Gespräch Dubslavs, der mit Lorenzen nach Art der »alten Zieten- und Blücheranekdote« im achtunddreissigsten Kapitel über wahres Heldentum redet, bringen nur noch einmal eine für Fontane seit über fünfzig Jahren erprobte Antithese zu Wort. Der Kurswechsel, den das Heldische vollzogen haben soll, ist schon beim frühen Fontane abzulesen an seinen Feldherrnliedern.

Fontane kristallisiert einen Typenkreis aus der längst kanonisch gewordenen Militärgeschichte heraus und spitzt die Gestalt der Generalitäten zu im Hinblick auf wahres Heldentum als Gegenbild zu den Demokraten sowie dem radikalen Borussismus einiger Offiziere, wobei er genau diejenigen militärischen Tugenden bemüht, die dem Leitbild der Militärpartei entsprechen. Man könnte sagen: er konstruiert ein wahres Heldentum nach preußischem »Reglement«, das Schule machen sollte auf allen Ebenen des symbolischen Handelns. Es ist aber ein Heldentum, das für alle Schichten eine Herausforderung bedeutet. Und er lehnt sein Geschichtsbild an das der Militärs an, das gerade einmal die letzten 140 Jahre umfasst und auch nur bestimmte Phasen berücksichtigt. Ein sehr stark differenzierter und hoch spezialisierter Entwurf, der die in den Anthologien gebräuchlichen, großzügigen Geschichtskonstruktionen noch einmal einschränkt. Im Kern entspricht der wichtigste Zeitraum aus Fontanes historischem Mythos des alten Preußen fast genau dem Walter Scott'schen Waverley-Prinzip »'Tis sixty years since«, mit dem er die Aufmerksamkeitsspanne für historische Romane an die generationelle Erinnerungsfähigkeit (Zeit der Großväter) knüpft. Mit dem Untergang des alten Preußen 1786 beginnt der Aufstieg des mythischen Preußen bei allen Konservativen. Für Fontane ist es dann am überzeugendsten, wenn es wie bei von der Marwitz noch direkte Generationsverbindungen mit der friderizianischen Zeit aufweist und von einem Liberalismus in ihrem Sinne zeugt.¹¹⁶ Das Heldentum ist ein »Ausnahmezustand« und gelungene Reaktion auf eine Zwangslage – nicht weniger, aber auch nicht mehr. In der Geschichte, so viel ist für den beinahe Historiker gewordenen Fontane ausge-

macht, wirken Traditionen und Konstruktionen zusammen und was er über bedeutende Individuen der Vergangenheit denkt, erklärt zugleich seine Haltung gegenüber der Geschichte im Ganzen.

Anmerkungen

- 1 AFA *Autobiographische Schriften* III/1, 1982, S. 425. (Brief an Theodor Storm vom 14. Februar 1854). Die Gedichte werden zitiert nach der GBA, 1995.
- 2 Ebd.
- 3 HELMUTH NÜRNBERGER: *Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte 1840 bis 1860*. München 1971, S. 67–71.
- 4 Ebd., S. 126: »Was aber letztlich in diesen Gedichten dominierte, war Demokratie und Anekdote«. Solche Fehlurteile haben die Auseinandersetzung mit den Texten lange Zeit verhindert.
- 5 GERHARD FRIEDRICH: *Fontanes preußische Welt. Armee–Dynastie–Staat*. Herford 1988, S. 31 und 394. Dazu auch *Fontane-Handbuch*. Hrsg. von CHRISTIAN GRAWE und HELMUTH NÜRNBERGER. Stuttgart 2000, S. 761. Über die historischen Anekdoten des Vaters: AFA *Autobiographische Schriften* I, S. 123–124.
- 6 *Theodor Fontane. Der Dichter über sein Werk*. 2 Bde. Hrsg. von RICHARD BRINKMANN und WALTRAUD WIETHÖLTER. München 1977, Bd. II, S. 698 (Brief vom 7. November 1889). WERNER RIECK: *Preußens Königshaus im Urteil Fontanes*. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Hrsg. von HANNA DELF VON WOLZOGEN. Würzburg 2000, Bd. 1, S. 36–50.
- 7 *Fontane-Handbuch*, 2000, S. 790–799; HUBERTUS FISCHER: *Wendepunkte. Der politische Fontane 1848 bis 1888*. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, wie Anm. 6, S. 22–33.
- 8 NÜRNBERGER, wie Anm. 3, S. 144.
- 9 KENNETH ATTWOOD: *Fontane und das Preußentum*. 2. Aufl. Flensburg 2000, S. 70, 223 (»Das Alte und das Neue«). Die Studie von 1970 ist nach wie vor brauchbar für Fontanes Umgang mit Geschichte. Zu diesem Thema fehlt ein Abschnitt im *Fontane-Handbuch* 2000.
- 10 MARKUS FAUSER: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. 4. Aufl. Darmstadt 2008, S. 87–94.
- 11 FONTANE, AFA *Autobiographische Schriften*, II, S. 157.
- 12 *Max von Schenkendorfs Sämtliche Gedichte*. Erste vollständige Ausgabe. Berlin 1837, S. 271. CAMILLA G. KAUL: *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert*. Köln 2007 mit zahlreichen Bildern zur optischen Geschichte des Mythos.
- 13 FRIEDRICH RÜCKERT: *Gesammelte Gedichte*. Zweiter Band. Dritte Auflage. Erlangen 1839, S. 18 (Nr. 31).
- 14 Ebd., S. 9. Genau dieselbe Perspektive bietet Fontanes Gedicht *Der Alte Fritz*

- anlässlich der Enthüllungsfeier des Denkmals im August 1851. Auch dort ruft Fritz seinen alten Zieten aufs Pferd. GBA *Gedichte* Bd. 1, S. 238. Dazu GERHARD FRIEDRICH: *Fontanes preußische Welt*, 1988, S. 32 ff.
- 15 FRIEDRICH AUGUST VON STÄGEMANN: *Historische Erinnerungen in lyrischen Gedichten*. Berlin 1828, S. 4. Man vernimmt einen Nachklang auf Gleims *Lied am Geburtstage des Königs 1778*, wo es heißt, Friedrich sei »Den alten Helden gleich!«. JOHANN WILHELM LUDWIG GLEIM: *Sämmtliche Werke*. Hrsg. von WILHELM KÖRTE. Vierter Band. Halberstadt 1811. ND Hildesheim 1971, S. 118.
- 16 Der Politiker Stägemann preist hier die preußische Heeresreform 1815. *Grundkurs deutsche Militärgeschichte*. Hrsg. von KARL-VOLKER NEUGEBAUER. München 2006, Bd. 1, S. 236 ff.
- 17 August Kopisch sagt »Wir haben das alte Blut« und den »gleichen Mut«. Das Gedicht *Friedrichs Marsch* zitiert nach AUGUST KOPISCH: *Gesammelte Werke*. Erster Band. Berlin 1856, S. 349. Auch der Einakter *Der alte Feldherr* von KARL HOLTEI, uraufgeführt in Berlin 1826 und gedruckt 1829 sowie in *Beiträge für das Königstädter Theater* 1832 bringt ein *Lied vom alten Helden*. Auf die frühe Kenntnis Holteis aus diesem Schauspiel verweist Fontane im Kapitel 12 seiner Autobiographie *Meine Kinderjahre*. In: *Autobiographische Schriften I*, S. 115.
- 18 *Galerie der vaterländischen Helden aller Zeiten*. Bearbeitet von LUDWIG JELENI (d.i. KOSSARSKI). Berlin 1840, S. VI. (Dieses Vorwort, enthalten im Exemplar der Anhaltischen Landesbücherei Dessau, fehlt im Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin, wie auch einige Stahlstiche). Ludwig ist der Bruder von Julius Kossarski, den Fontane zur Dichterschule des *Berliner Figaro* zählte.
- 19 MARKUS FAUSER: *Historische Größe. Rekonstruktion und Semantik einer Denkfigur des Historismus*. In: *Conrad Ferdinand Meyer im Kontext*. Hrsg. von ROSMARIE ZELLER. Heidelberg 2000, S. 209 ff.
- 20 ANDREAS DÖRNER: *Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannmythos: zur Entstehung des Nationalbewusstseins der Deutschen*. Reinbek 1996, S. 156.
- 21 GÜNTER HÄNTZSCHEL: *Bibliographie der deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840–1914*. München, London, New York, Paris, 2 Bde., 1991 wählt leider einen unglücklichen Beginn seines Berichtszeitraumes. Wagners so bezeichnender Titel kommt dann eben nicht vor, auch Kröger und Petri fehlen. Häntzschel listet mehr als zwanzig Sammlungen dieser Art auf.
- 22 Dazu ausführlicher MARKUS FAUSER: *Ballade und Historismus*. In: *Ballade und Historismus. Die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von WINFRIED WOESLER. Heidelberg 2000, S. 22 ff.
- 23 FRIEDRICH AUGUST VON STÄGEMANN: *Historische Erinnerungen in lyrischen Gedichten*. Berlin 1828, S. III.

- 24 *Borussia. Eine Sammlung Deutscher Gedichte aus dem Gebiete der Geschichte Preußens. Für Schule und Haus.* Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von JOHANN AUGUST LEHMANN. 2 Bde. Marienwerder 1842 und 1844. Bd. I, S. V–VII.
- 25 Beinahe kurios ist dabei das Gedicht *Der letzte Preuße* von EDUARD HEINEL im ersten Band S. 220–226, das eine »Altpreußische Sprache« rekonstruiert mithilfe des Samländischen Katechismus. Ihr letzter Sprecher war auch der »letzte Preuße«, der deshalb schon vor Jahrhunderten verstorben sein musste. Heinel (1798–1865) trat auch als Historiker Preußens hervor mit zahlreichen Büchern »für die Jugend«.
- 26 PETER WRUCK: *Theodor Fontane in der Rolle des vaterländischen Schriftstellers. Bemerkungen zum schriftstellerischen Sozialverhalten.* In: *Fontane Blätter* 6/1987, S. 650 ff. Der wichtige Beitrag ist teilweise wieder abgedruckt in: *Theodor Fontane. Neue Wege der Forschung.* Hrsg. von BETTINA PLETT. Darmstadt 2007, dort S. 51–54.
- 27 CHRISTOPHER CLARK: *Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947.* München 2007, S. 15.
- 28 Preußen war der Modellfall eines aus der Krise des Absolutismus 1640 geborenen Staates. Die behauptete Identität von »Staat« und »Nation« war schon im 18. Jahrhundert das Vorbild für den preußischen Vaterlandsdiskurs. Vollends nach den Erfolgen von 1813 bis 1815 war an dieser Einheit von preußischer Nation und deutscher Nationaleinheit nicht mehr zu rütteln. GEORG SCHMIDT: *Geschichte des Alten Reiches. Staat und Nation in der Frühen Neuzeit 1495–1806.* München 1999, S. 205 und 278 ff.
- 29 CLARK, *Preußen*, 2007, S. 271 ff. Für *Vaterländische Reiterbilder 1879* liest Fontane die Kurzbiographien bei CARL FRIEDRICH PAULI: *Leben grosser Helden des gegenwärtigen Krieges.* 9 Theile, Halle 1758–1766 und ANTON BALTHASAR KÖNIG: *Biographisches Lexikon aller Helden und Militairpersonen, welche sich in Preußischen Diensten berühmt gemacht haben.* Berlin 1788–1791 (ND 1989).
- 30 ANGELA BORGSTEDT: *Das Zeitalter der Aufklärung.* Darmstadt 2004, S. 78. An einer Uhrkette war ein »libellum« befestigt mit Kupfern und Versen auf den König und seine Generale Ziethen, Seydlitz, Winterfeldt.
- 31 Ein beeindruckendes Verzeichnis der Graphiken bei GERHILD KOMANDER: *Der Wandel des »Sehepunktes«. Die Geschichte Brandenburg-Preußens in der Graphik von 1648–1810.* Münster, Hamburg 1995, S. 369–449.
- 32 Ebd., S. 344 ff.
- 33 FONTANE, *Autobiographische Schriften* I, S. 47 f. berichtet von dem Kupferstich (Frederik Clemens 1790 nach Edward Cunningham) zu »Frédéric le Grand retournant à Sanssouci...« und dem darauf dargestellten »Lieblingshelden« Zieten, den er schon im Wohnzimmer seines Elternhauses bewunderte. Der

- Stich hing später auch über dem Sofa in Fontanes Arbeitszimmer. HELMUTH NÜRNBERGER: *Fontane-Lexikon*. München 2007, S. 94. Dort S. 46 f. zu Fontanes Besuch der Ausstellung über Friedrich den Großen von 1863.
- 34 JOHANN GOTTFRIED SCHADOW: *Über historisches oder ideales Kostüm*. In: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*. Bd. 3: *Skulptur und Plastik*. Hrsg. von ULRICH BISCHOFF. Stuttgart 1985, S. 31. Dort weitere Dokumente zum Kostümstreit, in dem die Berliner Feldherrendenkmäler eine bedeutende Rolle spielten. S. 29 ff und 60 ff. Goethes verärgerte Reaktion in den *Propyläen*, der »Berliner Naturalismus« setze auf das »Vaterländische«, trifft zu (ebd.).
- 35 LOTHAR LAMBACHER: *Die Standbilder preußischer Feldherren im Bodemuseum. Ein Berliner Denkmalensemble des 18. Jahrhunderts und sein Schicksal*. Berlin 1990, S. 10. Alle Abbildungen und Detailaufnahmen sind dort versammelt.
- 36 KOMANDER, *Graphik*, 1995, S. 300 und 305 ff. über die Verbildlichung der Friedrich-Anekdoten.
- 37 PETER PARET: *Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*. München 1990, S. 64.
- 38 ADOLPH MENZEL. *Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie*. Hrsg. von LUCIUS GRISEBACH. Berlin 1984, S. 202.
- 39 *Gespräch der Sechs Feldherren auf dem Wilhelms-Platze in Berlin. Ein Sieges-Denkmal, den Preußischen und Russischen Helden der letzten hundert Jahre geweiht*, von LUDWIG KOSSARSKI. Berlin 1840. Anlass war die Parade einer vom russischen Kaiser geschenkten Batterie auf dem Wilhelmsplatz.
- 40 *Leben und Thaten des Generals der Kavallerie Hans Joachim von Ziethen. Mit den Abbildungen seines Denkmals auf dem Wilhelms-Platze*. (LUDWIG KOSSARSKI). Berlin 1840, S. 182.
- 41 HUBERTUS KOHLE: *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*. München, Berlin 2001, S. 19 ff.
- 42 KOHLE, *Menzels Friedrich-Bilder*, 2001, S. 20 bringt Beispiele anlässlich der Enthüllung des Friedrich-Denkmal 1851, zu der auch Fontane ein Gedicht unter dem Titel *Der Alte Fritz* beisteuert.
- 43 Die Werke von Eduard Heinel, Johann David Erdmann Preuß, Friedrich Förster, Carl Friedrich Köppen und Franz Kugler / Adolph Menzel, Ludwig Hahn / Wilhelm Camphausen seien stellvertretend genannt. Sie werden in der einschlägigen Forschung immer zitiert und sind zum Teil sehr aufwändig illustriert. PETER PARET, *Kunst als Geschichte*, 1990, S. 22 ff. Vgl. KARL KLETKE: *Quellenkunde der Geschichte des preußischen Staats*. Berlin 1858 und HERZELEIDE HENNING: *Bibliographie Friedrich der Große 1786–1986*. Berlin 1988.

- 44 Der Band aus der Staatsbibliothek Berlin über *Leben und Thaten des General-Feldmarschalls Jakob von Keith*. Berlin 1841 trägt den Stempel »Bibliothek des 5. Pommerschen Infanterie Regiments Nr. 42«.
- 45 HUBERTUS FISCHER: »Gedichte« – »Soldatenlieder« – »Preußenlieder«. Wie Fontanes »Preußische Feldherrn« volkstümlich wurden. In: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte* 50/1999, S. 161 f. In diesem instruktiven Aufsatz beschreibt Fischer das konservative Umfeld, in dem sich Fontane bewegt, besonders den 1849 gegründeten Treubund, S. 152 und 154 ff., den Fischer als konservative Massenorganisation einordnet. Die Aufnahme seiner Gedichte in Publikationen aus dem Umfeld der Treubund-Genossen und nur sie habe für ihre Popularität gesorgt. Der Beitrag bietet die erste kontextualisierte Wirkungsgeschichte der gedruckten Texte.
- 46 ERNST WEBER: *Lyrik der Befreiungskriege (1812–1815). Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur*. Stuttgart 1991, S. 198–207 mit einer Fülle von Titeln.
- 47 BERNHARD THIERSCH: *Geschichte des Preussenliedes an dessen 25jährigen Jubiläum*. Düsseldorf 1855. Noch in *Effi Briest* wird es in der Oberförsterei gesungen. Es existieren auch konkurrierende Texte. LUDWIG FREGE: *Zur Geschichte des preußischen Volksliedes mit einem Anhang von Liedern aus neuester Zeit*. Berlin 1850 (A. W. Hayn). In diesem beim Verleger der Fontaneschen Preußenlieder erschienenen Band findet man *Heil Dir im Siegerkranz*. Die auf Friedrich Wilhelm II. gedichtete Kontrafaktur von 1793 (*God save the King!*) bezeichnet Frege als »unser Lied« und als »Berliner Volksgesang«, S. 6. Louis Schneider und Adolf Wilhelm Hayn haben dazu schon 1833 einen devoten Zeilenkommentar verfasst, der mit dem Porträt des Königs »in 150.000 Exemplaren an die Regimenter vertheilt« worden sein soll, S. 18–22.
- 48 CARL VON HOLTEI: *Heil dem Könige! Zwölf preußische Lieder*. Berlin 1831, S. 29.
- 49 FISCHER, *Fontanes Feldherrn*, 1999, S. 153 ff. Fischer ist die frühere Sammlung von Holtei entgangen.
- 50 FONTANE, AFA *Autobiographische Schriften* II, S. 477. FISCHER, *Fontanes Feldherrn*, 1999, S. 154.
- 51 FONTANE, *Du Adlerland. Preußenlied zum 13. Mai 1861*. GBA *Gedichte*. Bd. 1, S. 239. *Vom braven Reitersmann*, GBA *Gedichte* Bd. 2, S. 69 feiert Graf von Wrangels Sieg über die Revolution. Die Standbilder-Generale unter Führung des alten Dessauers steigen herab und nehmen ihn in ihren Kreis auf. Als Flugblatt 1850 verbreitet! Auch die späteren politischen Gelegenheitsgedichte Fontanes sind in diesem Sinne »Preußenlieder«.
- 52 FONTANE, GBA *Gedichte* Bd. 2, S. 631 f. *Der erste Stoss gescheitert* bleibt Fragment. Überhaupt tut sich Fontane schwer mit Liedern auf die Befreiungskriege. Vaterländische Diskurse gehen oft seltsame Wege.

- 53 *Galerie der vaterländischen Helden aller Zeiten*. Bearbeitet von LUDWIG JELENI (KOSSARSKI). Berlin 1840, S. III. Noch in *Stine*, also zur Bismarckzeit, wohnt Baron Papageno am Zietenplatz mit Blick auf die Standbilder, die er morgens begrüßt, wie das 11. Kapitel erklärt.
- 54 HELMUT SCHEUER: »Männer und Helden«. *Geschichte aus dem Geist der Anekdote*. In: DERS. (Hrsg.): *Interpretationen. Gedichte von Theodor Fontane*. Stuttgart 2001, S. 31 ff. Scheuer kann den Diskurs aber nicht an Quellen belegen, sondern stützt sich auf die ältere Forschung: PARET, *Kunst als Geschichte*, 1990.
- 55 BERNHARD BRACH: *Preußenlieder*. Köln 1843, S. 41 f.
- 56 JULIUS MINDING: *Lieder vom Alten Fritz*. Berlin 1846, S. 18. Fontane müsste Mindings Lieder gekannt haben.
- 57 *Geschichte Friedrichs des Grossen*. Geschrieben von FRANZ KUGLER. Gezeichnet von ADOLPH MENZEL. Leipzig 1842. ND Leipzig 2008, S. 338–352. Dort auch der Holzstich, der Seydlitz auf dem Pferd zeigt, in dem Moment, in dem er zum Zeichen des Angriffs seine Tabakspfeife in die Luft schleudert.
- 58 FONTANE, *Gedichte* GBA *Gedichte* Bd. 1, S. 194. Hier zitiert in der Variante des Buchdrucks von 1850.
- 59 *Leben und Thaten des Generals der Kavallerie Friedrich Wilhelm von Seydlitz*. Berlin 1840, S. 94.
- 60 *Theodor Fontane und Bernhard von Lepel*. Der Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hrsg. von GABRIELE RADECKE. Berlin, New York 2006, Bd. 1, Nr. 20 und 21 vom 2. Mai und 11. Mai 1847. Das Fehlurteil der Forschung, wonach die Darstellung des Todes der Helden bei Fontane ein Kriterium für seine Distanz zu Heldendiskursen sei, dürfte damit endgültig widerlegt sein.
- 61 Ebd., Bd. 1, S. 43. (Nr. 21)
- 62 CHRISTIAN VON ZIMMERMANN: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*. Berlin, New York 2006, S. 73.
- 63 AFA *Autobiographische Schriften* Bd. 2, S. 171. Anders UWE HEBEKUS: *Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane*. Tübingen 2003, S. 8. Die Anekdote ist eben keine »alternative Form«, sondern gehört elementar zur Historiographie im Historismus.
- 64 AFA, *Autobiographische Schriften* Bd. 2, S. 263.
- 65 Ebd. über George Hesekeel.
- 66 JOHANN GUSTAV DROYSEN: *Historik*. Hrsg. von RUDOLF HÜBNER. 8. Aufl. München 1977, S. 63.
- 67 Ebd., S. 64. Freilich verwirft Droysen die Anekdote gerade deswegen in ihrem Quellenwert für den Historiker.
- 68 AFA, *Autobiographische Schriften* Bd. 2, S. 261. Über die Unwiderstehlichkeit der Anekdote S. 263.

- 69 GBA, *Gedichte* Bd. 1, S. 192 wieder in der Fassung von 1850.
- 70 Ebd., S. 188. Das Zitat bringt auch KARL AUGUST VARNHAGEN VON ENSE: *Biographische Denkmale*. Zweiter Theil. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin 1845, S. 108. Die zuerst 1825 erschienene Biographie bietet im Anhang auf S. 381–383 eine stattliche Literaturliste zum Derfflinger und S. 384–388 zum Dessauer.
- 71 ZIMMERMANN, *Biographische Anthropologie*, 2006, S. 39. Zur Vermenschlichung in den Biographien S. 189 ff.
- 72 Blesson war Mitglied im *Tunnel* seit 1841, hatte einige Militärschriften verfasst und wird im frühen Briefwechsel mit Lepel zitiert. Über Schneider unterrichten ebenfalls die Autobiographischen Schriften sowie die Kommentare dazu. Beide sind beteiligt am Lexikon: *Allgemeine Militär-Encyclopädie*. Hrsg. von HEINRICH FREIHERR VON HAUSEN. 4 Bde. Leipzig 1857–1861. Schneider wird bei FREGE, *Geschichte des preussischen Volksliedes*, 1850, S. 19 und 22 mit seinem Dienstgrad erwähnt. Er hat gemeinsam mit dem Landwehrmann und späteren Verleger Fontanes Adolf Wilhelm Hayn gedient.
- 73 August von Witzleben (1807–1880) war der Onkel von Edmund von Witzleben (1839–1911), auf dessen Hochzeit Fontane 1863 einen Toast verfasst. Er habe das nicht ablehnen können »bei alten Beziehungen« zur Familie! GBA *Gedichte* Bd. 3, S. 647.
- 74 AFA *Autobiographische Schriften* Bd. 3/1, S. 58, 48 und 162. Das Titelblatt von Fontanes *Männer und Helden* ist bis auf den Zierrahmen genau gleich gestaltet wie das *Waterloo*-Epos, das kurz vorher ebenfalls bei Hayn erschienen ist. Scherenbergs Epos ließ sich der König gerne vorlesen.
- 75 ECKHARD TROX: *Militärischer Konservatismus. Kriegervereine und »Militärpartei« in Preußen zwischen 1815 und 1848/49*. Stuttgart 1990, S. 33 und 68 ff.
- 76 Ebd., S. 20 f., 80 ff. Über Louis Schneiders *Der Soldatenfreund*, der auch die Feldherrnlieder Fontanes druckte vgl. ROLAND BERBIG: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin / New York 2000, S. 109 ff. Leider zitiert Berbig die ergiebige Studie von Trox nicht. Dort zu Louis Schneider S. 86 ff. Einige Namen aus dem *Tunnel* finden sich dort als Mitarbeiter der Zeitung.
- 77 Ebd., S. 94–98.
- 78 AFA *Autobiographische Schriften* III/1, S. 50 distanziert er sich zu Unrecht von der »praktisch-politischen« Verwendbarkeit der Texte Scherenbergs. Fontane war damit nur nicht ebenso erfolgreich.
- 79 HFA III/5, S. 35. Dazu ATTWOOD, *Preußentum*, 2000, S. 262 und FRIEDRICH, *Fontanes preußische Welt*, 1988, S. 56.
- 80 LUDWIG HAHN, *Geschichte des preußischen Vaterlandes*. Berlin 7. Aufl. 1867, S. 155. (zuerst 1854).

- 81 VARNHAGEN, *Biographische Denkmale*, Zweiter Theil 1845, S. 3.
- 82 Ebd., S. 107.
- 83 *Grundkurs deutsche Militärgeschichte*. Hrsg. von KARL-VOLKER NEUGEBAUER. Bd. 1, München 2006, S. 246 ff.
- 84 Ebd., S. 234 f. und 252. Kein Wunder, dass Bernhard von Lepel berichtet, im Salon der Gräfin Sophie von Schwerin gefiel »der ewige Schneider doch nicht recht«, als er Fontanes Lied vortrug. LEPEL, wie Anm. 60, I, S. 36 (Nr. 17). Der Beruf des Schneiders ist schlecht angesehen. Dazu Schenkendorfs *Landwehrlied* in der schon zitierten Anthologie *Borussia*.
- 85 *Leben und Thaten des General-Feldmarschalls Jakob von Keith*. Berlin 1841, S. 67 und 69.
- 86 GBA *Gedichte* Bd. 1, S. 198 hier wieder in der Fassung von 1850.
- 87 *Grundkurs deutsche Militärgeschichte*, 2006, S. 238 ff.
- 88 AUGUST VON WITZLEBEN: *Grundzüge des Heerwesens und des Infanteriedienstes der Königlich Preußischen Armee*. Berlin, zweite Auflage 1850 (zuerst 1845), S. VII.
- 89 AFA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Bd. 6. 1997, S. 42. Dazu auch FRIEDRICH, *Fontanes preußische Welt*, 1988, S. 36, 77, 152, 159.
- 90 Dazu H. FISCHER, *Fontanes Preußische Feldherrn*, 1999, S. 151 mit einem Zitat zum Thema.
- 91 Zit. nach BERBIG, *Fontane im literarischen Leben*, 2000, S. 110.
- 92 KOHLE, *Menzels Friedrich-Bilder*, 2001, S. 22–27.
- 93 LEPEL, *Briefwechsel* I, S. 41. (Nr. 19 vgl. auch Nr. 17 ebenfalls April 1847)
- 94 AFA *Autobiographische Schriften* II, S. 352. Deshalb sei er als Revolutionär nicht zu brauchen gewesen.
- 95 WILLIBALD ALEXIS: *General Schwerin*, 1832 im vaterländischen Roman *Cabanis* enthalten, findet man in fast allen Anthologien mit historischen Gedichten. Vertont von Johann Karl Loewe 1837 gehörte es auch zu den Lieblingsliedern Fontanes, der es in seinem Alexis-Essay unter die bedeutendsten Kriegslieder rechnete. Der Refrain »Schwerin ist todt« zitiert die »Ode auf eben diesen Tod« von J. B. KRAUSE, in: *Leben grosser Helden des gegenwärtigen Krieges* gesammelt von Dr. Carl Friedrich Pauli. Erster Theil Halle 1759, S. 130. Bei Krause wie bei Gleim gilt Schwerin als »Ein Christ, ein Held, ein Menschenfreund«. Gleims *Siegelied nach der Schlacht bei Prag* in: *Sämmtliche Werke*. Vierter Band. 1811, S. 18 ff.
- 96 VARNHAGEN: *Leben des Feldmarschalls Grafen von Schwerin*. Berlin 1841, S. 182 ff., 232 erwähnt JOHANN GOTTLIEB TÖLLNERS Schrift *Ein Christ und ein Held*. Frankfurt/Oder 1758. *Leben und Thaten des General-Feldmarschalls Kurt Christoph von Schwerin*. Berlin 1840, S. 82. Dort gibt Kossarski natürlich die Ballade von Alexis wieder, S. 86–88.

- 97 AUGUST VON WITZLEBEN: *Grundzüge des Heerwesens und des Infanteriedienstes der Königlich Preußischen Armee*. Berlin 1850, S. 178 f. am Beginn des Kapitels *Von dem militairischen Geiste und der Disciplin*.
- 98 GBA *Gedichte* Bd. 1, S. 206 wieder in der Fassung von 1850. Zum *Yorck-Gedicht* Bd. 2, S. 401 f. vgl. ATTWOOD, *Preußentum*, 2000, S. 76.
- 99 THEODOR KÖRNER: *Leyer und Schwert*. Neunte, rechtmäßige Ausgabe. Berlin 1858, S. 67–70.
- 100 GBA *Gedichte* Bd. 1, S. 207. Fontane erklärt 1858 dazu, das Gedicht sei »Front machend gegen Absolutismus und Demokratentum« entstanden. Ebd., S. 562.
- 101 GLEIM, *Sämmtliche Werke*. Vierter Band. 1811, S. 266–267.
- 102 VARNHAGEN, *Biographische Denkmale*, zweiter Theil. 1845, S. 277.
- 103 FISCHER, *Fontanes preußische Feldherrn*, 1999, S. 163. Das Gedicht *Zieten aus dem Busch (Altmärkische Sage)* mit Anekdoten, die weit ausführlicher sind als bei Fontane findet sich bei AUGUST KOPISCH: *Gesammelte Werke*. Erster Band. Berlin 1856, S. 350–352.
- 104 LEPPEL, *Briefwechsel* I, S. 48 (Nr. 23) und S. 50 (Nr. 24) zur Verwandtschaft der Schwerins und Zietens. Friedrich Wilhelm Held bringt 1841 in seiner Reihe *Preußens Helden* neben dem alten Zieten auch eine Biographie über General-Feldmarschall Graf von Zieten. (Ernst Karl von Zieten 1770–1848). Zur Ästhetik und Pragmatik des Politischen und dem »Gedicht als Geste« vgl. Jan Andres: *»Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet«. Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/New York 2005, S. 142 ff., 228 ff. und 240.
- 105 ATTWOOD, *Preußentum*, 2000, S. 102.
- 106 Carl von DECKER: *Ueber die Persönlichkeit der preußischen Soldaten, festgestellt durch die Militärverfassung seines Vaterlandes*. Berlin/Posen/Bromberg 1842, S. 35. TROX, *Konservativismus*, 1990, S. 91 und MANFRED MESSERSCHMIDT: *Die politische Geschichte der preußisch-deutschen Armee*. In: *Handbuch zur deutschen Militärgeschichte*. München 1981, Bd. 2, Teil IV/1, S. 123–125.
- 107 TROX, *Konservativismus*, 1990, S. 11.
- 108 ATTWOOD, *Preußentum*, 2000, S. 123–139. FRIEDRICH, *Fontanes preußische Welt*, 1988, S. 87–98. *Fontane Handbuch*, 2000, S. 110. Wichtig und fast gar nicht beachtet ist *Der 18. Oktober 1813*. GBA *Gedichte* Bd. 2, S. 384, das zur Zeit der Feldherrnlieder die Absage an die Freiheitskriege ausdrückt. Der damaligen »Zukunft« nach der Völkerschlacht legt Fontane einen »Weheruf« in den Mund.
- 109 HELMUT SCHEFFLER: *Ferdinand von Schill und seine Offiziere. Eine Bibliographie des gedruckten Schrifttums mit Erläuterungen*. Wesel 1984.
- 110 GBA *Gedichte* Bd. 1, S. 335 später aus den Gedichtsammlungen ausgeschieden. Leppelel moniert das Unpassende des Vergleichs. *Briefwechsel* I, S. 47 (Nr. 23).

- 111 GBA *Gedichte* Bd.1, S. 238.
- 112 CARL VON DECKER, *Persönlichkeit*, 1842, S. 11.
- 113 Ebd., S. 25 f.
- 114 LUDWIG FREGE: *Zur Geschichte des preußischen Volksliedes mit einem Anhang von Liedern aus neuester Zeit*. Berlin 1850, S. 40. Ob das Lied tatsächlich am genannten Datum entstand oder später verfasst wurde, ist nicht bekannt. Auch der Titel der Schrift von Frege klingt ja nach Propaganda.
- 115 Die revolutionären Tagesereignisse provozieren eine Vielzahl von publizistischen Reaktionen, die oft nur schwer einzuordnen sind. RÜDIGER HACHTMANN: *Berlin 1848. Eine Politik- und Gesellschaftsgeschichte der Revolution*. Bonn 1997.
- 116 Zur Vorliebe für Friedrich August Ludwig von der Marwitz vgl. FRIEDRICH, *Fontanes preußische Welt*, 1988, S. 93 ff.; ATTWOOD, *Preußentum*, 2000, S. 214 ff.; GÜNTER DE BRUYN: *Mein Liebling Marwitz oder die meisten Zitate sind falsch*. In: HEINZ LUDWIG ARNOLD (Hrsg.): *Theodor Fontane*. München 1989, S. 22: »unabhängig und loyal zugleich« nennt de Bruyn Fontanes alt-preußische Haltung.

»Nein, Frau Imme, diesmal war es mehr.« Über eine Leerstelle im *Stechlin*

NORBERT MECKLENBURG

»Nein, Frau Imme, diesmal war es mehr.« Das sagt im 33. Kapitel des *Stechlin* das Berliner Dienstmädchen Hedwig über einen offenbar höchst peinlichen Vorfall, der Hedwig ihren »ganz kurzen Dienst im Kommerzienrat Seligmannschen Hause« abrupt hat aufgeben lassen.¹ Das Wort »mehr« bildet erzählerisch eine Leerstelle, die der Leser scheinbar beliebig füllen kann. Dagegen möchte ich in dieser Studie die bereits von mir früher geäußerte These² philologisch so gut wie möglich begründen, dass diese Stelle klar und deutlich einen antisemitischen Impuls des Autors preisgibt. Solche Impulse gibt es leider auch sonst an Fontanes erzählerischem Werk in verschiedenen Formen zu beobachten: bald in Form einer gezielt antisemitischen Auswahl der jüdischen Nebenfiguren wie im *Stechlin*;³ bald in Gestalt stereotyp »karirierender Zeichnung« solcher Figuren wie in *Mathilde Möhring*;⁴ bald durch Zuschreibung anti-antisemitischer Äußerungen an eine unsympathische Figur wie Superintendent Koseleger (384), nicht jedoch an den sympathischen Pastor Lorenzen;⁵ bald – wie an der hier zu erörternden Stelle – in Form von mehr oder weniger versteckten Anspielungen und Sticheleien.

Wir überlesen das jedoch leicht, wenn wir vor diesem hässlichen Zug eines Autors, dessen Romanwerk wir mit gutem Grund sehr hoch schätzen, die Augen verschließen. Das hatten Jahrzehnte lang auch die meisten Fontane-Forscher getan. Wie ist das zu erklären? Ältere unter ihnen⁶ mag die Erfahrung der Shoah-Epoche gegen Wahrnehmung früherer Formen von Antisemitismus sozusagen »anästhetisiert« haben – psychologisch vielleicht erklärlich, philologisch gewiss unzulässig. Hatte doch schon 1970 Peter Demetz auf den »petit bourgeois-Antisemitismus« Fontanes hingewiesen und 1972 John Kremnitzer sorgfältig ermittelt, dass der Autor ein relativ gemäßigter »wilhelminischer Antisemit« war.⁷ Spätestens aber seitdem Michael Fleischer 1998 den Antisemitismus Fontanes umfassend und unbe-

streitbar sicher nachgewiesen hat,⁸ verstößt Verschweigen oder Marginalisieren dieser hässlichen Tatsache gegen das Gebot philologischer Redlichkeit.

Wir überlesen diese Sticheleien aber auch deshalb sehr leicht, weil Fontane, ein Antisemit mit schlechtem Gewissen, sie in der Regel mehr oder weniger diskret versteckt hat. Oft so gut, dass heutige Leser solche Stellen und Leerstellen gar nicht entschlüsseln können, wenn ihnen kein historisches Kontextwissen, z. B. über jüdische Namen, zur Verfügung steht. Zeitgenössische Leser dagegen haben diese antisemitischen Impulse gewiss problemlos registriert: Sie merkten die gehässige Absicht und waren entweder verstimmt oder komplizenhaft einverstanden. »In der Wahrnehmung des ›Jüdischen‹ sowie zu seiner (häufig negativen) Markierung kommt jüdischen Namen eine wichtige Funktion zu: der Name verweist – oft in Ermangelung anderer Kennzeichen – auf die jüdische Herkunft einer Person oder Figur, von ihm kann ein Subtext aufgerufen werden, der den in der ›Judenfrage‹ mehrheitlich ähnlich denkenden Zeitgenossen unmittelbar verständlich ist.«⁹

Um die antisemitische Aufladung der *Stechlin*-Stelle über das, was im Hause des Kommerzienrats vorgefallen ist und was daran »mehr« war als anderswo, ganz sicher erfassen und schlüssig nachweisen zu können, muss man ziemlich genau hinsehen, genauer jedenfalls, als es in Genauigkeit sonst so geübte Fontane-Forscher an solchen heiklen Stellen tun, die sie gern mit verharmlosenden Kommentaren zu entschärfen versuchen, wenn sie überhaupt auf sie eingehen. Man muss sich hier also sehr sorgfältig ansehen, welche Funktion diese Stelle für die Modellierung der Nebenfigur Hedwig hat. Diese Funktion erfassen wir nur dann sicher, wenn wir erstens die beiden entscheidenden Wörter: den Namen ›Seligmann‹ und das Wörtchen ›mehr‹, unter die Lupe nehmen, und wenn wir zweitens, um deren Implikationen zu erfassen, den strukturellen Zusammenhang aller *Stechlin*-Passagen rekonstruieren, in denen dieses Dienstmädchen vorkommt. Das sind vier kurze Textstellen und eine längere. Nebenbei sehen wir dabei, wie bewundernswert dicht Fontane seine Erzähltexte zu weben versteht.

Zum ersten Mal erscheint Hedwig, nachdem Woldemar von Stechlin seinen ersten Besuch bei den Barbys gemacht hat, also zu Beginn des dritten Buches des Romans, mit dem der Schauplatz vom Stechlin nach Berlin wechselt. Und zwar erscheint sie im Rahmen der Vorstellung des Hauses der Barbys am Kronprinzenufer zwischen Alsen- und Moltkebrücke. Das Haus, in dessen Beletage der Graf und seine beiden Töchter zur Miete wohnen, gehört Frau Hagelversicherungssekretär Schickedanz, die im Hochparterre wohnt. Im Nebengebäude mit Stall wohnen der gräfliche Kutscher Imme und seine Frau, im Souterrain Portier Hartwig mit seiner Familie.

Zeitweilig wohnt dort auch dessen Nichte Hedwig, »und zwar immer nur dann, wenn sie, was allerdings ziemlich häufig vorkam, mal wieder ohne Stellung war« (137). Damit ist gleich das stehende Motiv genannt, das sich mit der Figur Hedwig hinfort fest verbindet und in jeder Textpassage wiederkehrt, in der sie auftritt. Die Hausbesitzerin drückt bei dieser gelegentlichen Mitwohnerschaft ein Auge zu, »weil Hedwig ein heiteres, quickea und sehr anstelliges Ding war und manches besaß, was die Schickedanz mit der Ungehörigkeit des ewigen Dienstwechsels wieder aussöhnte«. Diese Figur wird also mit einer sehr deutlichen Sympathiezuteilung eingeführt, die an den späteren Textstellen noch ausgebaut wird, aber auch mit einem dicken Fragezeichen. Hedwig macht einerseits ihre Arbeit als Dienstmädchen offenbar sehr gut. Dafür ist ›anstellig‹ das übliche Gesinde-Dienstzeugnis-Wort, und sie ist darüber hinaus auch noch quick und heiter. Andererseits, was steckt hinter der doppelten »Ungehörigkeit« von Hedwigs »ewigem« Dienstwechsel und zeitweiligem, eigentlich unstatthaftem Mitwohnen bei Hartwigs, das dadurch verursacht ist? Das stellt erst einmal eine auffällige Leerstelle für den Leser dar. Die Richtung, in der sie zu füllen ist, weist die zweite Hedwig-Textstelle.

Sie findet sich noch im gleichen Kapitel. »Riekchen« Schickedanz ist eigentlich ganz froh, Hedwig gelegentlich zur Hand zu haben. Denn beim monatlichen Reinmachen erfreut diese sich »einer sehr geschickten Hand«, was wiederum Riekchen erfreut, denn die Nippsachen zerbrechen nun nicht mehr. Obendrein erfreut sie sich daran, dass »Hartwigs hübsche Nichte, wenn sie mal wieder den Dienst gekündigt hatte, regelmäßig allerlei davon zu erzählen und mit immer neuen und oft intrikaten Geschichten ins Feld zu rücken wußte« (143). Wir erfahren nunmehr über Hedwig, dass sie nicht nur heiter, sondern auch hübsch ist und dass ihre häufigen Kündigungen oft mit »intrikaten«, d. h. heiklen, verfänglichen Geschichten zu tun haben, Vorfällen in den Häusern ihrer Arbeitgeber also, die Hedwig einerseits zur Kündigung genötigt haben, die aber andererseits relativ harmlos sind, so dass sie unbekümmert darüber plaudern kann. Was das für »Geschichten« sind, erfahren wir allerdings immer noch nicht. Könnten sie wohl etwas damit zu tun haben, dass Hedwig so hübsch ist? Das wird sich an dieser Stelle jeder Leser fragen, denn der Erzähler lenkt die Rezeption in genau diese Richtung. Das wird mit der dritten Hedwig-Passage noch weiter ausgebaut.

Die begegnet zwei Kapitel weiter und ist die ausführlichste im ganzen Roman. Mehrere Seiten lang, füllt sie einen ganzen Kapitelteil. Denn sie bringt Hedwigs Hauptauftritt und mit ihm einen derjenigen Abschnitte, die mit einer markanten sozialen Sicht ›von unten‹ ein gezieltes Gegengewicht in diesem Adelsroman ausmachen. In diesem Kapitelteil bildet eine Art von Rahmen eine Plauderei zwischen den Immes und Mr. Robinson, dem englischen

Kutscher der Baronin Berchtesgaden: Sie dreht sich zum einen, nahe liegend, sozusagen als ›Hofklatsch‹, um Woldemars Interesse für die Barby-Töchter – aber für welche wohl am Ende mehr? Sie dreht sich zum anderen, sehr locker und ein wenig heikel, um weibliche Virginität und Fruchtbarkeit, um *virgin* und *widow*, »Witib« und »Jungfrau«. Der Erzähler hat dieses leicht laszive Thema bereits selber intoniert, indem er über Frau Imme mitteilt, dass sie kinderlos ist und warum: »Frauen mit Sappeurbartmännern sind fast immer kinderlos« (169). Was das wohl heißen soll? In jedem Fall etwas ›Intrikates‹!¹⁰

Die Plaudernden beobachten, wie ausgelassen und selbstvergessen Hedwig mit Hartwigs kleinem Jungen spielt, »wiewohl sie doch beinahe seine Mutter sein könnte« (171). Das heißt erstens: sie ist sympathisch kindlich bzw. kinderlieb, und zweitens: sie könnte schon, da sie etwa 24 ist, Mutter sein, egal wie, z. B. indem ihr, wenn sie nicht ›aufpasst‹, ein Kind ›angehängt‹ wird. Das steht nicht direkt so da, kann aber im Rahmen der ganzen Passage um *virgin* und *widow* leicht mitschwingen. Auch wird Hedwigs Hübschheit jetzt genauer beschrieben: an erster Stelle: »immer sehr sauber gekleidet«, dann: »von heiter-übermütigem Gesichtsausdruck«, dazu »krauses, kastanienbraunes Haar«. Alles in allem also: eine reizende junge Frau. Und nochmals wird betont, wie »wundervoll« sie ihre »Neuigkeiten« zu erzählen versteht. Wieder einmal ist sie außer Dienst. Ihr letztes Arbeitsverhältnis war bei einer Hofrätin und ihrem Mann. Frau Imme bohrt: »Wie war *er* denn?« Darauf Hedwig: »Na, mit *ihm* ging es.« (172) Also hat Hedwig Ärger diesmal nur mit *ihr* gehabt.

Diese Diskrepanz legt sich nun Frau Imme folgendermaßen zurecht: »Deine krausen Haare werden wohl wieder schuld sein. Die können manche nicht vertragen. Und wenn dann die Frau was merkt, dann is es vorbei.« Mit dem »wieder« bezieht sich Frau Imme offenbar auf frühere Hedwig-Geschichten, die sie nach eigenen Klatsch-Phantasien auf einen gemeinsamen Nenner bringt: Mit dem ominösen »es« ist zweifellos eine männliche erotische Annäherung gemeint, die sie sich ausgelöst denkt – pars pro toto – von Hedwigs »krausen Haaren«, die »manche nicht vertragen können«. Das soll sagen: Manche Männer können sich dann nicht mehr bremsen, Hofräte nicht ausgenommen, und dann reagieren Hofrätinnen sauer, und dann muss dem gefährlich hübschen Dienstmädchen gekündigt werden. Hedwig entzieht solchen Phantasien jedoch den Boden, indem sie korrigierend antwortet:

»Nein, so war es nicht. Er war ein sehr anständiger Mann. Beinahe zu sehr.«

»Aber, Kind, wie kannst du nur so was sagen? Wie kann einer *zu* anständig sein?«

»Ja, Frau Imme. Wenn einen einer gar nicht ansieht, das is einem auch nicht recht.« (172)

Das klingt nun allerdings sehr missverständlich, als wäre Hedwig tatsächlich auf Koketterien aus. Es klärt sich aber sogleich ganz anders, ganz unerwartet auf. Leser, die diese Wendung nicht wahrnehmen, die womöglich ähnliche Klatsch-Phantasien entwickeln wie die Kutschersfrau, die aber genau weiß, dass Hedwig »gar nicht so« ist, tappen hier in eine Falle, die der Erzähler listig für sie aufgebaut hat: Sie schreiben Hedwig dann leicht ein provozierend verführerisches Verhalten zu und führen es *darauf* zurück, dass ihr Dienstverhältnis so oft zur Kündigung führt. Wenn sie aber als Leser sensibel genug sind, dann werden sie beim Weiterlesen beschämt einsehen, dass sie Hedwig ganz falsch eingeschätzt haben. Denn ihr Satz »Wenn einen einer gar nicht ansieht, das is einem auch nicht recht« hat durch das, was sie dann weiter sagt, einen anrührenden, beschämenden, kritischen Doppelsinn.

Der erste Sinn von Hedwigs Angesehen-werden-Wollen ist der natürliche Wunsch der jungen Frau, bewundernde Blicke auf sich zu ziehen, der Wunsch, dass andere, auch Männer, also auch Dienstherrn, ihre Hübschheit sehen und auch zeigen, dass sie sie sehen. Der zweite Sinn von Hedwigs Angesehen-werden-Wollen bezieht sich jedoch auf menschliche und soziale Anerkennung. Dass dieser Herr Hofrat in seiner ganzen Anständigkeit Hedwig »gar nicht ansieht«, besagt nicht nur, dass er an ihrer attraktiven Hübschheit sei es diskret, sei es kostverächtlich vorbei sieht, sondern auch, dass er auf sie sozial herabsieht, dass er sie nicht nur als Frau nicht beachtet, sondern auch als Mensch verachtet, nämlich indem er es zulässt, dass man sie menschenunwürdig behandelt, hier mit der typischen Zuweisung einer Schlafstelle: statt Hängeboden Badestube.

Das ominöse »es«, um das sich das ganze Gespräch dreht, die Ursache für erneutes Außer-Dienst-Sein Hedwigs, ist also etwas in völlig anderem Sinne Anstößiges als, wie Frau Imme zuerst unterstellt hat, etwa eine erotische Affäre. Damit wird Hedwig einem Leser, der, um Onkel Hartwigs Ausdruck zu benutzen, kein »Bourgeois« ist, noch sympathischer: Sie ist nicht nur natürlich, hübsch und heiteren Wesens, sondern hat auch ein waches kritisches Bewusstsein von menschlicher Würde. Das ist für ein Berliner Dienstmädchen ein bewundernswerter Charakterzug, vielleicht sogar, denkt man an die soziale Misere dieser Berufsgruppe, ein vom Autor gezielt »verklärender Zug«. Ein »naturalistischer« Gegenzug an Hedwig ist, dass sie sich, »natürlich bloß zufällig«, offenbar in Kneipen auskennt, in denen auch Berliner Unterwelt verkehrt, so dass man sie »Verbrecherkeller« nennt (174 f.). Ein hübsches Dienstmädchen wie Hedwig konnte damals leicht »auf die

schiefe Bahn« geraten, z. B. durch Schwangerschaft oder Erleiden sexueller Gewalt, am Ende sogar zur Prostituierten abgleiten, und als die sicherste Rettung mochte, außer Heirat, ein Wechsel aus dem großstädtischen ›Sündenbabel« in die Provinz, aufs Land gelten.

Genau diese Rettung wird unserer Hedwig, bald nach ihrer größten Gefährdung, zuteil, wie wir auf der letzten Seite des Romans erleichtert erfahren. Und damit siegt am Ende doch die Verklärung. Hartwigs ›hübsche Nichte«, die »wieder mal außer Stellung« ist, wird durch Vermittlung der Gräfin Melusine als Kammerjungfer bei den jungen Stechlin auf Stechlin »engagiert«: »Ich weiß freilich nicht«, so sagt Melusine bei ihren »Verhandlungen« mit Hedwig, »ob es Ihnen da draußen gefallen wird. Ich hoff' es aber. Und Sie werden jedenfalls zweierlei *nicht* haben: keinen Hängeboden und keinen ›Ankratz«, wie die Leute hier sagen. Oder wenigstens nicht mehr davon, als Ihnen schließlich doch vielleicht lieb ist.«

»Ach, das ist nicht viel«, versicherte Hedwig halb scham-, halb schalkhaft. (461)

»Ankratz«, also Umworbenwerden, mit dem heutigen Ausdruck: ›Anmach« – so viel oder so wenig davon, wie es ein natürlicher, anziehender junger Mensch gern hat, aber nicht mehr, damit nicht etwa der Ruf als ›anständiges« Mädchen angekratzt, gefährdet wird. Noch ein letztes Mal, zugleich mit dem Angebot der ›Rettung« aus der Berliner Misere und Gefährdung, werden hier die *beiden* Störfaktoren von Hedwigs Dienstverhältnissen angesprochen, der soziale und der sexuelle. Übrigens sind über sie erstaunlicherweise nicht nur Frau Imme und Riekchen und mit ihnen die *Stechlin*-Leser, sondern auch die Gräfin genau informiert: Klatsch kennt offenbar keine sozialen Grenzen – jedenfalls nicht im Hause Schickedanz.

Gleichzeitig aber umkreist Fontanes Text mit diesen beiden Störfaktoren bewundernswert genau die soziale Lage Berliner Dienstmädchen zu seiner Zeit. Sie kamen fast alle vom Land und gehörten zu den am schlechtesten bezahlten und behandelten Gruppen der arbeitenden Bevölkerung. Zu ihrer menschenunwürdigen Behandlung – exemplarisch dafür waren ihre oft unzumutbaren Schlafstellen – kam ihr Mangel an Anerkennung als Person. Sehr häufiger Stellenwechsel war darum typisch. Ihr materielles und menschliches Elend führte viele Dienstmädchen in problematische sexuelle Beziehungen und sogar in die Prostitution. Etwa ein Drittel aller unehelichen Mütter waren Dienstmädchen. Ebenfalls etwa ein Drittel der Berliner Prostituierten waren Dienstmädchen gewesen. Sexuelle Übergriffe auf ›hübsche« Dienstmädchen kamen häufig vor.¹¹

Aufgrund dieser harten Fakten entstand und verbreitete sich ein ungerecht verzerrendes Klischee, das die Schuld an der Misere den Opfern zuschreibt:

Dienstmädchen neigen zu Putzsucht, Vergnügen, Verführungskünsten und noch Schlimmerem. So wurden sie in vielen Romanen geradezu als Prostituierte imaginiert. Das war jedoch weniger Spiegel der sozialen Wirklichkeit als der kollektiven Phantasien des Bürgertums. Diese Dienstmädchen-Bilder kreisen meist um das Dreieck Dienstmädchen – bürgerliche Frau – Ehemann/Sohn. So entstand das Klischee vom hübschen, verführerischen Dienstmädchen, das z. B. auch im Kopf von Frau Gundermann herumspukt: »die Mamsells, die man so kriegt, ja, ein paar Wochen geht es; aber dann bündeln sie gleich an, am liebsten mit 'nem Volontär« (37). Und Frau Jenny Treibel fürchtet für die »mores« ihres Leopold, weil das Hausmädchen eine »hübsche Blondine« ist.¹²

Aus diesem Klischee modellierten dann die bürgerlichen Dienstmädchen-Phantasien zwei typische, polar entgegengesetzte Bilder: hier das selbstlos-treue, dort das eitel-verführerische Dienstmädchen, das darum »viel Nachstellung« hat, wie Frau von Innstetten sich gegenüber Johanna ausdrückt.¹³ Mit dem Paar Johanna und Roswitha in *Effi Briest* hat Fontane beide Typen konkretisiert¹⁴ – und zwar wiederum »verklärend«, denn real hatte er die Alternative auch ganz anders erfahren müssen: »Wir kriegen nur zweite oder dritte Sorte, also entweder eine brauchbare, die liederlich oder eine tugendhafte, die unbrauchbar ist.«¹⁵ Die Falle, die er im Fall Hedwig für den *Stechlin*-Leser aufgestellt hat, besteht, wie gezeigt, darin, dass Hedwig mit ihren eigenen naiven Erzählungen Klatsch und damit jene kollektiven Phantasien auf sich zieht. Darum kann auch ein von diesen Phantasien angesteckter Leser über Frau Immes Aussage leicht hinweg lesen: »Und wenn ich nich wüßte, daß du gar nich so bist...« (172). Aber was Hedwig dann über ihr Schlafstellen-Elend mitteilt, exemplarisch für die allgemeine Dienstmädchen-Misere, kann ihn eines Besseren belehren.

Auf Kritik an dieser Seite der sozialen Misere der Berliner Dienstmädchen ist die dritte Hedwig-Textstelle eindrucksvoll hinausgelaufen. Von der anderen Seite, der sexuellen Gefährdung, handelt dagegen, allerdings extrem lakonisch und diskret, die vierte und vorletzte Hedwig-Stelle. Sie ist hier bisher noch ausgespart worden, obwohl nur ihretwegen die übrigen Hedwig-Passagen ins Blickfeld gerückt wurden. Aber erst auf diesem langen Umweg kann man diese Stelle exakt entschlüsseln. Übrigens übergehen bezeichnenderweise *Stechlin*-Forscher und -kommentatoren auch diese Stelle lieber. So wird z. B. in einem sonst sehr guten Buch über Nebenfiguren bei Fontane zwar auf die »Dienstbotennöte der Hängeböden und Badestuben« eingegangen, von denen Hedwig empört Zeugnis gibt; aber mit keinem Wort erwähnt werden die noch größeren, jedoch unausgesprochenen Nöte des Dienstmädchens im Hause Seligmann.¹⁶

Die Textstelle, die von diesen Nöten verschwiegen Zeugnis gibt, findet sich erst vier Bücher weiter und also viele Kapitel später als die vorausgegangene lange Passage über die Verhältnisse bei Hofrats. Inzwischen ist die Wahl Woldemars von Stechlin auf Armgard von Barby gefallen, die beiden werden getraut, und vor dem Haus, wo der Brautwagen wartet, stehen die Hausbewohner Spalier, natürlich auch Hedwig, die, nach ganz kurzem Dienst im Kommerzienrat Seligmannschen Hause, vor etwa acht Tagen ihre Stelle wieder aufgegeben hatte.

»Gott, Hedwig, war es denn wieder so was?«

»Nein, Frau Imme, diesmal war es mehr.« (345)

Mit dem Komparativ »mehr« lässt Fontane hier also die Serie der Schwierigkeiten, die Hedwig mit ihren Arbeitgebern hat, im Dienstverhältnis bei einem Kommerzienrat namens Seligmann kulminieren. Was aber meint die klatschgierige Frau Imme hier mit »so was«, und was meint Hedwig mit »mehr«? »So was« kann sich nicht auf die Unterbringungsmisere im Hofratshause zurückbeziehen, denn dann würde Hedwig statt des lakonischen »mehr« mehr erzählen, zumindest so viel, wie sie über Hängeboden und Badestube erzählt hat. »So was« und »mehr« müssen sich vielmehr auf die früheren Erfahrungen Hedwigs beziehen, die Verwicklungen, die mit ihrer weiblichen Hübschheit zu tun und zu Vorfällen geführt hatten, die regelmäßig mit Kündigung endeten. Mit diesem Herrn Kommerzienrat hat die junge Frau offenbar die intrikateste ihrer »schon oft sehr intrikaten Geschichten« erlebt.

Hedwigs vielsagender Satz »diesmal war es mehr« bedeutet sicher, dass »es« diesmal zu weit gegangen sei, so dass sich das Opfer des Übergriffs schämt, mehr darüber zu sagen. Also hat dieser vermutlich sexuellen Charakter gehabt. In solchen Fällen schämen sich ja immer die Opfer und nicht die Täter. Auch Hedwig tut das, denn sonst würde sie sich nicht auffällig wortkarg auf eine auffällig ominöse Andeutung beschränken, anstatt, wie gewohnt, unbekümmert und freimütig davon zu erzählen. Fontane suggeriert also seinerseits ebenso anzüglich wie diskret ein unbestimmt hohes Maß an sexueller Gewalt, Nötigung, Erpressung oder sonstiger Annäherung gegenüber dem Dienstmädchen seitens des Hausherrn. Diesen aber nennt er, in auffälligem Unterschied zu den früheren Dienstherren Hedwigs, darunter jener anonyme Hofrat, ausdrücklich mit Namen und markiert ihn damit zugleich ebenso gezielt wie eindeutig als jüdisch. Wie an anderen Stellen gehört auch hier »die Symbolik der jüdischen Namen« zu den Instrumenten antisemitischer Anspielungen.¹⁷ Der Name fungiert als Stigma.¹⁸

Namen wie ›Selig‹, ›Seliger‹, ›Seligsohn‹ und ›Seligmann‹ sind häufig Verdeutschungsformen von ›Baruch‹, hebr. der Gesegnete, d. h. ein in diesem

religiösen Sinne ›Seliger‹, und als solche waren sie geläufige jüdische Familiennamen. Auch dieser Seligmann ist also, wie der alte Hirschfeld, sozusagen – nomen est omen – ›ein Baruch‹: Den einen beseligt die »Perspektiv'«, dass der alte Stechlin wegen Überschuldung »kippt« und er selbst dann das schöne »Objekt« einheimen kann (12),¹⁹ den anderen beseligt die Hübschheit Hedwigs. Sind solche Herren gesegnet, dann – um den Philo- und Antisemiten Dubslav zu zitieren – mit einem »Pferdefuß«, zwar von verschiedener Gestalt, aber doch gleich ›jüdisch‹

Wenn Fontane also unter den vielen klar als jüdisch bekannten Namen ausgerechnet diesen gewählt hat, dürfte auch das zur antisemitischen Stichelei und Witzelei gehören: Was diesem Träger des Namens ›Seligmann‹ erzählerisch unterstellt wird, steht in schrillum Kontrast zu einem Gesegneten im religiösen Sinne. Eher verweist es auf das, worauf sich z. B. die Anspielungen auf die »Insel der Seligen« in *Effi Briest* beziehen, die ein mythologisches, also viel weibliche und männliche Nacktheit zeigendes Gemälde Böcklins mit einer Ehebruch-Affäre in Hohen-Cremmen verbinden:²⁰ auf erotisch Anzügliches. Nebenbei: Auch der Titel des Kommerzienrats, der im deutschen Kaiserreich Männern aus der Wirtschafts- und Finanzsphäre verliehen wurde, in der es relativ viele Juden gab, kann die jüdische Konnotation dieser Person natürlich noch unterstützen.

All das ist Fontane- und *Stechlin*-Forschern, die den Antisemitismus des Autors ungern wahrhaben wollen, sehr unangenehm, und darum übergehen sie, eine Grundregel literarischer Hermeneutik missachtend, diese Stelle stillschweigend oder huschen über sie möglichst rasch hinweg.²¹ Denn mit der ebenso grellen wie schnellen Beleuchtung eines Kommerzienrats namens Seligmann, der sonst im ganzen Roman nirgendwo auftritt oder erwähnt wird, gibt sich Fontanes Erzählen leider als antisemitisch zu erkennen. Es passt zwar zu der erzählerischen Modellierung von Hedwigs Arbeitsleben, dass sie kurz vor der glücklichen Wendung, ihrer ›rettenden‹ Einstellung als Kammerjungfer auf Schloss Stechlin, etwas besonders Schlimmes erleben muss; aber es gibt überhaupt keinen ästhetischen oder anderen Grund, diesen letzten, besonders schlimmen Berliner Dienstherrn Hedwigs als Juden zu markieren. Die Reihenfolge hätte auch umgekehrt sein können: z. B. das Schlaf-Elend in der Badestube bei Kommerzienrats, das ›Mehr‹ bei Hofrats. So kann nichts anderes als der Kitzel, verstohlen eine antisemitische Gehässigkeit unterzubringen und bei ähnlich eingestellten Lesern Auguren schmunzeln hervorzurufen, Fontane hier die Feder geführt haben.

Diese Art der Diffamierung ist ein Stereotyp, genau so wie das, verschuldete Adlige müssten in den Fängen jüdischer Wucherer landen. Zu Fontanes Zeit war dieses Stereotyp auf dem Feld des antisemitischen Diskurses sehr

beliebt und auch ihm zweifellos gut bekannt. Er heult hier also bewusst mit anderen antisemitischen Wölfen. Einen von vielen Belegen für diesen Typ von Diffamierung liefert der *Simplizissimus* von 1899 mit einer gehässigen Karikatur, die als Vorläufer von ähnlichen im *Stürmer* gelten darf: »Monsieur le directeur« in Gestalt eines kleinen, hässlichen Juden – die Nase markiert ihn – thront affenartig krummbeinig an seinem Schreibpult und redet seitlich über die Schulter zwei recht germanisch aussehende, demütig dastehende Dienstmädchen oder Arbeiterinnen in typisiertem ›Jargon‹ an: »Man iß nich ßufrieden mit eiern Leistungen, ihr werdet wahrscheinlich am Ersten entlassen. Die endgültige Entscheidung könnt ihr euch heut abend bei mir zu Hause in meiner Wohnung holen.«²²

Fontane mag sich bei der Erfindung der Kommerzienrat-Seligmann-Affäre des Dienstmädchens Hedwig des eigenen Dienstmädchens Bertha erinnern haben, das er ähnlich wie Hedwig charakterisiert hatte: »sie ist ein Schatz: anständig, gesittet, gut aussehend, gesund, frisch, manierlich«.²³ Bertha aber hatte aufgrund von Reibereien mit Frau Fontane schon vor Ablauf von drei Monaten gekündigt und sich, wie Emilie bissig kommentierte, »bei Juden vermietet«, sie werde also »von Tag zu Tag dümmer«.²⁴ Hat Fontane vielleicht für diese von Bertha begangene Dummheit Hedwig ›bestraft‹? Über solch eine mögliche autobiographische Erinnerung weit hinaus aber bediente und aktivierte der Autor mit der *Stechlin*-Stelle über Kommerzienrat Seligmann mit dem ominösen »diesmal war es mehr« eine gehässige kollektive Phantasie: nämlich das Stereotyp eines sexualisierten Antisemitismus, der ›arische‹ Frauen als Opfer lüsterner Juden imaginierte.

Die weitere Geschichte dieses unseligen Stereotyps ist bekannt. Es wurde von Leuten wie Artur Dinter und Julius Streicher geradezu pornographisch ausgebaut und schließlich 1935 mit den ›Nürnberger Gesetzen‹ ins Rechtssystem aufgenommen, nämlich mit dem Gesetz »zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre«: Jüdische Männer durften »weibliche Staatsangehörige deutschen oder artverwandten Blutes unter 45 Jahren nicht in ihrem Haushalt beschäftigen« (§ 3). Es ging darum, wie der Kommentator Hans Globke, der spätere Kanzleramtschef von Adenauer, erklärte, um Ahndung von »Rassenschande«. Diese sah er nicht nur in Beischlaf von Juden mit ihren nichtjüdischen Dienstmädchen oder mit anderen bei ihnen abhängig beschäftigten Frauen, sondern schon in »beischlafähnlichen Handlungen«.²⁵ Ganz egal also, was sich dieser juristische Kommentator dabei zurechtphantiert haben mag, und ganz egal, worauf genau sich Hedwigs Andeutung »diesmal war es mehr« beziehen mag – auch wir Leser müssen uns das ja zurechtphantasieren – : was sich Kommerzienrat Seligmann gegenüber Hedwig geleistet hat, Herr Dr. Globke hätte es vermutlich zumindest als

Versuch zu »Rassenschande« interpretiert, eine Interpretation, die somit von dem gleichen antisemitischen Stereotyp verzerrt ist, das Fontane an dieser *Stechlin*-Stelle reproduziert.

Er reproduziert dieses Diffamierungsmuster zwar unübertrefflich diskret, nämlich mit dem einen, nur scheinbar vieldeutigen Wörtchen »mehr«, aber ohne jeden ästhetischen Grund. Diese Diagnose dürfte sich kaum widerlegen lassen. Wie aber lässt sich solch ein Verhalten erklären? Fontane hat die beiden Grundkräfte seiner literarischen Produktion »Psychographie und Kritik, Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt« genannt.²⁶ Man könnte sie auch Intuition und Reflexion nennen. Auf die zweite Kraft ist es zweifellos zurückzuführen, dass sich der Autor bei Texten, an deren Veröffentlichung er dachte, eine strenge anti-antisemitische Selbstzensur auferlegte. In diesem Punkt hat die Überordnung des kritischen über den psychographischen Impuls seinem literarischen Werk sehr zum Segen gereicht. Denn wie, wenn er für das, was er z. B. in dem berüchtigten Brief an Friedrich Paulsen vom 12. Mai 1898 über die Juden schrieb, etwa *Effi Briest*, *Die Poggenpuhls* oder den *Stechlin* hemmungslos zum Sprachrohr gemacht hätte?

Gelegenheit dafür hätten diese Romane genug geboten, und eine ganze Reihe antisemitischer Impulse verschiedener Art sind in sie auch eingegangen. Sie gilt es größtenteils noch aufzuarbeiten.²⁷ Aber wären uns *nur* Fontanes erzählerische Werke überliefert, so gäbe es kaum ausreichendes Material dafür, den Autor einen Antisemiten zu nennen. Da wir ihn als einen solchen jedoch leider aus anderen Quellen kennen, namentlich aus vielen Briefen, besonders an Ehefrau und Tochter,²⁸ und sonstigem von ihm Unveröffentlichten, dürfen wir solche Stellen in den Romanen, die er keiner kritischen Selbstkontrolle unterzogen hat, nicht mehr wie bisher einfach ignorieren: Stellen, die mehr oder weniger versteckte antisemitische Impulse enthalten. Auch die Fontane-Forschung sollte diesen Aspekt nicht länger marginalisieren,²⁹ sondern ihn endlich gewissenhaft analysieren. Die vorliegende Studie könnte vielleicht als Modell dienen.

Erklären lassen sich diese Stellen und Leerstellen wohl am ehesten mit einer Ventil-Funktion: Die ständig unterdrückten antisemitischen Impulse des Autors wollten nicht immer nur ästhetisch kontrolliert auf einzelne Romanfiguren übertragen und dadurch distanziert und objektiviert werden, sie wollten sich eben ab und zu einmal direkt Luft machen, zwar unauffällig, aber ungehemmt. Das zu beobachten ist nicht erfreulich, denn es wirft einen unschönen Schatten auf einen Erzähler, der zu seinem Leitstern das »Schön-Menschliche« erkoren hatte, von dem er gerade jüdische Menschen wohl besonders weit entfernt glaubte, und auf Meisterwerke der Erzählkunst des 19. Jahrhunderts wie den *Stechlin*.

Diese Meisterschaft nehmen wir ja gerade auch an der Serie der Hedwig-Stellen wahr, die Fontane bewundernswert prägnant in den Roman hinein gewoben hat. Dass er in diese Serie wiederum eine ebenso überflüssige wie giftige antisemitische Stichelei eingeschmuggelt hat, ist zwar sehr bedauerlich, aber es wäre nicht nur unredlich, sondern auch unnötig, das zu leugnen. Kann es doch die bewundernswerte Meisterschaft dieses Alterswerks überhaupt nicht in Frage stellen. Denn auch dieses Werk hat teil an Fontanes einzigartiger ›Kunst der Vielstimmigkeit‹, die sein erzählerisches Gesamtwerk kennzeichnet und die das scheinbar Paradoxe möglich macht: Fontanes Romane sind in Hinblick auf Juden und Antisemitismus manchmal weiser als ihr Autor. Denn sie zeigen, intendiert oder nicht intendiert, dem Leser an vielen Stellen antisemitische Einstellungen von Figuren als problematische Vorurteile, und sie zeigen ihm gelegentlich jüdische Menschen unter deren Stigma.³⁰

Anmerkungen

- 1 THEODOR FONTANE: *Der Stechlin*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 17, 2001, S. 345. – Nach dieser Ausgabe die folgenden *Stechlin*-Zitate. Nachweise werden dem Text mit bloßer Seitenzahl in Klammern eingefügt.
- 2 NORBERT MECKLENBURG: »Ums Goldne Kalb sie tanzen und morden«. *Philo- und antisemitische Gedichte des alten Fontane*. In: *Wirkendes Wort* 50 (2000), S. 358–381, hier S. 380.
- 3 NORBERT MECKLENBURG: »Alle Portugiesen sind eigentlich Juden.« In: *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Hrsg. von KONRAD EHLICH. Würzburg 2002, S. 88–102, hier S. 100.
- 4 HANS OTTO HORCH: *Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus*. In: *Fontane-Handbuch*. Hrsg. von CHRISTIAN GRAWE u. HELMUTH NÜRNBERGER. Stuttgart 2000, S. 281–305, hier S. 302.
- 5 NORBERT MECKLENBURG: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt am Main 1998, S. 34–40. – Dort Argumente gegen die in der Fontane-Forschung fast absolut herrschende, aber vermutlich auf Wunschdenken beruhende Meinung, auch Lorenzen, ein distanzierter, aber doch bekennender Stoeckerianer, der sich über die ›Judenfrage‹ diplomatisch ausschweigt, müsse anti-antisemitisch eingestellt sein; vgl. auch FOTIS JANNIDIS/GERHARD LAUER: »Bei meinem alten Baruch ist der Pferdefuß rausgekommen« – Antisemitismus und Figurenzeichnung in »Der Stechlin«. In: *Fontane und die Fremde* (Anm. 3), S. 103–119, hier S. 114 f.
- 6 Wie Walter Müller-Seidel, dessen umfangreiches Standardwerk *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland* (Stuttgart 1975) nicht einen einzigen Satz über Fontanes Antisemitismus enthält.

- 7 JOHN KREMNIETZER: *Fontanes Verhältnis zu den Juden*. New York 1972.
- 8 MICHAEL FLEISCHER: »*Kommen Sie, Cohn.*« *Fontane und die »Judenfrage«*. Berlin 1998. – Über frühere Literatur zu dem Thema, darunter auch Demetz und Kremnitzer: ebd., S. 1–12. – Eine neue Auflage befindet sich im Druck; darin Hinweise auf weitere Literatur aus den letzten zehn Jahren.
- 9 HANS OTTO HORCH: *Von Cohn zu Isidor. Jüdische Namen und antijüdische Namenspolemik bei Theodor Fontane*. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Hrsg. von HANNA DELF VON WOLZOGEN. Würzburg 2000, Bd. 1, S. 169–181, hier S. 169.
- 10 MECKLENBURG: *Theodor Fontane* (Anm. 3), S. 168 f.
- 11 REGINA SCHULTE: *Sperrbezirke*. Frankfurt am Main 1979, S. 72–77, 85 ff.
- 12 THEODOR FONTANE: *Frau Jenny Treibel*. In: *AFA Romane und Erzählungen*. 3. Aufl. Berlin 1984, Bd. 6, bearb. von PETER GOLDAMMER und GOTTHARD ERLER, S. 413.
- 13 THEODOR FONTANE: *Effi Briest*. In: *GBA Das erzählerische Werk*, Bd. 15, 1998, S. 84.
- 14 KARIN WALSER: *Dienstmädchen*. Frankfurt am Main 1985, S. 54, 59, 60, 63.
- 15 Brief an Emilie Fontane vom 9. 2. 1857.
- 16 HEIDE BUSCHER: *Die Funktion der Nebenfiguren in Fontanes Romanen*. Phil. Diss. Bonn 1969, S. 142.
- 17 HORCH: *Von Cohn zu Isidor* (Anm. 9), S. 181.
- 18 DIETZ BERING: *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812–1933*. Stuttgart 1987.
- 19 JANNIDIS/LAUER: »*Bei meinem alten Baruch*« (Anm. 5), S. 106–109.
- 20 FONTANE: *Effi Briest* (Anm. 13), S. 24, 26.
- 21 So spricht noch eine neue und sonst sehr interessante Studie über Dienstboten bei Fontane diese Stelle verdächtig ungenau an: Hedwigs »Dienstherrn treten ihr immer wieder zu nahe, zuletzt Kommerzienrat Seligmann, so daß Hedwig nach vier Wochen wieder kündigen muß«. DIETER ASCHENBRENNER: *Dienstboten in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, dargestellt an Fontanes realer und fiktiver Welt*. In: *Im Blickfeld: Theodor Fontane und seine Zeit*. Hrsg. von CHARLOTTE MÜLLER-REISENER. Glücksburg 2008, S. 122–146, hier S. 144. – Mit dem harmlosen Zeitwort »zuletzt« vertuscht Aschenbrenner die Bewertung dieses letzten Dienstverhältnisses durch das Vergleichswort »mehr« in Hedwigs Satz: »diesmal war es mehr«, und die jüdische Markierung dieses Dienstherrn bleibt wieder einmal ganz unkommentiert.
- 22 Abgebildet in: NAHUM T. GIDAL: *Die Juden in Deutschland*. Köln 1997, S. 257.
- 23 Brief an Emilie Fontane vom 14. 5. 1884.
- 24 Brief von Emilie an Theodor Fontane vom 18. 6. 1884.

- 25 WILHELM STUCKART/HANS GLOBKE: *Reichsbürgergesetz*. München 1935, S. 112. – Vgl. HANS-ULRICH WEHLER: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 3, München 2001, S. 659; CORNELIA ESSNER: *Die »Nürnberger Gesetze« oder Die Verwaltung des Rassenwahns 1933–1945*. Paderborn 2002, S. 225 und 235–240 (»Deutschblütige« Dienstmädchen und jüdischer Privathaushalt).
- 26 Brief an Emilie Fontane vom 14. 5. 1884.
- 27 FLEISCHER: »Kommen Sie, Cohn« (Anm. 8), S. 247–285.
- 28 REGINA DIETERLE: *Einführung*. In: *Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz*. Hrsg. von R. D., Berlin 2002, S. 27 f.; vgl. z. B. ebd., S. 506: Martha berichtet über »Papa«: Er »schimpft mehr wie schön ist auf die Juden; er hat uns gesagt, es wäre eine Alterserscheinung, wenn man über 70 so fanatisch würde.«
- 29 MICHAEL SCHMIDT: »Wie ein roter Faden«. *Fontanes Antisemitismus und die Literaturwissenschaft*. In: *Jb. für Antisemitismusforschung* 8 (1999), S. 350–369.
- 30 MECKLENBURG: *Theodor Fontane* (Anm. 5), S. 33 f., 90–97, 161, 174, 194–203, 209–216, 314.

»Am Sylvester war Ressourcenball ...« Tänze und Bälle bei Theodor Fontane

WALTER SALMEN

Im 15. Kapitel des ersten Bandes seines Romans *Vor dem Sturm* gibt Theodor Fontane ein Streitgespräch wieder, das sich über einen Liedtext Friedrich Wilhelm August Schmidts, des Schmidt von Werneuchen entwickelt, der damals der Simplizität seiner Verse wegen spöttisch belächelt wurde. Das lebhaftes Gespräch mündet in der Forderung: »Der Dichter soll ein Spiegel aller Dinge sein. Schmidt aber spiegelt nichts; er gibt nur die Natur selber.«¹

Diese Passage liest sich wie eine Selbstverpflichtung, denn Fontane suchte stets sowohl seine historischen Stoffe wie auch seine Schilderungen des ihn umgebenden Milieus so komplex wie möglich zu erfassen. Dazu gehörte neben der politischen, gesellschaftskritischen Reflexion, daß alle Künste und Vergnügungen ihren einst verbindlichen, ständegebundenen Ausprägungen gemäß einbezogen und interpretiert werden sollten. Dabei nahm er die schichtenspezifischen Vielheiten des Tanzens vom »Ringelreihen« der Kinder bis zu den exklusiven Redouten der Aristokraten nicht aus. Im Gegenteil: dem aufmerksamen Beobachter des Lebens in den Dörfern wie in den Palais und Schlössern der Arrivierten war hinreichend bekannt, was es vor 1900 bedeutete, sich »standesgemäß« zu verhalten, möglichst nicht aus der Rolle zu fallen und sich in die Konventionen einzufügen. Für ihn war daher die Kenntnis des Tanzens unerlässlich, so daß er dieses Motiv in seinen »Lebens- und Gesellschaftsbildern« um so kritischer betrachten und sezieren konnte.² Das Wechselspiel von Sehen (»Tanzensehen«) und Gesehenwerden machte den Reiz der Teilnahme an Tanzveranstaltungen aus, in den Ballsälen entschieden sich persönliche und politische Geschicke. Wenn er auch keine systematische Tanzunterweisung genossen hat, ihm im Verlaufe seines Lebens seine wirtschaftlichen Verhältnisse die regelmäßige Teilnahme an den aufwendigen Bällen nicht erlaubten, so war er als Sohn eines geselligen Apothekers doch mit den Spielregeln der Tanzböden aller Gesellschaftsschichten

von Jugend auf beobachtend wie auch teilnehmend vertraut. Er war also in das standesgemäße Tanzen hineingewachsen, das im 19. Jahrhundert noch zu den gesellschaftlichen Verbindlichkeiten gehörte, die lediglich durch konfessionelle, körperliche oder ökonomische Behinderungen eingeschränkt oder erlassen wurden.

Im Folgenden soll es darum gehen, seine Texte fokussiert auf die Tanz- und Ballschilderungen aus *seiner* Perspektive zu erfassen und damit ein signifikantes Motiv zur Diskussion zu stellen, das aus vielen Gründen bislang übersehen wurde.³ Eine umfassende Erkundung und Interpretation sowohl von Fontanes Aktivitäten als Tänzer als auch der Funktionen von Tänzen und Tanzveranstaltungen in seinen Texten, etwa der Lindentänze im Freien oder der Hofbälle in den Residenzen, steht noch aus. In den nachfolgenden Überlegungen soll daher erstmals exemplarisch umrissen werden, daß der Dichter ein Kenner der Tänze seiner Zeit war, die er zumeist situationsgerecht zu beschreiben weiß und spezifisch in die von ihm geschilderten gesellschaftlichen Situationen einpaßt.

Ein Beispiel seiner Kenntnis der Sprache der Tanzmeister seiner Zeit ist seine 1855 im *Literatur-Blatt* anonym erschienene Rezension von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben*. Ein Anglaise-Tanzszenario kommentiert er:

»Die Figuren haben alle eine Doppelstellung, und der unmittelbare Kreis ihrer Wirksamkeit, geschickt eingreifend in die anderen Kreise, macht aller Isolirtheit ein Ende und jeden Einzelnen zum Theilnehmer am Ganzen. Es ist, als sähe man von einer Gallerie herab den reizenden und verschlungenen Touren eines Contre-Tanzes zu. Jetzt Pas de Basque am Platz, nun Chaine anglaise mit dem Paar gegenüber und endlich grand tour und die Berührung aller untereinander.«⁴

In diesem wie in anderen Texten bedient sich Fontane des zu seiner Zeit noch praktizierten »feierlichen Tanzmeister-Französisch«, demzufolge das Kommando in den Tanzlektionen nicht lautete »zwei Schritte vor, schneller Schritt«, sondern »en avant deux, pas de basque«.⁵ Er war mithin vertraut mit dem Vokabular sowie den Choreographien, über die im 19. Jahrhundert die verbreiteten Lehrbücher u. a. von Franz Anton Roller, Bernhard Klemm, Armint Freising oder Friedrich Albert Zorn informierten.⁶

Fontane ging mit folgenden Tänzen um (die Werknachweise verstehen sich nicht als vollständige Konkordanz):

Ringelreihen der Kinder	Grete Minde
Schaltanz eines Mädchens	Vor dem Sturm, 1. Band, 9. Kap.
Shawltanz einer Tänzerin ⁷	Brief vom 1.4.1895 an Mete
Kapriolentanz	Wanderungen ...

Drehtanz	<i>Wanderungen ...</i>
Taubentanz	<i>Wanderungen ...</i>
Zwölfmonatstanz	<i>Wanderungen ...</i>
Totentanz	<i>Wanderungen ...</i>
Schottischer	<i>Vor dem Sturm</i> , 3. Band, 18. Kap.
Anglaise	<i>Vor dem Sturm</i> , 3. Band, 5. Kap.
Ländler	<i>Quitt</i>
Walzer	<i>Siegesbotschaft</i>
Radowa, Redowa	<i>Mathilde Möhring</i>
Polonaise	<i>Mathilde Möhring</i>
Czardas, Tschardas	<i>Graf Petöfy</i> , 17. Kap.
Mazurka	<i>Vor dem Sturm</i> , 3. Band, 5. Kap.;
	<i>Schach von Wuthenow</i> , 1. Kap.
Contre ⁸	<i>Vor dem Sturm</i> , 3. Band, 5. Kap.;
	<i>Cécile</i> , 15. Kap.
Française	<i>Irrungen, Wirrungen</i> , 4. Kap. ⁹
Kotillon	<i>Graf Petöfy</i> , 2. Kap.
Quadrille	<i>Der Stechlin</i>
Fackeltanz	<i>Effi Briest</i> , 5. Kap.

Daß das Tanzen und die Organisation von Veranstaltungen mit ihren differenzierenden Gesellschaftsritualen im damaligen Klassensystem für Fontane mehr bedeutete als das Wohlergehen, ein Lustgewinn und glitzernder Sinnenrausch, belegt besonders beredt sein 20strophiges Gedicht *Ein Ball in Paris*. Er schrieb es im Dezember 1849 in einer Phase des eifernden Engagements für republikanische Staatsverhältnisse,¹⁰ es war ihm mithin ein historisch-politisches »Gelegenheitsgedicht« (1848), »ein Hauptparadepferd« unter seinen Dichtungen,¹¹ wie er in einem Brief vom 21. Juni 1850 an Paul Heyse bekannte, das er im gleichen Jahr dreimal in den Sonntagssitzungen der literarischen Gesellschaft *Tunnel* vortrug. Im Umfeld der Ereignisse von 1848, in deren Verlauf der spätere Kaiser Napoleon III. in den Rang eines Präsidenten der Zweiten Republik erhoben wurde, nimmt Fontane die Vorstellung eines Ballgeschehens im »prächt'gen Ballsaal des Hôtel de Ville« als Rahmenhandlung für eine Philippika auf Korruption, die politisch und sozial restaurativen Tendenzen in Frankreich, auf die erneute Verherrlichung von »Des Kaisers [Napoleon I.] Bild«, den Hochmut der Abenteurer, Schleppenträger und Stellenjäger, die vergnügungssüchtig »leichten Fußes« zum Walzertakt, in »Contre-Tanz Touren« sowie im brausenden Galopp durch den Saal »schweben«. ¹² Diesen Rausch des »Maskenwahns und seinem Schein« konfrontiert er imaginär mit dem »Herz der Wirklichkeit«, dem Gemahnen

an die Guillotine, an die Greuel der Revolution, an den »Schrei nach Brot«, an die Tyrannei um 1800. Dezidiert bringt sich der Dichter in das metaphorisch umschriebene Geschehen als beobachtendes »Ich« ein mit der politisch konsequenten Entscheidung: »Ich tanze nicht.« Er entzieht sich der Täuschung durch »des Saales Glanz und Pracht und Schein«, indem er »aus eines Fensters Nische« auf die Welt nach draußen hinaus blickt, wo noch wenige Jahre vorher »die Blut'gen« an den Tuileries vorbeigezogen waren. Abrupt enden diese Visionen in die jüngste Vergangenheit. Aufgeschreckt durch »ein Beilesblitz«, den »Beckenklang«, kehrt er resignierend in die desolaten Verhältnisse des Nachmärz von 1849 in Berlin zurück. Da damals Becken nur ausnahmsweise bei pompös ausgestatteten Bällen der Aristokratie eingesetzt wurden, belegt auch dieses Detail Fontanes Genauigkeit bei der Auswahl kennzeichnender Motive und Gegenstände.

Daß ihm eine so treffende Situationsschilderung gelang, zeigt, welche Einsichten ihm seine Teilnahme an der Ballkultur vermittelten, die über ein gehobenes, akzessorisches Einblenden von Tänzen in seine literarische Szenarien weit hinaus reichen.

Der Tänzer und »Tanzenseher«

Wiederholt hat Fontane in seinen Briefen auf seine »musikalische Laienschaft« hingewiesen, da er selbst nicht musiziert hat und nur eingeschränkt für Konzert- und Opernbesuche zu begeistern war.¹³ Erst als 37-Jähriger schrieb er 1856 aus London an seine Frau: »Daran daß ich anfangs an Musik Gefallen zu finden, merk' ich deutlich, daß ich alt werde.«¹⁴

Von dieser Reserviertheit insbesondere gegenüber pompöser Musik und Opern à la Richard Wagner nahm er den Tanz aus. Bedingt durch seine wirtschaftlichen Verhältnisse war ihm – wie bereits angedeutet – der Umgang jedoch nur eingeschränkt möglich. Schon sein Besuch einer »Klippschule« in Swinemünde schloß ihn von vielem aus, später waren es die dauerhaften ökonomischen Schwierigkeiten (seine Frau Emilie beklagte die »Jammerpartie« mit ihm) oder gar der Zuschnitt seiner Wohnungen (z. B. im »Chambre garnie«), die es ihm nur bedingt erlaubten, an der bürgerlichen Gesellschaftskultur des Nachbiedermeier teilzunehmen.¹⁵ Als Gastgeber für Ballfeste fehlten ihm die nötigen finanziellen Mittel, und wiewohl er die »Pomposität« in seiner Umgebung verachtete, schrieb er am 9. Juli 1862 an seine Frau resignierend: »Gesellschaften geben«, dazu »werden wir es wohl nicht bringen.«¹⁶ Er war somit auf Einladungen angewiesen, die er manchmal annahm, anregend erlebte und für seine Texte auswertete. Als Resümee dieser Außenseiterrolle gestand er am 13. Juli 1891 in einem Brief an seine Tochter Martha (Mete):

»Mir war immer zu Muth, als wäre ich ein untrer Angestellter des Hauses, der um 12 Uhr in das Vorzimmer bis an die Saalthür treten darf, um dem Ball oder den Polterabend=Aufführungen zuzusehen und der, inmitten seiner Freude, das Gefühl nicht los wird, nicht mit dazu zu gehören. Die meisten Menschen werden dabei von Neid verzehrt und suchen sich dadurch zu retten, daß sie die vorhandene Überlegenheit bestreiten; das habe ich nie gethan; hätte ich die Kraft und die Mittel dazu gehabt, so hätte ich dem formell nahezu Vollendeten nachgeeifert.«¹⁷

Daß Fontane freilich die Bälle der Oberschicht nicht zeitlebens aus der Perspektive eines sozial Deklassierten zu beobachten genötigt war, belegen etliche Aufzeichnungen. Insbesondere seine Kinderjahre erlebte er unbefangen, denn er wuchs in Neuruppin und in Swinemünde als Sohn eines gesellschaftlich engagierten Apothekers auf. Mit den Konventionen des bürgerlichen Ballwesens wurde er im elterlichen Hause von früh auf vertraut gemacht. Seine Erfahrungen als zunächst nur zuschauender Bub reichen zurück bis in die Zeit um 1827. Im elterlichen Hause gab es zwar einen dreifenstrigen Salon mit dicht gestellten Stühlen, »wie sie nur in einem Tanzsaale zu stehen pflegen«, zum Tanzen ging man jedoch in den Club, in ein »Gesellschaftshaus« am Ortsende von Swinemünde. Sein Vater, der zu den wenigen »städtischen Honoratioren« gehörte, war darin »öfter zur Stelle« als die anderen.¹⁸ Im Olthoffschen Ressourcensaal versammelte man sich zu Ballabenden nach der Ordre eines »Ball-Arrangeurs«. Die Ressourcenbälle am Silvesterabend nahmen – auch in der späteren Erinnerung Fontanes – einen besonderen Stellenwert ein, damit wuchs er im Verlaufe der Jahre in die modisch bestimmte Tanzkultur seiner Zeit. Nach 1827 nahmen die Eltern den Knaben mit und stellten ihn, »in schwankender Gemüthsverfassung«, zum Zuschauen in eine Saalecke. 1831 schwelgte der 12jährige »in der Vorstellung, über kurz oder lang auch vielleicht mit schönen großen Damen tanzen zu können«. Diese sehnsüchtige »Zukunftsvorstellung« und damit auch sein erstes erotisches Verlangen durfte der Jüngling wenig später auf dem Tanzboden erleben. Diese Schlüsselerlebnisse waren derart prägend, daß er sie häufig rekapitulierte (z. B. am 6. Januar 1857 in einem Brief an Paul Heyse). Im August 1863 suchte er bei einem Besuch in Swinemünde nochmals das alte Fachwerkhaus auf, »darin die Ressource war«. An seine Frau schrieb er am 24. August: er habe darin »als 14jähriger Junge, angetan mit seinem blauen Bastard von Frack und Jacke, getanzt«. ¹⁹ Am 27. Februar 1882 erklärte er sich brieflich gegenüber Wilhelm Hertz:

»Sehr geehrter Herr Hertz. [...] Wir sprechen noch mit Vergnügen von dem neulichen Abend und ziehen Parallelen zwischen Sanskrit und Jugend. Ach, wie bevorzugt sind doch Leutnants, sechs Fuß hohe Rittergutsbesitzer

und alle die anderen aus der Familie Don Juan, und wie nehm' ich alles zurück, was ich, als ich selbst noch tanzte, zugunsten lyrischer Dichtung und zuungunsten hübscher, lachender und gewaschener Herzenssieger gesagt habe. Der Bücher- und Literaturwurm, und wenn er noch so gut und noch so gescheit ist, ist doch immer nur eine Freude für sich selbst, für sich und eine Handvoll Menschen. Die Welt geht drüber weg und lacht dem Leben und der Schönheit zu. Die Ausnahmen sind selten und oft bloß scheinbar.«²⁰

In Fontanes späteren autobiographischen Texten werden die Bemerkungen über die Teilnahme an Tänzen und Bällen seltener. Am 14. September 1855 gesteht er seiner Frau aus London, daß er augenblicklich »doch nur ein Philister« sei, »der eigentlich mehr auf Boxen, Tanzen, Kopfstehen usw. aus ist.«²¹ Am 8. Januar 1866 bedankt er sich bei seiner Schwester Elise für ein Geschenk, das er auf den »Nipptisch« seiner Frau als dem »ehrevollsten Platz des Hauses« aufstellen wolle, umgeben »von den Pfändern ehemaliger Balltriumphe.«²² Diese, auf Ballbesuche – auch gemeinsame – schließen lassenden sogenannten »Triumphe« bestanden aus den damals beliebten Cotillon-Artikeln (Fächer, Orden, Damenspenden aus Luxuspapier), die man als Nippes nach Hause trug und als »Trophäe« vorzeigte.²³ Die Entgegennahme eines Cotillonordens mit der Darstellung eines auf »seinem Wagen stehenden Apoll« erwähnt er 1878 als Ehrung durch den »Platen-Klub.«²⁴

Während der Dichter nach 1870 in seinen Briefen vermehrt bekundet, daß er die »tägliche Gesellschafts-Rennerei« nicht mehr vertrage, daß er den »Fest- und Feierlichkeits-Sinn« nicht habe, erwähnt er beiläufig, er habe gelegentlich an »Reunions« und Bällen teilgenommen, z. B. Anfang August 1885 im damals niederschlesischen Krummhübel, wo er »von 8 bis 12 (es ging aber bis 4) tapfer aushielt.«²⁵ Im Tagebuch zum 4. Februar 1884 notiert er: »Spaziergang. Hofball.«²⁶ Am 25. Februar 1890 teilt er der Tochter Mete aus Berlin mit: »Bühnenball war, Preßball ist am 1. oder 2. März.«²⁷ Die in der Jugend mit Spannung erwarteten Ressourcenbälle zu Silvester waren ihm freilich nicht mehr vergönnt. In seinem Tagebuch von 1884 und 1885 vermerkt er lediglich noch »Silvesterpunsch« mit »herkömmlicher Rede«, 1887 und 1888 Silvester »war still«, 1897 gar »punschlos«.

Daß er indessen das Tanzen in seinen letzten Lebensjahren als unerlässlich im Bereich des Besitz- und Bildungsbürgertums ansah, erweisen seine Zustimmungen zu den Tanzgelüsten seiner Frau und der Kinder. Seine Frau Emilie, die aus dem märkischen Städtchen Beeskow stammte, als Adoptivkind viel Lieblosigkeit erfahren hatte, war stets um Sicherheit und bürgerliche Geltung bemüht. An der Ballkultur nahm sie schon aus diesem Grunde reger teil als ihr Mann. Ihre Sammlung von Cotillon-Artikeln gibt dafür einen beredten Hinweis. Manche Bälle besuchten sie allerdings gemeinsam, so

u. a. im Jahr 1885 eine »Reunion« im erwähnten Krummhübel, deren Verlauf Fontane seiner tanzlustigen Mete detailliert schildert:

»Aus Hirschberg waren 7 Lieutenants gekommen, die natürlich alles aufkratzten und belebten. Sie tanzten brillant und ließen Mama und mich mehr als einmal sagen: ›wenn doch die arme Mete je so gute Tänzer gehabt hätte.« Jedenfalls wurde Juristenball und Schillerfest durch das, was die ›Reunion‹ hier bot, weit übertroffen, die Männerwelt war um vieles besser und die Damenwelt um einiges. Sechs oder sieben Damen waren hübsch, einige sehr hübsch: Fräulein Moordyck (unsre Hausgenossin hier), Frl. Zelle (Tochter des Berl. Stadtsyndikus), Frl. Frenzel (Cousine der vorigen), Frl. Stobbe (Professorentochter aus Leipzig; die Mutter eine geb. Eberty), 2 Fräulein Kette aus Frankfurt a. O., Bekanntschaften von Theo und Nichten meines alten Tunnelfreundes Kette, jetzt Präsident in Frankfurt a.O. Alles verlief angenehm. Nur ein Berliner Musikdirektor, der seinen Platz im Saal (sein Tisch stand gerade in der Tanzlinie) nicht räumen wollte, gab Anstoß und erhielt am andern Tage eine Karte: ›Man kann ein Berliner Musikdirektor sein und doch den rechten Ton nicht treffen.« Eine Hauptzierde der Reunion war eine auffallend schöne Frau aus Berlin, die nur ihren Namen ins Fremdenbuch geschrieben hatte, märchenprinzessinhafte wirkte und sehr umkurt wurde. Den Tag darauf kritzelte eine unbekannte Hand ein einfaches ›Frau Registrar‹ vor den Namen der schönen Frau und 4 Stunden später, nachdem sie geweint und geschimpft hatte, reiste sie mit ihrem Gatten ab. Sie hatte ganz den Charakter einer abgesetzten Fürstengeliebten.«²⁸

In Berlin nahm das Ehepaar am 3. November 1885 an einer Jahresfeier der französischen Kolonie teil, allerdings verließ Fontane nach Tisch dieses Fest. Er schreibt: »Mama blieb mit [den Kindern] Georg und Theo, die dann noch bis in die halbe Nacht hinein getanzt und sich recht gut amüsiert haben.«²⁹

Da Fontane die gesellschaftlichen Distinktionsrituale und ihre Auswirkungen auf die soziale Akzeptanz nur allzu gut kannte, war es ihm wichtig, seine Kinder dazu anzuregen, neben dem Klavierspiel auch die Regeln der »bildenden Tanzkunst« mit der Hilfe von Tanzlehrern zu erlernen. 1875 berichtet er seiner Schwester Lieschen befriedigt: »Die Kinder sind munter und freuen sich der Tanzstunde und des Schlittschuhlaufens.« In dem selben Brief äußert er sich über den 1851 geborenen ältesten Sohn George Emile anerkennend:

»Ich persönlich komme jetzt in die Jahre, wo einen das in Gesellschaftgehen ähnlich berührt wie das zu Tanze gehen; man freut sich, wenn einem die ›Arbeit‹ abgenommen wird. Dies scheint George in Magdeburg leisten zu wollen. Er steckt mitten in Saus und Braus, und ist noch so glücklich, sich über 4 Einladungen zu einem Abend zu freuen.«³⁰

Mit Stolz registrierte er also die Bewährungsproben, die insbesondere der 1856 geborene Sohn Theodor sowie die 1860 geborene Tochter Mete auf den Tanzböden ablegten. Am 16. Januar 1881 vermerkt er, daß Theo »zum Juristenball« geladen war,³¹ daß dieser 1884 bei dem einflußreichen Bankier Baron Gerson Bleichröder zu Gast sein dürfe und in dessen Hause »pour combler le bonheur [...] auch mit Frau Lindau« tanze.³²

Die Präsenz seiner tanzfreudigen Lieblingstochter auf dem glatten Parkett »in reichen Häusern« erfüllte ihn mit besonderer Genugtuung.³³ Beglückt registrierte Fontane, wenn sie »ein paar Bälle mitmacht«, wenn sie Lawn Tennis spielt, »badet, tanzt, klettert« oder 1885 »im Kostüm einer Holländerin zum Fastnachtsball bei Müller-Grotes« gebeten wird. Er war froh, daß sie sich mit ihren dilettierenden Fertigkeiten nach dem Muster vieler »höherer Töchter« im Milieu der gehobenen Gesellschaft mit Geschick und Geschmack (sie liebte hübsche Kleider und spielte Klavier) zu behaupten wußte³⁴ und in den Häusern des alten Adels wie auch der neuen Industriellen durch »Vorspielen« von Salonmusik Akzeptanz zu erreichen suchte.³⁵ Auf dem Tanzparkett wollte sie – nach dem Besuch von Tanzstunden gemeinsam mit ihrem Bruder Theo als ihrem Partner – seit ihrem 14ten Lebensjahr gefallen. Im Winter 1876/1877 wurde sie, befördert durch die stolzen Eltern, in die Gesellschaft eingeführt. Fontane schrieb befriedigt: »sie machte als Ball-Erscheinung Glück«. Als Erinnerung an einige Bälle brachte auch sie »Ballglückseligkeiten« in Form von Bouquets als Trophäen ins elterliche Heim. Sie tanzte in Cambridge beim May Ball am Ende des akademischen Jahres ebenso umworben wie in der Sommerfrische zu Warnemünde, »wo sie mit Herren« zusammenkam.³⁶

Zusammenfassend sei festgestellt, daß Fontane die an Erscheinungsformen noch reiche Ballkultur des 19. Jahrhunderts mit allen Sinnen wahrgenommen hat. Er registrierte die Besonderheiten von Kinderbällen, die Redouten, Bühnen-, Juristen-, Sportler-, Presse- und Hofbälle als zur Signatur seiner Zeit unabdingbar gehörend. Diese werden in seinen lyrischen und epischen Werken die verlässlichen Indikatoren gesellschaftlicher Rangunterschiede. Bälle werden mit der obligaten Fächer-Zeichensprache und der Präsentation großer Robe oder auffallender Kostümierung zu reglementierten Gelegenheiten normierten Geschlechterwerbens, zu körperlicher Berührung oder auch zur Verweigerung (etwa durch das obligate Handschuhtragen). Mit stets wacher, sachkundiger Aufmerksamkeit nahm er sowohl die Ball-Accessoires wahr, die Ballblumen, etwa die »zwei weißen Rosen am Busen« seiner Tochter Mete,³⁷ als auch die programmierte Sitzordnung oder die Rolle der Saal-Vermieter;³⁸ er schildert die Unterhaltungen, die Gruppenbildungen und die Musikanten. Das bei vielen Tänzen im Freien oder bei Bällen

in Sälen erworbene Potential an Detailwissen brachte er mithin als »Zeitbildliches« vielfältig verwoben in seine literarischen Texte ein. Er schildert Tanzveranstaltungen in Situationen, die er entweder fiktiv, intuitiv als Historiograph entwirft, der seine Sujets vom späten Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert ansiedelt, oder er »spiegelt« das Geschehen als Beobachter und verarbeitet die Erfahrungen, die er in mehreren Ländern hatte machen können.

Der Schriftsteller

Nicht immer konnte sich Fontane auf zuverlässige Geschichtsquellen berufen, wenn zu den in seinen Texten hergestellten historischen Bezügen Tänze imaginiert werden sollten. Ein Beispiel ist die Episode, die sich in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* über eine Taufe im Jahre 1410 bei dem mächtigen Adelsgeschlecht der von Quitzows findet. Er gibt vor zu wissen, daß bei dem Fest 12 Paare den Zwölfmonatstanz, den Kapriolentanz, den Drehtanz, den Taubentanz sowie als Abschluß den Totentanz ausgeführt hätten, begleitet von Spielleuten, die ein Ensemble aus Geigen, Zinken und Schalmeien einschließlich einer am Bande getragenen Baßgeige bildeten.³⁹ Tatsächlich getanzte und nicht nur bildlich vermittelte Totentänze sind tanzhistorisch zwar für das frühe 15. Jahrhundert belegbar,⁴⁰ die von ihm nach Art der späteren Quadrille beschriebenen Paartänze gab es indessen noch nicht. Auch ist die Baßgeige vor 1500 in Mitteleuropa unbekannt gewesen. Mehrfachbesetzungen von Streich- und Blasinstrumenten (»Geigen, Zinken«) als Tanzbegleitung waren um 1410 selbst an Königshöfen zum Tanz noch nicht üblich, Hoftänze wurden lediglich von dreiköpfigen Ensembles begleitet. Um dieses Detail literarisch auszuschmücken bediente sich Fontane unkritisch eines unzuverlässigen »alten Berichts«, den Franz Magnus Böhme im Jahr 1886 nachdruckte.⁴¹

Kritischer ging der Dichter im Jahr 1853 mit dem 1849 erschienenen romantischen Epos *Amaranth* des frömmelnden Schriftstellers Oskar von Redwitz um. Die dort erwähnten »wüsten Maskenbälle« von Gärtnerinnen und Bäuerinnen entlarvt er in seiner Rezension zu recht als »Ballprinzessinnen«, und das Genre als alberne »Komödianterei«.⁴² Reagierte er in dieser Besprechung gereizt auf eine unangemessene Milieuschilderung, so wird um so deutlicher, daß es ihm in seinen eigenen auf das Leben, die Klassenkonflikte und Moralvorstellungen im 19. Jahrhundert bezogenen Texten um glaubhafte Porträts gesellschaftlicher und individueller Situationen ging, in die er seine weiten Erfahrungen facettenreich einzubringen vermochte. Für diesen sezierenden Blick auf die »näheren Dinge« meinte er sich 1891 in dem Gedicht *Verzeiht* entschuldigen zu müssen. Er warb um Verständnis, daß er bei

diesen »näheren Dingen« blieb, »statt den »Weitsprung« in die große Welt zu unternehmen. Zu einem Mittel, »ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens« zu zeichnen, wird ihm in dem immer wieder beleuchteten dichten Geflecht von Macht, materiellen Gütern oder sozialer Achtung in seiner näheren Umgebung auch das Motiv des Tanzens.

Von der Intention, den Tanzenden einen den Zeitverhältnissen angemessenen Spielraum zu geben, ist in besonderem Maße sein 1878 erstmals in vollem Umfang erschienener Romanerstling *Vor dem Sturm* geprägt. Im Untertitel als ein historischer *Roman aus dem Winter 1812 auf 13* ausgewiesen, werden darin anhand historischer und gegenwartskundlicher Recherchen Aspekte der damaligen Lebenswelten des ostdeutschen Adels, des Bürgertums sowie der Landbevölkerung vor dem Ausbruch der Befreiungskriege gegen Napoleon in einem Rückblick entfaltet. Die Tänze haben entsprechend ihrer traditionellen Einbindung eine nicht zu übersehende Funktion. An signifikanten Schnittstellen des Romans schildert er Kinderbälle, die Vorführungen »fahrender Künstler«, den Tanz in der Dorfschenke und widmet dem Geschehen auf einem Ball im dritten Band das gesamte fünfte Kapitel, das als Peripetie des Romans gelesen werden kann.

Unter der Überschrift »Soiree und Ball« wird ein dichtes Ballszenario mit dem üblichen Wechsel von Tanz, auch dem Zusehen (»Tanzensehen«) und Plaudereien in zwei Gesellschaftssälen des Ladalinskischen Hauses entwickelt, zu dem der Student Lewin von Vitzewitz geladen ist, aus dessen Perspektive das Ereignis geschildert wird. In Gesprächen im Saal, in dem man Erfrischungen gereicht bekommt, werden »die Neuigkeiten des Tages ausgetauscht«, Privates wechselt mit Politischem. Man äußert Ansichten über »die Ehre«, »polnisches Blut und preußische Doktrin«, während in dem anderen Saale »zwölf oder vierzehn Paare zu einer Anglaise angetreten« sind, einem zu Anfang des 19. Jahrhunderts beliebten, u. a. von Friedrich Schiller favorisierten und zu einem utopischen Gesellschaftsideal verklärten Kolonnenanzug. Die älteren Damen saßen mit prüfenden, »beinahe strafenden« Blicken an der Längswand des Saales. Zur anschließenden Mazurka von vier Paaren war ein Wechsel der Kleidung geboten, denn sie wurde als »graziöses Schauspiel« in einem Kostüm mit »polnischem Element« vorgeführt. Fontane beschreibt das Kostüm als nicht streng national, zu dem aber »wenigstens quadratische Mützen und kurze Pelzröcke« gehörten.⁴³ Tanzhistorisch ist zu dieser Abfolge von Tänzen anzumerken, daß die Mazurka als ein in Mittel- und Westeuropa modifiziert-gemäßigt ausgeführter Gesellschaftstanz im 3/4-Takt im Jahre 1812 noch nicht verbreitet war. Fontane erlaubt sich somit als Novellist eine Vordatierung, die ihm angesichts der geschilderten politischen und privaten Handlungsverschränkungen gelegen gekommen sein muß. Ein

sich selbst persiflierender Erzähler erklärt im Verlaufe einer Unterhaltung: »Tanzen ist Lieutenantssache. Mit neununddreißig ist man ein Mann der Dejeuners, der kurzen und der langen Sitzungen«.

Den seit dem Mittelalter tradierten, religiös fundamentalistisch motivierten Einwand gegen das Tanzen trägt in männlicher Runde ein Oberhofprediger vor, denn »neben dem Tanzen ist das Tanzsehen das Schlimmste, schon um der Verführung willen, die notorisch in allem conspectus liegt«.

Nach einer Pause formieren sich Paare zu einem Contre, während im Hintergrund über die Wirren des Napoleonischen Krieges alarmierende politische Nachrichten ausgetauscht werden: »York hat kapituliert«, eine dramatische Mitteilung, die von den Damen gleichmütig mit einem »Eh bien« kommentiert wird.

Im 18. Kapitel des gleichen Bandes wird dem Leser ebenfalls anhand des Tanzmotivs eine Grenzsituation vor Augen geführt. Lewin wird nach dem Abschied von seiner unerwiderten Liebe vor dem winterlichen Berliner Gasthaus und Tanzpalast zur »Neuen Welt« geschildert, in welchem Klarinetten aufspielen »und junge Paare, denen es drinnen zu heiß geworden war, standen draußen unter den beschneiten Lindenbäumen. Was kümmerte sie der Wind, der ging, oder der Schnee, der lag? Der nächste Tanz brachte die Verkühlung wieder heraus.« Lewin mischt sich nicht unter die ausgelassenen Tänzer, sein Gemütszustand wird vielmehr kontrastiert von dem Tanzrhythmus eines »Schottischen«, zu dessen Klängen er sich im Wechsel von »Tanz und Schritt die geradlinige Pappelchaussee hinunter« von dem Tanzlokal entfernt: »So hintanzen«, sagte er, »das heißt Leben. Nur nichts schwer nehmen«.⁴⁴

Was in dieser Szene düstere Verstimmung ausdrückt, liest sich im 14. Kapitel des ersten Bandes noch in heiterster Ballaune, denn »der 29. Dezember war von alter Zeit her der Tag der Umzüge in Hohen-Vietz, allerhand Mummenschanz wurde getrieben«. In dieser Gestimmtheit tanzen die Kinder, »Alt und Jung« trafen sich »zu Tanz und festlichem Beisammensein im Scharwenkaschen Krug« und beim Silvesterball, wo die Tanzmusik sowie attraktive Kleider die Sinne verwirren. Dieses Leben aber, so läßt er Renate über ihr Leben »eines armen Landfräuleins« rasonieren, konnte ihr »keinen Hofball ersetzen. Wie das alles blitzen und rauschen muß!«⁴⁵

Indem Fontane in diesem Roman die Hofbälle als durch »Blitzen und Rauschen« geprägt von den weniger formalisierten Tanzvergönungen im dörflichen Krug absetzt, vom »Trommeltanz der Grönländer« sowie den Bällen der Mittelschichten, gibt er in den vier Bänden ein gesellschaftskritisches Kaleidoskop vom Ganzen der seinerzeitigen Tanzkultur wieder.⁴⁶

Spezifisch ist das Ballgeschehen auch in den Ablauf des Gesellschaftsromans *L'Adultera* eingewoben. Im ersten Teil des Textes wird ein typisches

Bild entworfen vom großbürgerlichen Habitus des Kommerzienrats Van der Straaten und seiner Frau Melanie, die sich in der besten Wohngegend von Berlin, am »Nordwestrande des Tiergartens«, ihre Villa eingerichtet haben und die Wintermonate »in ihrer Stadtwohnung« zubrachten. Während dieser »vollgiltige Finanzier« der Musik nichts abgewinnen kann, er indessen als »bilderschwärmender Montecchi« kostspielige Gemälde sammelt, ist seine aus der französischen Schweiz stammende Frau eine »musikschwärmende Capuletti« (7. Kapitel). Zu beider aufwendiger Lebensweise gehört selbstverständlich die Teilnahme an Subskriptionsbällen während des Winters (2. Kapitel). Am Jahresende pflegt sie sich auf die Silvesterbälle vorzubereiten (14. Kapitel), dazu bedurfte es der »Ballblumen«:

»Eine halbe Woche danach war Sylvester, und auf dem kleinen Balle, den Gryczinski's gaben, war Melanie die Schönste. Jacobine trat zurück und gönnte der älteren Schwester ihre Triumphe. ›Superbes Weib. Aegyptische Königstochter‹, schnarrte Rittmeister von Schnabel«.47

Als diese »Beauté« ihre Liebe zu dem jungen Patriziersohn Rubehn bekennt und zur *L'Adultera* Tintoretto wird, ein Gemälde, über dessen Erwerb das Ehepaar in ein die Handlung vorausnehmendes Gespräch kam, kann sie von der engeren Mitwelt kein Verständnis erwarten und wird sozial deklariert. Am Silvesterabend des folgenden Jahres findet für sie kein Ball mehr statt (19. Kapitel). Fontane macht an der Stelle, an der es selbstverständlich geheißen hätte, daß man einen Ball besucht habe, einen Sprung. Lapidar und übergangslos heißt es: »Eine Woche später hatte das neue Jahr begonnen«.48 Der Roman endet zwar mit einer »Versöhnung«, einem Weihnachtsfest »ohne Prunk und Zierat«, jedoch ohne die Wiederanknüpfung an die früheren Bindungen. Das Ausgestoßensein aus den Ereignissen in den Ballsälen signalisiert einen irreparablen Verlust an Sozialprestige. Vorgeführt wird der Ball somit noch als ein Indikator für die soziale Einordnung in der urbanen Gesellschaft der Besitzenden zur Zeit Bismarcks.

In dem 1895–1897 verfaßten, in Buchform 1899 veröffentlichten Roman *Der Stechlin* bekommt Tänzerisches gemäß der Einschätzung des Dichters eine zeitkritische Brisanz. Mit dem Text habe er weniger einen konzis verlaufenden »Stoff« als »eine Idee, die sich einkleidet« geliefert, wie es in einem Briefentwurf an Adolf Hoffmann aus dem Jahr 1897 heißt. Fontane richtet das Augenmerk »dialogisch-offen« auf generelle Mängel im Spannungsfeld von Alt und Neu, indem er um die Hauptfigur Dubslav von Stechlin eine Tafelrunde im Ambiente von Kleinadel und Neureichen beleuchtet, in der z. B. eine Berliner in eine Rolle spielt, die »eigentlich für gar nichts Interesse« hat (4. Kapitel), oder bemängelt wird, daß »die Menschen jetzt so schrecklich unpoliert und geradezu unmanierlich [...]« unzuverlässige »Wetterfahnen«

(19. Kapitel) seien. Auf diesem Hintergrund wird etwa zu Beginn des 40. Kapitels das Singen und Tanzen des Mädchens Agnes als Teil einer alles andere denn naiv kindlichen Spielwelt dargestellt. Denn zur Hausarbeit ihrer Mutter tanzt sie und nahm dabei »das himmelblaue Kleid zierlich in die Höhe [...], ganz so, wie sie's in der Hasenheide gesehen hatte«. Fontane spielt auf die zwischen dem Kaiser-Friedrich-Platz und dem Hermannplatz in Berlin gelegenen Vergnügungsparks an (z. B. den Tanzpalast Neue Welt), in denen die Darbietungen leicht geschürzter Tänzerinnen, denen andere Mädchen »zu kucken«, zur Nachahmung von Vorführnummern einluden.

Im 17. Kapitel beschreibt Fontane einen »großen Saal« im »Stechliner Krug«, der »nicht zu verleugnen trachtete«, daß die großen Zeiten lange zurücklagen:

»Denn nicht nur waren ihm alle seine blanken Wandleuchter verblieben, auch die mächtige Baßgeige, die jedesmal wegzuschaffen viel zu mühsam gewesen wäre, guckte, schräg gestellt, mit ihrem langen Halse von der Musikempore her über die Brüstung fort.«⁴⁹

Nicht nur die Wandleuchter zeugen von einer früheren Glanzzeit, auch die Musikempore verrät, daß einst dort die Musikanten ihren Platz hatten, wie Fontane mit einer kurzen Bemerkung verrät:

»Dieser große Saal war ein fünffenstriger Längsraum, der schon manchen Schottischen erlebt« hat, jene »Schottischen Walzer« (im 2/4-Takt) in einfacher Choreographie und »Jäger-Schottisch« mit Polka-Schritten, die bei gewöhnlichen Tanzveranstaltungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch beliebt waren.⁵⁰

Im 7. Kapitel wirft der Dichter ebenfalls den Blick zurück und läßt »einen richtigen Radowa« erinnern, »der um jene Zeit noch in Mode war, aber schon nicht mehr so recht«. Dieser aus Böhmen stammende schnelle Gesellschaftstanz im 3/4- oder 3/8-Takt war um 1840 als Variante des Walzers in den Salons modisch geworden, geriet aber um 1900 in Vergessenheit.

Zu einem verzerrten Wunschbild zukünftiger Avanciertheit in der Ära nach Bismarck wird das 41. Kapitel. Der alte kranke Major von Stechlin wird in seinem Anwesen geschildert, wie er über die Zeitläufte räsoniert. In zwei Dialogepisoden wird der Tanz besonders prononciert zum Gradmesser gesellschaftlicher Befindlichkeiten. Mit dem Fußgendarm Uncke entspinnt sich zunächst der folgende Dialog:

»... Vorläufig aber müssen wir abwarten und den sogenannten ‚Ausbruch‘ verhüten [...] Glauben Sie nicht auch, Uncke, daß es kleine Mittel gibt?«

›Zu Befehl, Herr Major, kleine Mittel gibt es. Es hat's schon.«

›Und welche meinen Sie?«

»Musik, Herr Major, und verlängerte Polizeistunde.«

»Ja«, lachte Dubslav, »so was hilft. Musik und 'nen Schottchen, dann sind die Mädchen zufrieden.«

»Und«, bestätigte Uncke, »wenn die Mädchens zufrieden sind, Herr Major, dann sind alle zufrieden.«⁵¹

Mit der gleichen Ironie sinniert Dubslav wenig später über politische Veränderungen, deren Aussichtslosigkeit er mit dem grotesken Szenario eines Hausballs zuspitzt, das er mit den Worten einleitet:

»Und wenn dann die junge gnädige Frau Besuch kriegt oder wohl gar einen Ball gibt, da will ich Ihnen ganz genau sagen, wer dann hier in diesem alten Kasten, der dann aber renoviert sein wird, antritt«.

Hintergründig spielt Fontane nicht nur mit dem Usus aufwendiger Hausbälle in den Gesellschaftsräumen der Arrivierten, zu denen man geladen sein mußte, sondern scharfzünftig assoziiert er die Abfolge der Tänze und die sie begleitenden Unterhaltungen mit der Vorführung einiger die damalige Bourgeoisie Repräsentierenden, denen er privat möglichst aus dem Wege ging:

»Da ist in erster Reihe der Minister von Ritzenberg geladen, der, wegen Kaltstellung unter Bismarck, von langer Hand her eine wahre Wut auf den alten Sachsenwalder hat, und eröffnet die Polonaise mit Armgard. Und dann ist da ein Professor, Kathedersozialist, von dem kein Mensch weiß, ob er die Gesellschaft einrenken oder aus den Fugen bringen will, und führt eine Adelige, mit kurzgeschnittenem Haar (die natürlich schriftstellert), zur Quadrille. Und dann bewegen sich da noch ein Afrikareisender, ein Architekt und ein Porträtmaler, und wenn sie nach den ersten Tänzen eine Pause machen, dann stellen sie ein lebendes Bild, wo ein Wilddieb von einem Edelmann erschossen wird, oder sie führen ein französisches Stück auf, das die Dame mit dem kurzgeschnittenen Haar übersetzt hat, ein sogenanntes Ehebruchs-drama, drin eine Advokatenfrau gefeiert wird, weil sie ihren Mann mit einem Taschenrevolver über den Haufen geschossen hat. Und dann gibt es Musikstücke, bei denen der Klavierspieler mit seiner langen Mähne über die Tasten hinfegt, und in einer Nebenstube sitzen andere und blättern in einem Album mit lauter Berühmtheiten, obenan natürlich der alte Wilhelm und Kaiser Friedrich und Bismarck und Moltke, und ganz gemütlich dazwischen Mazzini und Garibaldi, und Marx und Lassalle, die aber wenigstens tot sind, und daneben Bebel und Liebknecht.«⁵²

Waren in diesen Romanen die Tanzanspielungen ein integraler Teil der Handlung, so fällt in seinem 1884 entstandenen Roman *Cécile* auf, daß Fontane den Gesellschaftstanz ausblendet, obwohl er wie in *L'Adultera* oder *Effi Briest* eine Figuration der zeitgenössischen Offiziers- und Adelswelt Berlins wählt, mit der es ihm um die Auseinandersetzung mit der Ehe als einer

gesellschaftlichen Institution geht. Fontane begründet diese Auslassung damit, daß die »schöne Frau par excellence«, Cécile von St. Arnaud, zwar den Namen der Musikheiligen zugesprochen bekam, sie jedoch von dieser »kaum die Musik« habe (13. Kapitel), daß »nichts in und an ihr an eine Tochter Thaliens oder gar Terpsichores«, der Muse des Tanzes, erinnere. Er entwirft das Bild einer melancholischen Frau, deren Desinteresse an den Künsten im 17. Kapitel mit dem Hinweis unterstrichen wird, sie lebe »nicht für Kränzchen und ›Flora‹-Konzerte«. Das vor allem angesichts ihrer belasteten Vorgeschichte, die ihr zum Verhängnis wird. Sie lebte also abseits vom Vergnügungsgetriebe in Berlin oder auch in den favorisierten Kurorten, die als Residenzen des Glücks von den Wohlhabenden gern aufgesucht wurden.

In dem 1894/95 erschienenen Altersroman *Effi Briest*, in dem er eine Ehe-tragödie aufgreift, die sich in den 1880er Jahren zugetragen hat, ist der Tanz nicht nur der Gradmesser für gesellschaftliche Einbindung oder fehlende Integration, sondern auch eine kindlich-illusionäre Wunschvorstellung. Gleich zu Beginn schwärmt das lebenshungrige »Naturkind« Effi ihrer Mutter vor, einst an der Seite ihres zukünftigen Gemahls in Berlin zu sein und »dann bin ich für Hofball und Galaoper, immer dicht neben der großen Mittelloge«, denn »Liebe kommt zuerst, aber gleich hinterher kommt Glanz und Ehre, und dann kommt Zerstreuung – ja, Zerstreuung, immer was Neues.« (4. Kapitel). Der rauschende Ball an ihrem Polterabend mußte ihr als der Auftakt zu einem abwechslungsreichen Leben erscheinen, das ihr auch durch »ein ziemlich großes Dampfschiff« verheißen schien, das die Kessiner haben: »Und auf dem Schiffe ist dann Ball (sie haben da natürlich auch Musik), und er tanzt sehr gut.« Tanzhistorisch bemerkenswert ist eine dem Brautvater Briest nach dem Polterabend in den Mund gelegte, die »Champagnerstim-mung« störende Bemerkung »über den an manchen Höfen immer noch üblichen Fackeltanz und die merkwürdige Sitte des Strumpfband-Austanzens« (5. Kapitel). Diese in die Runde gebrachten, vermeintlichen verbalen »Zwei-deutigkeiten« weisen auf zwei Hochzeitsbräuche hin. Der polonaisenartig ausgeführte Fackeltanz, in »anmutigem Schreiten« vollzogen, war als Ehren-bezeugung am brandenburgisch-preußischen Hofe bis 1913 (Vermählung der Kaisertochter Viktoria Luise) noch üblich.⁵³ Die Ehre des Voranleuchtens mit brennenden Fackeln wurde bis dahin insbesondere regierenden Fürsten erwiesen.⁵⁴ Briests Anspielung auf dieses strenge Zeremoniell kann zwar als die Ironisierung einer in der Provinz damals als zopfig eingeschätzten höfischen Sitte verstanden werden, nicht freilich als die ihm unterstellte »Zwei-deutigkeit«, die man bei Jagdpartien auszutauschen pflegt. Als anrühlich konnte hingegen das Strumpfband-Austanzens bei ländlichen Hochzeiten in-

terpretiert werden, da dieser Brauch, vergleichbar dem Kranzabtanzen am Ende von Vermählungsfeierlichkeiten, im Brautgemach vonstatten ging.⁵⁵

Den Handlungsverlauf des Romans siedelt Fontane sowohl in dem Herrenhaus des wenig begüterten Ritterschaftsrats von Briest auf Hohen-Cremmen als auch in den anfänglich noch bescheidenen Lebensverhältnissen des aufstrebenden Landrats Baron Geert von Innstetten im hinterpommerschen Kessin, später in Berlin an.

An zwei signifikanten Wendepunkten der persönlichen Geschicke der Protagonisten flicht Fontane den obligaten Sylvesterball ein, der ihm in diesen Kontexten nicht nur als eine Veranstaltung der Selbstvergewisserung der Aristokratie im 19. Jahrhundert wichtig gewesen sein muß.

Im 12. Kapitel schildert er den ersten Ressourcenball, den Effi in Kessin erlebt, in der ihr noch neuen Umgebung ihres Ehemannes, dem sie auf elterliches Geheiß gefolgt war. Die von vielen Hoffnungen begleiteten Ballvorbereitungen schildert Fontane so:

»Am Silvester war Ressourcenball, auf dem Effi nicht fehlen durfte und auch nicht wollte, denn der Ball gab ihr Gelegenheit, endlich einmal die ganze Stadflora beisammen zu sehen. Johanna hatte mit den Vorbereitungen zum Ballstaate für ihre Gnädige vollauf zu tun, Gieshübler, der wie alles, so auch ein Treibhaus hatte, schickte Kamelien«.

Wie wichtig der Ball für Effi als die Einlösung ihres Bedürfnisses nach Integration und Abwechslung war, erfahren wir aus dem nachfolgend mitgeteilten Brief, den sie an ihre Mutter am Tag des Balles schreibt, in dem sie ihrem Herzen Luft macht und von ihrem »Gefühl des Alleinseins« klagt. Daß der Ball ihre Stellung im kleinen Ort jedoch nicht zu verändern half, sondern im Gegenteil, ihr Gefühl der »Langeweile« nur noch verstärkte, macht der nachfolgende Ballkommentar am Beginn des 13. Kapitels deutlich:

»Der Silvesterball hatte bis an den frühen Morgen gedauert, und Effi war ausgiebig bewundert worden, freilich nicht ganz so anstandslos wie das Kamelienbukett, von dem man wußte, daß es aus dem Gieshüblerschen Treibhause kam. Im übrigen blieb auch nach dem Silvesterball alles beim alten [...].«

Im 20. Kapitel bekommt der Silvesterball des nächsten Jahres ein anderes Gesicht. Er ist überschattet von »destruktiven Tendenzen« des städtischen Ressourcenvorstands, findet aber dennoch statt, denn diese Bälle bildeten den Höhepunkt des Jahres:

»Effi erschien in einer reizenden Balltoilette, einem Geschenk, das ihr der Weihnachtstisch gebracht hatte; sie tanzte aber nicht, sondern nahm ihren Platz bei den alten Damen, für die, ganz in der Nähe der Musikempore, die Fauteuils gestellt waren.«

Ihre Tanzverweigerung kann als ein deutliches Zeichen der Entfernung aus den sozialen Netzwerken ihres Gatten gedeutet werden, als Eingeständnis, durch ihre Beziehung zum jungen Major Crampas den bürgerlichen Normenkanon verlassen zu haben. Vieles hatte sich verändert, auch das melancholisch stimmende Spiel auf dem Flügel des Hauses war verstummt, die kindliche Vergnügungssucht verlor sich in der zunehmenden Vereinsamung an der Seite eines ehrgeizig aufstrebenden preußischen Beamten.

Zwischen 1890 und 1894 konzipierte Fontane den 1896 erstmals gedruckten Roman *Die Poggenpuhls*. Dieses Familienbild einer armen verwitweten Majorin, die mit drei Töchtern in einem Außenbezirk von Berlin das kümmerliche Leben in einer billigen Wohnung zu bestehen genötigt ist, versucht »beinahe standesgemäß« leben und nach außen in Erscheinung treten zu können. In den »ganz kleinen Verhältnissen« des »armen Adels« gelang dies freilich nur mit Hilfe der drei Töchter, die mit ihren unterschiedlichen Talenten »in der Öffentlichkeit« ihre »Rolle« zu spielen hatten. Daheim konnte man weder aufwendige Feste noch schlichere Hausbälle geben. Sophie Poggenpuhl nutzte ihre bescheidene Fertigkeit, um im Bekanntenkreis »Klavier- und Singeunterricht« zu geben. Wenn im Hause des Bankiers Bartenstein getanzt wurde, dann bot sie sich an, dort ihr kleines Repertoire von »drei Tänzen« als Begleiterin zu spielen. Während die Mutter resignierend eingesteht: »Aber mit mir ist Spiel und Tanz vorbei«, sucht die Tochter Manon auswärts bei Bällen mitzumachen. Die Armut legte ihr allerdings die Beschränkung auf, statt in glänzender Robe auftreten zu können, für sich selbst »aus ein bißchen Tüll und ein Rosaband ein Feenkostüm zu machen«, um damit wenigstens den Schein des Standesgemäßen zu wahren.

Der 1896 abgeschlossene, 1906 aus dem Nachlaß publizierte letzte Roman Fontanes *Mathilde Möhring* ist im Rahmen der Themenstellung »Tänze und Bälle« in zweifacher Hinsicht betrachtenswert. In der Schilderung des Milieus »kleiner Leute« in der Georgenstraße zu Berlin im ersten Teil ist wieder zu bemerken, daß er Motive bewußt ausblendet, und im zweiten Teil, in der die Haushaltung eines aufstrebenden Bürgermeisters in einer westpreußischen Kleinstadt davon abgehoben wird, ist hingegen der mit der Fertigkeit des Tanzens ermöglichte gesellschaftliche Gewinn für die Titelheldin auszuloten.

Die bescheiden lebenden Möhrings, Mutter und Tochter, sind ökonomisch auf das Vermieten eines Zimmers angewiesen. In einem Mietshaus wohnend müssen sie sich den kleinbürgerlichen Zwängen bedingungslos anpassen. Zu den amüsic-nüchternen Verhaltensregeln gehörte es, daß man sich des Musizierens, das in diesem Milieu als störend eingeschätzt wurde, enthält. Mehrmals wird im Text auf die Unterwürfigkeit einfordernde Auflage, daß »kein Klavier da« ist, verwiesen. Auch für qualifizierte Werke

der bildenden Kunst bot diese Wohnung keine Heimstätte, denn als ein Schmuckstück hing das Bild eines »Pifferaro auf einem Felsen« sitzend an der Wand, ein damals beliebtes, modisches Motiv von Hirten aus den Abruzzen, die sich als touristische Attraktion zur Weihnachtszeit in Rom vermarkten ließen. Damit entfällt für die Tochter Thilde die Möglichkeit, sich als eine gebildete »höhere Tochter« zu qualifizieren. Statt dessen wird als verlässlich-anspruchlose Maxime betont: »wir sind artig und manierlich«, ein »Muster an Solidität«. Künstlerische Ambitionen gelten als überheblich, die Tugendhaftigkeit gefährdend, dem Milieu unangemessen.

Das Tanzen wird innerhalb dieser reglementierten Wohnverhältnisse ebenfalls unterlassen. Weder erlaubt man sich zu Sylvester einen Ballbesuch, lediglich ein »guter Punsch und [Blei]gießen« gelten als schicklich, noch findet der obligate Polterabend sowie der Hochzeitstanz anlässlich der Vermählung mit dem Zimmermieter Hugo Großmann statt (siehe das 12. Kapitel). Erst als der junge Ehemann die gehobene Position eines Burgemeisters einnehmen kann, ändert sich der Anspruch, auch an den Vergnügungen des mittleren Bürgertums teilhaben zu wollen. Im 14. Kapitel wird ein Szenario »in Saus und Braus« – entsprechend den kleinbürgerlichen Verhältnissen – als Erfolgserweis entworfen. Jetzt nimmt auch Thilde an einer Theateraufführung in der Ressource teil, jetzt läßt der obligate Sylvesterball keine »trübe Gedanken aufkommen«, jetzt zeigt sich die Reüssierte mit dem Landrat auf dem Tanzboden, während der arrivierte Ehemann Hugo mit der Landrätin im Frack eine Radowa tanzt.

Kontrastierend zum Milieu bürgerlicher Enge führt Fontane im 14. Kapitel Goschin, einen alten polnischen Grafen gehobenerer »gesellschaftlicher Stellung«, in die Erzählung ein. Er schwärmt Thilde von seinen Erlebnissen in Berlin, »einer tollen Stadt«, vor. Obwohl dies die Geburtsstadt der Konversationspartnerin ist, muß diese eingestehen, daß sie dort vom großstädtischen Treiben nichts wahrgenommen habe, keinen Maskenball im Etablissement Kroll am Tiergarten, keinen Ball im Orpheum, einem beliebten Lokal in der Alten Jakobstraße, keine Fledermaus als Kostümierung nach der gleichnamigen Operette von Johann Strauß aus dem Jahre 1874 zu sehen oder darzustellen vermochte. Während der Graf aus seiner Perspektive die Residenzstadt als »von sehr freier Bewegung« ausgezeichnet rühmt, schränkt Thilde diese Bemerkung aus ihrer ehemals kleinbürgerlichen Sicht mit dem Satz ein: »Ich glaube doch nicht überall.«

In dem 1880 »nach einer altmärkischen Chronik« abgefaßten Roman *Grete Minde* wird die Welt der kleinen Leute in Tangermünde thematisiert. Vergnügen finden sie an wandernden Puppenspielern und erbauen sich an geistlichen Liedern und Glockengeläut. Das Tanzen wird in diesem Text

lediglich als tradiertes Tun im Rahmen von Frühjahrsbräuchen eingebracht. Man tanzte auf einer Waldwiese »um die Linde« und feierte »Das Maienfest« (6. Kapitel). »Frohsinn und gute Laune« herrschten beim Fahنشwenken, zu Instrumentalmusik und Gesang, Ringelstechen und Taubenschießen. Die Kinder flochten Kränze »und tanzten ihren Ringelreihen«. Diese in die Vergangenheit verlegte Szenerie im Weichbild einer Stadt erlebte Fontane bei seinen Wanderungen in der Mark zu seiner Zeit noch allenthalben. Z. B. pflegte man in Ruppin sommertags einen Ausflug an den Wall zu unternehmen, wo sich die Kinder »im Ringelreihen« drehten.⁵⁶

Auch auf die im 19. Jahrhundert sich im Repertoire der Gesellschaftstänze etablierenden »Nationaltänze« richtete Fontane sein Augenmerk. Sie dienten ihm dazu, »le couleur locale« etwa im Polnischen oder Böhmisches als ein Merkmal zu kennzeichnen. In dem Roman *Graf Petöfy* (1884) verweist er sowohl auf die Verbindlichkeiten und »Zerstreuungen« der damaligen Ballkultur (»Reunion«, 32. Kapitel) in der Aristokratie Europas mit Accessoires wie dem Fächer der Damen (5. Kapitel) oder den »Kotillonüberraschungen« (2. Kapitel), als auch auf das in Ungarn Besondere, den Czardas (17. Kapitel). Dieser wird als ein Tanz erläutert, bei dem »sich das junge magyrische Volk im Kreise dreht«.⁵⁷ Der Tanz aus der Schenke (csárda) und dem Milieu der Rekrutierung von Söldnern wurde um 1835 in den Ballsälen der ungarischen Gesellschaft adaptiert, so daß fortan auch ein Graf Petöfy und eine Gräfin (im Nationalkostüm) daran teilnehmen konnten. Allerdings konnte dieser in stark akzentuiertem, auftaktlos binärem Rhythmus verschieden ausgeführt werden, sowohl als Solotanz von Männern oder auch als Kreistanz von Männern (Lassu) mit anschließendem stürmisch sich steigerndem Paartanz (Friss). Die Tänzer pflegten dabei die bespornten Absätze an den Schuhen heftig zusammenzuschlagen. Eine geregelte Figurenfolge gibt es nicht, sie springen hoch auf, verbeugen sich tief vor der Tänzerin, sie winden und drehen sich ohne Achtung der Nebentanzenden um die eigene Achse. In Gesellschaften ungarischer Magnaten geschah dies zurückhaltender und eleganter. Das Aufspielen besorgten stets Zigeuner-Ensembles. Fraglich ist, ob Fontane diese Ausführung hat erleben können, denn die Erwähnung des »Czardas« dient hier lediglich der Milieubeschreibung in einer Familie ohne choreographische Details.

Fontanes sozial orientierte Erzählkunst schließt zur Spiegelung realer Situationen weder das Wirken von Straßenmusikanten, noch die kommunikative Wirkung zündender Gassenhauer aus. Dementsprechend finden sich in seinen Texten tradierte Brauchtänze oder modisch adaptierte Gesellschaftstänze immer dann, wenn diese dazu dienlich sein können, dem Leser

Rangdifferenzierungen, die Gefallsucht, den Niedergang einer Klasse oder ein spezifisches gesellschaftliches Milieu zu verdeutlichen.⁵⁸ Ähnlich wie Goethe oder Theodor Storm kam ihm dazu sein aus eigener Praxis und reicher Beobachtung gewonnenes Wissen zugute. Formlose Tänze in Dorfschenken waren ihm ebenso vertraut wie die strengen Reglements von Hofbällen oder die Kommandos französisch geschulter Tanzmeister. Das Tanzen achtete er sowohl als signifikanten Ausdruck sozialer Kontakte wie auch von gesellschaftlichen Konflikten. Das zu seiner Zeit in Vergnügungen und Pflichtübungen auf dem Tanzboden als niedrig eingestufte mißachtete er ebenso wenig wie das bei Höherrangigen als nobel und galant geltende honnete Verhalten.

Das in diesem Überblick Vermittelte möge deutlich gemacht haben, in welchem Maße Tänze und Bälle für Fontane immer dann ein unverzichtbar integrales Erzählmotiv waren, wenn es galt, die Lebensgeschicke Einzelner aller Bevölkerungsschichten in ihren jeweiligen gesellschaftlichen und moralischen Konditionen zu schildern.

Anmerkungen

- 1 AFA *Vor dem Sturm*. Bd. 1. 4. Aufl. 1993, S. 115.
- 2 Brief an Paul Lindau vom 3.11.1886, siehe Theodor Fontane an Paul Lindau. Mitgeteilt von ALFRED MERBACH. In: *Deutsche Rundschau* 53 (1927), Bd. 211, S. 62.
- 3 Die Forschung hat auch bezüglich anderer Dichter(innen) wie Goethe, Schiller, Eichendorff, Uhland oder Droste-Hülshoff deren Beziehungen zum Tanzen weitgehend unbeachtet gelassen; dazu siehe die jüngsten Publikationen von GABRIELE BUSCH-SALMEN: »Naturfreiheit« contra »Tanzmeisterzwang« – Schillers ambivalentes Verhältnis zum Tanz. In: *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 2005, S. 19–34; WALTER SALMEN: *Goethe und der Tanz*. Hildesheim 2006; DERS., »Reicht zum frohen Tanze euch die Hände!« Theodor Storm auf dem Tanzboden. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 57 (2008), S. 87–100.
- 4 *Literatur-Blatt des Deutschen Kunstblattes*, Nr. 15, 1855, S. 60.
- 5 GBA *Irrungen, Wirrungen*, 1993, S. 27; dazu siehe auch die ironische Darstellung einer »Tanzstunde« in der Erzählung *Tonio Kröger* (1903) von Thomas Mann, kommentiert wiedergegeben in WALTER SALMEN: *Der Tanzmeister, Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert*. Hildesheim 1997, S. 285 f.
- 6 FRANZ ANTON ROLLER: *Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst und körperlichen Ausbildung*. Weimar 1843; BERNHARD KLEMM: *Katechismus der Tanzkunst*. Leipzig 1855, Leipzig 1901; ARMINT FREISING: *Neuestes Saison=Tanz=Album*, Berlin 1873; FRIEDRICH ALBERT ZORN: *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig 1887; siehe auch SALMEN (wie Anm. 5).

- 7 Vgl. NFA XXIV, S. 136.
- 8 Ebd., S. 287. Laut IMAN OSMAN KHALIL: *Das Fremdwort im Gesellschaftsroman Theodor Fontanes*. Frankfurt a. M. 1978, S. 130 verwendet der Autor für Tänze »zahlreiche fremde Ausdrücke«. Diese Termini, wie Redowa, oder Cotillon, waren allerdings im Tanzunterricht des 19. Jahrhunderts allgemein üblich und bedurften als Termini des »Tanzmeister-Französisch« nicht der Übertragung ins Deutsche.
- 9 Eine Tour aus einer Française hat z. B. 1839 Theodor Hosemann in einem Berliner Tanzlokal bildlich dargestellt, abgebildet in WALTER SALMEN: *Tanz im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1989, Abb. 129.
- 10 Erstdruck im *Morgenblatt* Nr. 122, Jg. 44 vom 22.5.1850.
- 11 PETER HASUBEK: *Der Blick in das »Herz der Wirklichkeit«*. Theodor Fontanes Gedicht »Ein Ball in Paris«. In: *Interpretationen. Gedichte von Theodor Fontane*. Hrsg. von HELMUT SCHEUER, Stuttgart 2001, S. 54–64.
- 12 Musikgeschichtlich von gleicher Relevanz ist Fontanes Gedicht *Luren-Konzert*, worin er die Vorführung eines archäologisch zugänglich gemachten einfachen Blasinstrumentes in Kopenhagen scharfsinnig deutet als Instrumentalisierung in einer dem vorgeschichtlichen Gerät unangemessenen Veranstaltung von Genießern.
- 13 Literarisch überspitzt läßt Fontane seinen Romanhelden Holk in *Unwiederbringlich* (33. Kap.) provokativ als Repräsentanten der im Bürgertum verbreiteten Kunstfeindlichkeit sagen, daß er »alles Musizieren als eine gesellschaftliche Störung ansah«.
- 14 GBA *Der Ehebriefwechsel*, 1998, Bd. 1, S. 373.
- 15 Ein Grundriß der Wohnung in der Potsdamer Straße 134c, 3 Treppen links ist abgebildet bei REGINA DIETERLE: *Die Tochter. Das Leben der Martha Fontane*. München 2006, S. 87 ff. und S. 145. Fontane lud lediglich einmal, am 22. Dezember 1878, zu einer ihn finanziell belastenden »Matinée musicale« ein. Für den Vortrag von Balladen durch den Sänger Arnold Freiherr Senft von Pilsach mußte das im Berliner Zimmer stehende Klavier eigens gestimmt werden. (Vgl. DIETERLE, S. 146).
- 16 GBA *Der Ehebriefwechsel*, 1998, Bd. 2, S. 236.
- 17 REGINA DIETERLE (Hrsg.): *Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz*. Berlin, New York 2002, S. 414.
- 18 AFA *Autobiographische Schriften*, I, Berlin 1982, S. 34 und S. 53.
- 19 Wie Anm. 16, S. 261.
- 20 FONTANE, *Briefe an Wilhelm und Hans Hertz, 1859–1898*. Hrsg. von KURT SCHREINERT, Stuttgart 1971, S. 262.
- 21 Wie Anm. 16, Bd. 1, S. 165.
- 22 HFA IV/2, S. 154.

- 23 Dazu SALMEN (wie Anm. 5), S. 112 f.
- 24 AFA (wie Anm. 18), II, S. 61.
- 25 Brief an Martha Fontane v. 4.8.1885, wie Anm. 17, S. 289.
- 26 NFA XXIV, 1975, S. 1130.
- 27 Brief an Martha Fontane v. 25.2.1890, wie Anm. 17, S. 377.
- 28 Wie Anm. 25.
- 29 Brief an Friedrich Fontane v. 16.11.1885, HFA IV/3, S. 435.
- 30 Brief an Elise v. 10.2.1875, Prop *Briefe* II, S. 327.
- 31 FONTANE (wie Anm. 17), S. 120.
- 32 Brief an Martha Fontane v. 16.3.1884, wie Anm. 17, S. 264.
- 33 Brief an Mathilde von Rohr v. 2.1.1884. Prop *Briefe* III, S. 213.
- 34 Brief an Mathilde von Rohr v. 3.2.1879. Prop *Briefe* III, S. 188; Brief an Emile Zöllner v. 19.8.1886. Prop *Briefe* IV, S. 92; NFA XXIV, S. 1144; siehe auch *Jahrb. d. dt. Schillerges.* 4 (1960), S. 373.
- 35 DIETERLE (wie Anm. 15), S. 70 und S. 140. Fontane ließ 1856 von seiner Frau ein billiges »Fortepiano« ankaufen, verbunden mit der Bitte, sie möchte die Freischütz-Ouverture darauf einüben, siehe GBA, *Ehebriefwechsel*, Bd. 1, S. 372.
- 36 REGINA DIETERLE: *Die Tochter. Das Leben der Martha Fontane*, München 2006, S. 74, 92, 122, 199.
- 37 THEODOR FONTANE (wie Anm. 17), II, S. 140.
- 38 NFA XXIV, S. 396.
- 39 GBA, *Fünf Schlösser*, 1994, S. 34 f.
- 40 Dazu WALTER SALMEN: *Zur Praxis von Totentänzen im Mittelalter*. In: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Hrsg. v. FRANZ LINK, Berlin 1993, S. 119–126.
- 41 FRANZ MAGNUS BÖHME: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Bd. I, Leipzig 1886, S. 322f. sowie HERBERT OETKE: *Der deutsche Volkstanz*, Bd. I, Berlin 1982, S. 32 f.
- 42 THEODOR FONTANE: *Oskar von Redwitz*. In: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von KURT SCHREINERT. München 1963, S. 20.
- 43 Zit. nach der Ausgabe hrsg. von HELMUTH NÜRNBERGER, München 1994, S. 361. Dazu auch WALTER SALMEN, wie Anm. 6, S. 158 f.
- 44 Wie Anm. 1, S. 338 f.
- 45 Wie Anm. 1, Bd. 2, S. 229.
- 46 Zur kritischen Einschätzung von Kinderbällen siehe *Schach von Wuthenow*, Kapitel 7.
- 47 GBA *L'Adultera*, 1998, S. 103.
- 48 Ebd., S. 134.
- 49 Ausgabe hrsg. von WALTER KEITEL und HELMUTH NÜRNBERGER, Frankfurt 1985, S. 165 f. (Fontane Bibliothek, Bd. 19)
- 50 BERNHARD KLEMM: *Katechismus der Tanzkunst*. Leipzig 1882, S. 167 ff.

- 51 GBA *Der Stechlin*. 2001, S. 433.
- 52 Ebd., S. 437 f.
- 53 WALTER SALMEN: *Tanz im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1989, Abb. 146.
- 54 Über das Reglement ist vom preußischen Hof aus dem Jahr 1708 zu erfahren: »Auf der Hochzeit der Prinzessin Luise mit Friedrich, dem hessischen Erbprinzen, tanzte erstlich die Braut mit dem Bräutigam, dann mit dem Landgrafen, dann mit ihrem Vater, dem Kurprinzen, den drei Markgrafen, mit jedem drei unterschiedene Tänze, und allemal unter Trompeten- und Paukenschall und in Begleitung nicht allein der sechs Kammerfräulein, die den Schweif ihrer Mante trugen, sondern auch vierundzwanzig der vornehmsten Hofleute, von welchen sechs Paar vor und sechs Paar hinten mit brennenden weißen Wachsäckeln tanzten und von den beiden Marschällen mit ihren Silberstäben angeführt wurden.« Zit. nach: ALBERT CZERWINSKI: *Geschichte der Tanzkunst*. Leipzig 1862, S. 187.
- 55 BÖHME, wie Anm. 41, I, S. 73; BERNWARD DENEKE: *Hochzeit*. München 1971, S. 122 ff.
- 56 GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Die Grafschaft Ruppin*. 1994, S. 184.
- 57 Den »Tschardas« erwähnt Fontane auch in der 5. Strophe seines Gedichts *Brunnenpromenade* in einem Kurort als Vortragsnummer einer Badekapelle am Johannistag, sowie 1880 in einer Plauderei *Nach der Sommerfrische*. Darin fragt er – sich vom Luxus der Kurorte und der dort täglichen Bedienung durch die Kurkapellen mit einem stereotypen Repertoire distanzierend –: »Muß es denn immer wieder ein Czardas sein?«
- 58 Außer in den abgeschlossenen Werken sollte auch in Fontanes Entwürfen für epische Projekte das Tanzen als willkommenes Motiv eingewoben werden, z. B. in dem Roman *Allerlei Glück* ein »Shawltanz« der Jolanthe (NFA XXIV, S. 136), in *Oceane von Parceval* eine »echte Ball=Unterhaltung« mit »Contre« (NFA XXIV, S. 287), im Entwurf zu einer heitren Erzählung über einen zurückgezogen lebenden »Universitätsprofessor D.«, der von seiner Tochter genötigt wird, »einen Ball [zu] geben« (NFA XXIV, S. 397).

Wer ist Theodor Fontanes?

GEORG WOLPERT

Bei Warschau, bei Wien,
Bei Fehrbellin,
Ob Friedrich Wilhelm, ob Alter Fritz,
Ob Leuthen, Lützen, Dennewitz,
Ein alter märkischer Edelmann
Ist immer dabei, ist immer voran.

THEODOR FONTANE¹

1842 oder vielleicht auch bereits im Spätjahr 1841 – das Erscheinungsdatum wurde im 19. Jahrhundert häufig vordatiert – publizierte der vor allem auf Zeitungen und Lehrbücher spezialisierte Verlag Ludwig Heege in Schweidnitz ein Repetitorium zur *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen*, ein Lehrbuch, wie es viele gegeben hat. Die Zeit ist über sie hinweggeschritten und sie wurden vergessen. So geschah es auch diesem Bändchen, obwohl doch der Name *Theodor Fontanes* auf dem Titel steht.

Eine *Geschichte des Preußischen Staates*, herausgegeben von Theodor Fontanes im Jahre 1842 – das gibt zu denken. In der großen neuen *Theodor Fontane Bibliographie* von Wolfgang Rasch beginnt die Liste der »Selbständig erschienene[n] Werke« Fontanes mit den Titeln *Männer und Helden* und *Von der schönen Rosamunde* (beide 1850).² Kann Theodor Fontane bereits acht Jahre vorher als erst Zweiundzwanzigjähriger ein Buch publiziert haben, das weder in seinen überlieferten Briefen, den Tage- oder Erinnerungsbüchern



Einbanddeckel und Titelblatt

Erwähnung findet? Oder ist der auf dem Titel der *Geschichte des Preußischen Staates* genannte Theodor Fontanes ein anderer? Überraschung und Neugier zumindest waren groß, als eines der offensichtlich wenigen Exemplare dieser *Geschichte*, das nicht »unterging in Zeitensturm und Flut«,³ plötzlich aufgetaucht ist. Es stammt aus der Bibliothek des Grafen von Königsmarck zu Berlitt:

TITEL: Geschichte | des | Preußischen Staates | in | Chronologischen Tabellen. | [Linie] | Herausgegeben | von | Theodor Fontanes. | [Zierlinie] | [Doppellinie] | Schweidnitz, 1842. | Gedruckt und in Commission bei L. Heege.

KOLLATION: 8° π₁₋₃, 1⁸⁻⁷⁸ = S. [i-ii]; [I-III], IV; [I], 2-111, [112].

INHALT: S. [i] Titel; S. [ii] leer; S. [I] Widmung (Seiner | Königlichen Hoheit | dem | Prinzen von Preußen, | dem erhabenen | Freunde des Soldaten | in | Verehrung und Unterthänigkeit | gewidmet | vom Herausgeber.); S. [II] leer; S. [III], IV Vorwort; S. [1], 2-111 Text; S. [112] Verbesserungen.

Gegliedert ist das Bändchen in sechs Zeiträume, die folgendermaßen überschrieben sind:

- 1) »Vorgeschichte bis zu dem Auftreten der Grafen von Ballenstädt mit Albrecht dem Bären, bis 1142.«
- 2) »Die Askanische Dynastie, oder die Mark Brandenburg unter den Markgrafen aus dem Hause Ballenstädt, von 1142 bis 1320.«
- 3) »Die Schicksale der Mark Brandenburg unter den Fürsten aus dem Bairischen und Luxemburgischen Hause, von 1329 bis 1415.«
- 4) »Von Erwerbung der Mark Brandenburg durch den Burggrafen Friedrich VI. von Hohenzollern bis zum Regierungsantritt des großen Churfürsten Friedrich Wilhelm, von 1415 bis 1640.«
- 5) »Vom Regierungsantritt des großen Churfürsten Friedrich Wilhelm bis zum Tode König Friedrichs II. des Großen, von 1640 bis 1786.«
- 6) »Vom Tode König Friedrichs des Großen bis auf den heutigen Tag, von 1786 bis 1842.«

Der erste Eintrag lautet: »x-1142. Theils vor, theils nach Christi Geburt wohnten zwischen der Elbe und der Oder Sueven (Semnonen); jenseits der Elbe, in der Altmark, Longobarden. Nach dem 5. Jahrhundert Slavische Völker (Wenden).« (S. 3)⁴

Der letzte Eintrag gilt dem Jahr 1840: »Den 7. Juni, dem Todestage Friedrich Wilhelm's III., tritt dessen Sohn Friedrich Wilhelm IV. die Regierung an und läßt sich den Eid der Treue ablegen. – Friedrich Wilhelm ward geboren am 15. Oktober 1795 und vermählte sich am 29. November 1823 mit Elisabeth Ludowike, Schwester des Königs von Baiern.« (S. 90)

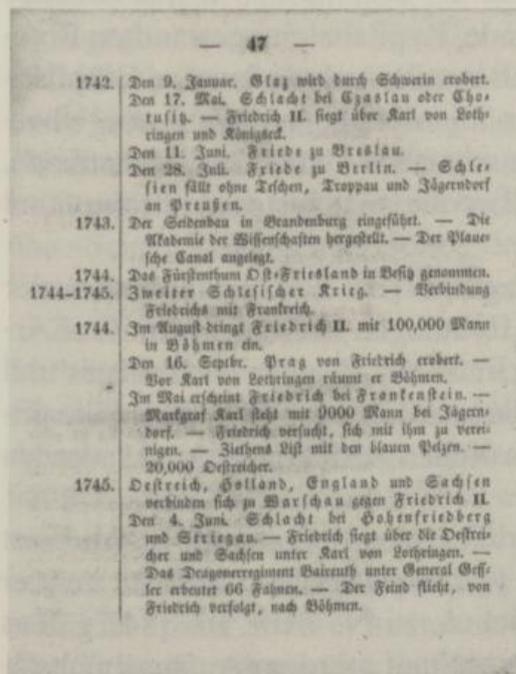
Im Anhang folgen »Die Erwerbungen, welche der Preußische Staat (Mark

Brandenburg) seit dem Jahre 1425 machte.« (S. 91–93) und das »Verzeichniß sämtlicher Schlachten, Gefechte, Verträge, Congressse und Friedensschlüsse.« (S. 94–111) sowie »Verbesserungen.« (S. 112)

DRUCKEREI: L. Heege.

EINBAND: Verlagseinband. 14,0 x 11,4 x 1,0 cm. Pappband mit schwarzem Kaliko in feingenarbter Lederstruktur bezogen. Goldprägung. Vorder- und Hinterdeckel tragen in einem doppelten Außenrahmen aus geraden Linien, wobei die innere die feinere ist, jeweils vier florale Rokoko-Eckstempel, aus deren Mitte wiederum zarte Linien geführt sind, die, indem sie die Eckstempel einfassen und sie zugleich in paralleler Führung mit dem Außenrahmen verbinden, eine leere rechteckige Kartusche mit geschweiften Ecken bilden. Der ebenfalls goldgeprägte Rücken trägt drei mit vier feinen Linien verbundene Zierstempel mit Blüten- und Blattwerk, im Zentrum eine kleine Rosette. Ein dreiseitiger Goldschnitt ergänzt die gediegene Ausstattung des Buches. Der Vorderdeckel, der vordere fliegende Vorsatz und das Deckblatt des Exemplars sind lose.

PROVENIENZ: Handschriftliche Besitzvermerke finden sich auf der Innenseite des vorderen fliegenden Vorsatzes, auf dem Deckblatt und auf dem Titel: »Graf von Königsmarck Berlitt« bzw. einfach »Graf Königsmarck«.



Auf dem Titel wird Theodor Fontanes als Herausgeber genannt, im Vorwort gibt er sich als Verfasser zu erkennen, jedoch mit einer weiteren Geste der Bescheidenheit: »Obgleich der gediegensten Werke von Preußens Geschichte eine bedeutende Anzahl vorhanden ist, so ist doch der Mangel an einer

gedrängten, kurz gefaßten, dabei aber alle Begebenheiten von Wichtigkeit enthaltenden Geschichte des Preußischen Staates, besonders dem Zwecke des Selbst-Unterrichtes und der Repetition des schon Gelernten entsprechend, mehrfach gefühlt worden. Der Herausgeber selbst und dessen Kameraden, welche mit ihm gleichzeitig die Militärschule zu N. besuchten, fühlten diesen Mangel [...] Mein Verdienst bei dem vorliegenden Werkchen ist ein sehr geringer, das weiß ich, deshalb habe ich mich auch nur unter dem bescheidenen Prädikate *Herausgeber* angekündigt [...]. [gez.:] Der Herausgeber.«

Der Verlag, der das Buch veröffentlicht hat, war zu diesem Zeitpunkt noch jung. Erst zehn Jahre zuvor, am 27. Juli 1832, hatte der Buchhändler Ludwig Heege in Schweidnitz in den »Obrigkeitlichen Bekanntmachungen« angezeigt, daß er im Hause Peterstraße Nr. 78 eine Buchhandlung errichtet habe. Neben Zeitungen druckte und publizierte der Verlag L. Heege vor allem Schul- und Lehrbücher. Zur selben Zeit wie die *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* erschien bei Heege – um nur ein Beispiel zu nennen – auch das umfangreiche Werk von C. Unverricht: *Anleitung zur Pflanzenkenntniß, ein Handbuch der allgemeinen Botanik und Flora von Deutschland. Für den Schul- und Selbstunterricht*. 1842 (XXXX + 815 Seiten), das unter anderem ein »Wörterbuch der botanischen Kunstsprache« enthält, eine Einleitung in die Pflanzenkunde, Kapitel zur angewandten Botanik (Oekonomische Botanik, Technische Botanik, Arzneipflanzen, Giftpflanzen), zur Methodologie der Botanik, zur Pflanzengeographie, sowie Übersichten über die Pflanzensysteme von Jussieu, De Candolle, Reichenbach, Oken und Linné, dazu eine Übersicht über die wichtigsten deutschen und fremden Pflanzen.

Bis 1945 blieb Schweidnitz der Verlagssitz von Ludwig Heege, in der Nachkriegszeit konnte sich die Firma in Reutlingen neu etablieren. Das Archiv des Verlags allerdings ging mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Flucht – noch am 5. Mai 1945 war die letzte Zeitung in Schweidnitz unter dem Donner der näherrückenden russischen Artillerie gedruckt worden – verloren.⁵

Doch zurück zum Verfasser! Wer ist »Theodor Fontanes«? Im Vorwort seiner *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* stellt er sich als ehemaliger Kadett der »Militärschule zu N.« vor. Bis 1842 gab es aber keine preußische Militärschule in einer Stadt mit dem Anfangsbuchstaben N. Die ersten Kadettenkorpsanstalten hatte der Große Kurfürst in Berlin, Kolberg und Magdeburg gegründet; weitere wurden errichtet 1764 in Stolp, 1776 in Culm, 1793 in Kalisch, 1801 in Potsdam, 1838 in Wahlstatt, 1840 in Bensberg, 1868 in Plön und Oranienstein. Die Berliner Hauptanstalt wurde 1878 nach Groß-Lichterfelde verlegt.⁶

Auch über die Stammrollen jener Zeit läßt sich zu dem Namen Theodor Fontanes nichts ermitteln, da das Heeresarchiv der preußischen Armee 1945 durch Kriegseinwirkungen zum überwiegenden Teil vernichtet worden ist. Unter dem Restbestand *GStA PK, IV. HA Preußische Armee, Rep. 13 Militär-Erziehungs- und Bildungswesen, Kadettenkorps* lassen sich – so das Schreiben vom 6. 12. 2007 des »Geheimen Staatsarchiv. Preußischer Kulturbesitz« auf die entsprechende Anfrage hin – keine Truppenstammrollen der Militärschulen um 1842 mehr ermitteln. Die Bestände *GStA PK, I. HA Rep. 77 Ministerium des Innern, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode* und *GStA PK, I. HA Rep. 151 Finanzministerium* verfügen ebenfalls über keine entsprechenden Unterlagen mehr.

Auch die genealogische Überprüfung des Namens durch die Deutsche Hugenotten-Gesellschaft bzw. das Deutsche Hugenotten-Zentrum in Bad Karlshafen hilft nicht weiter. Der Name *Fontanes* läßt sich zwar mehrfach in Erlangen und Schwabach, also in Franken, belegen. In der Brandenburgischen Colonielliste⁷ werden nur »unter Wesel« ein »Claude Fontanes aus dem Languedoc mit Frau und ein Arbeiter genannt«. Und für eine Verbindung des Familiennamens *Fontanes* mit dem Vornamen *Theodor* findet sich in der Datenbank der Deutschen Hugenotten-Gesellschaft überhaupt kein Beleg.

Begegnet uns auf dem Titel der *Geschichte des Preußischen Staates* also vielleicht doch der uns bekannte und damals noch sehr junge Theodor Fontane? Ist es jedoch denkbar, daß der junge Dichter im Jahr 1842 neben dem Poem *Die Faust in der Tasche*⁸ – »In mir glüht der Himmelsfunken / All mein Sein ist liberal« – auch eine *Geschichte des Preußischen Staates* publiziert hat, welche »Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen von Preußen, dem erhabenen Freunde des Soldaten in Verehrung und Unterthänigkeit gewidmet« war?

Zumindest die Zeit dazu hätte Fontane in jenen Jahren gehabt:⁹ Vom 14. bis 21. Dezember 1839 war seine Novelle *Geschwisterliebe* im *Berliner Figaro* (gez. Fontan) erschienen, am 19. Dezember hatte er seine Prüfung zum Apothekergehilfen abgelegt, 1840 dann erste Gedichte und Balladen veröffentlicht. Am 30. September 1840 war er aus der Rose'schen Apotheke »Zum weißen Schwan« in Berlin ausgeschieden, um am 1. Oktober seine neue Stellung in Dr. Kannenbergs Apotheke in Burg bei Magdeburg anzutreten. Noch sehr viel später wird er sich in seinem Erinnerungsbuch *Von Zwanzig bis Dreißig* an die »grausame Langeweile« dieser Monate erinnern.¹⁰ Schon am 30. Dezember 1840 kehrt er nach Berlin zurück. Am 3. Januar 1841 erkrankt er an Typhus. Doch ab 1. April kann er die Arbeit – nun in Dr. Neuberts Apotheke »Zum weißen Hirsch« in Leipzig – wieder aufnehmen, hat aber weiterhin gesundheitliche Probleme. Am 20. Februar 1842 bricht als Spätfolge der Typhuserkrankung ein Gelenkrheumatismus aus. Das Angebot, als Redak-

teur das Unterhaltungsblatt *Die Eisenbahn* zu übernehmen, lehnt Fontane im Frühjahr 1842 ab und scheidet am 30. März aus der Hirsch-Apotheke aus. Er lebt zuerst bei seinen Verwandten Onkel August und Tante Pinchen in deren Leipziger Haushalt, danach, um seine sehr geschwächte Gesundheit zu verbessern, bei seinen Eltern in dem Oderbruchdorf Letschin.

Jedoch nicht nur die nötige Zeit zum Schreiben stand dem jungen Fontane zur Verfügung. Die Liebe zum Gegenstand und eine spezielle historische Kompetenz kamen hinzu. In einem rund zehn Jahre später entstandenen Selbstzeugnis Theodor Fontanes, dem Brief an Theodor Storm vom 14. Februar 1854,¹¹ werden beide hervorgehoben: »Von Kindesbeinen an hab' ich eine ausgeprägte Vorliebe für die Historie gehabt. Ich darf sagen, daß diese Neigung mich geradezu beherrschte und meinen Gedanken wie meinen Arbeiten eine einseitige Richtung gab. Als ich in meinem 10^{ten} Jahr gefragt wurde was ich werden wollte, antwortete ich ganz stramm: Professor der Geschichte. (Dies ist Familientradition, die es erlaubt sein mag zu citiren). [...] Als ich ein 13jähriger Tertianer und im Übrigen ein mittelmäßiger Schüler war, hatt' ich in der Geschichte solches Renommée, daß die Primaner mit mir spazieren gingen und sich – ich kann's nicht anders ausdrücken – für's Examen durch mich einpauken ließen. Zum Theil war es bloßer Zahlen- und Gedächtniskram, doch entsinn ich mich andererseits deutlich eines Triumphes den ich feierte, als ich meinen Zuhörern die Schlachten von Crezy und Poitiers ausmalte. 13^{1/2} Jahre kam ich auf die hiesige Gewerbeschule, wo gar kein Geschichtsunterricht war und ich mich aus diesem und hundert anderen Gründen unglücklich fühlte. Meine Neigung blieb indeß dieselbe [...]«

Auch das älteste überlieferte Dokument von Fontanes Hand überhaupt belegt seine Liebe zur Geschichte. Das Heft aus Fontanes Schulzeit in Swinemünde¹² ist ein »*Geschichten Buch*«, eine Sammlung historischer Namen und Fakten.

Und noch in seinem autobiographischen Roman *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898)¹³ erinnert sich Fontane daran, daß er – im Sommer von Dresden nach Leipzig zurückgekehrt – in seinen »Mußbestunden daselbst sehr fleißig gewesen« und kurz darauf »auf die tolle Idee« gekommen war, »meine Schulstudien wieder aufzunehmen, um nach absolviertem Examen irgend was zu studieren. Am liebsten Geschichte.«

Daß den jungen Fontane tatsächlich – und nicht nur in der verklärenden Erinnerung – historische Studien beschäftigt haben, und zwar genau in jenem Zeitraum, in welchem die *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* entstanden sein muß, wird auch aus einem Brief ersichtlich, welchen Richard von Kehler im Vorwort seiner Fontane-Briefsam-

lung¹⁴ vorstellt als »den ältesten an Theodor Fontane geschriebenen, den ich besitze, nämlich vom General von Pfuel vom 22. April 1841.« Fontane hatte sich offensichtlich an den General von Pfuel gewandt mit der Bitte, ihm nähere Auskunft über Alexander von der Marwitz zu geben, gefallen am 11. Februar 1814 im Gefecht von Montmirail, eine Schlacht, welche auch in der *Geschichte des Preußischen Staates* notiert ist. Jener Alexander, resümiert Kehler, »ist der jüngere Bruder von Friedrich A. Ludwig von der Marwitz, der Fontane als Vorbild für Bernd von Vitzewitz auf Hohen-Vietz in ›Vor dem Sturm‹ diente. Daß Fontane schon 1841 irgendwelche Gedanken an die Personen dieses erst 1878 vollendeten Romans gehabt habe, ist wenig wahrscheinlich. Auch daß er schon damals an irgendein Kapitel seiner *Wanderungen* gedacht habe, kann man kaum annehmen.« Eher schon kann man – bei aller gebotenen Vorsicht – diese historische Recherche des jungen Fontane aus dem Jahr 1841 in einem Zusammenhang damit sehen, daß dieser sich in diesem Zeitraum ganz besonders mit der preußischen Geschichte beschäftigt hat.

Angesichts all dieser Indizien ist es durchaus denkbar, daß Theodor Fontane der Verfasser der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* sein könnte.

Wie aber läßt sich dann die Verschreibung des Namens erklären? Bei der Durchsicht der ersten Veröffentlichungen Fontanes zeigt sich, daß die Schreibung des Familiennamens hin und wieder variiert – wohl ohne Fontanes Zutun. Zum Beispiel finden wir den Autorennamen *Fontan* in Verbindung mit der Novelle *Geschwisterliebe* in der Zeitung *Berliner Figaro* 1839 oder den Namen *Theodor Fontaine* über der kleinen Gedichtsammlung *Leyer und Schwerdt* in der Zeitschrift *Der Soldaten-Freund* 1847. Da sich an der geübten und von Fontane selbst gewünschten Aussprache des Namens, nämlich »Vónnthan« (vgl. Fontanes Brief an Hans Friedlaender vom 30. Mai 1894),¹⁵ durch das angehängte »s« nichts änderte, konnte es wohl immer einmal wieder zu entsprechenden Verschreibungen kommen. So geschah es beispielsweise in einem Brief, den die Schriftstellerin Frau v. Rüdiger-Hohenhausen der Rezensentin Frau v. Gayette-Georgens im Oktober 1873 zugehen ließ:¹⁶ »Ich bitte Sie freundlichst, Ihre gütig beabsichtigte Kritik über mein Buch *nicht* in die Vossische, sondern in die Norddeutsche zu geben. In ersterer wird Fontanes [sic] etwas leisten. Besten Gruß.«

Ein gewichtiger Einwand ist damit allerdings nicht ausgeräumt: Der Herausgeber der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* stellt sich im Jahr 1842 als Absolvent einer preußischen Militärschule vor. Theodor Fontane aber hat erst vom 1. April 1844 bis zum 22. März 1845 seinen Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger beim Kaiser-Franz-Garde-

Grenadierregiment in Berlin abgeleistet, wobei er als Einjähriger nicht einmal in der Kaserne zu wohnen brauchte. Ist insofern nicht doch eher anzunehmen, daß ein echter Absolvent einer preußischen Kadettenanstalt, ein Offizier namens Theodor Fontanes, die *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* verfaßt hat? Warum aber hätte ein Militärakademieabsolvent den Standort seiner Schule verborgen halten sollen?

Andererseits könnte gerade der Verzicht auf eine präzise Verortung der absolvierten Militärschule dafür sprechen, daß der Autor, wer auch immer es gewesen sein mag, verhindern wollte, als einer, der nicht »mit dabei« gewesen war, erkannt zu werden. Vor allem aber wissen wir, wenn wir auf Theodor Fontane schauen, daß das »sich Verstecken« schon zu den »Hauptspielvergnügen« der Kinderjahre¹⁷ gehört hatte. Und dieses Spiel hielt er als Autor bei. Immer wieder einmal verbarg er sich hinter Pseudonymen oder fiktionalen Verfassern. So wurde zum Beispiel Fontanes Ballade *Archibald Douglas* erstmals unter dem Namen *Bornemann* in der Wochenschrift *Deutsche Jugendzeitung* publiziert. Der 1867 in dem Familienblatt *Die Gartenlaube* veröffentlichte Aufsatz über Paul Heyse *Ein Liebling der Musen* war mit *Lf* [für *Lafontaine*] unterzeichnet. Als *Frau Toutlemonde* richtete Fontane 1872 in der Wochenschrift *Die Gegenwart* ein kritisches Wort *an Paul Heyse in München*. Die sich zu einem eigenen kritischen Essay ausgewachsene Rezension des Buches *Leon Gambetta und seine Armeen* von Colmar v. der Goltz veröffentlichte Fontane 1877 ebenfalls in der Wochenschrift *Die Gegenwart* unter dem Titel *Leon Gambetta*, gezeichnet mit dem *Nom de guerre Pequin*. In der Zeitschrift *Deutschland* parodierte 1890 *Ein Berliner* unter der Überschrift *Nante Strump als Erzieher* das Erfolgsbuch Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* und 1895 erhob *Torquato* seinen »Nothschrei« in der *Neue[n] Deutsche[n] Rundschau* (*Wie denken Sie über Rußland? Ein Nothschrei von Torquato.*).

Vieles spricht also dafür, daß der junge Fontane auch schon im Jahre 1842 – wohlgernekt *hier* noch unter Wahrung seines Namens – sich und seine Verfasserschaft versteckt hat, in diesem Fall unter dem schützenden Mantel eines Absolventen einer preußischen Militärschule. Hätte er das denn nötig gehabt? Wahrscheinlich. Denn wer, und vor allem welcher Offiziersanwärter hätte – und das gilt wohl nicht nur für das Jahr 1842 – eine von einem Apothekergehilfen verfaßte *Geschichte des Preußischen Staates* ernstnehmen können? War es nicht tatsächlich besser bestellt um die Autorität eines solchen Repetitoriums, wenn – in einer sublimen, die Verfasserschaft unterschlagenden Tiefstapelei – als »Herausgeber« ein Absolvent der »Militärschule zu N.«, also ein Offizier, fungierte?

Doch historische Lehrbücher, die bis zur Gegenwart ihres Veröffentlichungsdatums reichen, haben relativ kurze Halbwertzeiten. Insofern wurde

das kleine Repetitorium rasch von den Ereignissen der Zeit überholt und teilte wohl auch deshalb das Los der Mehrzahl aller Buchtitel und Bücher. Sie werden vergessen, gehen verschollen oder versinken in Bibliotheken. Doch immer wieder gelingt es einzelnen Exemplaren zu überdauern. Lange führen sie ihr verborgenes Eigenleben und eines Tages dürfen wir ihnen unverhofft begegnen – mit der *Geschichte des Preußischen Staates in Chronologischen Tabellen* vielleicht auch Theodor Fontanes erster Buchveröffentlichung.

Anmerkungen

- 1 THEODOR FONTANE: Motto zu dem Kapitel *Klein-Machenow oder Machenow auf dem Sande*. – Zum erstenmal veröffentlicht in *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* [Teil I] 1862, übernommen 1881 in den *Spreeland*-Band. – GBA, *Spreeland*, 1994, S. 280.
- 2 WOLFGANG RASCH: *Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung*. In Verbindung mit der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam herausgegeben von ERNST OSTERKAMP und HANNA DELF VON WOLZOGEN. Band 1–3. Berlin, New York 2006, S. 67.
- 3 THEODOR FONTANE: *Zur Erinnerung an Kaiser Wilhelm I. und Kaiser Friedrich III. (Prolog, gesprochen im Berliner Geschichtsverein am 13. Oktober 1888)*. – GBA, *Gedichte*, 1995, Band I, S. 256.
- 4 Als Pendant sei an dieser Stelle ein kurzer Textabschnitt aus dem uns bekannten Werk Theodor Fontanes zitiert – und zwar aus dem havelländischen Wanderungskapitel *Die Wenden in der Mark*, das Fontane erstmals vom 2. bis 23. Oktober 1867 im *Wochenblatt der Johanniter-Ordens-Balley Brandenburg* veröffentlicht hat: »Die Wenden rückten, etwa um 500, in die halb entvölkerten Lande zwischen Elbe und Oder ein. Sie fanden hier noch die zurückgebliebenen Reste der alten Semnonen«. (GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Havelland*, 1994, S. 13). Auch andere hier in der *Geschichte des preußischen Staates* noch sehr enigmatisch gehaltene, doch für ein Repetitorium in Tabellenform eigentlich ungewöhnliche, eher anekdotische Einträge erinnern an eindrucklich ausgestaltete narrative Passagen in Theodor Fontanes späteren Veröffentlichungen. So begegnet uns unter dem Jahr 1744 (S. 47) beispielsweise »Ziethens List mit den blauen Pelzen«, ein Ereignis also, von welchem Fontane sowohl in dem Artikel *Zieten* des 1880 veröffentlichten Folio-Prachtbandes *Vaterländische Reiterbilder aus drei Jahrhunderten* als auch in dem Kapitel *Der Zietenritt* des ebenfalls 1880 in der *Vossische[n] Zeitung* publizierten Aufsatzes *Das Zieten'sche Husarenregiment von 1730 bis 1880* ausführlich erzählt. (GBA *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Band 6. *Dörfer und Flecken im Lande Ruppin. Unbekannte und vergessene Geschichten aus der Mark Brandenburg*, 1994, S. 441–443 u. S. 528–532).

- 5 *Tägliche Rundschau* – das Heimatblatt für den Stadt- und Landkreis Schweidnitz, 125. Jahrgang, Nr. 2, April bis Juni, u. Nr. 3, Juli bis September, Reutlingen 2007.
- 6 Vgl. die Artikel *Kadettenanstalten*, *Kadettenkorps*, *Militärschulen*, in: *Brockhaus' Konversations-Lexikon*. 14. Aufl., Leipzig, Berlin und Wien 1895, Zehnter Band, S. 10–11, Elfter Band, S. 888–889.
- 7 Vom 31.12.1699 (Dr. R. Béringuier). – Brief der Deutschen Hugenotten-Gesellschaft an d. Verf. vom 21.11.2007.
- 8 Veröffentlicht am 12. Februar 1842 in der Zeitschrift *Die Eisenbahn*. – GBA. *Gedichte*, 1995, Band II, S. 53 u. 515.
- 9 Vgl. zum folgenden CHRISTIAN GRAWE: *Fontane-Chronik*. Stuttgart 1998, S. 24–30.
- 10 HFA III/4, S. 235.
- 11 HFA IV/1, Nr. 176, S. 375.
- 12 *Theodor Fontane hat es aus geschrieben ganz allein ... Fontanes erstes »Geschichten Buch«*. Faksimileausgabe nach der Handschrift Nachl. Fontane 11 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz hrsg. von HELMUTH und ELISABETH NÜRNBERGER. (Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin. – Preußischer Kulturbesitz; Bd. 2). Wiesbaden 1995.
- 13 HFA III/4, S. 291.
- 14 *Neunundachtzig bisher ungedruckte Briefe und Handschriften von Theodor Fontane*. Hrsg. von RICHARD VON KEHLER, Berlin 1936, S. 8–10.
- 15 HFA IV/4, Nr. 363, S. 358 und HFA IV/5/II, S. 858.
- 16 Hs Bayerische Staatsbibliothek, München, Petzetiana V. Undatierte Postkarte. Poststempel: 28.10.1873 – zitiert nach *Theodor Fontane. Brief an Hermann Kletke*. In Verbindung mit dem Deutschen Literaturarchiv Marbach a. N. hrsg. von HELMUTH NÜRNBERGER, München 1969, S. 133.
- 17 HFA III/4, *Meine Kinderjahre*, S. 136; Vgl. ebd. S. 19.

»Und ›ja‹ ist gerade so viel wie ›nein‹ ...«
 Die Sprache Botho von Rienäckers in Fontanes
Irrungen, Wirrungen

CHRISTIAN BAIER

I.

Der Umgang mit der Sprache ist von zentraler Bedeutung in Theodor Fontanes ›Berliner Alltagsgeschichte‹ *Irrungen, Wirrungen*. Das zeigt sich schon daran, dass die Personen des Romans in höherem Maße durch ihre Sprache als durch ihr äußeres Erscheinungsbild charakterisiert werden: Lenas »Unredensartlichkeit« (124)¹ ist ein weit wichtigeres Kennzeichen als ihr »aschblonde[s] Haar« (15), und auch Käthe von Sellenthin bleibt dem Leser vor allem dank ihres »Talent[s] für die Plauderei« (147) in Erinnerung – ihre Beschreibung als »[w]undervolle Flachsblondine mit Vergißmeinnicht-Augen« (55) tritt demgegenüber in den Hintergrund.²

Es kann daher nicht verwundern, dass die Sprache der Figuren und ihre Funktion im Verweisungsgeflecht des Romans in der Forschung auf verbreitetes Interesse gestoßen sind.³ Eine Figur hat in diesem Zusammenhang jedoch kaum Beachtung gefunden; die Frage, wie es um Botho von Rienäckers Verhältnis zu und seinen Umgang mit Sprache bestellt ist, ist bisher nur beiläufig behandelt worden. Das ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass gerade die Beziehung zwischen Botho und Lene nicht nur durch den gesellschaftlichen, sondern auch durch den korrespondierenden sprachlichen Gegensatz gekennzeichnet ist: Der Stil der ›Klubs‹ und Salons, wo man »die Kunst des gefälligen Nichtssagens mit einer wahren Meisterschaft« (134) beherrscht »[u]nd ›ja‹ [...] gerade so viel [gilt] wie ›nein‹« (28), trifft hier auf den Stolz, »alles grad heraus zu sagen und keine Flausen zu machen und nichts zu vergrößern und nichts zu verkleinern« (152). Weil aber Botho von Rienäcker kein typischer Vertreter seines Standes ist, sondern, wie in manchem, auch in sprachlicher Hinsicht »seinen eignen Weg geht« (56), lässt sich diese Beziehung unter sprachlichem Gesichtspunkt nicht sinnvoll analysieren, solange Bothos ganz spezifischer Umgang mit Sprache nicht untersucht worden ist.

Die zwar zutreffende, aber vage Beobachtung Hettches, »[a]m Beispiel Botho von Rienäckers [werde] die Vermischung unterschiedlicher Sprachebenen – die Verwendung von Redensarten und ›einfacher Sprache‹ – besonders deutlich«,⁴ soll im vorliegenden Aufsatz präzisiert werden; dabei muss, wie zu zeigen sein wird, zwischen Bothos Sprachempfinden und seinem Sprachvermögen unterschieden werden. Anhand zweier Szenen soll dargestellt werden, dass es zwischen Botho und Lene selbst dann zu Missverständnissen kommt, wenn ihre Gespräche unter vier Augen und im privaten Raum stattfinden, etwa in Dörres Garten und im Zimmer der Mutter Nimptsch.⁵ Am Beispiel des Gesprächs über die angeblichen ›Necknamen‹ der Offiziere wird ein weiterer misslingender Kommunikationsversuch⁶ vorgeführt; zugleich soll dargelegt werden, dass und aus welchem Grund Botho für dieses Scheitern verantwortlich ist. Anschließend wird die zentrale Episode des Romans untersucht, der Aufenthalt des Paares in ›Hankels Ablage‹ und die »Vertreibung aus dem Paradiese« (87) durch Bothos Kameraden, da hier der Augenblick größtmöglichen Verstehens und die Zerstörung dieser Harmonie eng beisammen liegen. Zuletzt wird einmal mehr die Beantwortung einer der zentralen Fragen in Angriff genommen, die der Roman *Irrungen, Wirrungen* an den Leser stellt: Hätte Bothos Beziehung mit Lene Aussicht auf Glück gehabt, wenn er nicht aus finanziellen Gründen zum Bruch gezwungen gewesen wäre?⁷

II.

Welches Maß an Aufmerksamkeit widmet Botho der Sprache, seiner eigenen wie der seiner Umgebung? Achtet er auf das, was um ihn her gesprochen wird? Seine Charakterisierung der Gespräche im Offiziersklub lässt daran starke Zweifel aufkommen, denn er erklärt Lene: »Und im Klub [...], da hören die Redensarten auf und die Wirklichkeiten fangen an« (28). Dabei erreichen gerade dort die Redensartlichkeiten und Phrasen ein Ausmaß, das selbst den anwesenden Offizieren gelegentlich zu viel wird. Nachdem Serge sich über die philosophischen Dimensionen des Kaffeetrinkens, das richtige Verhalten gegenüber dem Wetter und die imaginäre Natur aller menschlichen Genüsse ausgelassen hat,⁸ bittet ihn Pitt um Pardon: »[W]enn Du mit Deinen berühmten großen Sätzen so fortfährst, so bestrafst Du Wedell härter als er verdient. Außerdem hast Du Rücksicht auf mich zu nehmen, weil ich verloren habe« (54). Von ›Wirklichkeiten‹ keine Rede.⁹

Wie aber steht es mit Botho selbst? Achtet er auf seine Worte, wenn schon nicht auf die der anderen? Zur Beantwortung dieser Frage empfiehlt sich ein Blick auf das Gespräch zwischen ihm, seinem Kameraden Wedell und seinem Onkel Osten bei Hiller. Der Onkel, dessen ist Botho sich bewusst, ist nach Berlin gekommen, um ihn zur Heirat mit Käthe zu bewegen: »Entwe-

der kommt er wieder als Abgesandter von meiner Mutter oder er hat Pläne für mich aus sich selbst, aus eigener Initiative« (41). Und er weiß auch, dass man das Thema ›Bismarck‹ in Gesellschaft Baron Ostens besser vermeidet, denn er bestätigt Wedells Charakterisierung, sein Onkel sei »derselbe, der mit Bismarck auf Kriegsfuß steh[e]« (44). Als jedoch Baron Osten im Gespräch einen seiner »vielen, vielen Nicht-Treffer« (54) gegen Bismarck abfeuert, provoziert Botho durch seine Unachtsamkeit einen Wutausbruch:

»Herr v. Wedell verbeugte sich, während Botho leicht hin sagte: ›Gewiß, man kann es sagen.‹ Aber das war nicht klug und weise von Botho, wie sich gleich herausstellen sollte, denn der ohnehin an Kongestionen leidende alte Baron wurde roth über den ganzen kahlen Kopf weg und das bischen krause Haar an seinen Schläfen schien noch krauser zu werden« (46).

Noch ungeschickter verhält sich Botho, als er das eine Thema, das zu vermeiden er jeden Grund hat, auch noch selbst zur Sprache bringt, indem er auf den Bericht seines Onkels über dessen Streit mit dem Pfarrer erwidert: »Du wirst schon nachgeben in der Pfarrackerfrage [...]. Kenn' ich doch Schöne-mann noch von Sellenthin's her« (49). Er selbst lenkt das Gespräch aus Unachtsamkeit auf Käthe und die Heiratsfrage, und so ist sein Onkel zurecht »überfroh, das heikle Thema so glücklich beim Schopfe gefaßt zu haben« (ebd.).

Doch nicht nur gegenüber seinem Onkel, auch im Umgang mit Lene lässt Botho sprachliche Achtsamkeit vermissen, wie an zwei Beispielen gezeigt werden soll: Da ist zunächst seine Reaktion auf den Brief, in dem Lene ihm ihre Sorgen und Ängste bekennt. Dieser schließt mit den Worten: »Ich habe solche Angst um Dich, das heißt eigentlich um mich. Du verstehst mich schon« (41). Als Botho, nur Minuten später, auf die Straße hinaustritt und die sich ihm »wie auf einem Camera obscura-Glase« (42) darbietende Szenerie betrachtet, äußert er: »Wie schön. Es ist doch wohl eine der besten Welten« (ebd.). Diese Äußerung belegt, dass Botho »eine durchaus wahr und ernst gemeinte, auch verstörte und verstörende Sprache wie diejenige in Lenes Brief nicht begreifen kann«,¹⁰ und Hettche ist zuzustimmen, wenn er folgert: »Hätte er die Not Lenes verstanden [...], er hätte gerade angesichts der sehr weltlichen Gründe, die ihn von Lene trennen, eben diese Welt nicht allen Ernstes als ›eine der besten‹ bezeichnen können.«¹¹ Bothos mangelndes Verständnis erklärt sich aus seiner Unachtsamkeit dem gesprochenen oder geschriebenen Wort gegenüber.

Am deutlichsten zeigt sich diese Achtlosigkeit in einer Szene nach der Rückkehr von dem »Wilmersdorfer Spaziergange« (70). Botho fragt gedankenlos: »Nicht wahr, Lene, wir leben gern?« (64) Die Reaktion ist ungestüm: »Lene [...] lief wie getroffen von dem Wort auf ihn zu und umhalste und

küßte ihn und war überhaupt von einer Leidenschaftlichkeit, die ihr sonst ganz fremd war« (ebd.). Botho kann das nicht begreifen: »Lene, was hast Du nur?« (ebd.) Er reagiert mit Unverständnis, weil er die Bedeutung nicht ermessen kann, die Sprache für Lene hat, und folglich das Ausmaß verkennt, in dem sie von einem gesprochenen Wort ›getroffen‹ zu werden vermag.¹² Hier zeigt sich deutlich das unterschiedliche Gewicht, das Botho und Lene der Sprache beilegen.

III.

Als nächstes stellt sich die Frage, wie Botho selbst mit der Sprache umgeht, und es fällt auf, dass er, wie alle Figuren mit Ausnahme Lenes,¹³ gelegentlich eine ziemlich redensartliche Sprache führt. Dabei ist zu beachten, dass seine Plattitüden in den meisten Fällen durch den Text entlarvt werden: Die Phrase »Jeder Stand hat seine Ehre« (23) klingt reichlich hohl, wenn man das Schicksal der »kleinen Bourgeoise« (51) Lene bedenkt, und seine Äußerung gegenüber Mutter Nimptsch, sie, die »alte Wasch- und Plättedfrau« (22), lebe »[w]ie Gott in Frankreich« (24), grenzt geradezu an Zynismus. Wie die Wirklichkeit aussieht, illustriert eine Aussage Frau Dörrens, die daran zweifelt, dass es ihrem Mann gelingen werde, das Haus nach dem Auszug der Nimptschs erneut zu vermieten: »Denn wer zieht denn in solchen Puppenkasten, wo jeder Kater ins Fenster kuckt un kein Gas nich un keine Wasserleitung« (127). Und der Erzähler bekräftigt, dass das Dörr'sche Gartenhaus »so poetisch es [liege], nicht viel mehr als ein Keller« (128) sei. Da Zynismus Baron Rienäcker, gerade im Umgang mit Mutter Nimptsch, jedoch gewiss fern liegt, lassen sich auch diese Bemerkungen als Zeichen der sprachlichen Achtlosigkeit lesen: Rede und Wirklichkeit müssen bei ihm nicht unbedingt etwas miteinander zu tun haben.

Einen geringfügig besseren Eindruck macht Botho, wenn er sich in Wortwitz und Sprachspielen versucht. Zwar bewegt sich sein Scherz, Baron Osten sei »just in dem Winkel zu Hause, wo Bentsch, Rentsch, Stentsch liegen, – lauter Reimwörter auf Mensch, selbstverständlich ohne weitre Konsequenz oder Verpflichtung« (43), auf Kalauer-Niveau und geht kaum über entsprechende Versuche Dörrens hinaus;¹⁴ und die hintersinnige Bemerkung, Botho beglückwünsche sich auf seiner Hochzeitsreise täglich »zu dem Besitze seiner jungen Frau« (115), wird man wohl dem Erzähler zuschreiben müssen. Aber dass er Käthes »Riesenkoffer mit Messingbeschlag [...], nicht ganz mit Unrecht, den Sarg seines Vermögens« (133) nennt, kann immerhin als ganz passables Bonmot gelten.¹⁵

Es sind jedoch nicht seine Scherzworte, die von Bothos sprachlichem Empfinden zeugen, dieses zeigt sich vor allem in seinem Gespür für ›Unre-

densartlichkeit«, das ihn ja überhaupt erst auf Lene aufmerksam gemacht hat: »Eins der beiden Mädchen war die Lene, und an der Art, wie sie mir dankte, sah ich gleich, daß sie anders war als andere. Von Redensarten keine Spur« (151). Es sind ihre »Einfachheit, Wahrheit und Unredensartlichkeit« (124), die sie für ihn so anziehend machen, wie auch die Kameraden wissen: »Rienäcker, der überhaupt in manchem seinen eignen Weg geht, war immer fürs Natürliche« (56). Zwar scheint es übertrieben, Botho geradezu als »outsider«¹⁶ zu bezeichnen, festzuhalten bleibt aber, dass sein Sprachempfinden feiner, oder genauer: anders geartet¹⁷ ist als das anderer Mitglieder seines Standes. Wie es um seine sprachlichen Fähigkeiten bestellt ist, soll nun untersucht werden.

Zum ersten Mal demonstriert Baron von Rienäcker seine Sprachkompetenz, als er Lene und den übrigen eine typisch adlige »Tisch-Unterhaltung« (26) vormacht. Er trifft sehr genau den leichten und oberflächlichen Ton seiner Kreise und bildet mit seiner Wiedergabe des Geplauders einer »Herren- und Damen-Fête« (24) im Wortsinne das »Gesellschaftsecho« (147), das er später aus Käthes Schlangenbader Postkarten herauszuhören vermeint. Dass er sich damit zugleich (selbst-)ironisch von diesen Kreisen distanzieren,¹⁸ scheint fraglich, wenn man die Maxime bedenkt, mit der er seine Demonstration beschließt: »[E]igentlich ist es ganz gleich, wovon man spricht. [...] Ueber jedes kann man ja was sagen, und ob's einem gefällt oder nicht. Und ›ja‹ ist gerade so viel wie ›nein‹« (28). Diese Aussage beweist Bothos Gebundenheit an die sprachlichen Konventionen seines Standes und steht in größtmöglichem Gegensatz zu Lenes Sprachverständnis: »Sprache des Herzens wider unverbindliche Sprache, individuelle Wahrheit wider gesellschaftliche Kategorisierung und Verurteilung: so sieht die höchste ethische Wertskala der Lene Nimptsch aus.«¹⁹

In seiner schärfsten Form tritt dieser Gegensatz ausgerechnet in »Hankels Ablage« zu Tage, in der Konfrontation mit den Regimentskameraden und ihren »Damen«, die sich vor allem auf sprachlicher Ebene abspielt. So unerfreulich der Vorfall ist, gibt er Botho doch die Gelegenheit, im Umgang mit der Sprache gesellschaftliche Geschmeidigkeit zu beweisen: »Botho sah, welche Parole heute galt, und sich rasch hineinflindend, entgegnete er [...], mit leichter Handbewegung auf Lene: ›Mademoiselle Agnes Sorel.«« (90) Diese Verhaltensweise zeigt, dass er selbst »in dieser intimsten Phase der Handlung bestimmten internalisierten ständischen Maximen verpflichtet bleibt«,²⁰ denn seine sprachlichen Handlungen werden von seiner ständischen Prägung bestimmt: Botho wechselt von der persönlichen auf die gesellschaftliche Sprachebene, und somit erweist sich »[d]ie in der besonderen sozialen Struktur der Zeit begründete Rollensprache [...] als stärker als die

von Lene personifizierte Form der Sprache«:²¹ Die ›Herzenssprache‹²² »wird abgelöst von Geschwätz und Jargon.«²³

Auch im Gespräch mit Gideon Franke beweist Botho Gespür für sprachliche Zwischentöne: Während die alte Frau Nimptsch sich in Hinsicht auf Frankes gesellschaftliche Einordnung nicht recht entscheiden kann – »Und Franke [...] ist ein feiner un anständiger Mann, un eigentlich schon ein Herr« (132) –, während sogar Bothos Bursche »in der Titulatur« (149) schwankt, unsicher, ob er einen ›Herrn‹ oder einen ›Mann‹ melden soll, hört Rienäcker »mit feinem Ohre heraus, daß der, der da sprach, trotz seines spießbürgerlichen Aufzuges ein Mann von Freimuth und untadeliger Gesinnung sei« (150): Der Eindruck der Sprache setzt sich gegen den Augenschein durch. Dass er den rechten Ton auch selbst zu treffen weiß, demonstriert Botho im Umgang mit dem Wirt in ›Hankels Ablage‹. Dieser ist von seinem freundlichen und zuvorkommenden Gast ganz entzückt, »und Botho, der wohl sah, welchen guten Eindruck er machte, fuhr deshalb in dem ihm eigenen leichten und leutseligen Tone fort« (79). Den gleichen ›leichten Ton‹ schlägt er im Gespräch mit dem Kutscher an, der ihn zum Grab der alten Frau Nimptsch fährt: »Rienäcker hatte den hübschen und herzerquickenden Zug aller märkischen Edelleute, mit Personen aus dem Volke gern zu plaudern« (157).

Hier nun zeigt sich, was es mit Bothos sprachlichen Fähigkeiten auf sich hat: Zwar sind sie ›ihm eigen‹, bilden dabei aber keine rein persönliche, sondern eine gewissermaßen ›standesspezifische‹ Eigenschaft, »den herzerquickenden Zug *aller märkischen Edelleute*« (ebd., Hervorhebung CB). Und sie sind nicht nur gesellschaftlich bestimmt, sie finden auch – so zumindest der Befund an diesem Punkt der Untersuchung – ausschließlich auf dem Gebiet der gesellschaftlichen Sprache Anwendung: Ob beim Nachahmen eines Salongesprächs oder wenn es gilt, angesichts einer potentiell kompromittierenden Situation die gesellschaftliche Form zu wahren; ob bei der Einschätzung des gesellschaftlichen Status eines ihm unbekanntes Mannes oder bei den Plaudereien mit Wirt und Kutscher – Botho agiert souverän und stilicher. Zwar scheint seine sprachliche Unachtsamkeit im Gespräch mit seinem Onkel dieser gesellschaftlichen Sicherheit zu widersprechen, doch handelt es sich um eine Unterhaltung in quasi privater Umgebung – man spricht von familiären Angelegenheiten und sagt offen seine Meinung, auch wenn sie etwas gewagt sein sollte. Außerdem aber ist gerade sprachliche Achtlosigkeit Zeichen und Folge standesspezifischer Prägung: Denn wie könnte Sprache einen hohen Stellenwert haben in Kreisen, in denen »ja« [...] gerade so viel [gilt] wie ›nein‹« (26)?

IV.

Es ist also festzuhalten, dass bei der Beurteilung von Bothos Sprachverständnis zwischen seinem Sprachempfinden und seinem Sprachvermögen unterschieden werden muss. Sein Sprachempfinden unterscheidet sich insofern von demjenigen anderer Vertreter seines Standes, als er zwischen oberflächlichen Plaudereien und natürlicher, unredensartlicher Sprache zu unterscheiden vermag.²⁴ Zugleich aber hat sich gezeigt, dass, in eigentümlicher Diskrepanz dazu, sein eigenes Sprachvermögen in hohem Maße von den Konventionen seines Standes geprägt ist, gekennzeichnet durch eine große Sicherheit im Gesellschaftston und eine latente, ihm vielleicht selbst nicht bewusste Geringschätzung gegenüber der Sprache, die aus der stillschweigenden Überzeugung entspringt, »›ja‹ [sei] gerade so viel wie ›nein‹« (26).

Ausgehend von diesen Befunden, schließt sich die Frage an, wie es um das wechselweise Verstehen zwischen Botho und Lene bestellt ist: Kann, wo das Verständnis dessen, was Sprache ist, wozu sie dient und was sie leistet, so gegensätzlich ist, Kommunikation gelingen? Um diese Frage zu beantworten, sollen im folgenden mehrere ›private‹ Gespräche zwischen Botho und Lene untersucht werden, zuletzt der Augenblick größter Nähe während des Aufenthalts in ›Hankels Ablage‹.

In der Forschung ist im Zusammenhang mit der Frage nach misslingender Kommunikation in *Irrungen, Wirrungen* bisher nur auf den Umstand hingewiesen worden, dass Botho der Auseinandersetzung über das unvermeidliche Ende ihrer Beziehung ausweicht. Er reagiert auf Lenes ruhige Feststellung »Eines Tages bist Du weggeflogen ...« (36) mit abwehrendem Kopfschütteln, wenig später mit einem bittenden »Sprich nicht so, Lene« (37); und als sie das Thema beim Abschied nach der missglückten Landpartie erneut anspricht, würde er das Gespräch am liebsten abbrechen: »Laß es, Lene.« – »Lene ...« – »Wie Du nur sprichst.« – »Lene, Lene, sprich nicht so« (100). Doch sie, die die Liebe nicht blind, sondern »hell und fernsichtig« (36) macht, lehnt alle Selbsttäuschungen ab: »Man muß allem ehrlich ins Gesicht sehn und sich nichts weiß machen lassen und vor allem sich selber nichts weiß machen« (37). »Lenes stetem Blick auf das Ende [...] steht Bothos Negation der Realitäten gegenüber«,²⁵ und was er »nicht wahr haben« (101) will, darüber will er auch nicht sprechen. Anhand zweier kleiner Wortwechsel lässt sich jedoch zeigen, dass es auch dann, wenn Botho und Lene miteinander sprechen, zu Missverständnissen kommt. Selbst wenn diese Gespräche privater Natur sind, wird Bothos Verhalten durch die ständischen Konventionen und Denkmuster bestimmt, die sein Verhältnis zur Sprache geformt haben.

Als das Paar in Dörres Garten spazieren geht, wendet sich das Gespräch Bothos Kindheit auf Schloß Zehden zu, wo er seiner Mutter, »wenn sie guter

Laune war« (35), beim Spargelstechen helfen durfte: »Aber weh mir, wenn ich ungeschickt war [...]. Meine Mutter hatte eine rasche Hand« (ebd.). Auf Lenes Antwort »Glaub's. Und mir ist immer, als ob ich Furcht vor ihr haben müßte« (ebd.), erwidert er: »Furcht? Wie das? Warum, Lene?« (ebd.) Nicht nur der abrupte, abgehackte Rhythmus dieser Worte lässt den Eindruck einer raschen, wie erschrockenen Frage entstehen, auch Lenes Reaktion deutet in diese Richtung: »Lene lachte herzlich und doch war eine Spur von Gezwungenheit darin. ›Du mußt nicht gleich denken, daß ich vorhabe, mich bei der Gnädigen melden zu lassen [...]. Nein, ängstige Dich nicht; ich verklage Dich nicht.« (35) So klein der Zwischenfall ist, ist doch unverkennbar, dass die Harmonie, die zuvor »schweigend und glücklich« (34) geherrscht hatte, für einen Augenblick gestört ist und erst durch Lenes beruhigende Versicherung – »[I]ch verklage Dich nicht« (35) – wieder hergestellt werden muss.

Die Ursache für dieses Missverständnis lässt sich anhand einer zweiten, ganz ähnlichen Szene verdeutlichen. Als Botho wieder einmal zu Besuch ist, schlägt er vor: »Wir könnten vielleicht in den Garten gehen« (57), worauf Lene erwidert: »Ja, in den Garten. Oder sonst wohin?« (ebd.) Erneut reagiert Botho mit einer Gegenfrage: »Wie meinst Du?« (ebd.), und erneut muss Lene ihn beruhigen: »Sei nicht *wieder* in Sorge, Botho. Niemand ist in den Hinterhalt gelegt und die Dame mit dem Schimmelgespann und der Blumengirlande wird Dir nicht in den Weg treten« (ebd.). Besonders aussagekräftig ist hier, dass Lene selbst durch ihre Wortwahl – »Sei nicht *wieder* in Sorge« (ebd., Hervorhebung CB) – den Bezug dieser Szene zu der vorangegangenen herstellt. Wieder fragt Botho nach, und dass Lene selbst den Grund seiner Nachfrage sehr wohl errät, zeigt ihre Antwort, die auf »die schöne Blondine« (40) Bezug nimmt (mutmaßlich Käthe), die sie zusammen mit Botho »auf dem Korso« (ebd.) gesehen hatte. Der eigentliche Hintergrund sowohl der Frage wie der Antwort ist aber das Unstandesgemäße ihrer Beziehung und die daraus sich ergebende Unmöglichkeit, gemeinsam »die Lächer-Allee drüben auf- und ab[zu]schreiten« (37).

Nimmt man beide Szenen zusammen, lässt sich die Ursache für die misslingende Kommunikation erschließen: Wo Lene einfach meint, was sie sagt, vermutet Botho in ihren Worten einen versteckten Neben- oder Hintersinn. Sie will »[b]los ins Feld, ins Grüne, wo Du nichts haben wirst als Gänseblümchen und mich« (ebd.), er aber fürchtet, sie könnte etwas Kompromittierendes im Sinn haben. Analog lässt sich die »Garten-Szene« deuten: Lenes Bemerkung, die für sie keinerlei praktische Konsequenzen impliziert, löst bei Botho eine Unruhe aus, die mutmaßlich ganz ähnlicher Art ist: Es ist die Vorstellung, Lene könnte ihn »verklagen«, also vor der Gesellschaft Ansprüche an ihn stellen – ein Gedanke, der ihr so fern liegt wie der, »zu Hofe« (35) zu gehen.

Da diese kommunikativen Missverständnisse jeweils rasch behoben sind und ohne sichtbare Folgen bleiben, könnte man versucht sein, sie als bedeutungslose Lappalien anzusehen, doch gewinnen sie im Kontext der vorliegenden Argumentation symptomatischen Charakter. Sie verweisen auf eine tiefergehende, folgeschwere Unstimmigkeit: Ohne es zu wollen, sucht Botho in Lenes einfachen Worten nach einem verborgenen Sinn, um nicht zu sagen: Er konstruiert ihn. Und die Richtung, die seine Assoziationen dabei nehmen, bestätigt den oben formulierten Befund: Selbst in privaten Augenblicken ist seine Kommunikation nicht ›privat‹, sondern gesellschaftlich bestimmt.

In welchem Maße Bothos ständische Prägung seine Kommunikation mit Lene beeinflusst – und wie sie das Scheitern dieser Kommunikation herbeiführt –, soll an einem weiteren Beispiel gezeigt werden: An Lenes Frage nach den angeblichen »Necknamen« (66).

Das Thema dieser Namen kommt auf, als Botho erwähnt, er habe »Pitt seine Graditzer Rappstute abgenommen« (28), und Lene fragt: »Wer ist Pitt?« (ebd.) Die Frage zielt augenscheinlich nicht auf die Person, die sich hinter ›Pitt‹ verbirgt, sondern auf den Namen selbst und seine Funktion – auch Botho fasst sie so auf, denn er antwortet: »Ach, das sind so Namen, die wir nebenher führen, und wir nennen uns so, wenn wir unter uns sind. Der Kronprinz sagt auch Vicky, wenn er Victoria meint. Es ist ein wahres Glück, daß es solche Liebes- und Zärtlichkeitsnamen giebt« (28f.). Doch ist diese Antwort nicht zufriedenstellend, da es wenig plausibel erscheint, dass Regimentskameraden einander bei »Liebes- und Zärtlichkeitsnamen« (29) nennen. Botho, so ist zu konstatieren, weicht der Frage aus und nutzt zudem die Gelegenheit, vom Thema abzulenken, indem er fortfährt: »Aber horch, eben fängt drüben das Concert an« (ebd.).

Als Lene die Frage zum zweiten Mal stellt, weist sie ihn auch deutlich darauf hin, dass sein ausweichendes Verhalten ihr nicht entgangen ist: »Aber was bedeuten die fremden Namen? Ich habe schon neulich danach gefragt [...]. Aber was Du da sagtest, war keine rechte Antwort, nur so halb« (65f.). Als Botho auch diesmal nicht recht mit der Sprache herausrückt, sondern nur wiederholt: »Diese Namen sind blos Necknamen« (66), scheint Lene beinahe ungehalten zu werden: »Ich weiß. Das sagtest Du schon« (ebd.). Derart zu einer Antwort gedrängt, beginnt Botho nun nicht etwa, ihr Sinn und Funktion der Namen zu erklären, sondern formuliert eine Definition dessen, was Necknamen seien, nämlich »Namen, die wir uns aus Bequemlichkeit beigelegt haben, mit oder ohne Beziehung, je nachdem« (ebd.). Lene erkundigt sich daraufhin nach der Bedeutung der einzelnen Namen, und als das Eintreten der Frau Dörr das Gespräch beendet, hat sie noch immer nicht

erfahren, »[w]as zu wissen noth thut« (65). Denn dass die ›Beziehung‹ der einzelnen Namen nicht das eigentliche Ziel ihrer Fragen gewesen ist, zeigt ihre spätere Bemerkung, sie habe, diesen Gegenstand betreffend, »nie was gehört, was der Rede wert gewesen wäre« (96).

Was ist hier geschehen? Lene hat Botho eine Frage gestellt, die ihr offenbar wichtig ist, da sie sie – unter der bedeutsamen Überschrift »Was zu wissen noth thut«²⁶ (65) – sogar aufgeschrieben hat. Botho weicht ihr aus und ist trotz mehrfacher Nachfrage nicht bereit, etwas darüber zu sagen, was »der Rede wert« (96) wäre, so dass Lene zuletzt, um überhaupt etwas zu erfahren, ausgerechnet ›Königin Isabeau‹ fragen muss, die Mätresse Balafrés. Ironischerweise erhält sie ihre Auskunft in einem Augenblick, als ihr nicht nur im Wortsinn *vor Augen steht*, dass es sich bei den Necknamen in Wahrheit um Decknamen handelt – »[E]s soll so was sein und soll keiner was merken« (ebd.) –, sondern sie es auch am eigenen Leib erfährt: Botho belegt sie mit dem *alias* »Mademoiselle Agnes Sorel« (90), »(nach der Mätresse Karls des Siebten) und [stellt] sie so mit dem Rest der Mätressen auf eine Stufe«.²⁷

V.

Doch ist nicht jede sprachliche Interaktion zwischen Botho und Lene von gesellschaftlich bedingten Missverständnissen bestimmt. Einen Augenblick gibt es, in dem ein weitgehendes wechselseitiges Verstehen herrscht, und dieser Moment tritt, wie es in der Konsequenz des Handlungsaufbaus liegt, in ›Hankels Ablage‹ auf.²⁸ Es ist der Morgen nach der gemeinsam verbrachten Nacht, als Lene Botho ganz verändert erscheint: »Lene, Du siehst ja aus, wie ich dich noch gar nicht gesehen habe. Ja, wie sag' ich nur? Ich finde kein anderes Wort, Du siehst so glücklich aus« (86). Schon hier zeigt sich eine Veränderung in Bothos sprachlichem Verhalten: Statt einfach irgend etwas zu sagen, wählt er seine Worte mit Bedacht – »[W]ie sag' ich nur?« (ebd.) – und bemüht sich, den treffendsten, am besten passenden Ausdruck zu finden. Und er hat, trotz seiner eigenen Skepsis – »Ich finde kein anderes Wort« (ebd.) – Erfolg damit, denn »so war es. Ja, sie war glücklich, ganz glücklich und sah die Welt in einem rosigen Lichte« (ebd.). Diese Sorgfalt in der Wortwahl wäre schon für sich genommen bemerkenswert, doch wird die Bedeutung der Szene durch den Rückbezug auf einen früheren Vorfall noch gesteigert. Lene erwidert nichts auf Bothos Worte, »und nur an einem leisen Zittern ihres Arms gewahrte Botho, wie das Wort, ›ich glaube, Du bist glücklich, Lene‹ ihr das innerste Herz getroffen hatte« (87). Wieder, wie zuvor nach der Rückkehr von dem Wilmersdorfer Spaziergang,²⁹ wird Lene von einem Wort Bothos ›ins innerste Herz‹ getroffen. War es damals das achtlos

dahingesagte »Nicht wahr, Lene, wir leben gern?« (64), und blieb ihre heftige und leidenschaftliche Reaktion für Botho unverständlich – »Lene, was hast Du nur?« (ebd.) –, handelt es sich diesmal um ein mit Bedacht und Sorgfalt gewähltes Wort, und auch die Wirkung, die es auf Lene hat, bleibt Botho nicht verborgen. Man könnte sogar vermuten, dass er seine Ausdrucksweise vor allem deshalb so sorgfältig erwägt, weil er weiß, welche Wirkung ein falsch gewähltes Wort haben, dass es den ganzen Zauber des Augenblicks zerstören kann.

Festzuhalten bleibt, dass in der vorliegenden Szene von Missverständnissen nicht die Rede sein kann. Botho versteht, was in Lene vorgeht, und gerade vor dem Hintergrund der analog konstruierten Szene im Zimmer der Frau Nimptsch wird deutlich, dass diese Veränderung in einem gewandelten Sprachverständnis Bothos begründet liegt: Er ist aufmerksam, wählt seine Worte mit Bedacht und legt damit eine sprachliche Sorgfalt an den Tag, die mit derjenigen Lenes vergleichbar und in jedem Fall von der in seinen Kreisen üblichen geringschätzigen Achtlosigkeit im Umgang mit Sprache weit entfernt ist. Auf sprachlicher Ebene ist dies der Augenblick größter Nähe und Intimität – und wie auf der Handlungsebene kann die Harmonie nicht von Dauer sein. Der Einbruch der Gesellschaft zerstört das Idyll, »Lenes Sprache ist wirkungslos gegenüber der Sprache der Regimentskameraden«,³⁰ und da Botho sich der geltenden »Parole« (90) fügt, fällt seine Sprache, die für einen Augenblick eine wahre ›Herzenssprache‹ gewesen ist, wieder in ihre frühere Konventionalität zurück. Auf sprachlicher Ebene vollzieht sich in diesem Augenblick die Trennung Bothos von Lene,³¹ zugleich ist Bothos Verhalten der Beweis, dass ›Verstehen‹ zwischen ihm und Lene zwar auf einen Augenblick erreicht werden, nicht aber auf Dauer bestehen kann, sondern am Hinzukommen der ›Gesellschaft‹ scheitern muss.

VI.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Beziehung zwischen Botho von Rienäcker und Lene Nimptsch, unter dem Aspekt der Kommunikation und Sprache betrachtet, nicht viel Aussicht auf glückliches Bestehen hat. Während nach Lenes Auffassung Sprache dazu dient, ihre Gedanken und Gefühle mitzuteilen, hat sich erwiesen, dass Bothos Sprache in einem Grad von den Konventionen seines Standes geformt ist, der zum Scheitern selbst rein privater Kommunikation zwischen ihm und Lene führt. Zwar wandelt sich sein Sprachverständnis unter Lenes Einfluss, wie der Vergleich zweier analog konstruierter Szenen gezeigt hat, und auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung erreichen seine sprachliche Sorgfalt und Aufmerksamkeit ein Niveau, das zu einem weitgehenden Verständnis zwischen ihm und Lene

führt, doch ist dieser Zustand nicht von Dauer, er kann es nicht sein: In dem Augenblick, da, in Gestalt der Kameraden, die ›Gesellschaft‹ mit ihren Konventionen, Regeln und Ansprüchen in das scheinbar gesellschaftslose »Paradies« (87) von ›Hankels Ablage‹ eindringt,³² ist es um ihn geschehen. Unter sprachlichen Gesichtspunkt aus betrachtet gibt es weder im gesellschaftlichen noch im privaten Raum einen Ort für die Beziehung von Botho und Lene: Ihr Fortdauern ist eine Utopie.

Anmerkungen

- 1 Der Primärtext wird durch Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert nach THEODOR FONTANE: *Irrungen, Wirrungen*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 10, 1997.
- 2 Unter Berufung auf WALTHER KILLY könnte man sogar argumentieren, dass die zweimal fast wortgleich auftretende Beschreibung – vgl. die Bemerkung Baron Ostens, Käthe sei »[e]ine Flachsblondine zum Küssen« (S. 49 f.) – den gerade gegenteiligen Effekt habe: »Diese simple Wiederholung stempelt Käthe ab, noch ehe sie auftritt. Sie macht sie zum Objekt sozusagen fachmännischer Betrachtung und nimmt ihr die Individualität, von der Lene so bestimmt ist« (WALTHER KILLY: *Abschied vom Jahrhundert. Fontane: Irrungen, Wirrungen*. In: W. K.: *Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter*. Göttingen 1967, S. 198).
- 3 Hier soll nur auf einige der einschlägigen Arbeiten verwiesen werden: INGRID MITTENZWEI: *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen*. Berlin et al. 1970, S. 96–110. HANS ESTER: *Über Redensart und Herzessprache in Theodor Fontanes Irrungen, Wirrungen*. In: *Acta Germanica. Jahrbuch des südafrikanischen Germanistenverbandes* 7 (1972), S. 101–116. CHRISTIAN GRAWE: *Käthe von Sellenthins Irrungen, Wirrungen. Anmerkungen zu einer Gestalt in Fontanes gleichnamigem Roman*. In: *Fontane-Blätter* 5 (1982) Heft 1, S. 84–100. WALTER HETTICHE: *Irrungen, Wirrungen – Sprachbewußtsein und Menschlichkeit. Die Sehnsucht nach den ›einfachen Formen‹*. In: CHRISTIAN GRAWE (Hrsg.): *Fontanes Novellen und Romane. Interpretationen*. Stuttgart 1991, S. 136–156.
- 4 HETTICHE, wie Anm. 3, S. 145.
- 5 Die Konfrontation des Paares mit der ›gesellschaftlichen‹ Sprache von Bothos Regimentskameraden in ›Hankels Ablage‹ wird analysiert von HANS ESTER: *»Ah, les beaux esprits se rencontrent«*. *Zur Bedeutung eines Satzes in Fontanes Irrungen, Wirrungen*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 4 (1975) S. 183–188.
- 6 ›Kommunikation‹ soll hier im Sinne eines einfachen Sender-Empfänger-Modells verstanden werden, da ein solches im vorliegenden Kontext vollkommen

ausreicht. Ein kommunikativer Vorgang ist folglich als gelungen zu bezeichnen, wenn die vom ›Sender‹ intendierte Botschaft vom Empfänger aufgefasst und im Sinne des Senders verstanden wird; bei einem misslungenen Vorgang ist dies nicht der Fall.

- 7 Diese Behauptung wird sowohl in der älteren als auch in der neueren Forschung immer wieder vertreten, zumeist ohne argumentative Begründung. So schreibt etwa FIELD, die Beziehung zwischen Botho und Lene erfülle »all the dreams of a ›true‹ or romantic love« (G. WALLIS FIELD: *The Case for Käthe in Fontane's Irrungen, Wirungen*. In: *Analecta Helvetica et Germanica. Eine Festschrift zu Ehren von Hermann Boeschstein*. Bonn 1979, S. 267). Guthke formuliert, mit einem Seitenblick auf Bothos Unzufriedenheit in seiner Ehe mit Käthe: »Hätte Botho lebensfroher zu lachen gehabt, wenn er die unstandesgemäße Lene geheiratet hätte«? (KARL S. GUTHKE: *Gideon ist nicht besser als Botho. Gesellschaftlicher Wandel in Fontanes Irrungen, Wirungen*. In: JÜRGEN BARKHOFF et al. (Hrsg.): *Das schwierige 19. Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*. Tübingen 2000, S. 296.) In der Beantwortung dieser Frage scheint er sich nicht ganz sicher zu sein: Einerseits führt er aus, Botho gelinge seine wirtschaftliche Sanierung »um den Preis des Verzichts auf persönliches Glück mit Lene« (ebd., S. 291), was einen gewissen Glauben an die potentielle Dauerhaftigkeit dieser Beziehung impliziert. Allerdings relativiert er seine Aussage, indem er die eigene Frage mit einem skeptischen »Wer weiß« (ebd., S. 296) beantwortet.
- 8 »Irgendein Philosoph, und es muß einer der größten gewesen sein, hat einmal gesagt, das sei das Beste am Kaffee, daß er in jede Situation und Tagesstunde hineinpasse. Wahrhaftig, Wort eines Weisen« (53). / »Je mehr man das Wetter brüskiert, desto besser fährt man« (ebd.). / »Alle Genüsse sind schließlich Einbildung und wer die beste Phantasie hat, hat den größten Genuß. Nur das Unwirkliche macht den Werth und ist eigentlich das einzig Reale« (53 f.).
- 9 Dass Botho auch Lene gegenüber, also im privaten Raum, oft nicht aufmerksamer ist, wird im Zusammenhang mit der missglückenden Kommunikation gezeigt, vgl. unten S. 138 f.
- 10 HETTICHE, wie Anm. 3, S. 147.
- 11 Ebd. Einige Bildung deutet diese Bemerkung durch ihre Bezugnahme auf die Philosophie Gottfried Wilhelm Leibniz' an; allerdings bleibt fraglich, ob Botho sich dieses Hintergrundes bewusst ist.
- 12 ESTER deutet Bothos Reaktion als Folge »eine[r] gewisse[n] Scheu vor den Konsequenzen der Liebesbindung an Lene« (ESTER, wie Anm. 3, S. 105), sieht in ihr also ein bewusstes Ausweichen Bothos, während in der vorliegenden Arbeit tatsächliches Unverständnis aufgrund sprachlicher Unachtsamkeit angenommen wird.

- 13 »Tatsächlich ist Lene die einzige Figur des Romans, die Redensarten und floskelhafte Redewendungen weitgehend vermeidet. Wenn sie eine Redensart verwendet, geschieht es mit einer Bewußtheit des Sprechens, die allen anderen Romanfiguren gänzlich fehlt« (HETTICHE, wie Anm. 3, S. 145 f.). Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, dass Lenes bewusster Umgang mit der Redensart *Liebe macht blind* – »Es heißt immer, die Liebe mache blind, aber sie macht auch hell und fernsichtig« (36) – seine Entsprechung ausgerechnet in einer Äußerung Käthes findet, die das Sprichwort *Was man nicht weiß, macht einen nicht heiß* in vollkommen analoger Weise ihrer Lebensrealität anpasst, indem sie Bothos »Und was man nicht weiß ...« (125) mit einem »Kann einen doch heiß machen« (ebd.) ergänzt.
- 14 Dörr äußert seinen Ärger über die Belästigung »seines Hahns, seines Lieblings mit dem Silbergefieder« (12) durch den Nachbarshund in einer Verballhornung der Redensart *Es kräht kein Hahn danach*: »Hol' mich der Deubel, wenn ich mir nich 'ne Windbüchse anschaffe [...]. Un denn pust' ich das Biest so stille weg, und kräht nich Huhn, nich Hahn danach. Nich mal meiner« (13).
- 15 Die Frage, ob der qualitative Unterschied zwischen dem Kalauer über Onkel Osten und dem Witzwort über Käthes Koffer als Folge des unter Lenes Einfluss verfeinerten Sinnes für Sprache angesehen werden kann, hat ihren Reiz, ist aber wohl kaum zu beantworten – zumal damit die weitere Frage verbunden ist, ob Lenes Einfluss noch mehr als »[d]rittelhalb Jahre« (123) nach ihrer Trennung von Botho bei diesem wirksam sein kann.
- 16 FIELD, wie Anm. 7, S. 267.
- 17 Angesichts des Begriffs »feineres Sprachgefühl« ist zu beachten, dass damit keine Wertung ausgedrückt wird: Wenn, wie Botho annimmt, »[j]eder Mensch [...] seiner Natur nach auf bestimmte, mitunter sehr, sehr kleine Dinge gestellt [ist], Dinge, die, trotzdem sie klein sind, für ihn das Leben oder doch des Lebens Bestes bedeuten« (106), dann ist sein Verhalten dadurch determiniert, dass für ihn »dies Beste [...] Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit« (ebd.) heißt. Seine Wertschätzung für Lenes »natürliche Sprache« wird also von seiner »natürlichen« oder charakterlichen Veranlagung bestimmt, woraus folgt, dass damit weder Verdienst noch Auszeichnung verbunden sein können. Wenn hier also von Bothos »feinerem« Sprachgefühl die Rede ist, soll dieses Attribut rein deskriptiv und wertfrei in dem Sinne verstanden werden, dass Botho in der Lage ist, sprachliche Nuancen zu unterscheiden, über die seine Regimentskameraden wohl hinweghören würden.
- 18 FIELD spricht von Bothos »superiority to the superficial vanities of society« (wie Anm. 7, S. 267).
- 19 ESTER, wie Anm. 5, S. 184.

- 20 HARALD TANZER: *Theodor Fontanes Irrungen, Wirrungen. Zur Gefühlsstruktur der Liebenden zwischen Authentizität und Sentimentalität*. In: *Der Deutschunterricht* 48 (1996) Heft 2, S. 44.
- 21 ESTER, wie Anm. 5, S. 187.
- 22 Zum Begriff ›Herzenssprache‹ vgl. ESTER, wie Anm. 3.
- 23 MITTENZWEI, wie Anm. 3, S. 104. Zu dem behaupteten ›auch sprachlichen‹ Verständnis zwischen Botho und Lene vgl. unten S. 145f.
- 24 Es ist selbstverständlich nicht auszuschließen, dass auch andere Mitglieder der preußischen Aristokratie diese Fähigkeit besitzen – es wäre etwa an Bogislaw von Rexin zu denken, dem es wie Rienäcker eine Frau mit »Natürlichkeit, Schlichtheit und wirkliche[r] Liebe« (174) angetan hat –, doch hat keine der Figuren, die man als ›typische‹ Vertreter dieses Standes ansehen kann (Pitt, Serge, Balafré), je irgendeinen diesbezüglichen Charakterzug erkennen lassen. Sie sind, was diesen Punkt angeht, »viel unkritischer« (136) als Botho und haben gegen Käthes Plaudereien nichts einzuwenden, »weil sie die Kunst des gefälligen Nichtssagens mit einer wahren Meisterschaft übte« (134).
- 25 TANZER, wie Anm. 20, S. 42. Vgl. außerdem MITTENZWEI, wie Anm. 3, S. 101 f.
- 26 HANS ESTER deutet Bothos reichlich herablassende Reaktion auf diese Überschrift – »Alle Tausend, Lene, das klingt ja wie Tracktätchen oder Lustspieltitel« (65) – als ein Ausweichen vor dem »bisweilen auftauchenden Ernst des Verhältnisses« (Ester, wie Anm. 5), was sich hier an der Sprache ablesen lasse: »Botho übersetzt Lenes Sprache in eine Sprache, die ihm zugänglich ist« (ebd.).
- 27 DEREK BOWMAN: »*Unser Herz hat Platz für allerlei Widersprüche.*« *Aspekte von Liebe und sexueller Gier in Fontanes Roman Irrungen, Wirrungen*. In: *Fontane-Blätter* 5 (1984) H. 5, S. 452.
- 28 Die Beobachtung WALTER HETTCHES, »[w]ährend des Aufenthalts in Hankels Ablage [seien] Botho und Lene einander so nah und gleichzeitig so fern wie nirgends sonst im Roman« (HETTCHÉ, wie Anm. 3, S. 140), bestätigt sich somit auch auf sprachlicher Ebene.
- 29 Dass die Landpartie nach Wilmersdorf als Vorwegnahme des Ausflugs nach ›Hankels Ablage‹ betrachtet werden kann, lässt sich anhand vielfältiger motivischer Verknüpfungen nachweisen (vgl. HETTCHÉ, wie Anm. 3, S. 139); ein Zusammenhang, der sich jetzt auch auf der Ebene der Sprache aufzeigen lässt.
- 30 ESTER, wie Anm. 5, S. 187.
- 31 Diese Ansicht, dass sich in dem Zusammentreffen mit den Kameraden die Trennung von Botho und Lene vollziehe, ist in der Forschung verbreitet (vgl. TANZER, wie Anm. 20, S. 44 und ESTER, wie Anm. 3, S. 107), allerdings wird als auslösendes Ereignis allgemein die Herabsetzung Lenes zu »Agnes Sorek« (90) angesehen. Hier konnte nun gezeigt werden, dass diesem Vorgang auf

der gesellschaftlichen ein ebensolcher auf der sprachlichen Ebene korrespondiert.

- 32 Dass es sich bei ›Hankels Ablage‹ nur scheinbar um einen ›gesellschaftsfreien Raum‹ handelt, ergibt sich schon aus Bothos Begründung, Frau Dörr nicht mitzunehmen: Es ist die Furcht vor einem »Berliner Kellner« (71), der in der Einsamkeit, jedenfalls in Bothos Vorstellung, die Verbindung zu Stadt und Gesellschaft bedeuten würde: »[S]olch Kellner, der immer so still vor sich hinschaut oder wenigstens in sich hinein, den kann ich nicht aushalten, der verdirbt mir die Freude. Frau Dörr, wenn sie neben Deiner Mutter sitzt oder den alten Dörr erzieht, ist unbezahlbar, aber nicht unter Menschen. Unter Menschen ist sie bloß eine Verlegenheit« (ebd.). Ungeachtet der Tatsache, dass Botho noch andere Gründe hat, Frau Dörr nicht dabei haben zu wollen, lässt sich an seinem Verhalten ablesen, in welchem Grade er sich vom Urteil der Gesellschaft abhängig macht – auch hier im Gegensatz zu Lene, die gewohnt ist »nach ihren eigenen Entschlüssen zu handeln, ohne viel Rücksicht auf die Menschen und jedenfalls ohne Furcht vor ihrem Urtheil« (151). Und so kann Bothos ›Furcht vor dem Kellner‹ als unheilvolles Vorzeichen nicht nur für die Landpartie nach ›Hankels Ablage‹, sondern für die Beziehung als ganze gelesen werden.